

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
NÍVEL MESTRADO

Newton Pinto da Silva

PALCOS DA VIDA:

O vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980

Dr. Clóvis Dias Massa

Orientador

PORTO ALEGRE

2010

Newton Pinto da Silva

PALCOS DA VIDA:

O vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

PORTO ALEGRE

S586p Silva, Newton Pinto da

Palcos da vida : o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980 / Newton Pinto da Silva; orientador: Clóvis Dias Massa. – Porto Alegre, 2010.

154 p.

Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2010.

1. Teatro : Vídeo. 2. Vídeo : Documento. I. Massa, Clóvis Dias.
II. Título.

CDU: 792.09

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

Newton Pinto da Silva

PALCOS DA VIDA:

O vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aprovada em 14 de julho de 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
(Orientador – UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Suzana Kilpp
(Unisinos)

Prof^a. Dr^a. Cida Golin
(UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer
(UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Ao Doutor Clóvis Dias Massa, orientador desta pesquisa, pela dedicação, amizade e competência na condução do meu processo acadêmico.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por suas inestimáveis contribuições.

Às Doutoras Cida Golin (UFRGS), Mirna Spritzer (UFRGS) e Suzana Kilpp (UNISINOS), pelas pertinentes sugestões na banca de qualificação.

Aos colegas de Mestrado, com quem dividi dois anos de aprendizagem e troca de informações.

Aos funcionários da UFRGS, da TVE/RS e todos aqueles que contribuíram para a realização deste estudo.

Aos diretores de teatro, professores e amigos Mauricio Guzinski, Nair D'Agostini e Nilton Filho, pelo carinho em mais de duas décadas de convivência.

Aos amigos Ademir Correia da Silva, Carlos Paixão, Helena Mello, Hyro Mattos, Isabel Crossetti, Patrícia Flech da Silva, Taís Castro e Vera Vergo.

Ao Giovani, pelo companheirismo.

Aos meus pais: Jorge (em memória), por sua paixão pelo jornalismo, e Terezinha, pelo amor às artes. Aos meus irmãos Cyntia, Éverton, Gerson, Moacyr (em memória), Roberto e toda família.

Agradeço o apoio do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre – FUMPROARTE, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

A pesquisa *Palcos da Vida: o vídeo como documento do teatro* investiga os processos de produção e de experimentação teatral, em Porto Alegre, nos anos 1980, a partir de registros em vídeo feitos pela TVE/RS. Nos últimos três anos daquela década, a emissora pública de televisão gravou diversos espetáculos teatrais que estavam em cartaz na cidade. Os programas, com o título *Palcos da Vida*, apresentavam cenas das peças e depoimentos de atores e diretores. Este trabalho lança um olhar sobre aquele momento histórico e, por meio das gravações, ressalta a importância do vídeo como documento do teatro. São enfocados os espetáculos *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (direção de Luiz Arthur Nunes), *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Grupo Gregos & Troianos), *Escondida na Calcinha* (direção de Patsy Cecato), *Império da Cobiça* (Grupo TEAR), *O Ferreiro e a Morte* (Grupo Teatral Face & Carretos), *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky). O conjunto traça um painel das artes cênicas do Rio Grande do Sul, constituindo-se em um importante acervo sobre a produção e a encenação teatrais. Constata-se que o campo teatral estudado caracteriza-se pelo convívio de formas cênicas marcadas pela diversidade de propostas e estilos. A variedade de repertório e hibridismo de gêneros ocorre por meio de comédias, musicais e experiências estéticas da cena alternativa. Outro aspecto abordado é a relação entre teatro e televisão: os meios de comunicação como mediadores entre espetáculo e público. A pesquisa tem como base teórica obras de Marco De Marinis e Patrice Pavis. Como referenciais complementares, destaca-se o trabalho de nomes como Michel de Certeau, Sandra Pesavento, Dominique Wolton e Jesús Martín-Barbero.

Palavras-chave: 1. Teatro. 2. Vídeo. 3. Documento.

RESUMÉ

La recherche *Palcos da Vida*¹: *le vidéo en tant que document sur le théâtre* étudie les processus de la production et de l'expérimentation théâtrale, à Porto Alegre, aux années 80, à partir d'enregistrements vidéo réalisés par TVE/RS. Au cours des trois dernières années de cette décennie, la télévision publique a enregistré plusieurs représentations théâtrales qui ont été exposées dans la ville. L'émissions intitulée *Palcos da Vida*, présentait, à chaque fois scènes des spectacles et témoignages des comédiens et metteurs en scène. Ce mémoire jette un regard sur ce moment historique et, en employant d'enregistrements, souligne l'importance du vidéo en tant que document sur le théâtre. Ce sont analysés les spectacles *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (mise en scène par Luiz Arthur Nunes), *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Troupe Gregos & Troianos), *Escondida na Calcinha* (mise en scène par Patsy Cecato), *Império da Cobiça* (Troupe TEAR), *O Ferreiro e a Morte* (Troupe Face & Carretos), *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (de Hique Gomez et Nico Nicolaiewsky). Cet extrait configure un tableau de l'art dramatique qui établie un important ensemble de la production et de la mise en scène du Rio Grande do Sul. On constate que le domaine abordé est caractérisé par la coexistence des plusieurs mouvements dramatiques, marqués par des propositions et styles les plus divers, par la variété du répertoire et l'hybridité des genres, comme la comédie, la comédie musicale et le théâtre expérimental. Autre aspect abordé c'est le rapport entre le théâtre et la télévision: le rôle des médias comme médiateurs entre le spectacle et le public. La recherche est fondée sur des travaux théoriques de Marco De Marinis et Patrice Pavis. Comme références supplémentaires, on remarque le travail des noms tels que Michel de Certeau, Sandra Pesavento, Dominique Wolton et Jesús Martín-Barbero.

Mots-clés: 1. Théâtre. 2. Vidéo. 3. Document

¹ Palcos da Vida – Les scènes de la vie

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – Cena do programa <i>Palcos da Vida: Tangos e Tragédias</i>	54
FIGURA 2 – Cena de <i>Tangos e Tragédias</i>	56
FIGURA 3 – Cena de <i>Tangos e Tragédias</i>	59
FIGURA 4 – Cena de <i>Escondida na Calcinha</i>	62
FIGURA 5 – Programa impresso de <i>Escondida na Calcinha</i> – Festival Colômbia	65
FIGURA 6 – Anotações no texto de <i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i>	70
FIGURA 7 – Cena de <i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i>	75
FIGURA 8 – Cena de <i>A Mãe da Miss e o Pai do Punk</i>	81
FIGURA 9 – Cena de <i>Império da Cobiça</i>	84
FIGURA 10 – Cena de <i>Império da Cobiça</i>	88
FIGURA 11 – Cena de <i>O Ferreiro e a Morte</i>	91
FIGURA 12 – Cena de <i>O Ferreiro e a Morte</i>	93
FIGURA 13 – Cena de <i>Ostal</i>	95
FIGURA 14 – Cena de <i>Ostal</i>	97
FIGURA 15 – Cena de <i>Ostal</i>	98
FIGURA 16 – Desenho de Dario Fo – Espectador com uma filmadora na cabeça	130

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Lista dos Programas <i>Palcos da Vida</i>	23
QUADRO 2 – Categorização temática	41
QUADRO 3 – Letra canção Cena 1 de <i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i>	68
QUADRO 4 – Decupagem Cena 1B de <i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i>	68
QUADRO 5 – Comparação textual de <i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i>	72
QUADRO 6 – Decupagem <i>A Dama das Camélias</i> em <i>A Mãe da Miss e o Pai do Punk</i>	78

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 A CENA TEATRAL NO PROGRAMA PALCOS DA VIDA.....	17
2.1 O VÍDEO COMO DOCUMENTO DAS ARTES CÊNICAS.....	17
2.2 TEATRO DE PORTO ALEGRE NA TELEVISÃO PÚBLICA.....	21
2.3 OPERAÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....	32
2.3.1 Lugar, Prática e Escrita.....	32
2.3.2 Decisões Metodológicas.....	36
3 PANORAMA TEATRAL DOS ANOS 1980.....	47
3.1 ANOTAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO CÊNICA.....	47
3.2 SETE EXEMPLOS DA DIVERSIDADE ESTÉTICA.....	52
3.2.1 Tangos e Tragédias.....	52
3.2.2 Escondida na Calcinha.....	59
3.2.3 A Verdadeira História de Édipo Rei.....	65
3.2.4 A Mãe da Miss e o Pai do Punk.....	76
3.2.5 Império da Cobiça.....	81
3.2.6 O Ferreiro e a Morte.....	88
3.2.7 Ostal.....	93
3.3 DO EFÊMERO DO ESPETÁCULO AO REGISTRO DO DOCUMENTO.....	98
4 VESTÍGIOS DO EFÊMERO.....	110
4.1 VISÕES DO TRABALHO EM GRUPO.....	110
4.2 RELAÇÕES COM O PÚBLICO.....	123
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS.....	139
APÊNDICE A – LISTA DE ESPETÁCULOS GRUPO GREGOS & TROIANOS.....	147
APÊNDICE B – LISTA DE ESPETÁCULOS GRUPO TEAR.....	148
APÊNDICE C – LISTA DE ESPETÁCULOS GRUPO FACE & CARRETOS.....	149
APÊNDICE D – LISTA DE ESPETÁCULOS ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ.....	150
ANEXO A – DVD 1 PALCOS DA VIDA.....	152
ANEXO B – DVD 2 PALCOS DA VIDA.....	153
ANEXO C – DVD 3 PALCOS DA VIDA.....	154

1 INTRODUÇÃO

Blackout. As luzes se apagam lentamente. A cena, no palco, desaparece: último ato da peça que termina a temporada para sempre. Na plateia, espectadores gravam na retina o momento que nunca mais se repetirá. Lembrança, memória, registro do irrecuperável. Uma imagem que ficou, ou se foi, no turbilhão de fragmentos do cotidiano.

A apresentação teatral, por seu caráter efêmero, constrói uma relação especial com o tempo que é diferente de outras linguagens artísticas, como a literatura, cinema ou artes visuais. Nelas, a existência de um documento (livro, filme, pintura, escultura, etc.) garante ao receptor a possibilidade de ler-reler ou ver-rever o objeto estético. Ainda que o espectador retorne à mesma obra em vários momentos de sua vida e que, modificado como sujeito, tenha outras interpretações e sensações no momento da nova fruição, aquele objeto artístico permanece igual. O que muda são as circunstâncias do ato receptivo. A obra foi realizada no passado pelo artista mas é recebida no presente pelo espectador, fato que configura uma tensão entre o “passado da obra” e o “presente da recepção”.

Nas artes cênicas ou em ações artísticas performáticas, a relação entre obra e espectador acontece de outra maneira. Durante a realização do espetáculo (no momento do acontecimento real – a encenação) reina o tempo presente, o aqui agora. É uma sucessão de imagens, sons e textos enunciados, sem possibilidade de retorno. O tempo da representação teatral e da recepção ocorre, obrigatoriamente, de forma sincrônica por meio de ações feitas e recebidas no presente. O mesmo espectador, caso volte ao teatro em outro dia, para ver a mesma obra, não assistirá ao mesmo espetáculo. Os signos cênicos poderão se repetir em cena mas com variações de intensidade na execução no trabalho do ator, no uso do espaço cênico ou na iluminação. A principal diferença em relação às demais linguagens artísticas está no fato de que a obra nunca será a mesma. Aqui, o processo comunicativo apresenta o embate simultâneo entre o “presente da obra” e o “presente da recepção”. Ao final de cada espetáculo, a obra desaparece para sempre. Restam apenas rastros de seu acontecimento na memória dos espectadores.

Diante destas características do fato teatral, como guardar para a posteridade a cena que não voltará mais? Como concretizar uma cultura imaterial, como as artes cênicas, em documentos e imagens para a história? De que maneira a gravação do espetáculo em vídeo, um dos recursos tecnológicos da contemporaneidade, contribui neste registro da memória?

O encontro entre teatro e televisão tem suas raízes nas experiências pioneiras para implantação do veículo de comunicação no mundo. Há indícios de uma peça de Luigi Pirandello televisionada em julho de 1930, época de pesquisa e configuração do que hoje se entende como televisão (BRIGGS, 2006). No Brasil, o vínculo entre as duas linguagens começa na década de 1950, com a inauguração das primeiras emissoras do país, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nos anos iniciais, a televisão brasileira construiu sua programação a partir da experiência do rádio nacional, com a transposição dos programas radiofônicos de sucesso para a estética televisiva, incluindo a apresentação de teleteatros como sucessores das famosas radionovelas².

Em 1957, o advento do videoteipe permitiu o registro, duplicação e circulação das obras televisivas no país. A inovação proporcionou uma melhor qualidade dos produtos ao afastar-se dos improvisos e erros próprios do “ao vivo”. No entanto, contribuiu para sufocar os teleteatros locais com a veiculação de novelas e teleteatros realizados pelas emissoras do centro do país. No Rio Grande do Sul, a introdução do videoteipe aconteceu entre os anos de 1962 e 1963. A novidade foi alvo de críticas de articulistas gaúchos que “confrontavam a qualidade dos programas locais ao vivo com as cópias dos programas de fora e, reiteradamente, havia preferência pela programação local” (KILPP, 2000, p. 32).

Outro acontecimento tecnológico modificaria, ainda mais, os processos de produção e recepção nas primeiras décadas da televisão no país. Em 1965, foi criada a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) e, quatro anos mais tarde, ocorreu a primeira transmissão comercial de televisão via satélite, com a exibição do lançamento da nave Apollo IX. A nova tecnologia permitiu aos brasileiros assistir a importantes fatos mundiais como a chegada do homem à lua ou a Copa do Mundo de 1970. Em contrapartida, a evolução desta tecnologia favoreceu a implantação das redes nacionais de televisão, com estratégia de

² A história da televisão brasileira começa oficialmente no dia 18 de setembro de 1950 quando foi inaugurada, em São Paulo, a TV Tupi – Canal 3, primeira emissora da América Latina. De propriedade de Assis Chateaubriand, o canal integrava a rede dos Diários e Emissoras Associados. Em 1951, o país ganha duas novas emissoras: a TV Tupi, no Rio de Janeiro, e a TV Paulista, em São Paulo. Entre as primeiras peças transmitidas ao vivo pela televisão, no Brasil, estava também um texto de Pirandello: *O Imbecil*, montagem do Teatro da Juventude, com direção de Osmar Rodrigues Cruz, foi ao ar pela TV Tupi, de São Paulo, em 5 de novembro de 1951. Outro espetáculo do Teatro da Juventude foi exibido na semana seguinte: *O Urso*, de Tchekhov, dirigido por Antunes Filho (FARIA, 2002). No Rio Grande do Sul, a TV Piratini, Canal 5, fez sua transmissão inaugural em 20 de dezembro de 1959. Depois, em 29 de dezembro de 1962, o comunicador Maurício Sirotsky Sobrinho concretizou seu projeto de colocar no ar a TV Gaúcha, Canal 12. Estas duas primeiras emissoras gaúchas, sediadas em Porto Alegre, seguiram o modelo dos canais pioneiros de Rio e São Paulo. As transmissões eram feitas ao vivo. Em média, eram de 7 a 8 horas por dia de produção exclusivamente local, com programas que também foram formatados a partir da experiência do rádio, além de teleteatros realizados nos estúdios com atores regionais. Na época, as redes nacionais de televisão não estavam totalmente configuradas, ainda que a TV Piratini fosse de propriedade dos Diários e Emissoras Associados (KILPP, 2000).

programação que subordinava as emissoras regionais afiliadas à grade de conteúdo imposta pelas redes. Isto resultou na redução gradativa do espaço para a cultura local que chegou a totalizar 60% da programação das emissoras gaúchas. Era mais vantajoso às emissoras regionais reproduzir a programação nacional das redes, uma vez que diminuía os custos e driblava a necessidade de atualização constante do parque tecnológico. Depois do fim dos teleteatros realizados no Rio Grande do Sul, ocorreram, ainda, algumas iniciativas que buscaram estreitar o vínculo entre televisão e dramaturgia, mas com escolhas estéticas que se aproximavam mais do cinema ou da teledramaturgia³.

No âmbito deste trabalho, o estudo teve como ponto de partida a descoberta de um importante acervo sobre as artes do espetáculo produzido, em vídeo, pela TVE/RS, emissora pública de televisão do Rio Grande do Sul. Em especial, a pesquisa examina os arquivos do programa *Palcos da Vida* que estreou, em 1987, com o objetivo de gravar e veicular, no Canal 7, *shows* musicais, peças de teatro, dança, circo, etc., em temporada nas salas de espetáculos locais. Como recorte do estudo, priorizou-se analisar os três primeiros anos de exibição do programa, tendo como foco as gravações da produção teatral de Porto Alegre.

Depois de mais de 20 anos da realização das gravações, esta pesquisa apresenta o acervo do programa *Palcos da Vida* sobre outro enfoque. Os vídeos esquecidos nas prateleiras do arquivo de fitas da TVE/RS, tanto pelo desconhecimento de pesquisadores quanto pela ausência de sua utilização por parte da emissora, aqui, passam a ser utilizados como documentos históricos. Assim, considerando que um arquivo é morto somente até o momento que alguém aproxima o seu olhar, este trabalho tem como meta possibilitar o acesso coletivo às informações disponíveis naqueles vídeos, iluminando os registros com os procedimentos da operação historiográfica.

Dos vídeos realizados pela TVE/RS, selecionou-se os registros dos espetáculos *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz), *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Grupo Gregos & Troianos), *O Ferreiro e a Morte* (Grupo Teatral Face & Carretos), *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (direção Luiz Arthur Nunes), *Tangos e Tragédias* (com Nico Nicolaiewsky e Hique Gomez), *Escondida na Calcinha* (direção Patsy Cecato) e *Império da Cobiça* (Grupo TEAR). Os programas examinados têm como característica apresentar cenas das peças,

³ São exemplos mais recentes de projetos de teledramaturgia no Rio Grande do Sul os projetos *Histórias Curtas* (lançado em 2001) e as minisséries *A Ferro e Fogo – Tempo de Solidão* (2006), *4 Destinos* (2008) e *As Aventuras da Família Brasil* (2009), da RBS TV. A TVE/RS apresentou a série *Histórias do Sul* (2002).

intercaladas por entrevistas feitas com elenco e direção de cada obra, compondo um rico painel da atividade teatral do final dos anos 1980 na capital gaúcha.

Que testemunhos o texto televisivo (entendido como a fusão de imagem, som, linguagem verbal e práticas de montagem) pode fornecer sobre a encenação teatral (o texto espetacular), como evidência dos acontecimentos cênicos? Que aspectos estão envolvidos no encontro entre teatro e televisão? Seria possível reconstituir um painel das artes cênicas, ainda que fragmentado, tendo como base os vídeos realizados e exibidos no Canal 7? E quais são as contribuições e os limites destes documentários como registro do fazer teatral?

Para analisar as relações entre teatro, vídeo e televisão e contar uma história da cena teatral de Porto Alegre, da segunda metade da década de 1980, a pesquisa aprofunda questões específicas. No próximo capítulo, percorre-se o percurso historiográfico a partir de pesquisadores dos campos das artes cênicas, da comunicação e da história. Com base nos estudos dos teatrólogos Patrice Pavis e Marco De Marinis, aborda-se o estatuto do vídeo como o mais completo sistema de registro do teatro (em sua contribuição para uma possível recomposição da memória dos espetáculos) mas que, como toda fonte documental, deve ser observado em suas contradições e parcialidades. Depois, destaca-se o campo da comunicação e o contexto complexo no qual a mediação de massa abre brechas às demandas culturais não hegemônicas. São companheiros dessa aventura midiática nomes como Jesús Martín-Barbero e Dominique Wolton. O programa *Palcos da Vida* é examinado em conexão com as artes cênicas, abordando limites e aproximações da tradução da linguagem teatral para a televisão. Os vídeos do arquivo da TVE/RS são investigados como documentários do real, ou seja, audiovisuais midiáticos sobre aquela produção cultural. Em seguida, trata-se de questões teóricas sobre historiografia a partir de autores como Michel de Certeau, Roger Chartier e Sandra Pesavento. Ligados ao movimento da nova história, que desconstrói o conceito de verdade substituindo-o por veracidade, eles mostram que a escrita da história é um procedimento que busca vestígios do passado. Os rastros do que aconteceu são checados por processos científicos, regidos por regras do campo, e reunidos numa narrativa que se utiliza de recursos da retórica e da ficção, com a criação de personagens, cenários e trama. Por fim, apresenta-se, neste capítulo, as decisões metodológicas para o exame do *corpus* da pesquisa, composto inicialmente por 24 programas de televisão e que foram reduzidos, posteriormente, para sete documentos em vídeo, com duração aproximada de uma hora cada.

No terceiro capítulo, as obras escolhidas para a análise são enfocadas, individualmente, através de suas escolhas de linguagem. Além do registro em vídeo de cenas

das peças, utiliza-se como fonte de pesquisa as entrevistas com diretores, atores e outros profissionais envolvidos com os espetáculos, concedidas ao programa *Palcos da Vida*. Por meio dos rastros das encenações do passado, procura-se compor um panorama daquele contexto histórico teatral, ainda que reduzido aos objetos selecionados, mas que aponta para a existência de uma pluralidade estética e hibridismo de gêneros.

A prática dos coletivos teatrais é tema do capítulo quatro. Nesse trecho, apresenta-se as noções de grupo de teatro e teatro de grupo, que são consideradas à luz da forma de organização para o trabalho em torno de um espetáculo ou de um processo continuado de pesquisa cênica. Discorre-se sobre as relações de criação estabelecidas entre direção e elenco e a maneira como esta troca de informações constitui-se, posteriormente, nas encenações. Além disso, aponta-se as inquietações daqueles artistas sobre os pontos de contato com o público e a recepção das obras teatrais.

Apesar da conceituada e abundante produção teatral gaúcha, o Estado ainda carece de estudos históricos que resgatem os processos de experimentação, espetáculos e grupos teatrais que construíram e constroem a cena local. O pesquisador interessado no tema depara-se com escassos trabalhos que narrem criticamente a trajetória deste campo, em especial a memória recente das últimas décadas. Outro obstáculo é a dificuldade de acesso aos documentos que registraram essa produção, em geral, espalhados por diversas instituições ou acervos particulares. Neste sentido, a descoberta de documentos em vídeo que gravaram parte da produção de um período, reunidos em um único acervo, é de extrema importância. Buscou-se mapear os espaços de convergência entre teatro e televisão, sem perder de vista as bases de uma crítica capaz de ressaltar as contradições culturais envolvidas.

O estudo insere-se no trabalho que desenvolvo, desde 1984, como profissional atuante nos campos da comunicação e das artes cênicas. Como ator e divulgador de espetáculos, nos anos 1980 e 1990, atuei diretamente em diversos grupos de teatro sediados em Porto Alegre. Como jornalista, construí uma carreira voltada à área cultural em veículos impressos e eletrônicos. Desde 1998, integro a equipe da TVE/RS onde realizo reportagens sobre o setor artístico, fato que me motivou, também, o tema desta pesquisa. Uma frase de William Shakespeare inspirou o percurso a que nos propomos. Como definiu Hamlet (II, 2), os atores são o espelho e a crônica resumida da época.

Antes de apresentar um panorama das artes cênicas da segunda metade da década de 1980, na Capital gaúcha, uma advertência faz-se necessária. Os retratos dos palcos porto-alegrenses, propostos neste estudo, não têm uma ambição totalizadora. Estão sujeitos às

condições de criação, produção e recepção teatral em cada contexto específico, ou seja, inseridos na pesquisa realizada por atores, diretores e outros profissionais envolvidos com o fazer artístico e suas visões sobre o campo teatral. São fragmentos de imagens e discursos que, expostos à interpretação, podem delinear tendências, atitudes e significados relevantes. Considero estes retratos como testemunhos de processos de criação, linguagens, formas de atuação, de produção e de contato com o público na recepção da obra.

2 A CENA TEATRAL NO PROGRAMA PALCOS DA VIDA

2.1 O VÍDEO COMO DOCUMENTO DAS ARTES CÊNICAS

Os meios de registro da dramaturgia e do texto espetacular⁴ se transformam conforme o contexto técnico da sociedade onde estão inseridos. No Ocidente, desde os gregos, a escrita tem sido o suporte principal para anotações e comentários sobre os fatos cênicos. Ao longo da história, outros documentos (pinturas, gravuras, desenhos e cartazes) foram produzidos como ilustrações de acontecimentos teatrais. No final do século XIX e início do XX, a fotografia somou-se como forma de registro da cena, assim como o cinema e, posteriormente, o vídeo, permitindo aos pesquisadores recompor a memória dos espetáculos também a partir de fontes não escritas.

Patrice Pavis salienta o papel dos documentos do espetáculo (programas, anotações de encenação, paratexto publicitário, material de divulgação, fotografias e vídeos) como meios de aproximação do espectador ou do pesquisador com o fato cênico. No livro *A análise dos espetáculos*, o teatrólogo discorre sobre a importância dos sistemas de documentação para a leitura da obra teatral em seu caráter polissêmico, nas várias significações que envolvem os diversos elementos de uma montagem, na enunciação e na recepção. Para Pavis, o vídeo é a mais completa mídia de registro do espetáculo:

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais (PAVIS, 2005, pp. 37-38).

⁴ Texto espetacular é um conceito semiológico que entende o espetáculo “como um texto, uma textura ou uma trama de elementos expressivos, heterogêneos e multidimensionais” (DE MARINIS, 1997, p. 36, **tradução nossa**). Através da noção de texto espetacular ou texto cênico, a encenação pode ser analisada com base em sua teia de elementos significantes, do cenário à iluminação, da movimentação cênica às ações corporais, do texto à enunciação vocal.

O vídeo configura-se, então, como fonte diferenciada de pesquisa, mas que não substitui arquivos escritos ou outros registros de imagens e, sim, os complementa. Nele, aspectos como a potência e o tom da voz do ator (pausas, silêncios ou a entonação), o desenho gestual do corpo do intérprete, a movimentação do elenco no palco e a arquitetura da luz e do espaço cênico resgatam para a memória um momento único e irrecuperável. Através das imagens gravadas em vídeo, é possível perceber e analisar técnicas de atuação, aspectos estéticos, modos de produção de diretores e grupos de teatro e compreender um espetáculo ou um contexto cênico específico e suas relações com determinado momento histórico e cultural.

Apesar de sua característica bidimensional (quando exibido no monitor de tevê), o vídeo é documento fundamental para capturar a tridimensionalidade da cena. De acordo com o plano da câmera, pode-se visualizar detalhes que ficariam perdidos em outros registros, seja na descrição através de textos ou no instantâneo da fotografia. No vídeo, ficam gravados volumes, profundidades, jogo de cores em cenários e figurinos. Além disso, este tipo de memória audiovisual permite notar detalhes da técnica do ator em movimento no espaço e no tempo. Mas o suporte ainda é incapaz de dar conta de outras estruturas captadas pelo espectador através do tato, do olfato ou do paladar, isto é, de sua presença física no local da encenação. Como alerta a pesquisadora Rosângela Patriota (2007, p. 85), “o fenômeno teatral, tal qual o acontecimento histórico, extingue-se no momento em que sua ação é finalizada”, portanto, “sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos (cenários, figurinos, fotografias, textos, etc.)”.

O vídeo lega à posteridade um olhar sobre o acontecimento teatral. A imagem gravada se constitui cópia daquela que era representação. Isto é, o vídeo capta o ator representando o papel e, pela distância de tempo e espaço, o espectador assiste à cópia do espetáculo no monitor (por isso uma representação da representação) de um acontecimento real (a encenação) em um espaço e tempo ficcionais (a narrativa teatral enquanto texto espetacular). Quer dizer, é a imagem de um acontecimento morto (o espetáculo único que não se repete) que se mostra “viva” na tela, na cópia e na reprodução, dissimulando sua condição de pretérito, de algo que passou. A cópia reapresentada coloca-se ao pesquisador ou a quem assiste ao vídeo como uma imagem presente (o ato da exibição do vídeo), que se desenrola na tela “agora”. E por sua característica de repetição inalterável – a cada exibição do documento tudo ocorrerá como foi registrado no tempo presente da gravação – fica descartada a mudança ou a possibilidade de um devir, de um futuro. Como define o crítico Eugênio Bucci (2007, p. 109), o tempo da TV “é um tempo sem passado, sem futuro. O passado, quando emerge,

emerge como presente. O futuro, quando vem à tela a pretexto de uma previsão qualquer, põe-se como um ato que está acontecendo naquele instante exato”.

A análise do documento deve respeitar as contradições e questionamentos que propõem a distância do fato teatral e sua inserção em uma cultura e época específicas. Mesmo que o crítico (ou pesquisador teatral) venha a rever a gravação em vídeo a título de análise, no dia posterior ao espetáculo, deve considerar aquela representação como um ato morto e, por isso, incapaz de repetir-se vivo e igual no hoje ou amanhã. A abordagem, neste caso, torna-se diferente, por exemplo, da análise cinematográfica que tem na cópia e na repetição o prolongamento definitivo da ação presente (o filme como obra), de acordo com as escolhas estéticas e de edição feitas por produtores e diretores de cinema.

No teatro, o registro em vídeo obedece à outra dinâmica. A obra é a encenação, enquanto a gravação é documento, cópia da obra. A câmera, uma ou várias, enquadra de acordo com o desejo do cinegrafista ou do diretor de imagens. Ou seja, o vídeo responde, exclusivamente, ao olhar do produtor deste documento, caracterizado pelo recorte, pela escolha de ângulos e movimentos de câmera. E pode ainda ter tratamento posterior de edição, descartando segmentos e invertendo ou não sequências de cenas, de maneira aleatória à narrativa original do espetáculo. Por este motivo, Peter Burke (2004, p. 24) aconselha a quem planeja utilizar o testemunho de imagens como documentos históricos que “inicie estudando os diferentes propósitos dos realizadores dessas imagens”. Outro teórico que se dedica à historiografia, Jacques Le Goff (2003, p. 538), lembra que todo documento é monumento, isto é, ele “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo”.

Assim, como a história é feita por historiadores, o vídeo carrega a subjetividade daquele que o produziu, inserido em um contexto cultural, econômico, social e político. Os aspectos retratados do mundo, neste caso de um espetáculo teatral, são um recorte ou um enquadramento da realidade, que obedeceram a uma seleção. A pauta de um programa de telejornalismo cultural, por exemplo, é feita por produtores que escolheram determinado espetáculo para ser abordado, em detrimento de outros em cartaz no mesmo período e local.

A edição do material coletado também está submetida ao olhar dos profissionais responsáveis pelo conteúdo emitido. É o que o ensaísta Hanz Magnus Enzensberger (1979, p. 135) chama de *caráter partidário* da produção dos meios eletrônicos que, ao utilizar técnicas de edição, “atua sobre o reproduzido e o transforma fundamentalmente”. Então, deve-se

interrogar o documento e cruzá-lo com outras informações sobre o fato cênico a fim de verificar o acontecimento teatral em sua dimensão de produção e de recepção, para uma efetiva análise contextual e compreensão global. O teatrólogo Marco De Marinis lembra que não existe documento objetivo. Como todo documento, o vídeo é parcial e incompleto e, para uma real aproximação com o fato cênico do passado, é necessária “uma análise integral e comparativa (apesar de seletiva, naturalmente) de todos os possíveis testemunhos de um feito teatral”. Desta maneira, “pode surgir e conformar-se uma imagem que seja, não completa e imparcial, porém, certamente plausível e que cientificamente (didaticamente) seja utilizável” (DE MARINIS, 1997, p. 195)⁵.

Os documentos em vídeo de peças teatrais são criados a partir de vários objetivos. Este fator determina as diferenças estéticas e narrativas dos produtos que nascem da confluência entre teatro, vídeo e televisão. Em um primeiro recorte, o vídeo é um simples registro, com ou sem utilização de equipamento profissional de gravação, realizado para debate entre diretores e atores durante o processo de ensaio. Os grupos podem também produzir vídeos para divulgar seus espetáculos. Muitas vezes, eles reúnem apenas cenas selecionadas, ou seja, os melhores trechos da peça, segundo avaliação do coletivo responsável pela encenação.

Além disso, o registro documental de uma peça de teatro pode ser realizado como produto televisivo que nasce da veiculação em emissoras de televisão, com objetivo de entretenimento ou mediação entre peça e público. São exemplos desta categoria o gênero teleteatro, que se caracteriza pela utilização de textos teatrais ou literários adaptados para a linguagem do teatro na tevê, e as reportagens jornalísticas (ou documentário), que registram cenas ou espetáculos inteiros mesclando depoimentos do diretor, atores e demais artistas envolvidos com a produção. Os depoimentos podem estar limitados pela brevidade do tempo em televisão, pelo caráter de urgência com o qual o jornalismo trabalha e pela utilização de uma linguagem mediana a fim de atingir o grande público, sem o aprofundamento desejado por espectadores mais preparados. Por fim, o vídeo é qualquer documento que grave o feito cênico com intenção de fixá-lo para a posteridade. São imagens em movimento que testemunham espetáculos, independente dos objetivos que as geraram.

No Brasil, a popularização dos meios audiovisuais de documentação é um fenômeno recente. Até a década de 1970, este tipo de tecnologia estava disponível, quase que

⁵ De Marinis (1997, p. 195) enumera uma série de documentos possíveis sobre o evento cênico, como “projetos, esboços de cenário e figurino, apontamentos (dos atores, do anotador, do diretor), diários de ensaios, notas do diretor, documentação fotográfica, dossiê de imprensa, descrições e comentários dos espectadores (profissionais e espectadores correntes), etc.”.

exclusivamente, para uso profissional em emissoras de televisão ou produtoras comerciais. Nos anos 1980, o vídeo tornou-se mais acessível. Assistiu-se à proliferação das câmeras de operação simples e de uso doméstico (não profissional). As gravações em vídeo, até então raras nos diversos setores da sociedade brasileira, multiplicaram-se tanto no espaço público como no privado. Não foi diferente no campo das artes cênicas, como comprovam diversos vídeos de espetáculos teatrais daquela época, hoje, disponíveis em *sites* como o YouTube⁶. Nas décadas seguintes, os documentos audiovisuais sobre artes cênicas se multiplicaram, inclusive com a gravação de DVDs. O vídeo, neste suporte, é um subproduto do espetáculo para venda ao público ou é utilizado em projetos dedicados à memória⁷.

2.2 TEATRO DE PORTO ALEGRE NA TELEVISÃO PÚBLICA

A importante experiência de documentação em vídeo que deu origem a esta pesquisa é o programa semanal *Palcos da Vida*, produzido pela TVE/RS, emissora pública de comunicação vinculada à Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão⁸. Desde 1º de

⁶ Um exemplo é a gravação da peça *Trenaflor* (1982), criação coletiva do Grupo Ven Dê-se Sonhos, de Porto Alegre. Fragmentos deste espetáculo podem ser vistos por meio do *site* YouTube. No elenco, Xala Felippi, Marta Biavaschi, Cleyde Fayad, Deborah Lacerda, Angel Palomero, Marcos Breda, Marcel Dumont e Marco Antonio Sorio. O vídeo de 9 minutos e 45 segundos de duração, foi postado no YouTube, em 17 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J0wZoqL57aM>>. Acesso em: 13 jan. 2010.

⁷ São exemplos de DVDs os registros de espetáculos como *Sete Minutos* (de Antônio Fagundes, sob a direção de Bibi Ferreira, 2003) e *Terça Insana* (criação coletiva, direção de Grace Gianoukas, 2004). Para lembrar seus 15 anos, a Armazém Companhia de Teatro lançou os DVDs das peças *Da Arte de Subir em Telhados* (2002), *Alice Mão Mora Mais Aqui* (2004) e *Pessoas Invisíveis* (2003). O documentário *Grupo Galpão em Londres – Romeu & Julieta no Globe Theatre* (2003) apresentou o registro da temporada inglesa, em julho de 2000, da montagem mineira para o texto shakespeariano, sucesso desde a estreia em 1992. O DVD *Kassandra in Process* (2007) gravou o espetáculo *Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process*, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre. O Teatro Oficina, de São Paulo, foi além. Propôs o encontro do teatro, com o vídeo e a *internet*. De 24 de fevereiro a 25 de março de 2007, o grupo comandado por José Celso Martinez Corrêa transmitiu, via *internet* e em tempo real, os cinco espetáculos da série *Os Sertões: A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I e A Luta II*. Em 2009, o Teatro Oficina lançou uma caixa com DVDs que registraram mais quatro espetáculos: *Bacantes* (Eurípedes), *Boca de Ouro* (Nelson Rodrigues), *Cacilda!* (Zé Celso) e *Ham-Let* (Shakespeare). Além destes, outros DVDs de peças teatrais brasileiras podem ser encontrados em acervos particulares, em locadoras de vídeo ou à venda em lojas especializadas.

⁸ Desde 1961, existia a intenção de implantar uma emissora de televisão educativa no Rio Grande do Sul. O primeiro passo foi a criação do Setor de Cinema e TV Educativa, subordinado ao Serviço de Recursos Audiovisuais, em 1965. Em 1968, o governo federal outorga ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul, através da sua Secretaria de Educação e Cultura, a concessão de uma televisão para fins educativos, através do Decreto 62.822. Em 29 de março de 1974, foi inaugurada oficialmente a TVE – Canal 7, através do Núcleo SEC/PUC – Centro de Televisão Educativa (CETEVE), que era instalado nas dependências do Prédio da Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC). Em 1981, a TVE/RS foi transferida para o prédio da extinta TV Piratini, no Morro Santa Tereza, onde funciona até o ano desta pesquisa. A emissora, que integra a Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão, junto com a Rádio FM Cultura 107,7, está

setembro de 1987, data de sua estreia, no Canal 7, o *Palcos da Vida* teve como foco principal gravar e veicular *shows* de música, apresentados em Porto Alegre, com prioridade a artistas locais. Mas, nos primeiros anos, a pauta do programa era mais ampla, abrangendo peças de teatro, de dança e outras manifestações de caráter espetacular. Além das cenas das montagens escolhidas, o *Palcos da Vida* mostrava entrevistas com diretores, coreógrafos, atores, bailarinos e músicos sobre aspectos estéticos, artísticos e da realidade da produção cultural.

Como ocorre rotineiramente nas gravações do *Palcos da Vida*, a unidade de externa da emissora se deslocava até o respectivo teatro, auditório, sala ou espaço cênico onde ocorria a temporada do espetáculo. Nessa central técnica móvel, trabalham diversos técnicos coordenados pelo diretor do programa e pelo diretor de imagens, também chamado de suíte. É este último profissional que orienta os cinegrafistas sobre enquadramentos e movimentos de câmera, escolhendo as tomadas (*takes*) que irão ao ar. A sintética descrição do “fazer televisivo” torna-se necessária para entender o processo de trabalho dos profissionais da emissora que, no caso do *Palcos da Vida*, operam em sintonia e sincronia com os artistas das equipes dos espetáculos escolhidos para serem gravados⁹.

O programa *Palcos da Vida* foi ao ar, pela primeira vez, quando Alfredo Fedrizzi ocupava a Presidência da Fundação Piratini (1987-1990)¹⁰. Na época, Luiz Eduardo Crescente respondia pela direção de programação da emissora. Crescente, que também atuava como ator e diretor de peças de teatro, foi o idealizador do programa. Neste estudo, interessa, especialmente, os vídeos de artes cênicas exibidos entre os anos de 1987 a 1990. A pesquisa parte de um conjunto que reúne 24 programas.

Híbrido de teatro e música, *Tangos e Tragédias*, com Nico Nicolaiewsky e Hique Gomez, foi o primeiro espetáculo exibido pelo *Palcos da Vida*. Além dele, há sete peças de teatro. *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* é uma comédia musical dirigida por Luiz Arthur Nunes. A paródia cômica *A Verdadeira História de Édipo Rei*, do Grupo Gregos & Troianos, e o roteiro de piadas *Conversa ao Pé do Palco*, monólogo do ator Zé Victor Castiel, são

vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. As informações são do *site* da Fundação Cultural Piratini. Disponível em: <<http://www.tve.com.br>>. Acesso em 10 jan. 2010.

⁹ A unidade de externa é uma central técnica móvel que reúne os equipamentos básicos necessários a uma gravação: os aparelhos de videoteipe, o controle de vídeo (que trata da qualidade da imagem), a mesa de áudio e a mesa de corte (onde é feita a seleção das imagens).

¹⁰ Alfredo Fedrizzi assumiu o cargo por meio da indicação de Pedro Simon, do PMDB, primeiro governador de oposição eleito no Rio Grande do Sul após a ditadura militar. Até o final da década de 1980, o programa teve produção de Margarete Noé e Paula Gazzoni, com supervisão geral de Marilourdes Franarin. Atualmente, o programa tem produção de Vera Vergo.

espetáculos que tiveram direção de Oscar Simch. Patsy Cecato assinou o roteiro de poesias *Escondida na Calcinha*. A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz apresentou o rito cênico *Ostal*. O diretor Camilo de Lélis e o Grupo Teatral Face & Carretos produziram a farsa popular e folclórica *O Ferreiro e a Morte*. O Grupo TEAR, de Maria Helena Lopes, tratou do tema da colonização da América Latina em *Império da Cobiça*.

Duas companhias pesquisaram os cruzamentos da dança com o teatro através dos espetáculos *Retratos V (As Parcas)*, da Terpsi Teatro de Dança e *Só um Homem Só*, coreografia de Rubens Barbot. O programa registrou, também, espetáculos do Grupo Mudança e do Ballet Vera Bublitz. Do gênero lírico, foi documentada a obra *La Serva Padrona*, montagem da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro com participação cênica do Grupo TEAR. O Grupo Cem Modos representou o teatro de bonecos com *O Menor Espetáculo da Terra*. A atriz Eliane Steinmetz comandava o programa de auditório *Viva a Gorda*. Caio Prates apresentou *Boneca Cobiçada*, dublagens de números musicais. Os espetáculos de música *A Paixão dos Mendigos*, de Paulo Gaiger, e *Batom*, de Adriana Calcanhotto, utilizaram coros formados por atores. Outros dois programas mostram espetáculos do evento *Dança Alegre Alegrete* de 1989.

A partir dos anos 1990, o programa *Palcos da Vida* passou a gravar, exclusivamente, *shows* de música. Na década de 2000, houve três exceções: *Grand Genet: Nossa Senhora das Flores*, espetáculo de dança-teatro do diretor Biño Sautzvy; *Tholl Imagem e Sonho*, da OPTC - Oficina Permanente de Técnicas Circenses, de Pelotas, que mescla técnicas circenses ao teatro e à dança; e o diretor de teatro Décio Antunes fez a direção geral do espetáculo de dança-teatro *Primavera*, coreografia de Maria Waleska Van Helden.

O quadro a seguir organiza os programas citados em três colunas. A primeira destaca os gêneros e os títulos dos espetáculos encontrados no acervo da TVE/RS. O segmento seguinte apresenta o nome dos grupos, dos diretores ou dos artistas responsáveis pelas montagens. A terceira coluna revela o ano em que o programa foi exibido no Canal 7.

QUADRO 1 – Lista dos documentos selecionados do programa *Palcos da Vida*

GÊNERO/ESPETÁCULO	ARTISTA, DIRETOR OU GRUPO	ANO
TEATRO		
<i>A Mãe da Miss e o Pai do Punk</i>	Luiz Arthur Nunes (diretor)	1987
<i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i>	Grupo Gregos & Troianos	1988

<i>Conversa ao Pé do Palco</i>	Oscar Simch (diretor)	1988
<i>Escondida na Calcinha</i>	Patsy Cecato (diretora)	1988
<i>Império da Cobiça</i>	Grupo TEAR	1987
<i>O Ferreiro e Morte</i>	Grupo Teatral Face & Carretos	1988
<i>Ostal</i>	Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz	1989
DANÇA		
<i>Ana Terra</i>	Ballet Vera Bublitz	1989
<i>Da Razão à Volúpia</i>	Grupo Mudança	1989
<i>Dança Alegre Alegrete I</i>	Grupo Vacilou Dançou/RJ	1989
<i>Dança Alegre Alegrete II</i>	Rubens Barbot (bailarino e coreógrafo) Ballet Teatro Castro Alves/BA	1989
<i>Grand Genet: Nossa Senhora das Flores</i>	Franklin Cassaro e Michele Spiewak/RJ Grupo de Dança Teatro Guaíra/PR	2003
<i>Primavera</i>	Biño Sautzvy (diretor)	2008
<i>Retratos V ou As Parcas</i>	Maria Waleska Van Helden (coreógrafa)	1988
<i>Só um Homem Só</i>	Grupo Terpsi Teatro de Dança Rubens Barbot (bailarino e coreógrafo)	1987
MÚSICA		
<i>A Paixão dos Mendigos</i>	Paulo Gaiger (cantor)	1990
<i>Batom</i>	Adriana Calcanhotto (cantora) e Luciano Alabarse (diretor)	1989
<i>Tangos e Tragédias</i>	Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky (músicos e cantores)	1987
TEATRO DE BONECOS		
<i>O Menor Espetáculo da Terra</i>	Grupo Cem Modos	1989
VARIEDADES		
<i>Boneca Cobiçada</i>	Luciano Alabarse (diretor)	1989
<i>Viva Gorda I e Viva a Gorda II</i>	Eliane Steinmetz (atriz e apresentadora)	1988
ÓPERA		
<i>La Serva Padrona</i>	Orquestra de Câmara Theatro São Pedro e Grupo TEAR	1988
CIRCO-TEATRO		
<i>Tholl Imagem e Sonho</i>	Grupo Tholl – Oficina Permanente de Técnicas Circenses	2005

Apresentados, inicialmente, nas terças-feiras, às 21h30min, os episódios eram gravados com três câmeras simultâneas, colocadas em frente ao palco (nos lados direito, esquerdo e central da plateia), que ofereciam ao telespectador uma visão panorâmica que se

aproximava daquela que seria a do público. No formato documentário-reportagem, o programa captava o acontecimento cênico, exatamente, como ocorreu no momento da gravação, ou seja, mostrando o espetáculo “tal como ele foi”¹¹. O procedimento pode ser classificado como *teatro-vídeo* (PAVIS, 2005, p. 101). Ou seja, é quando a câmera “vai até seu objeto, tentando captá-lo”. Nesse tipo de registro, o vídeo está a serviço do teatro e documenta o espetáculo conforme é apresentado, originalmente, sem alterações na encenação em decorrência da gravação¹².

Entretanto, na transposição do palco para o vídeo, por se tratar de um recorte da realidade, o documento audiovisual altera o original (a peça de teatro) se comparado ao olhar do público presente à sala de espetáculo. No teatro, o espectador é que faz a escolha dos signos cênicos através do direcionamento de seu olhar. No registro em vídeo, a seleção é realizada por meio do enquadramento e da edição da imagem. No *Palcos da Vida*, uma mesma cena era captada por até três cinegrafistas, cada um com uma tomada (*take*) diferente. Depois, o diretor de imagens, diante destas opções simultâneas de um mesmo momento cênico, decidia por apenas uma na mesa de corte (suíte). Por fim, na pós-produção, os editores do programa podiam realizar outros recortes e montagens. Configurava-se uma operação coletiva que englobava o olhar de diversos profissionais.

A seleção dos espetáculos gravados é outra característica que demonstra o processo de mediação entre obra e público, através do veículo de comunicação. No cotidiano de um espectador hipotético de teatro, ele mesmo definiria, entre as produções artísticas em temporada na sua cidade, qual desejaria assistir. Já no programa da TVE/RS, o telespectador teria que acompanhar o espetáculo escolhido pelos produtores que trabalhavam na emissora. No entanto, mesmo que atrelado às opções da máquina televisiva, o telespectador tinha acesso a produtos culturais que, talvez, não veria ao vivo em uma sala de espetáculos, seja pelo desconhecimento de sua temporada, por questões financeiras ou outro motivo que o impedisse de acompanhar a efervescência cultural de sua época. Desta forma, a programação artística

¹¹ Em 2010, o programa *Palcos da Vida* completa 23 anos no ar. Atualmente, é exibido aos domingos, às 19h. O site da Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão descreve o programa com o seguinte texto: “*Palcos da Vida* é vitrine para apresentações de importantes nomes da música do Sul e de artistas de todo o País, que mostram seu trabalho em palcos gaúchos. O espetáculo tal como ele é, gravado em seu próprio ambiente, filtrado pelas exigências técnicas: Baden Powel, Gilberto Gil, Nei Lisboa, Kleiton & Kleidir, Comunidade Nin Jitsu e Lucille Band e Hard Working, entre outros, já estiveram no *Palcos da Vida*. Depoimentos de músicos e críticos complementam a pauta do programa, aproximando o artista e seu público”. Disponível em <<http://www.tve.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

¹² Patrice Pavis diferencia o *teatro-vídeo* de outras experiências que cruzam o teatro com o vídeo. No *vídeo-vídeo*, as marcações dos atores, cenários e outras opções estéticas visam a realização do produto audiovisual. Assim, “é o objeto que se coloca em relação à câmera” (PAVIS, 2005, p. 101).

que ficaria restrita ao público dos teatros ganhava outras plateias através de sua transmissão via televisão.

A exibição de depoimentos dos artistas durante o programa era mais uma forma de aproximar o telespectador das obras de teatro e de dança em cartaz nos palcos de Porto Alegre. Na busca desta comunicação mais efetiva, as entrevistas tinham como objetivo esclarecer o telespectador sobre os processos de criação dos diretores, da construção dos personagens, da constituição dos grupos de teatro, enfim, temas que mostrassem ao público detalhes sobre a linguagem dos espetáculos e os modos de produção. No *Palcos da Vida*, a entrevista tinha a mesma função de outros paratextos de um espetáculo, como os programas das montagens (folhetos impressos) distribuídos ao público na entrada dos teatros ou as reportagens de veículos de comunicação (jornal, rádio, *internet*) que o espectador pode acessar antes ou depois de assistir a uma peça.

Estes procedimentos de mediação têm características semelhantes a outros produtos informativos inseridos no universo da indústria cultural. Isto porque os meios massivos oscilam entre a novidade e a repetição, em um eterno jogo que apresenta sempre um novo produto sem, no entanto, surpreender seus espectadores com rupturas dos padrões estabelecidos. Ao focalizar espetáculos locais de teatro na televisão, o *Palcos da Vida* trabalhava com o conceito de novidade, rompendo com princípios hegemônicos de uma programação televisiva pautada pelo já conhecido. Mas a mesma novidade vinha acompanhada de entrevistas que procuravam “explicar” ao telespectador aspectos que poderiam passar despercebidos no contexto geral do programa. Assim, a encenação, que exigiria uma atenção diferenciada do público em frente à tela de televisão, tinha o formato de repetição, uma vez que trabalhava com padrões já conhecidos do telespectador, ou seja, uma edição que mesclava cenas e entrevistas, a exemplo de outras reportagens de televisão (sem ruptura). A utilização deste recurso (o depoimento dos artistas) procurava esclarecer a audiência sobre aspectos estéticos e de produção que não estavam explícitos no espetáculo. Desta forma, a opção pela utilização das entrevistas se aproxima de uma das funções paratextuais dos programas impressos dos espetáculos – a explicativa. Como define Clóvis Massa (2005, pp. 16-17), “nela procura-se expor ao espectador alguns dos traços essenciais da obra, podendo ser tanto da criação dramática quanto da cênica. Na maioria das vezes, o discurso é o do diretor da encenação; em outras, é apresentado em forma de fragmento, retirado de entrevistas do dramaturgo ou aproveitado de seus estudos literários”.

No caso do *Palcos da Vida*, a função explicativa, por meio dos depoimentos dos artistas, apresentava ao público aspectos relativos à obra, mas, também, sobre o processo de criação da encenação. Pensando nesta direção, mesmo que as entrevistas tivessem como objetivo não surpreender o espectador com rupturas dos padrões estabelecidos, elas cumpriram um papel que superava a função explicativa, se considerarmos a distância temporal que separa estes registros em vídeo do fato teatral. Hoje, as entrevistas são documentos históricos sobre o contexto cênico daquele período.

Há outro aspecto que merece consideração. As técnicas de reprodução – das quais a mídia é herdeira – democratizam a cultura cultivada, fazendo transitar na cultura de massa obras que, antes, eram monopólio de setores da alta cultura. Tal movimento entre os polos culturais da sociedade produz efeitos de lado a lado. De uma parte, a reprodução e a mídia supervalorizam e mitificam o original, fato que, segundo Edgar Morin (2007, p. 54), transforma-se em “uma resistência à invasão conquistadora da cultura de massa”. De outra, a cultura de massa multiplica, democratiza e integra, mas vulgariza os elementos da cultura cultivada com o objetivo de atingir o espectador médio ideal. A democratização da cultura, como diz Morin, é vista com “bons olhos” pela elite cultural, social e política, porém, o seu hibridismo é tratado com horror pelos mesmos setores da alta cultura. Roger Silverstone argumenta que os meios de comunicação são responsáveis pelo movimento contínuo de significados, em um processo de mediação que entrelaça produtores e consumidores de mídia em fluxos constantes de experiências e troca de textos e discursos entre um e outro. Segundo ele, as informações mediadas circulam “através de intertextualidades infindáveis [...] na tela e fora dela, em que nós, como produtores e consumidores, agimos e interagimos, urgentemente procurando compreender o mundo, o mundo da mídia, o mundo mediado, o mundo da mediação” (SILVERSTONE, 2005, p. 34).

Assim, compreender como ocorre este fluxo de informações (e suas contradições) é condição indispensável para uma análise da cultura e dos meios massivos, em especial, a televisão em suas possibilidades estéticas e de transmissão de conteúdos. Na célebre obra *Dos meios às mediações*, Jesús Martín-Barbero (2008) começa sua análise com um alerta: o discurso sobre os efeitos da tecnologia na comunicação e na cultura está cheio de armadilhas. Segundo ele, os conflitos do processo comunicativo são sufocados por uma visão dualista da mediação de massa, que enfoca apenas as estratégias do dominador e o caráter emissores-dominadores e receptores-dominados. Esta lógica da dominação esconde as contradições do campo por meio do rótulo simplista da massificação ou o uso dos veículos para ratificar os

interesses das elites. Entretanto, há brechas na rede comunicativa que permitem espaços de visibilidade e validação de mensagens, produtos e discursos produzidos por setores sociais e culturais não hegemônicos.

O terreno é repleto de conflitos, tensões e resistências no qual uma abordagem realmente crítica deve se debruçar sobre o “modo como as pessoas produzem o sentido de sua vida e como se comunicam e usam os meios” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 27). Os métodos de pesquisa sobre a mídia necessitam priorizar leituras que relacionem emissor-mensagem-receptor ao contexto histórico, político, econômico, social e cultural. Em especial, Martín-Barbero (2008, p. 29) se refere aos países latino-americanos, marcados por lutas contra regimes autoritários e por brechas que ocorrem no embate entre “modernidade e descontinuidades culturais” e “imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo”.

É nesta trama mestiça e complexa que se insere o tema televisão e, por esta razão, o filósofo e pesquisador da comunicação defende a necessidade de uma análise capaz de distinguir entre

[...] a indispensável denúncia da cumplicidade da televisão com as manipulações do poder e dos mais sórdidos interesses mercantis – que sequestram as possibilidades democratizadoras da informação e as possibilidades de criatividade e de enriquecimento cultural, reforçando preconceitos racistas e machistas e nos contagiando com a banalidade e a mediocridade apresentada pela maioria da programação – e o lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 26, grifo do autor).

A televisão tem sido testemunha das transformações pelas quais passam a sociedade, a cultura e os próprios meios de comunicação. No caso da TVE/RS, o programa *Palcos da Vida* pode ser visto como um exemplo da maneira pela qual ações, aparentemente, diluídas do fazer cotidiano de artistas, em uma cidade do sul do Brasil, encontram espaços de visibilidade no contexto midiático. Sua importância está, justamente, em ser um espaço de divulgação dos produtos culturais regionais, diante de uma programação hegemônica vinda de São Paulo e Rio de Janeiro, transmitida por meio das redes nacionais de televisão¹³. Trata-se aqui de

¹³ O poder de alcance da televisão, na década de 1980, pode ser medido por meio do número de televisores existentes no país. Em 1987, havia cerca de 26 milhões de aparelhos, distribuídos por 17 milhões e 400 mil lares brasileiros. Em 1991, este número aumentou para 400 milhões de televisores em 28 milhões de domicílios, sendo

espaços de validação e construção de identidades de uma cultura local, função que aponta para o papel das mídias nos processos de transformações sociais.

A significação social das mídias está mudando. Junto com sua capacidade de representar o social e construir a atualidade, persiste sua função socializadora e de formação das culturas políticas. Entrelaçadas com a história das sociedades modernas, as mídias, além de “mostrar” como vão ocorrendo as mudanças, as acompanham (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 73).

Nas televisões e rádios de caráter público, como a TVE/RS, a produção e circulação de conteúdos jornalísticos e culturais deveriam garantir espaço para discussão de temas que não estão presentes nas emissoras privadas. Em um modelo ideal, os sistemas públicos seriam locais para experimentações e diálogos mais profundos com outras áreas da cultura, visto que poderiam se distanciar das pressões comerciais, de consumo e audiência. Sobre o compromisso destas emissoras – as culturais e educativas – de realizar uma programação de qualidade, Wolton (2003, p. 77) acredita que “mais do que em qualquer outro setor da indústria cultural, na televisão pública a responsabilidade primeira vem da oferta e não da demanda”. Segundo ele, uma emissora preocupada em promover acesso à informação e à cultura deve projetar o telespectador em sua dimensão de cidadão com espírito crítico, mesmo considerando o caráter espetacular do veículo. Para Wolton (2003, p. 76), “se a televisão permanece um espetáculo – e é por essa razão que ela agrada – nada impede que o espetáculo seja de qualidade”. Neste sentido, o teórico defende, como primordial, uma justa concorrência entre emissoras públicas e privadas, ou seja, para que a disputa seja equilibrada é preciso garantir políticas e regulamentações que mantenham um setor público de comunicação forte. De acordo com o pesquisador francês, em razão das limitações decorrentes da necessidade de lucro das televisões privadas, são as emissoras públicas que poderão responder com uma produção mais qualificada.

Néstor García Canclini (apud MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 69) acredita que as televisões públicas possibilitaram espaços emancipatórios, onde “cresceram a informação independente e a consciência cidadã, se legitimaram as demandas das pessoas comuns e se limitou o poder dos grupos hegemônicos na política e nos negócios”. No entanto, o

24 milhões coloridos e 16 milhões em preto e branco, com cobertura geográfica das redes de televisão de 99% do território nacional, segundo levantamento da Associação Brasileira de Rádio e Televisão e Anuário Brasileiro de Mídia (COMPARATO, 1991, pp. 300-309).

antropólogo argentino, que estuda a cultura na perspectiva latino-americana, chama a atenção para os riscos decorrentes da redução do papel e dos recursos econômicos dos Estados, enquanto sucedem-se inovações tecnológicas capazes de encarecer ou inviabilizar a produção nos canais públicos.

É o caso da TVE/RS, que enfrenta as contradições típicas de um veículo vinculado ao governo do Estado. De um lado, em razão de não sofrer pressões comerciais que pautem sua produção na busca inexorável por índices de audiência, a emissora pode (resguardadas as pressões políticas intrínsecas de seu campo) ter como perfil de atuação um jornalismo reflexivo e cultural acessível a todos os segmentos de público. De outro, sua dependência de verbas públicas restringe a atualização do parque tecnológico e limita os recursos de produção.

O arquivo de fitas, por exemplo, é um dos setores mais atingidos pela falta de verbas. No acervo do Canal 7, estão guardadas fitas de vídeo com a produção jornalística e de entretenimento da emissora, como as que geraram este estudo. Estas gravações compõem um vasto panorama de várias décadas de história em áreas como política, economia, ciência, esportes e artes. Contudo, grande parte destas fitas foi gravada em sistemas que, hoje, já estão em desuso, como o U-Matic e o S-VHS¹⁴. E não há previsão de digitalização destas imagens para formatos contemporâneos, fato que deveria receber a devida atenção dos dirigentes da emissora e da sociedade em razão da importância histórica dos registros.

Outra questão que se destaca, no caso dos documentos selecionados para a pesquisa, é a dificuldade de acesso a informações precisas sobre os programas *Palcos da Vida*, gravados naquele período, e a outros dados que auxiliem o pesquisador a mapear os vídeos que podem estar arquivados no acervo da TVE/RS. O sistema de indexação do centro de documentação da emissora possui diversas lacunas decorrentes da transposição dos antigos fichários manuais do arquivo de fitas – que registravam, apenas, poucos dados sobre a produção televisiva – para as palavras-chaves necessárias como forma de descrever o contexto do vídeo a indexar no meio informatizado. Assim, a busca por gravações anteriores ao recente processo tecnológico de organização das informações assemelha-se ao trabalho de um arqueólogo na tentativa de encontrar vestígios de fatos do passado.

¹⁴ Os vídeos que fazem parte do estudo, realizados no período de 1987 a 1990, estão gravados no sistema U-Matic, cuja fita cassete tem bitola de ¾ de polegada. S-VHS (Super VHS) é uma versão melhorada do VHS. A fim de possibilitar esta pesquisa, os documentos em vídeo que fazem parte do universo de análise foram transcodificados para o sistema DVD.

No caso dos vídeos que integram o *corpus* deste estudo, eles somente são encontrados quando a busca é realizada a partir do nome do programa (*Palcos da Vida*). Então, eles aparecem listados pelo título do espetáculo ou, então, pelo nome de algum dos artistas responsáveis pela produção, sem fornecer informações sobre o gênero do programa (teatro, música, dança, show de variedade, etc.) ou outros dados que possam esclarecer o tipo de conteúdo a que se refere o documento. Desta maneira, torna-se necessário pegar a fita em questão e exibí-la no aparelho que a reproduz a fim de verificar sua procedência. Enfim, trata-se de um verdadeiro mapeamento das pistas que possam ajudar a entender e explicar a origem e o conteúdo dos vídeos.

É importante lembrar ainda que, além da TVE/RS, outras emissoras de televisão do Rio Grande do Sul vêm acompanhando e documentando (ainda que timidamente) a cena teatral gaúcha ao longo dos anos. Elas produzem reportagens ou programas especiais que, na maioria das vezes, não são utilizados como fontes em pesquisas sobre a área teatral. Como lembra Wolton (2003, p. 75, grifo do autor), a televisão é o “*principal instrumento de informação, de entretenimento e de cultura* da esmagadora maioria dos cidadãos dos países desenvolvidos”.

Não há televisão sem uma concepção implícita ou explícita de seu papel na sociedade. A televisão não é apenas um conjunto de imagens produzidas e difundidas. Ela também é imagens recebidas, e no lugar mais privado, o domicílio. Ela é uma troca. Esta característica, o consumo individual de uma atividade coletiva, obriga a se colocar a questão central para qualquer televisão, privada ou pública: uma televisão para fazer o quê? (WOLTON, 2003, p. 76, grifo do autor).

Finalmente, cabe destacar alguns pontos que interessam a esta pesquisa sobre o papel da televisão na sociedade contemporânea, em especial, no encontro com o teatro. Além da função educativa que a televisão de massa pode desempenhar, é importante registrar, como já foi dito, sua configuração como um importante meio de registro da memória cultural, de representações do passado, de tradução de sensibilidades (como os indivíduos e grupos se dão a perceber), da alteridade, da diferença e de identidades. Como define Martín-Barbero (2004, p. 41), o veículo é um “espaço de cruzamentos estratégicos com certas tradições culturais de cada país, orais, gestuais, escritas, teatrais, cinematográficas, novelescas, etc.” e pode possibilitar “brechas” para discussão de conteúdos que interessam a comunidade e o cidadão tanto nas emissoras públicas como em alguns espaços das televisões comerciais.

2.3 OPERAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

2.3.1 Lugar, Prática e Escrita

Como uma arte efêmera, o teatro se caracteriza por estabelecer uma relação viva entre atores e espectadores que ocorre, exclusivamente, no momento da experiência estética, no local da encenação. Assim, o pesquisador que se interessa por resgatar um acontecimento cênico se depara com a impossibilidade de reconstruí-lo em sua totalidade. O espetáculo deixa suas marcas efetivas somente na memória daqueles que participaram do fato, sejam atores, componentes da equipe técnica da peça ou espectadores.

No campo da história, pensadores como Michel de Certeau, Hayden White e Paul Veyne, revisaram o estatuto da “verdade” produzida pela tradição historicista. Como lembra Roger Chartier (2008, p. 164), os três autores demonstraram o caráter narrativo da escrita da história e “obrigaram os historiadores a abandonarem suas certezas quanto a uma coincidência exata entre o passado tal como foi e sua explicação histórica no presente”. É no abismo destas contradições, entre o fazer teatral e seus rastros, que a pesquisa lança seu olhar: encontrar vestígios do fato cênico e reconstituir/narrar sua memória¹⁵.

Marco De Marinis, em um estudo crítico acerca da historiografia teatral, salienta o caráter decisivo da escola francesa dos *Annales*¹⁶ para a quebra epistemológica que redefine o fato histórico como objeto construído pelo estudioso. A partir das direções apontadas por nomes como Jacques Le Goff e Michel Foucault sobre o estatuto teórico dos documentos, o professor italiano defende uma *análise contextual* dos acontecimentos cênicos. Para isso, De Marinis (1997, p. 39) propõe uma “reformulação radical da história do teatro nos termos de uma história dos documentos *sobre o teatro*”. Segundo o teatrólogo, o documento é

¹⁵ Chartier cita os livros *Comment on écrit l'histoire?* [Como se escreve a história], de Paul Veyne (1971), *Metahistory* [Metahistória], de Hayden White (1973), e *L'Écriture de l'histoire* [A escrita da história], de Michel de Certeau (1975).

¹⁶ A chamada Escola dos *Annales* nasce com os franceses Mark Bloch e Lucien Febvre que fundam, em 1929, a revista *Annales*. A publicação tem como objetivo enriquecer os estudos da história e aproximar a disciplina de outros campos do conhecimento, como sociologia, psicologia, economia, linguística e antropologia. Bloch e Febvre estavam insatisfeitos com a pesquisa histórica que reduzia situações complexas da sociedade a jogos de poder. Diferentes gerações de historiadores e outros pesquisadores colaboraram, influenciaram ou foram influenciados pelas ideias dos *Annales* como Georges Duby, Jacques Le Goff, Roger Chartier, Michel de Certeau, Pierre Bourdieu e Michel Foucault. Sobre o tema, Peter Burke (1991) escreveu o livro *A Revolução Francesa da historiografia - A Escola dos Annales (1929-1989)*.

duplamente construído, ou seja, ele carrega a subjetividade de quem o produziu e o recorte do historiador.

Como ocorre a produção do conhecimento histórico? Que relações envolvem o discurso sobre o passado e as suas representações? Michel de Certeau (2008) classifica a pesquisa em história como uma operação que se processa por meio de três procedimentos fundamentais: o lugar do historiador, a prática da disciplina e a produção da escrita. De acordo com historiador e filósofo francês, todo o texto histórico é produzido em um local e um tempo (uma instituição e uma época), utiliza-se de procedimentos de análise (técnicas próprias de uma disciplina ou ciência) e resulta de uma construção narrativa (submetida aos dispositivos e figuras da retórica) que o aproxima da literatura. Certeau realiza uma análise teórica e crítica do trabalho do historiador a fim de desvendar a epistemologia do campo: os princípios, fundamentos e metodologias do fazer histórico.

A pesquisa historiográfica é produzida no *lugar* de onde fala o historiador. É o espaço político, econômico, social e cultural e também a instituição em que ele elabora o texto. Ou seja, a organização na qual o sujeito articula o conhecimento impõe o que Certeau define como as “leis do meio”, que sacralizam a produção. Dito de outra maneira, o historiador pertence a uma instituição, um lugar e um tempo, nos quais não está livre das relações de poder e métodos próprios a este local. As relações de pertencimento e hierarquia do lugar social compõem um sistema complexo e invisível que ditam as regras do fazer histórico.

Roger Chartier aproxima o conceito de “leis do meio” à noção de “campo” proposta pelo sociólogo Pierre Bourdieu, no qual são os pares que definem o que é ou não produção de conhecimento em determinada disciplina. São regras construídas coletivamente no campo e incorporadas na ação individual. Para Bourdieu, existe uma relação independente, relativamente autônoma, no microcosmo de uma disciplina (um campo) em relação ao macrocosmo social. O microcosmo obedece a convenções específicas “que traçam uma fronteira entre objetos considerados legítimos e outros que não o são e que devem ser excluídos ou censurados” (CHARTIER, 2008, p. 167). Nesta rede que combina permissão e interdição, métodos e leis de um meio, “a história se define inteira por uma *relação da linguagem com o corpo* (social) e, portanto, também pela sua relação com os *limites* que o corpo impõe, seja à maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto outro (passado, morto) do qual se fala” (CERTEAU, 2008, p. 77).

Além de uma operação inserida em um local e um tempo, o lugar do historiador, Certeau aponta como segunda característica do fazer histórico o espaço de uma *prática*. Como disciplina e ciência, o campo histórico estabelece técnicas de produção que mediam a relação com o objeto. O historiador trabalha com fontes e documentos que são selecionados e manipulados (com base em regras) para serem transformados em um todo diferente das partes originais. Certeau (2008, p. 79) classifica a operação como uma “articulação natureza-cultura” que converte o natural em utilitário, ou seja, “trabalha sobre um material para transformá-lo em história”. O pesquisador francês ressalta que a história opera com os gestos de separar, reunir e redistribuir em documentos os objetos que estavam colocados de outra maneira. É o resultado de um olhar, de uma operação técnica, que recorta, recombina os dados e instaura signos.

[...] consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele [o historiador] forma a “coleção”. [...] Longe de aceitar os “dados”, ele os constitui (CERTEAU, 2008, p. 81).

A *escrita* é o terceiro elemento fundamental para compreensão de como se processa a operação historiográfica. Certeau explica que se trata de um texto *folheado*, que abarca diversas temporalidades e saberes, e que tem por objetivo convocar o passado, mostrar a competência do historiador e convencer o leitor. Na escrita, o historiador utiliza-se de recursos como citações e notas que validam o texto e estabelecem um acordo de confiança com o receptor. Certeau (2008, p. 102) enfatiza: “Citando, o discurso transforma o citado em fonte de credibilidade e léxico de um saber”. Através destes recursos, das notas de rodapé e da listagem das fontes bibliográficas, o historiador oferece ao leitor a possibilidade de “refazer o caminho percorrido, caso duvide das conclusões apresentadas” (PESAVENTO, 2008, p. 183).

A crítica de Certeau e dos teóricos da nova história ao positivismo historicista, que buscava encontrar e reconstituir a verdade dos fatos, e o esclarecimento de que a história é escrita suscitaram outros questionamentos sobre o fazer historiográfico. O que diferencia história e ficção? E que procedimentos podem garantir à disciplina um caráter científico? Chartier (2008, p. 164) recorre a Hayden White para explicar que o discurso histórico é uma “forma de criação ficcional” e que “o conhecimento que ele propõe é da mesma ordem que o

conhecimento do mundo e do passado oferecido pelo discurso do mito e da ficção”. O pesquisador esclarece, no entanto, que o conhecimento histórico é garantido por meio de técnicas específicas e controles que reafirmam o saber crítico da disciplina, onde prova e retórica são complementares e não opostas.

A história opera com técnicas de saber e de validação, análise de documentos e provas que oferecem vestígios do que “teria acontecido”. Na sua tarefa de reunião e montagem dos fatos, o historiador chega a uma veracidade possível, ou seja, realiza versões do passado. Todavia, a história apresenta “representações do real” que um dia existiu. Sandra Pesavento (2007) esclarece que o conceito de representação relaciona ausência e presença na medida que significa “estar no lugar de”. No discurso histórico, a representação torna presente um fato do passado que não existe mais no momento da escrita, isto é, o referente, o real é ausente. Diante desta contradição (a saber, a necessidade da história de aproximar-se de uma possível verdade, daquilo que não existe no momento presente), como dar crédito à representação histórica? Chartier recorre a duas possibilidades apontadas por Ricoeur:

A primeira, de ordem epistemológica, insiste na necessidade de distinguir claramente e articular as três “fases” da operação historiográfica: o estabelecimento da prova documental, a construção da explicação e, finalmente, sua colocação em forma literária. A segunda resposta é menos familiar aos historiadores; ela remete à certeza da existência do passado tal como garante o testemunho da memória (CHARTIER, 2008, p.169).

O acesso ao passado não é uma operação exclusiva dos historiadores. A memória individual ou coletiva é outra forma de estabelecer vínculos com o tempo que passou. Chartier destaca as distinções realizadas por Ricoeur para diferenciar história de memória. A memória estabelece, por meio da testemunha, uma suposta fidelidade e reconhecimento do passado enquanto a história opera com a natureza indiciária do documento. Chartier (2008, p. 168) explica que, na história, “a aceitação (ou a recusa) da credibilidade da palavra que testemunha é substituída pelo exercício crítico que submete ao regime do verdadeiro e do falso, do refutável e do verificável, os traços do passado”.

Esta breve citação dos princípios da operação historiográfica, seu caráter de levantamento de dados e reunião de documentos, montagem e construção narrativa, além da substituição da verdade pela verossimilhança histórica, são pontos que balizam a análise, nesta pesquisa, da utilização do vídeo como documento das artes cênicas.

2.3.2 Decisões Metodológicas

Antes de revelar os caminhos percorridos para analisar os documentos em vídeo que motivaram a pesquisa, será feito um breve entreato com reminiscências pessoais e literárias que envolvem o estudo. “O caos é uma ordem por decifrar”, lembra José Saramago (2008), na obra *O homem duplicado*. A frase, que o escritor português atribui ao fictício *Livro dos contrários*, é dita no romance pela personagem Maria da Paz, funcionária de um banco, namorada do protagonista, o professor de história Tertuliano Máximo Afonso. Maria da Paz faz o comentário em alusão à confusão que está instalada no apartamento do professor, onde há dezenas de fitas de vídeo espalhadas pela sala. Tertuliano Máximo Afonso alugara vários vídeos em uma locadora na tentativa de resolver um enigma que lhe assola a vida. Ele acredita ser um homem duplicado: tenta decifrar o fato de se reconhecer idêntico a um ator, figurante em diversos filmes, que é seu sócia.

Através da narrativa, Saramago fala de questões que envolvem identidade e sociedade, indivíduo e massa, aparência e essência. A fim de desvendar a situação ambígua em que se encontra, o professor de história procura vestígios e sinais que lhe auxiliem na busca do outro homem. Os vídeos são os primeiros rastros percorridos por Tertuliano Máximo Afonso para descobrir o nome do seu duplo.

O caos é uma ordem por decifrar, Quê, que foi que disseste, perguntou Tertuliano Máximo Afonso [...], Que tem de especial a frase, Tem muito, Não sei, talvez fosse porque o meu trabalho no banco se faz com algarismos, e os algarismos, quando se apresentam misturados, confundidos, podem aparecer como elementos caóticos a quem os não conheça, no entanto, existe neles, latente, uma ordem, na verdade creio que se os algarismos não têm sentido fora de uma qualquer ordem que se lhes dê, o problema está em saber encontrá-la, Aqui não há algarismos, Mas há um caos, foste tu mesmo que o disseste, Uns quantos vídeos desarrumados, nada mais, E também as imagens que estão lá dentro, pegadas umas às outras de maneira a contarem uma história, isto é, uma ordem, e os caos sucessivos que elas formariam se as dispersássemos antes de tornar a pegá-las para organizar histórias diferentes, e as sucessivas ordens que assim iríamos obtendo, sempre deixando atrás um caos ordenado, sempre avançando para dentro de um caos por ordenar (SARAMAGO, 2008, pp. 90-91).

Do mesmo modo que o personagem de Saramago, eu me encontrava diante de um caos por ordenar. O caos se instalou desde o princípio, ou seja, na descoberta no arquivo da TVE/RS dos vídeos que registraram espetáculos teatrais através do programa *Palcos da Vida*.

De alguma maneira, eles me suscitaram curiosidade e interesse. Não só como documentos das peças gravadas, mas, principalmente, pelo conteúdo das entrevistas com atores e diretores que atuavam naquela época em Porto Alegre. Percebi que o acervo possibilitava leituras de uma cena perdida: a segunda metade da década de 1980. Compreendi ainda que, em consonância com Tertuliano Máximo Afonso, estava, também, em busca de identidade, de compreender o ambiente teatral do qual fiz parte como estudante de teatro, ator, produtor, divulgador, sonoplasta e operador de iluminação, naqueles anos, na Capital gaúcha.

Mas como deixar “falar” os documentos? Que histórias eles poderiam contar? Que cena era essa recortada pela mídia? Que elementos são destacados? É possível traçar características dos modos de produção, das linguagens ou do trabalho do ator? Enfim, como estes documentários de televisão revelariam os bastidores das artes cênicas de Porto Alegre naquele período? Como não parti de uma hipótese preconcebida, tornava-se necessário fazer emergir o conteúdo dos vídeos por eles mesmos. Os próprios documentos conduziram os rumos temáticos da pesquisa. Com a proposta de seguir este percurso, elegi como ferramentas de trabalho procedimentos típicos da Análise de Conteúdo, método de investigação que procura “desocultar” conteúdos latentes das mensagens, nas imagens, textos ou discursos (BARDIN, 2009).

Em um primeiro momento, o *corpus* da pesquisa totalizava 24 programas encontrados no arquivo da TVE/RS. No entanto, o universo talvez fosse ainda maior já que o sistema de fichários da emissora era feito manualmente, tendo sido computadorizado, posteriormente, com possíveis perdas de documentos no decorrer do processo. Para constituição do *corpus* era preciso realizar uma seleção. Em um primeiro momento, dispunha de um conjunto de vídeos com montagens de diversos gêneros e linguagens das artes do espetáculo, entre teatro, dança, *show* de auditório, teatro de bonecos, dublagem, circo-teatro e música. A heterogeneidade dos documentos era um obstáculo a superar. Então, decidi reduzir o universo de análise aos espetáculos teatrais. A escolha teve como objetivo focar o campo de pesquisa a fim de possibilitar um estudo mais detalhado. Na medida em que cada programa tinha cerca de uma hora de duração, com esta redefinição, diminuí o *corpus* para cerca sete horas de gravação.

O direcionamento foi, para mim, bastante doloroso: tenho tendência a acumular dados, a considerar todos importantes, com dificuldade de abandonar documentos e fazer seleções. Isto, no entanto, fez-se necessário. Assim, o conjunto de análise ficou composto pelas seguintes peças: *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *A Verdadeira História de Édipo Rei*,

*Escondida na Calcinha, Império da Cobiça, O Ferreiro e a Morte e Ostal*¹⁷. Como única exceção, permaneceu no conjunto *Tangos e Tragédias*, uma mescla de teatro e música, pelo fato do espetáculo marcar a estreia do programa *Palcos da Vida* e ser o único a prosseguir em cartaz com o mesmo elenco, nos últimos 25 anos, desde sua primeira apresentação, em 1984. Um acontecimento raro entre montagens brasileiras.

Outra questão que merece destaque diz respeito à perenidade dos documentos gravados. A transformação tecnológica torna os equipamentos televisivos (câmeras, videoteipes, fitas) obsoletos rapidamente. Além disso, o material do qual são feitas as fitas de vídeo é sensível a diversos agentes físicos ou de manuseio. Por este motivo, um importante registro cênico daquela década fora perdido. A fita do programa sobre o espetáculo *Império da Cobiça*, do Grupo TEAR, não rodou no único aparelho de videocassete em sistema U-Matic que ainda funciona na TVE/RS.

Assim, depois de todas as tentativas fracassadas de exibir tal vídeo do *Palcos da Vida*, eu desisti do procedimento e considerei aquele documento como um objeto morto para a pesquisa e, por consequência, a possibilidade de falar sobre o espetáculo dirigido por Maria Helena Lopes. Mas como ocorre com toda perda de um material importante, a consciência de sua falta desencadeou um processo de insatisfação e impotência. Então, contatei os atores que participaram da montagem no desejo de que pelo menos houvesse uma cópia em vídeo do programa que gravou *Império da Cobiça*. Mas, nada.

Um único vestígio estava no acervo particular da encenadora Maria Helena Lopes. Ao conversar com a diretora do TEAR, fui informado que ela dispunha de um outro vídeo sobre o espetáculo, mas que não se tratava do registro feito pelo programa *Palcos da Vida*. Esse documento, citado por Lopes, foi produzido pelo próprio grupo para ser distribuído aos veículos de comunicação como um vídeo release. Lopes me cedeu a peça de divulgação, em uma cópia em sistema VHS, com duração de quase nove minutos, que foi transcodificada para DVD.

Como vídeo release, o documento descoberto no acervo da diretora foi produzido com objetivos diferentes do original “perdido” no arquivo da TVE/RS, o que propõe outra lógica

¹⁷ Outra observação deve ser feita. No conjunto de espetáculos teatrais gravados pela TVE/RS (Quadro 1), consta a montagem *Conversa ao Pé do Palco*. Este registro documental foi excluído da análise por dois motivos. Em primeiro lugar, caso a peça fosse mantida na pesquisa, o diretor Oscar Simch seria o único a ter dois espetáculos estudados por este trabalho. Simch também assina a direção de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, que permanece na pesquisa. Em segundo lugar, a decisão proporciona uma concisão do *corpus* de análise, mesmo admitindo as lacunas de conteúdo decorrentes do corte.

para a leitura da gravação. De uma parte, o programa *Palcos da Vida* era uma grande reportagem cultural, com entrevistas captadas e editadas segundo padrões e metodologias próprias do fazer jornalístico e de seus produtores, tendo como função principal a mediação entre a obra (peça teatral) e o público (telespectadores). Já o vídeo release configurava-se como uma peça de menor duração, com depoimentos e cenas escolhidas do espetáculo pelos próprios artistas do TEAR, cujo objetivo maior era realizar uma aproximação entre o grupo e a imprensa ou com outros eventos que interessavam ao coletivo, como festivais e mostras de teatro. Assim, tal documento apresenta a visão dos realizadores de *Império da Cobiça* naquilo que interessava aos produtores divulgar sobre o acontecimento cênico. Ciente das diferenças conceituais que marcaram a produção do vídeo release, decidi incluí-lo no *corpus* de análise por meio de duas linhas de raciocínio.

Em primeiro lugar, mesmo que a gravação tenha um tempo de duração relativamente menor do que os outros documentos da pesquisa, o vídeo release possui narrativa semelhante à estrutura de montagem dos programas *Palcos da Vida*. Percebi que, com este material, somado a outros textos sobre a montagem, a encenadora e o grupo, seria possível remontar fragmentos da peça e de suas propostas artísticas, resguardando o olhar diferenciado por se tratar de um vídeo release. Em segundo lugar, optei por resgatar este vídeo release e acrescentá-lo à pesquisa pela relevância do TEAR e da montagem, tanto no contexto histórico da cena brasileira quanto em resposta às minhas memórias afetivas como espectador da peça. O espetáculo *Império da Cobiça*, por sua linguagem cênica e processos de criação, proporcionaria um importante olhar sobre a cena daquele momento histórico. Uma vez que havia diminuído o campo de pesquisa, não poderia correr o risco de apresentar documentos que apontassem uma visão parcial do teatro produzido naquela época. Vale lembrar que no *corpus* ficaram três comédias musicais (*A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *A Verdadeira História de Édipo Rei* e *Tangos e Tragédias*), uma peça realizada a partir de um roteiro de poesia (*Escondida na Calcinha*), dois espetáculos que tratam de temas da América Latina, com diferentes escolhas estéticas (*Império da Cobiça* e *O Ferreiro e a Morte*) e uma experimentação cênica de rito teatral (*Ostal*).

Depois da seleção dos documentos e da composição do *corpus*, ingressei na chamada *leitura flutuante* – quando o pesquisador deixa-se “invadir por impressões e orientações” do texto (BARDIN, 2009, p. 122) – e transcrevi as entrevistas que integram cada programa. A transcrição tem como objetivo organizar os dados a fim de possibilitar uma análise rigorosa dos documentos e, posterior, codificação (ROSE, 2002). Outra preocupação foi uma

adequação textual para as falas dos entrevistados. Neste sentido, utilizo o conceito de transcrição, segundo métodos da história oral.

Consagrando o princípio elementar de que existem diferenças entre uma situação (língua falada) e outra (língua escrita), nota-se que o mais importante na transposição de um discurso para o outro é o sentido que, por sua vez, implica intervenção e desvios capazes de sustentar os critérios decisivos. Por outro ângulo, a incorporação do indizível, do gestual, das emoções e do silêncio, convida à interferência que tenha como fundamento a clareza do texto e sua força expressiva (MEIHY, 2007, p. 139).

Finalizada esta etapa, privilegiei procedimentos de exploração que dessem voz aos documentos, organizando o material por temas a partir do conteúdo dos depoimentos gravados. Cada programa trata, exclusivamente, de um espetáculo, com entrevistas de diversos integrantes dos grupos, como diretores, atores e, por vezes, outros profissionais envolvidos na montagem. A duração é de 60 minutos em média. Em razão da variedade e fragmentação dos depoimentos em células independentes, intercaladas por cenas dos espetáculos (uma opção de linguagem da edição dos programas), elegi como *unidade de análise* cada trecho de entrevista, isto é, do início de uma fala do depoente até o seu final, respeitando a escolha feita na montagem televisiva. É importante destacar que a análise prioriza o conteúdo dos depoimentos, segmento que se constituiu no recorte deste trabalho. Ou seja, a pesquisa privilegia a fala dos sujeitos. O discurso dos artistas, contidos nas entrevistas, é o foco principal do mapeamento temático proposto. De outra parte, as imagens e cenas dos espetáculos gravados dão sustentação ao processo e auxiliam na compreensão e descrição dos assuntos abordados.

Desta maneira, depois de fazer uma *amostra* dos produtos televisivos, com base no tema “peças teatrais”, o material foi recortado em células de conteúdo que levaram em consideração a edição original dos programas. Estas células foram classificadas em *categorias*, observando o conteúdo semântico do fragmento, dando-lhe um título que englobasse o assunto abordado pelo entrevistado. Assim, conforme iam-se sucedendo as unidades de análise na leitura das transcrições, eu realizava um inventário que as simplificava/reduzia em temas, como forma de possibilitar acesso aos *núcleos de sentido* dos textos.

O tema, enquanto unidade de registro, corresponde a uma regra de recorte (do sentido e não da forma) que não é fornecida uma vez por todas, visto que o recorte depende do nível de análise e não de manifestações formais reguladas. [...] O tema é geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de crenças, de tendências, etc. As respostas a questões abertas, as entrevistas (não diretivas ou mais estruturadas) individuais ou de grupo, de inquérito ou de psicoterapia, os protocolos de testes, as reuniões de grupo, os psicodramas, as comunicações de massa, etc., podem ser, e são frequentemente, analisados tendo o tema por base (BARDIN, 2009, p. 131).

A fim de exemplificar o processo, o quadro abaixo apresenta um fragmento da transcrição das entrevistas do programa *Palcos da Vida* sobre o espetáculo *A Verdadeira História de Édipo Rei*.

QUADRO 2 – Categorização temática

UNIDADE	DEPOIMENTO	CATEGORIA/TEMA
1 – Zé Victor Castiel (ator)	(Início) Na nossa peça, <i>A Verdadeira História de Édipo Rei</i> , nós temos cenas inteiras com a linguagem usada pelo Sófocles. E <i>ipsis litteris</i> . E as pessoas morrem de rir. Elas nem podem imaginar que nós estamos oferecendo passagens inteiras da tragédia de Sófocles. Elas ouvem o texto de uma cena inteira, morrem de rir, e não sabem que aquilo, se abrirem o <i>Édipo rei</i> quando chegarem em casa, tiverem oportunidade de abrir o livro, vão dizer: não, mas espera um pouquinho, isso aqui está tudo no livro e é verdade. Só que, da maneira como é contada, fica muito bem-humorada (fim).	Linguagem do espetáculo
2 – Cena do espetáculo		
3 – Betho Mônaco (ator)	(Início) Os “sucessões”, em geral, são meio inexplicáveis, porque as pessoas gostam realmente e vêm mais de uma vez. Às vezes, encontramos uma pessoa na rua e ela comenta que já veio assistir duas ou três vezes e que fala para os outros. Então, é essa coisa que vai puxando. Um fala para o outro. Isso é que vai construindo um sucesso. No cinema, por exemplo, o filme é premiado e começa a ter uma bilheteria maior. Mas um outro tipo de espetáculo, mesmo que tu tenhas uma grande publicidade inicial, se a peça não agrada a grande maioria não se transforma num sucesso (fim).	Relação com o público

Em uma primeira etapa de categorização, defini os seguintes temas:

1. Linguagem do espetáculo
2. Grupo de teatro
3. Espaços teatrais
4. Trabalho do ator
5. Formação do ator
6. Profissionalização
7. Relação diretor-ator
8. Relações com o público

Depois, reordenei os temas seguindo o modelo *decomposição-reconstrução*, ou seja, tornando visíveis conteúdos que estavam ocultos no conjunto de documentos. Assim, as categorias foram reorganizadas em campos temáticos mais abrangentes, dando ordem ao caos:

1. A cena
 - Linguagem dos espetáculos
2. Vestígios do efêmero
 - Visões sobre o trabalho em grupo: o ator, o diretor e espaços teatrais
 - Relações com o público

No entanto, é possível encontrar em cada unidade de análise, em cada trecho de entrevista, assuntos que se relacionam a outros campos temáticos. Por exemplo, no trecho descrito acima da entrevista com Zé Victor Castiel, classificado como linguagem do espetáculo, há afirmações que o ator faz sobre a recepção do público. De uma parte, ele comenta o texto de Toninho Neto, afirmando que o dramaturgo mantém sequências inteiras da tragédia de Sófocles. Por esta razão, enquadrei o fragmento na categoria “linguagem do espetáculo”. De outra parte, Castiel afirma que “as pessoas morrem de rir”, frase que poderia ter sido direcionada para a categoria “relações com o público”, devido à reação do espectador diante das escolhas estéticas da montagem. O recorte ou o sentido geral do tema proposto, isto é, a linguagem do espetáculo, foi uma escolha minha. E, como contradição desta decisão

temática, poderia correr o risco de perder conteúdos que seriam importantes na configuração de outras leituras possíveis.

Socorri-me, então, em Gilles Deleuze, da noção de *conjunto* e sua relação com o *todo*, expressa no livro *Cinema 1: a imagem-movimento*. Ao analisar o conceito de enquadramento, Deleuze (1985, p. 30) explica que enquadrar é um processo de escolha das “partes de todos os tipos que entram num conjunto”, ou seja, trata-se de uma opção por uma imagem que contém um fragmento de um todo. Nela, há uma parte, formada por várias outras partes, que está recortada dentro do quadro. No entanto, existe no extracampo, quer dizer, fora do recorte da imagem escolhida, uma infinidade de outros conjuntos que se relacionam (pela ausência) com o enquadramento definido.

Para Deleuze (1985, pp. 30-31), o conjunto é um “sistema fechado”, ou seja, é um recorte do *todo*. O filósofo alerta, porém, que este sistema é “relativa e artificialmente fechado” e “determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra”. A definição do filósofo auxilia-me a pensar em cada unidade de análise desta pesquisa como um conjunto e, por esta razão, um *sistema fechado* que se estende para o *extracampo*. Deleuze define o *todo* trazendo a luz sua maior propriedade: a *relação*.

As relações não pertencem aos objetos mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. [...] Não se deve confundir o todo, os “todos”, com os *conjuntos*. Os conjuntos são fechados, e tudo o que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes. Mas um todo não é fechado, é aberto; e não tem partes, exceto num sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza a cada etapa da divisão (DELEUZE, 1985, pp. 19-20).

Mais adiante, Deleuze (1985, p. 35) explica que *plano*, na terminologia cinematográfica, é a *imagem-movimento* que “enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”. O filósofo aproxima a noção de *plano* da ideia de *unidade*, afirmando que “uma unidade é sempre unidade de um ato que compreende, enquanto tal, uma multiplicidade de elementos passivos ou agidos. [...] A unidade variará de acordo com a multiplicidade que ela contém, mas continuará sendo a unidade desta multiplicidade correlativa” (DELEUZE, 1985, pp. 39-40).

Os conceitos de plano, unidade, conjunto e todo são utilizados aqui por aproximação e deslocamento. Os trechos dos depoimentos gravados seriam como *planos de áudio*, tornados *unidades* de análise. Ou seja, o conteúdo de cada entrevista, do início ao fim de um pensamento, selecionado pela edição, é conjunto (*sistema fechado*) que contém uma multiplicidade relacionada a outros temas. É um recorte temático que se movimenta em direção ao *todo*, visto, neste caso, como o sistema de produção teatral inserido no contexto artístico, cultural, social, político e econômico da década de 1980. É um enquadramento, selecionado e reconstruído a partir do olhar da pesquisa, 25 anos depois.

Além disso, os depoimentos são fragmentos de discursos. Por esta razão, eles apresentam lacunas que precisam ser preenchidas. São as *zonas de silêncio* das quais discorre Marco De Marinis. O pesquisador italiano explica, citando Franco Ruffini, que um documento, como ato de comunicação, revela “a relação entre o saber da pessoa que redige o documento e o da pessoa ou pessoas a quem mais ou menos explicitamente está dirigido” (DE MARINIS, 1997, p. 39). De fato, este pressuposto indica que, no momento da comunicação entre um emissor e um destinatário, existe um espaço de intersecção, de saberes comuns, ou, como explica o pesquisador, há um encontro entre os *domínios culturais* de ambos, emitente e receptor. Este espaço de intersecção seria a zona de silêncio.

Desta maneira, quando o historiador se depara com um documento, deve estar ciente que o território do *já sabido* – as informações que emissor e destinatário têm em comum – pode estar ausente do ato comunicativo, como foi dito, em razão de se tratar de um saber que pertence aos dois vetores envolvidos na veiculação e na recepção da mensagem. Por isso, todo documento é *parcial e reticente* e cabe ao historiador preencher os espaços de ausência. É necessário ter atenção a fatos e contextos que se relacionam com a mensagem e que talvez não estejam explicitados e codificados. Como sugere Sandra Pesavento (2008a, p. 65), “é preciso ir de um texto a outro texto, sair da fonte para mergulhar no referencial de contingência no qual se insere o objeto do historiador”.

Fatos e versões do acontecido são sempre *reconfigurações do real*. Sobre esta questão, Sandra Pesavento (2008a, p. 41) lembra a definição de Pierre Bourdieu que explica “o real como um campo de forças para definir o que é real”. No campo teatral, os conceitos sobre o fazer cênico, sobre experimentação de linguagens, técnicas e meios de produção são construídos por meio da eterna luta entre tradição e vanguarda, entre o velho e o novo. Nos meios de comunicação, pensando aqui no programa *Palcos da Vida*, da TVE/RS, o campo teatral é ratificado e tencionado através das relações entre o erudito, o popular e o massivo: na

escolha dos espetáculos que foram gravados e nas discussões temáticas propostas e, posteriormente, editadas e reorganizadas na produção da emissora pública de televisão.

Sucedem ainda que, nestes documentos, encontram-se *versões do real* através dos depoimentos que foram gravados na época das respectivas temporadas teatrais na cidade de Porto Alegre da segunda metade da década de 1980. É importante ressaltar que as entrevistas foram feitas no “palco dos acontecimentos”, isto é, durante as temporadas dos espetáculos gravados. É o real imediato codificado na mediação social operada pelos meios de comunicação através de seus profissionais, que agora resgato no campo das fontes em que sustento a pesquisa.

Como discursos, os depoimentos se colocam como representações do real, daquilo que teria acontecido, segundo o olhar dos indivíduos envolvidos com aquela cena artística. Fundamentado nestas falas, insiro meu olhar de pesquisador para tecer possíveis histórias a partir das fontes documentais, nos sentimentos e sensibilidades.

As sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poder-se-ia dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na *animalidade* da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de *ser* e *estar* no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. [...] Operando em múltiplos tempos, múltiplas leituras do real, múltiplas maneiras de explicar e traduzir o mundo em palavras, gestos e imagens, o conhecimento sensível é o complemento indispensável àquele apoiado na ciência (PESAVENTO, 2008, p. 186).

Pesavento fala da possibilidade do historiador de buscar recursos, na literatura e nas artes, para reconstrução de eventos do passado. Através de personagens ou fatos ficcionais, o pesquisador pode mergulhar no tempo da escrita, ou seja, na época da realização do texto e encontrar nas sensibilidades rastros da cultura, hábitos e costumes de uma sociedade passada.

Para fechar este entreato metodológico, reafirmo que percorro o processo descrito por Michel de Certeau nos três fundamentos da historiografia: o lugar do historiador, a prática da disciplina e a produção de uma escrita. Os vídeos que motivaram este trabalho são também fruto de olhares, como o texto folheado de que fala Certeau, com várias camadas de saberes e temporalidades. O programa *Palcos da Vida* é uma produção sujeita às leis do meio do campo

jornalístico: a escolha do espetáculo a ser gravado, a edição das cenas, a possível recombinação da ordem original do roteiro, o uso de câmeras para captação simultânea de uma mesma imagem, o encaminhamento dos temas a serem tratados e escolha dos trechos das respostas que farão parte do produto final.

A análise dos espetáculos selecionados para esta pesquisa parte de uma memória participativa e de uma memória documental. A primeira memória é um testemunho. No final dos anos 1980, assisti, como espectador, a maioria das peças relatadas. São experiências que ficaram gravadas em meu imaginário. O testemunho do efêmero que vivenciei há mais de 20 anos, do qual restavam apenas algumas imagens e sensações em minha memória, tornou-se novamente concreto por meio das cópias em vídeo dos espetáculos. De posse dos documentos, realizei uma *análise-reconstituição* das peças escolhidas, na tentativa de reconstruir o passado por meio de seus vestígios. Com foco nos depoimentos dos artistas, busquei complementar as informações que estavam inseridas nos programas *Palcos da Vida* com outras fontes como críticas, reportagens de jornais, material de divulgação, programas dos espetáculos e materiais de acervo dos grupos. O diálogo dos vídeos originais produzidos pela TVE/RS com outros documentos que se debruçaram sobre a cena teatral dos anos 1980 ajudou na reconstituição de aspectos como as propostas artísticas dos espetáculos, os processos de criação e de trabalho dos grupos e, ainda, as relações com o público. É disso que me ocupo nos próximos capítulos, com a intenção de lançar um olhar sobre aquele momento artístico em Porto Alegre e contribuir para os estudos teatrais em linguagem, recepção e conhecimento em Artes Cênicas.

3 PANORAMA TEATRAL DOS ANOS 1980

3.1 ANOTAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO CÊNICA

Um panorama que fale de um determinado ambiente ou contexto histórico tem suas raízes no passado do próprio acontecimento. Olhar um fato pelas lentes da história abarca diversas camadas temporais que vão do tempo do historiador (o pesquisador olha para seu objeto com a distância de quem está no futuro daquilo que passou); passa pelo tempo da ação ocorrida (o presente do momento analisado); e tem como pano de fundo as representações do passado deste mesmo episódio (seus antecedentes históricos). Em um breve histórico sobre a produção cênica de Porto Alegre, na segunda metade do século XX, pode-se destacar três períodos principais.

A primeira fase, marcada por um intenso movimento cênico e pela proliferação dos grupos de teatro amador, começa nos anos 1950 e estende-se até 1964, quando ocorre o golpe militar. Durante este período, os coletivos atuam na renovação da produção teatral da cidade, interessados na pesquisa e montagem de autores contemporâneos, inclusive da vanguarda mundial. A pressão de intelectuais e artistas provoca a criação do Curso de Artes Cênicas (CAD) na Faculdade de Filosofia da URGs¹⁸.

A falta de espaços cênicos para as temporadas mais extensas leva o grupo Teatro de Equipe a inaugurar a sua própria sala de espetáculos numa casa alugada no centro de Porto Alegre. Neste momento, surgem e atuam nomes importantes como Linneu Dias, Lillian Lemmertz, Antônio Abujamra, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Paulo José, Paulo César Peréio e Luthero Luiz. A maioria dos diretores e atores desta geração, como em décadas anteriores (Maria Della Costa, Walmor Chagas, Carmen Silva) se transfere para o centro do país (São Paulo e Rio de Janeiro) em busca de melhores oportunidades de trabalho na área. A diáspora teatral, termo cunhado por Fernando Peixoto, refere-se a estes profissionais que deixam o Rio Grande do Sul por falta de condições de se sustentarem a partir de seu trabalho teatral.

O segundo período abrange os anos de chumbo da ditadura militar, que se inicia em 1964, passa pelo final dos anos 1960 quando é decretado o AI-5, com perseguições políticas

¹⁸ Atual Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O CAD hoje é o Departamento de Arte Dramática (DAD), vinculado ao Instituto de Artes.

até chegar ao final da década de 1970, quando se inicia o processo de abertura democrática no país¹⁹. São anos marcados pela censura prévia aos textos e espetáculos teatrais. Em contrapartida, atores e diretores se mobilizam através de uma produção cênica de resistência ideológica ao regime. Dois coletivos se destacam na época. O Teatro de Arena, grupo de artistas liderados por Jairo de Andrade, dá preferência à montagem de textos nacionais de caráter político e de obras clássicas de Bertolt Brecht e Peter Weiss. Eles alugam, reformam e inauguram seu próprio teatro no porão de um edifício no viaduto da Avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre, transformando o espaço em um símbolo de luta contra a opressão política. Já o Grupo de Teatro Província é formado por profissionais oriundos do CAD, como Luiz Arthur Nunes, Luiz Paulo Vasconcellos, Maria Helena Lopes, Graça Nunes e outros. O grupo marcou sua trajetória pela pesquisa e experimentação de linguagem de um teatro contemporâneo, aliado às experiências de Antonin Artaud, Jerzi Grotowski e Brecht.

Nesta etapa, amplia-se o número de salas de espetáculos na cidade a partir da preocupação dos profissionais e do poder público em abrir novos espaços. Além do Arena (1967 - 200 lugares), são inaugurados Teatro do DAD-UFRGS (1969 – 90 lugares), Teatro de Câmara (1970 – 210 lugares), Auditório da Assembleia Legislativa (1975 – 584 lugares), Cine Teatro Presidente (1976 – 1000 lugares), Teatro Renascença (1978 – 300 lugares), Sala Álvaro Moreira (1978 – 100 lugares), Teatro Ói Nós Aqui Traveiz (1978 – 100 lugares, em uma garagem) e Teatro do IPE (1980 – 240 lugares). Além disso, alguns grupos levam seus

¹⁹ O Brasil vivia um período de transição política e social. No plano nacional, ocorre o processo chamado de “abertura política”, durante a presidência do General Ernesto Geisel (1974-1979). Nesta fase, a fim de preservar o regime militar no poder e mascarar o governo autoritário e repressivo, o grupo militar que dominava o país adota medidas como a suspensão dos atos institucionais: o AI-5 foi revogado em janeiro de 1979, no final da gestão de Geisel. Seu sucessor foi o General João Batista de Figueiredo (1979-1985) que, em agosto de 1979, promulgou a Lei da Anistia a todos que cometeram crimes políticos ou eleitorais e que tiveram seus direitos políticos cassados no período entre 1961 e 1979. O período é marcado também pelo surgimento de movimentos sociais e mobilização de estudantes, intelectuais e artistas. Sandra Pesavento lembra que “em Porto Alegre, começa o movimento local *Deu pra ti anos 70* que comemorava o fim da década. A geração que crescerá com o AI-5 e os deserdados dos anos 60 e 70 reclamavam um outro país e uma outra cidade em seus sonhos. [...] Em 1982, se realizam as primeiras eleições diretas para os estados com os partidos de oposição obtendo expressivas vitórias nos principais centros urbanos do país. Sob a liderança do PMDB, em 1983, inicia-se o movimento das Diretas Já, visando à sucessão presidencial do general Figueiredo e granjeando o apoio das forças de oposição ao regime militar. [...] Comícios e caminhadas pelas diretas agitam os maiores centros urbanos do país. Entretanto, o Congresso Nacional, composto basicamente por forças da situação, decide pelas eleições presidenciais de forma indireta. Surge a candidatura de Tancredo Neves, proposta pela oposição, articulada com a figura de José Sarney para a vice-presidência. Em março de 1985, o Congresso Nacional dá a vitória a Tancredo Neves e inicia-se a fase da chamada Nova República. Segue-se a morte de Tancredo Neves e a posse de José Sarney à presidência da república” (PESAVENTO, 1991, pp. 114-115). No plano regional, Jair Soares, que representava a situação, venceu o pleito direto para governador do Rio Grande do Sul em 1982. Quatro anos mais tarde, foi a vez da oposição assumir o Palácio Piratini com a posse de Pedro Simon. O final dos anos 1980 é marcado pela promulgação da nova Constituição Brasileira e os preparativos para a primeira eleição presidencial de forma direta. Em 1990, chega à presidência da República Fernando Collor de Mello que renunciou, em 1992, após um processo de *impeachment*, por acusações de corrupção.

espetáculos para centros comunitários e outros locais alternativos, com apresentações em bairros da periferia de Porto Alegre, no interior do Estado ou no litoral (KILPP, 1996). A busca pela profissionalização resulta na criação de um movimento organizado em entidades de classe com a criação da APATEDERGS – Associação Profissional de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Rio Grande do Sul; da APETERGS – Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado do Rio Grande do Sul; e da FETARGS – Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul.

A terceira fase começa no final dos anos 1970 e se consolida com o processo de redemocratização do país, após a ditadura militar, resultando em múltiplas transformações no campo teatral até o final do século XX. Herdeiros de um teatro de resistência à ditadura militar, diretores e atores acrescentaram novos caminhos ao processo de experimentação cênica e da relação entre palco e plateia, em uma busca artística que respondia às mudanças políticas e sociais do país naquele momento histórico. Mesmo que já houvesse sinais de renovação em momentos anteriores, intensificam-se características como diversidade estética, exploração de novas linguagens e de concepção de espaço cênico, espetáculos que se distanciam do textocentrismo, investimento em dramaturgia realizada através de improvisação e da criação coletiva e fomento da pesquisa do trabalho do ator.

Paralelamente a este painel investigativo da criação artística, prosseguem como prioridades da classe teatral a abertura de novas salas de exibição, a ampliação das temporadas dos espetáculos e a batalha por verbas e patrocínios que viabilizem as produções e a pesquisa. Apesar destes obstáculos, a década de 1980 principia registrando um bom número de espetáculos. Segundo avaliação publicada no jornal Zero Hora, em 27 de dezembro de 1981, com o título *Nos Palcos da Capital*, o crítico Claudio Heemann contabiliza 47 espetáculos apresentados naquele ano, entre produções locais e vindas de fora do Estado.

Durante 81, nossas salas de espetáculo estiveram ocupadas com 12 produções infantis, 21 peças para adultos, 9 apresentações de conjuntos de danças (sem contar as escolas) e, para colorir a programação com ofertas pouco usuais, também disseram presente dois teatros de pantomimas (ambos estrangeiros) e dois teatros de bonecos (os dois nacionais). Numa temporada que reviveu até o teatro de revista (mais uma artimanha de Sérgio Ilha). Só a ópera não apareceu (HEEMANN, 2006, p. 104).

Dois anos mais tarde, no balanço de 1983, o crítico registra a apresentação de 55 espetáculos, dos quais, 38 eram produções gaúchas. De acordo com Heemann, o público pôde assistir teatro de bonecos, mímica, ópera, drama, comédia, balé, experimentação e teatro de revista. O texto denunciou a fuga do público dos espetáculos e o número reduzido de salas. O mais antigo palco da cidade, o Theatro São Pedro, estava fechado e só seria reaberto no dia 28 de junho de 1984, depois de 11 anos de obras de restauração. No entanto, surgem novos espaços alternativos como o Teatro do Museu do Trabalho, em um antigo barracão no início da rua dos Andradas, no centro da capital, perto da Usina do Gasômetro, e a promessa de áreas para uso cênico na Casa de Cultura Mario Quintana, além do projeto Unicena, da UFRGS, com representações teatrais gratuitas.

Era um momento de ebulição cultural na capital do Rio Grande do Sul. Na área teatral, somente em 1984, foram produzidas 23 peças de teatro adulto e 11 infantis, segundo levantamento feito pelo projeto *Memória da Cena: 1980 – 1989* da Secretaria Municipal da Cultura²⁰. *Em Tempo de Efervescência*, resume o título da crônica de final de ano de Claudio Heemann (2006, p. 153). No texto, o crítico assinala o respeito do teatro local com o público, através de boas produções, qualidade dos textos e elencos capazes²¹.

Um panorama sobre as produções que estrearam, em 1984, auxilia na compreensão do contexto a que se refere Heemann. A realidade política brasileira foi tema de diversos espetáculos. *A Visita do Presidenciável* é uma adaptação do *Ói Nós Aqui Traveiz* para o texto do português Luis Francisco Rebello. Um casal de idosos reside, há 20 anos, em uma casa que se deteriora dia a dia. Na visão do grupo, os personagens seriam a classe média conservadora que apoiou o golpe de 64, mas se integra ao movimento das Diretas Já quando percebe a perda gradativa de privilégios. Outro texto de Rebello é adaptado pelo diretor Biratã Vieira no espetáculo *Poderia Ser Cálido* que trata da realidade do menor abandonado. Sapiro Brito dirige a montagem gaúcha da peça *Patética*, texto de João Ribeiro Chaves Neto, sobre a morte do jornalista Wladimir Herzog, no DOI-CODI, em São Paulo, durante a ditadura militar. O diretor argentino Néstor Monasterio, radicado em Porto Alegre, apresenta *Rasga*

²⁰ O projeto *Memória da Cena: 1980 – 1989* é uma iniciativa da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, com organização de Lurdes Eloy. A pesquisa mapeia os espetáculos produzidos e apresentados na Capital do Rio Grande do Sul naquela década, fornecendo a ficha técnica das peças e sinopse. Trata-se do complemento dos projetos *Memória da Cena 1990 – 1996* e *Anuário de Artes Cênicas*, realizado a partir de 1997 pela SMC. A pesquisa que se refere à década de 1980 está finalizada, mas ainda não foi publicada. O acesso às fichas técnicas de cada espetáculo, citadas no âmbito deste trabalho, foi gentilmente concedido pela organizadora Lurdes Eloy.

²¹ Texto publicado no jornal Zero Hora em 30 de dezembro de 1984.

Coração, de Oduvaldo Vianna Filho, encenado pela primeira vez no país em 1979, depois de, finalmente, ser liberado pela censura.

Autores estrangeiros estiveram representados na produção de vários diretores. No Teatro Vivo, Irene Brietzke encena sua segunda montagem de *O Casamento do Pequeno Burguês*, peça de Bertolt Brecht. Ela havia dirigido o mesmo texto com o Teatro da Terra em 1978. Dilmar Messias dirige e atua, ao lado de Cláudia Meneghetti, em monólogos e esquetes assinados pelo lendário cômico alemão Karl Valentin, no espetáculo *Certo Dia numa Estação de Rádio*. Do espanhol Fernando Arrabal são montadas as peças *Guernica*, direção de João Carlos Castanha, e *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, dirigida por Cláudio Cruz. Beto Ruas adapta e dirige *O Pupilo e o Tutor*, do austríaco Peter Handke.

Livres adaptações literárias também foram levadas aos palcos. O Grupo TEAR, dirigido por Maria Helena Lopes, cria o espetáculo *Crônica da Cidade Pequena*, inspirado no universo do escritor Gabriel Garcia Márquez, em especial, na obra *Crônica de uma morte anunciada*. O livro *Reunião de família*, de Lya Luft, é adaptado por Caio Fernando Abreu com direção de Luciano Alabarse. Os atores João Carlos Castanha e Renato Campão satirizam o filme japonês *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, no espetáculo que leva o mesmo título.

Peças de autores gaúchos ou roteiros criados por diretores de teatro assinalam a preocupação com a produção dramatúrgica local. Luiz Paulo Vasconcellos dirige *Champanhe para Mãe Tuda*, texto de Carlos Carvalho. Dirigida por Luiz Francisco Fabretti, a montagem *Três Textos de Qorpo Santo* reúne, em um mesmo espetáculo, as peças *Certa Entidade em Busca de Outra*; *Eu Sou Vida, Não Sou Morte*; e *Mateus e Mateusa*, de autoria de Qorpo Santo. Camilo de Lélis assina e dirige *Sob o Signo do Unicórnio. Ensaio Geral, Ensaio de Vida* tem texto e direção de Graça Nunes. O diretor Delmar Mancuso monta dois roteiros seus: *Por Isso Gritamos à Noite* e *Mulher, Verso e Reverso*. O grupo Ven Dê-se Sonhos apresenta a criação coletiva *Das Duas Uma* e Renato Campão, o espetáculo *Pequenas Taras*.

Através deste relato, é possível visualizar o panorama da produção teatral em Porto Alegre em 1984. Naquele ano, *Tangos e Tragédias* teve sua primeira exibição pública, e, em 1987, foi escolhido para a estreia do programa *Palcos da Vida*. Além deste espetáculo, este capítulo detalha, a seguir, *Escondida na Calcinha*, *A Verdadeira História de Édipo Rei*, *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *Império da Cobiça*, *O Ferreiro e a Morte* e *Ostal*. Para melhor visualização dos conteúdos, cada espetáculo é apresentado individualmente. No conjunto, as

montagens apontam para a diversidade cênica, experimentação de linguagem, hibridismo de gêneros e comédias de sucesso.

3.2 SETE EXEMPLOS DA DIVERSIDADE ESTÉTICA

3.2.1 Tangos e Tragédias

A primeira apresentação de *Tangos e Tragédias* ocorreu no palco do Espaço IAB, no andar térreo da antiga sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil no centro de Porto Alegre. Aqui, localizamos um sinal das transformações que se processavam no sistema de produção cênica da capital. Muitos espetáculos nasceram em bares e lugares alternativos como forma de encontrar um público fora dos teatros tradicionais da cidade. No caso de *Tangos e Tragédias*, o local era o bar do IAB, ponto de encontro de arquitetos, jornalistas, publicitários, artistas, estudantes, intelectuais e pessoas de outras áreas. O espaço, que tinha, também, uma galeria de arte e uma livraria, funcionava do final da tarde e até madrugada. O pequeno palco, localizado no andar inferior do bar, recebeu personalidades como Cida Moreira, Nei Lisboa, Nana Caymmi, Geraldo Flach e Ayres Pottof²². Na sexta-feira, dia 28 de setembro de 1984, o jornal Zero Hora publicou:

Nico Nicolaievsky (do grupo Saracura) e Hique Gomes unem-se para um *show* que vai fazer rir e/ou chorar: *Tangos e Tragédias*. Com Nico no acordeom e Hique no violino, ambos cantando, o *show* estreia hoje e amanhã às 23h no Espaço IAB e depois circulará por mais algumas casas noturnas. Concebido especialmente para apresentações em bares, *Tangos e Tragédias* utiliza recursos cênicos e a própria interpretação dos músicos como forma de caracterizar o sentimento tragicômico de músicas consagradas como *O Ébrio*, *Coração Materno* e *Porta Aberta*, todas de Vicente Celestino, e também *A Trágica Paixão de Marcelo por Roberta*, uma guarânia de Nico; *Oto e Sara*, versão de Nico para *Obladi-Oblada*, dos Beatles; *Hino do Destino*, de Hique. Na parte instrumental, destaque para *Adiós Nonino*, de Piazzolla²³.

²² Informações disponíveis no *site* do consultor em gastronomia e administração de bares, Dirceu Russi, que foi proprietário do Espaço IAB. Disponível em <<http://www.dirceurussi.com>>. Acesso em 17 fev. 2010.

²³ A grafia dos sobrenomes dos dois artistas foi reproduzida conforme consta no documento original de Zero Hora, Nicolaievsky, com “v”, e Gomes, com “s”. No entanto, os músicos utilizam a grafia que adotamos ao longo da dissertação: Nicolaiewsky, com “w”, e Gomez, com “z”.

Tangos e Tragédias investiga as fronteiras entre música, teatro e humor. Com este objetivo, Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky construíram um universo ficcional onde transitam seus dois personagens, respectivamente, o violinista Kraunus Sang e o Maestro Pletskaya com seu acordeom. Enquanto contam histórias sobre um país imaginário chamado Sbórnia, local de onde seriam originários, os protagonistas da comédia musical apresentam um repertório que mescla clássicos do cancionero brasileiro, composições próprias e releituras do *pop* nacional e internacional.

Depois do IAB, a montagem circulou por outros espaços alternativos até realizar sua primeira apresentação em uma sala tradicional: o palco do auditório do Instituto Goethe, em 1986. A fusão entre *performance* musical e teatro ficava ainda mais nítida na medida em que, neste local, o ator e diretor Dilmar Messias interagiu, como *clown*, junto ao público. Em 1987, após excursionar por São Paulo e Rio de Janeiro – onde participou de programas como *Perdidos na Noite*, de Fausto Silva, na TV Bandeirantes – a dupla retornou a Porto Alegre. Neste mesmo ano, o espetáculo estreou no Theatro São Pedro, quando foi registrado pela TVE/RS para ser exibido no *Palcos da Vida*. A partir de então, a montagem realizou as tradicionais temporadas de verão, no histórico teatro, com intensa resposta de público. Em entrevista ao programa, Hique Gomez (1987) realçou que o espetáculo se transformara, ao longo dos anos, passando por modificações que podiam ser feitas “duas ou três semanas” antes de uma nova temporada. O caráter de trabalho em processo (*work in process*) também foi destacado por Nicolaiewsky à TVE/RS.

O processo de criação desse trabalho foi “superespecífico”. Foi uma lição, e está sendo até hoje, de como fazer. Na realidade, foi o primeiro trabalho que a gente fez junto e que teve um processo de ator, de personagem, que foi maior que o processo da música em si (NICOLAIEWSKY, 1987).

As canções do espetáculo, que tratam de sentimentos como paixões impossíveis, ciúmes, dor de cotovelo e outras perdas amorosas, são interpretadas de maneira tragicômica. Kraunus e Pletskaya funcionam como se fossem *clowns* musicais que sublinham o lado melodramático das letras e ressaltam aspectos risíveis das pequenas tragédias humanas. O espectador se identifica. Através do riso, a teatralidade se concretiza na relação texto-cena-público.



FIGURA 1 – (*Frame*)²⁴ Nico Nicolaiewsky (esquerda) e Hique Gomez (direita) improvisam cena sobre a história de seus personagens. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Tangos e Tragédias*.

Clóvis Massa observa que esta concretização ocorre não apenas na leitura realizada pelos autores – diretor, atores e demais profissionais envolvidos com a criação cênica – de um espetáculo. O fenômeno está relacionado sincronicamente à forma como o texto espetacular é recebido pela audiência. Na leitura da recepção (do espectador) ocorre a “interação entre *poiesis* e *aisthesis*”²⁵.

Na instância criadora da *poiesis*, a teatralidade é a espacialidade, a visualidade e a expressividade da cena. Ela remonta, sobretudo, à maneira específica da enunciação teatral. Nesse sentido, refere-se ao desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, bem como à artificialidade da representação. Contudo, se compreendermos a teatralidade na acepção de Yves Thoret, ela é acima de tudo a qualidade que permite, com a ajuda de efeitos e de

²⁴ *Frame* significa um quadro (imagem fixa) de um vídeo. Em filme, diz-se fotograma.

²⁵ De acordo com Massa (2007, p. 55), o termo *poiesis* significa, em grego, “a ação de fazer ou produzir algo”. Ou seja, no caso das artes cênicas, trata-se da “produção de sentidos” através da criação teatral. *Aisthesis*, por sua vez, insere o espectador na experiência estética no ato da fruição. É o “conhecimento por meio dos sentidos”, caracterizado pela presença física do sujeito (espectador) e do objeto estético (a representação - o ator, a atuação e outros elementos cênicos). O pesquisador explica: “Na percepção ocorre o reconhecimento e a identificação dos elementos expressivos do espetáculo, resultado da dialética entre as estratégias do texto espetacular e as competências receptivas do espectador. A sensorialidade é responsável por desencadear uma série de processos intelectuais e hermenêuticos próprios da interpretação, onde se realizam as operações de compreensão cognitiva” (MASSA, 2007, p. 70).

mecanismos diversos, a transformação de uma representação cênica em uma obra teatral, associando texto, atuação e recepção (MASSA, 2007, pp. 55-56).

Embora formado por quadros independentes (músicas e histórias) que não se caracterizariam como uma encenação tradicional – com um conflito que encaminhe a um desfecho – *Tangos e Tragédias* contém elementos que o habilitam a uma leitura pela lente da *mise en scène*. É através das situações independentes, criadas com os personagens, que o público faz a síntese e ingressa no universo ficcional. No jogo performático dos músicos-atores, o espectador embarca em fragmentos de um discurso e constrói o enredo.

Não há fábula, mas configura-se um tipo diferente de encenação que substitui a dinâmica dramática pela dinâmica cênica. Ainda que não conte com um diretor como responsável pela totalidade da criação, o espetáculo não deixa de apresentar uma ideia global que o harmoniza. São os intérpretes que respondem por esta ordenação. Gomez e Nicolaiewsky assinam a concepção cênica, texto, figurinos e maquiagem da comédia musical. A linguagem é enxuta. Em cena, estão apenas os dois artistas com seus respectivos instrumentos. A teatralidade fica por conta das ações vocais e da gestualidade dos protagonistas. O acontecimento cênico e a relação com a plateia são os pilares estéticos do espetáculo, onde a presença física dos intérpretes e o encontro com o público se sobrepõem a uma possível representação.

Poucas vezes música e teatro se uniram tão bem na concretização de uma atmosfera humorística. Não sei se Nico e Hique estão inventando o concerto desconcertante, a riso-ópera ou fórmula Berlim – Bom Fim de fazer humor com música. A verdade é que *Tangos e Tragédias* é uma das mais divertidas demonstrações de talento tipo exportação que o *show-business* da província já produziu nesta década (HEEMANN, 2006, p. 207)²⁶.

Um procedimento de divulgação chama a atenção desde as primeiras temporadas, completados mais de 25 anos de trajetória do espetáculo. Os artistas utilizam como estratégia de comunicação conceder entrevistas, caracterizados de Kraunus e Pletskeya, em emissoras de rádio, redações de jornais ou em programas de televisão como o *talk-show* de Jô Soares, na Rede Globo, ou do músico e apresentador Rolando Boldrin, na TV Cultura de São Paulo.

²⁶ Crítica publicada no jornal Zero Hora em 20 de junho de 1987.

Além de auxiliar na publicidade, o recurso contribui no processo de criação dos personagens uma vez que, nas entrevistas, Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky improvisam as respostas, atuando como a dupla que veio da Sbórnia.

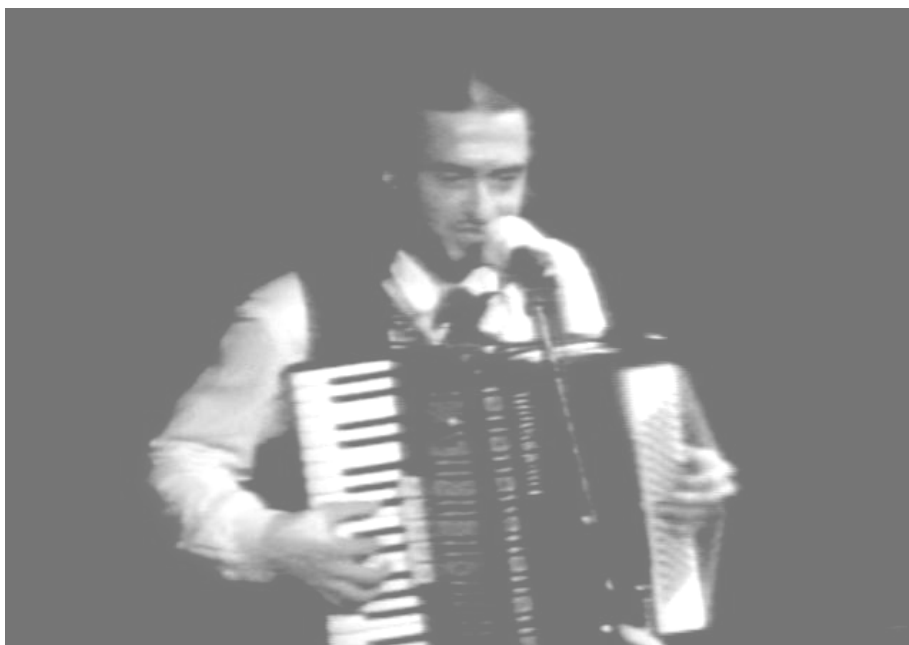


FIGURA 2 – (Frame) Nico Nicolaiewsky interpreta o Maestro Pletskaya em *Tangos e Tragédias*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Tangos e Tragédias*.

Em um trecho do programa *Palcos da Vida*, é possível perceber como ocorre o processo, que demonstra a sintonia entre os intérpretes, mesmo quando não estão em uma apresentação em um teatro. Trata-se de uma cena que não integra o espetáculo, feita, especialmente, naquele momento da gravação, na qual Pletzkaya questionou Kraunus sobre sua identidade.

(Cena improvisada no Programa Palcos da Vida)

Nico: Quem é Kraunus Sang?

Hique: Kraunus Sang foi meu querido avô...

Nico: O véio Kraunus...

Hique: O véio Kraunus, de onde foi gerado o meu pai, o véio Kraunus Sang, de onde estou agora eu.

Nico: O novo.

Hique: Herdeiro, o novo Kraunus Sang.

Nico: Certo, certo. Lindo! Respondeu perfeitamente.

Como explica Pavis (2007, p. 205), o processo de improvisação pode ocorrer segundo diversos níveis. Ele cita, como exemplos, “a invenção de um texto a partir de um *canevas* conhecido e muito preciso (assim, na *Commedia dell’arte*), o *jogo dramático* a partir de um tema ou de uma senha, a invenção gestual e verbal total sem modelo na *expressão corporal*, a desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova linguagem física”. No caso de *Tangos e Tragédias*, através do ritmo rápido e da imprevisibilidade das respostas com as quais os artistas contracenaram, verifica-se que a dupla trabalhou com repertórios não preparados que foram se inventando e reinventando, conforme a intervenção de um e de outro. Processos de improvisação (como o citado acima) auxiliaram a construir o universo ficcional pelo qual gravitam os dois protagonistas *sbornianos* e suas histórias que tratam desde a criação do universo a comentários sobre a indústria cultural²⁷.

A paródia é outro elemento utilizado no espetáculo a fim de conquistar uma comunicação direta com o espectador. Em um fragmento do documento gravado pela TVE/RS, o Maestro Pletskaya introduziu *O Ébrio*, música lançada na década de 1930 por Vicente Celestino, transformando o texto recitativo que o famoso tenor brasileiro declamava, antes de cantar o clássico, com citações das músicas *Inútil*, da banda Ultraje a Rigor, e *Deu pra Ti*, da dupla Kleiton & Kledir, sucessos das rádios brasileiras nos anos 1980²⁸. O discurso de infelicidade do personagem Ébrio era recebido com humor pelo público, seja pelo tom

²⁷ Parte destas histórias pode ser conhecida através do *site* do espetáculo. Disponível em: <<http://www.tangosetragedias.com.br>>. Acesso em: 21 mai. 2009.

²⁸ O texto original recitado por Vicente Celestino nas gravações da música é o seguinte: “Nasci artista. Fui cantor. Ainda pequeno levaram-me para uma escola de canto. O meu nome, pouco a pouco, foi crescendo, crescendo, até chegar aos píncaros da glória. Durante a minha trajetória artística tive vários amores. Todas elas juravam-me amor eterno, mas acabavam fugindo com outros, deixando-me a saudade e a dor. Uma noite, quando eu cantava a Tosca, uma jovem da primeira fila atirou-me uma flor. Essa jovem veio a ser mais tarde a minha legítima esposa. Um dia, quando eu cantava A Força do Destino, ela fugiu com outro, deixando-me uma carta, e na carta um adeus. Não pude mais cantar. Mais tarde, lembrei-me que ela, contudo, me havia deixado um pedacinho de seu eu: a minha filha. Uma pequenina boneca de carne que eu tinha o dever de educar. Voltei novamente a cantar mas só por amor à minha filha. Eduquei-a, fez-se moça, bonita... E uma noite, quando eu cantava ainda mais uma vez A Força do Destino, Deus levou a minha filha para nunca mais voltar. Daí pra cá eu fui caindo, caindo, passando dos teatros de alta categoria para os de mais baixa. Até que acabei por levar uma vaia cantando em pleno picadeiro de um circo. Nunca mais fui nada. Nada, não! Hoje, porque bebo a fim de esquecer a minha desventura, chamam-me Ébrio. Ébrio”. Texto transcrito do site Letras.mus.br. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/vicente-celestino-musicas/77578/>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

exagerado da interpretação de Nicolaiewsky ou pelas referências massivas do universo musical popular dos anos 1980, enxertado no original. No fragmento abaixo, foi transcrito o texto dito em cena pelo personagem Maestro Pletskaya, de acordo com a gravação em vídeo.

(Cena do espetáculo)

Maestro Pletskaya: Eu nasci artista. E fui cantor. Desde pequenininho. Durante a minha trajetória artística eu tive vários e vários amores. Todas elas... Todas elas juravam-me amor eterno. Mas acabavam fugindo com outros. Deixando-me a saudade e a dor. Um dia... Um dia, eu me lembro muito bem, eu estava cantando “Inútil, a gente somos inútil”, e uma jovem... Uma jovem da primeira fila atirou-me uma flor. Essa jovem veio a se tornar, anos e anos mais tarde, a minha legítima esposa. Um outro dia... Um outro dia... Eu não gosto nem de lembrar. Eu estava cantando “Deu pra ti, baixo astral” e ela fugiu com outro, deixando-me uma carta. E, na carta, um adeus. Não pude mais cantar. Basta! Não vou mais cantar!

Close Kraunus Sang tocando violino.

Maestro Pletskaya: Hoje, porque bebo? A fim de esquecer toda minha desventura, chamam-me (abre o acordeom) Ébrio.

Maestro Pletskaya canta O Ébrio, de Vicente Celestino.

Foi a partir deste fragmento, ou seja, da música de Vicente Celestino, que a dupla trabalhou na composição dos personagens, do enredo e do roteiro de *Tangos e Tragédias*. Segundo Gomez (1987), “os personagens foram se criando ao redor dessa ideia central de *O Ébrio*. Então, a gente começou a juntar outras músicas e outros textos que seriam parecidos com aquele posicionamento e os personagens foram se criando a partir desse repertório”. Assim, seguindo o mesmo tom farsesco de dor, o espetáculo traz ainda clássicos do cancionero como *Romance de uma Caveira* (Alvarenga / Ranchinho / Chiquinho Salles), *O Drama de Angélica* (Alvarenga / M. G. Barreto) e músicas de compositores contemporâneos como *Tango da Mãe* (Cláudio Levitan) e *A Trágica Paixão de Marcelo por Roberta* (Nico Nicolaiewsky).

A Trágica Paixão de Marcelo por Roberta, na realidade, foi uma música que eu fiz já faz um monte de tempo, na época do grupo Saracura. Eu mostrei para o pessoal e eles não entenderam. Eu dizia “a gente tem que fazer encenado. Tem que aparecer o Marcelo, a mãe dele, o vilão. Tem que fazer as cenas”. Eles olhavam, com aquela cara, e diziam “eu não vou fazer cena”. Eu queria fazer, mas não aconteceu. Aí, quando eu encontrei o Hique, a coisa rolou de uma maneira assustadora. Eu disse

“quem sabe vamos fazer teatro?”. Quando eu vi, ele estava fazendo tudo completamente teatral (NICOLAIEWSKY, 1987).

O termo “teatral”, neste caso, foi utilizado, por Nicolaiewsky, como sinônimo de uma *performance* teatralizada, que investiu no ridículo das situações trágicas dos personagens. A ampliação das situações tragicômicas, dando proporções maiores do que, realmente, teriam naquelas histórias, encontra reação direta na plateia, que ri do sofrimento dos personagens e identifica-se com as emoções, sensações e fraquezas da dupla de músicos da Sbornia como se fossem suas. Sucesso nacional, *Tangos e Tragédias* passou por cidades de todo o Brasil. Foi apresentado na Argentina, Colômbia, Equador e Espanha, sendo escolhido pelo público como o melhor espetáculo durante o Festival Internacional de Teatro de Almada, em 2003, em Portugal.



FIGURA 3 – (Frame) Hique Gomez interpreta o violinista Kraunus Sang em *Tangos e Tragédias*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Tangos e Tragédias*.

3.2.2 Escondida na Calcinha

O hibridismo de gêneros está presente em outra montagem que estreou, em setembro de 1987, no Teatro do IPE, com produção da empresa DC Set. Trata-se da fusão entre teatro e

poesia no espetáculo *Escondida na Calcinha*, com direção da atriz e dramaturga Patsy Cecato. Da mesma maneira que *Tangos e Tragédias*, o espetáculo nasceu como esquete apresentado no bar Porto de Elis, em Porto Alegre. O enfoque era o universo das mulheres a partir de poemas de autores contemporâneos. Em cena estavam duas atrizes, Márcia do Canto e Walkiria Grehs, que se propunham a revelar os segredos da alma feminina. Montado em um momento em que a sociedade brasileira ainda estava com as “feridas abertas” pelo regime de repressão e censura, o espetáculo fala de questões do feminino em tom confessional e erótico. Mesmo que não fosse um objetivo consciente da direção e do elenco, o erotismo que aparecia em cena configurava-se em uma transgressão de caráter político em meio aos ecos dos tempos de coibição. Através da colagem poética, Cecato pesquisou uma linguagem cênica que explorava três elementos: a poesia, a encenação e a trilha sonora, assinada por Ricardo Severo.

[...] o texto em rima poética; o trabalho de *mise en scène* das atrizes, corporal, bastante intenso; e um trabalho de som, de música, entrando como um terceiro ator em cena. Esses são os elementos principais. É um espetáculo ambientado dentro de um quarto de boneca, onde duas amigas, duas mulheres, contam suas intimidades. Conversam sobre seus segredos. Aquela coisa que só se diz para uma mulher em um lugar onde ninguém esteja olhando. O público costuma ver o espetáculo através de uma fechadura. Ele tem uma janela aberta para o público. Mas o público prefere não olhar pela janela, prefere espiar pela fechadura. É um espetáculo para voyeurs (CECATO, 1988).

Com o espetáculo, Cecato inaugurou em sua carreira uma série de peças nas quais ou atuava, ou dirigia, ou criava textos sobre esta temática, como *Se Meu Ponto G Falasse*, *Manual Prático da Mulher Moderna* e *Hotel Rosa Flor*. *Escondida na Calcinha* surge na esteira das mudanças culturais dos anos 1980. Dá voz a um discurso até então sufocado pela cultura patriarcal dominante no país. A montagem se inseria na tendência mundial que se iniciava naquela época, quando o feminismo ofereceu uma série de artigos e pesquisas sobre teatro. A abordagem teórica feminista partiu, inicialmente, nos anos 1970, da literatura e das ciências sociais. É interessante lembrar que, no teatro, o primeiro dramaturgo que se tornou objeto de análise do feminismo foi William Shakespeare. Várias antologias dissecaram as imagens das mulheres na obra do dramaturgo inglês. As discussões críticas feministas ampliaram ainda mais seu campo de pesquisa, passando a investigar a produção dramática contemporânea. Os debates focalizavam desde textos que, através do feminino, revelassem toda humanidade até a crítica feita pelo “feminismo radical ou cultural que vê essa

universalidade como uma máscara para o patriarcado” (CARLSON, 1997, p. 510). O encontro com este universo do “outro” representado pela mulher, em um mundo que o “eu” é masculino (CARLSON, 1997, p. 513), causa estranhamento e reflexão ao apresentar um discurso alternativo a uma cena em que o homem era “sujeito do drama”.

Em “From Formalism to Feminism” [“Do formalismo ao feminismo”] (1985), Sue-Ellen Case e Jeanie K. Forte afirmam que a oportunidade de um discurso representacional alternativo pode ser oferecida pela substituição “do homem branco classe média alta como sujeito do drama” por mulheres, “incluindo mulheres de cor ou lésbicas”, tornando a mulher o sujeito que deseja, “em contraste com o papel passivo tradicionalmente atribuído à mulher como o objeto do desejo masculino”(CARLSON, 1997, p. 513).

Em *Escondida na Calcinha* foram encenados poemas que falavam de infância, relações amorosas, casamento, sexo e reflexões da mulher sobre ela mesma. Em um dos quadros era abordado o homossexualismo, tema tabu na época. A atriz Márcia do Canto (1988) considerou a cena como uma das mais líricas do espetáculo. “Ela é sensual, é envolvente”, afirmou. Walkiria Grehs (1988) utilizou os adjetivos “emocionada” e “charmosa” para classificar a mesma cena. No entanto, disse que teve que “mexer com seus limites” para realizá-la de forma “fluida”. Seriam os mesmos limites que, na opinião da atriz, pareciam perturbar o público na contramão de um possível preconceito.

[...] naquele momento eu sinto que as pessoas deixam uma pausa do respirar. Mas, não como se fosse algo que estivesse chocando elas. Mas uma coisa a mais, que passou do limite, sabe? [...] Quer dizer que é bonito assim? Quer dizer que é tão lindo assim? Eu acho que elas não conseguem chamar o preconceito na hora. O preconceito fica para trás. Elas ficam encantadas com a cena. Por isso, ficam em uma pausa. Um silêncio. Até vir um poema (GREHS, 1988).

O roteiro de *Escondida na Calcinha* mostrou as questões do feminino por meio de poemas de vários escritores. O desafio da montagem estava na transposição do escrito para o oral, especialmente porque não trabalhava com textos dramáticos, mas com poemas. Neste espaço intermediário entre poesia e teatro, Cecato optou por um tipo de atuação que fugisse da declamação dos textos. Como recurso de linguagem, a diretora propôs que a ação vocal fosse sublinhada pela *performance* corporal das atrizes, com um fundo musical em constante mutação.

Precisava para o espetáculo muito trabalho de corpo porque, como ele tem muita rima poética, ele é feito de poesias, a gente tinha que lutar constantemente contra o recital para ele se transformar num espetáculo. Então, o elemento corporal era muito importante. As duas atrizes, Márcia do Canto e Walkiria Grehs, já tinham o corpo bem preparado para o que eu necessitava em termos de *mise en scène*. E a gente fez um trabalho de texto para que esses poemas soassem como uma conversa, de uma forma coloquial. E que a rima não pesasse para o público, que o público não ficasse sendo sempre cortado por um poema que acaba e outro que começa. Então o texto rola como se fosse, realmente, uma conversa informal entre as duas (CECATO, 1988).



FIGURA 4 – (Frame) Walkiria Grehs (esquerda) e Márcia do Canto (direita) em *Escondida na Calcinha*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Escondida na Calcinha*.

O hibridismo da linguagem aponta para outra característica do teatro contemporâneo: a colaboração entre as diversas áreas da arte. No caso de *Escondida da Calcinha*, a diretora Patsy Cecato procurou trabalhar com criadores de outros campos na busca da renovação cênica por meio da associação. Cecato teve como função reger a atividade colaborativa, dando forma, sentido e coerência ao processo que se caracterizou pela divisão de trabalho entre diversos autores.

Na dramaturgia, a montagem reuniu textos de nomes como Alice Ruiz, Ricardo Silvestrin, Júlio Conte, Liane dos Santos, Mário Pirata, Ana Miranda, João Ângelo e Suzana Kilpp. Questionada se a montagem estaria na fronteira entre teatro e poesia, Kilpp definiu *Escondida na Calcinha* como um “espetáculo intermediário”, que não trabalha com uma dramaturgia clássica, mas com poemas.

[...] trabalhar com poemas, há um tempo atrás, se fazia simplesmente declamando o texto. Essa tentativa que apenas recentemente vem sendo feita de dar movimento, de dar uma ação dramática à poesia, é o que eu estou chamando de intermediário. E é uma coisa difícil. Tu precisas primeiro ter poesia que seja dramatizável. E tu precisas ter depois um ator que não leia o texto como se lê tradicionalmente poesia. Tu precisas ter um diretor que conceba uma ação para uma coisa que talvez possa não ter tido uma ação naquele texto (KILPP, 1988).

A valorização de escritores locais foi outro aspecto destacado nas entrevistas. O escritor João Ângelo (1988) elogiou a iniciativa da montagem de apresentar textos de novos poetas. Segundo ele, esta era uma prática, ainda incipiente, nas montagens teatrais de Porto Alegre que, até então, teriam encenado autores clássicos. Além disso, João Ângelo chamou a atenção para outro ineditismo. O seu poema *Toc, Toc, Toc, Me Toque*, um dos quatro de sua autoria que integrava o roteiro do espetáculo, ainda não estava publicado em livro e foi selecionado pelas atrizes depois de o terem visto em um local não usual: a fachada de um bar de Porto Alegre.

Outro escritor que participou do trabalho com um texto que tem uma história peculiar é o diretor, ator e dramaturgo Júlio Conte, autor de peças como *Bailei na Curva*, *Cabeça Quebra Cabeça* e *Zona Proibida*. O roteiro de *Escondida na Calcinha* contava com um poema e um haikai de sua autoria. Este último é uma recriação de uma frase que estava escrita em um banheiro de um restaurante. Ricardo Silvestrin teve três poemas de seu livro *Viagem nos olhos* selecionados para a montagem. São textos de uma época em que Silvestrin se interessava pela “parte feminina da linguagem”, inspirado em poetas como Alice Ruiz, Ana Cristina César e Cecília Meirelles:

Eu fiz alguns poemas tentando passar isso. E, para minha surpresa, os poemas selecionados para o *Escondida na Calcinha* foram justamente dois poemas que eu trabalhava isso [...]. Eu achei muito interessante porque o meu trabalho comunicou [...]. Fora isso, o espetáculo traz uma abordagem muito interessante para leitura de poesia, para poesia passada do escrito para o oral, que elas fizeram com muito talento (SILVESTRIN, 1988).

Para falar da temática feminina, Cecato optou por um figurino ousado. As atrizes permaneciam no palco vestidas com roupas íntimas, enquanto encenavam o roteiro poético. Além disso, o próprio título do espetáculo, *Escondida na Calcinha*, gerou expectativas, entre os artistas convidados, sobre os possíveis resultados da montagem. Júlio Conte (1988)

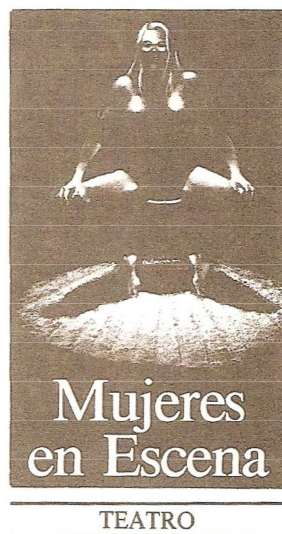
classificou a peça de provocante e “superinovadora”, que transformava situações corriqueiras em uma “coisa nova, interessante, discutindo a mulher, o feminino, o feminismo. E brincando em cima das situações dos homens”. Por sua vez, Kilpp confessou que levou um choque, inicialmente, quando soube do título do espetáculo, porque não conseguia imaginar um texto seu por trás de tal designação.

Eu tenho a impressão que todo o autor deve ter um certo receio de ver a primeira vez o seu texto montado. Quanto o autor escreve, ele tem uma série de ideias com o que ele está dizendo. Ele tem uma série de concepções do que provavelmente seria a encenação daquelas palavras. Mas sempre fica aquela dúvida. Como é que será que os outros viram isso? E eu não sabia qual dos meus textos tinha sido escolhido. Então, quando eu cheguei, eu vi que o meu nome estava no programa como colaboradora. E fiquei grudada na cadeira, estarecida, esperando ouvir o texto. Eu ouvi um texto de que eu gosto muito. E que eu acho bastante irônico, debochado. De repente, eu compreendi como é que ele se inseria dentro do espetáculo (KILPP, 1988).

No texto do programa impresso do espetáculo, distribuído ao público, Patsy Cecato ressaltou que a montagem oferecia ao público um retrato íntimo do corpo e da alma daquelas mulheres.

Como círculos cintilantes o espetáculo evolui: franco, aberto, romântico como uma tela, caloroso, engraçado, esperto e irremediavelmente honesto. É uma aventura ambientada num quarto de boneca, mistura de beleza, sensualidade e mistério. Uma visão panorâmica, enriquecida por revelações inéditas do corpo e da alma já que a idade não faz diferença, tampouco a experiência, pois as mulheres conhecem muitas coisas sem ter que aprendê-las. Vestem-se silenciosamente. O espetáculo é focalizado em seus aspectos, revelações e distintas aparições. E eu as tranquei neste quarto perdido acima do tempo.

Ao longo de cinco anos, a montagem percorreu dezenas de cidades gaúchas. Esteve no 3º Encontro Renner de Teatro no Theatro São Pedro, em 1988, e no Festival Mujeres en Escena, em Cali, na Colômbia, em 1990, com a atriz Lu Adams substituindo Márcia do Canto. A participação de *Escondida na Calcinha* em um festival que tinha como tema o feminino confirma a conexão do espetáculo gaúcho com outras produções latinas e mundiais que discutiam o assunto na época.



Escondida Na
Calcinha
Compañía Patsy Cecato
BRASIL



EL GRUPO

La Compañía Patsy Cecato se reunió alrededor de un montaje, "Escondida Na Calcinha". Se inscribe dentro de los colectivos que en el Brasil plasman una nueva manera de ver el teatro, como espectáculo que muestra figuras bonitas, que divierte pero que también invita a la reflexión. Patsy Cecato es una actriz innovadora.

LA OBRA

ESCONDIDA NA CALCINHA cuerpo y alma desnudos, reflexiones de la mujer sobre ella misma, sobre la infancia, el casamiento, el amor, las relaciones homosexuales, el sexo. Las actrices ataviadas con sensuales ropas íntimas que resguardan sus desnudos y muestra a la mujer a través de una simbología consumista envuelta en ligeros, medias y zapatos de tacón alto.

FICHA TECNICA:

Dirección	: Patsy Cecato
Actrices	: Wakira Grechs Lu Adams
Efectos	: Ricardo Severo
Vestuario	: Patsy Cecato
Iluminación	: Hermes Marcilla
Maquillaje	: Elison



FIGURA 5 – Programa impreso do espetáculo *Escondida na Calcinha* para o Festival Mujeres en Escena, na Colômbia (1990). Fonte: Acervo da diretora Patsy Cecato.

3.2.3 A Verdadeira História de Édipo Rei

A revitalização do teatro gaúcho nos anos 1980 tem como uma de suas principais características o encontro com a plateia. Diversas produções tiveram êxito de bilheteria em sucessivas temporadas. Na época, um dos primeiros espetáculos porto-alegrenses de sucesso foi *Bailei na Curva*, com o Grupo do Jeito que Dá. Depois da estreia, em 1983, a peça dirigida por Júlio Conte (1994) atingiu cerca de 250 mil espectadores em quase três anos de carreira da primeira montagem²⁹. Circulou por 45 cidades e seis capitais. O grupo reunia jovens

²⁹ O espetáculo *Bailei na Curva* encerrou sua carreira em dezembro de 1985 com plateia lotada no Theatro São Pedro, depois das obras de restauração em 1984. Júlio Conte realizou duas remontagens do espetáculo. Em 1994, com elenco original, na comemoração dos 10 anos de reabertura do Theatro São Pedro. E, em 2001, ele dirige a peça com novos atores. Em 2008, Conte comemorou a milésima apresentação do espetáculo que segue, até o ano desta pesquisa, com apresentações em sucessivas temporadas. As informações estão disponíveis no verbete do espetáculo *Bailei na Curva* no site da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em:

artistas, a maioria com formação no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Concebido a partir de improvisações, o texto mostra o cotidiano de sete crianças durante o regime militar até suas vivências com as transformações políticas da década de 1980. Contribuíram para o resultado positivo do espetáculo junto ao público a energia criativa da nova geração de atores do grupo, a qualidade da encenação, do texto e a profissionalização do processo de produção. A peça teve como produtor o empresário Geraldo Lopes, da Opus Promoções, responsável pela vinda ao Rio Grande do Sul de *shows* e peças de outros estados brasileiros e países. A Opus produziu duas peças que foram gravadas pela TVE/RS: *A Verdadeira História de Édipo Rei*, inicialmente realizada por Andrômeda Produções, e *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*.

Primeiro espetáculo do Grupo Gregos & Troianos, *A Verdadeira História de Édipo Rei* estreou em 7 de setembro de 1985, no Teatro de Câmara, em Porto Alegre. A peça permaneceu três anos em cartaz, passando por diversas salas da Capital e do interior do Estado. O autor Toninho Costa Neto realizou uma paródia de *Édipo Rei*, de Sófocles. Combinação entre tragédia e comédia, o espetáculo era uma releitura que “brincava” com elementos do clássico grego. O texto mantém o enredo e os personagens principais, mas atualiza o mito ao dialogar com a cultura contemporânea, pop e de massa, surpreendendo com um final que rompe com a proposta do original. De maneira diferente do que acontece no mito ático – onde Jocasta se suicida e Édipo fura os próprios olhos após descobrir que matou o pai e se casou com a mãe – Costa Neto apostou no amor livre e sem culpa entre os dois personagens. A pesquisadora Andrea de Roccio Souto, que examinou a forma como três autores de diferentes épocas apropriaram-se de Sófocles – Sêneca (*Édipo*), Toninho Costa Neto (*A Verdadeira História de Édipo Rei*) e Woody Allen (*Poderosa Afrodite*) –, afirma:

Com os olhos voltados tanto para a modernidade como para a tradição, Costa Neto reúne ferramentas suficientemente indicativas de ruptura – seja em relação à cristalização mítica, à medida que Édipo deixa de ser punido, seja com a adequação literária. Isso porque ele escreve um híbrido de tragédia e comédia, no qual a catarse trágica converte-se em motivo de riso. Portanto, uma das mais importantes inovações de Toninho Neto reside justamente na transformação do modo e da matéria mítica (trágico-canônica) em comédia/releitura, da qual resulta, efetivamente, uma reescrita dos textos clássicos (SOUTO, 2000, p. 102).

A encenação do Grupo Gregos & Troianos jogava com os dois níveis de referências, a Grécia antiga e o mundo contemporâneo. A montagem não se privou de acrescentar ao texto citações, gags e cacos criados durante o processo de ensaio ou no decorrer das temporadas. Muitos efeitos cômicos estavam previstos na própria dramaturgia. Na Cena 2, por exemplo, do texto de Costa Neto, disponível no anexo da pesquisa de Souto (2000), quando o personagem principal encontra a Esfinge, a rubrica diz que “Édipo vem pela estrada, com uma mochila nas costas. É abordado pela Esfinge, uma intelectual”. No espetáculo, o grupo traduziu as indicações de Costa Neto apresentando o jovem Édipo vestindo uma típica túnica grega. Ele aparecia à beira da estrada pedindo carona aos imaginários carros que passavam, enquanto carregava uma mochila contemporânea.

Mais adiante, no texto, é dito que o cego Tirésias tem como primeiro nome Sigmund, uma referência explícita a Freud. Na Cena 8, também no texto dramático, com o título *Telefonema*, Édipo e Tirésias conversam pelo telefone.

Édipo disca, Tirésias atende.

Tirésias: Consultório do doutor, vidente, adivinho, parapsicólogo, pai de santo e apicultor Tirésias, boa tarde.

Édipo: Boa tarde. Eu gostaria de falar com o doutor, vidente, adivinho, parapsicólogo, pai de santo e apicultor Tirésias.

Tirésias: Quem gostaria de falar?

Édipo: Adivinha?³⁰

Diálogos rápidos e cômicos, como esse, foram entrelaçados, na encenação, com outros que não constavam do texto final do autor e com números musicais. Na Cena 1, *Esfinge*, Costa Neto prevê a entrada do coro que canta e dança para anunciar a chegada do viajante. Na concretização cênica, o Grupo Gregos & Troianos manteve a canção com pequenas alterações na letra original. Formado por três atores, nessa cena, o coro entrava de figurino preto, justo ao corpo, em um visual contemporâneo. A Esfinge, já em cena, segurava um chicote.

³⁰ Trecho do texto dramático de Toninho Costa Neto. In: SOUTO, 2000, p. 12, anexo.

QUADRO 3 – Letra canção Cena 1 de *A Verdadeira História de Édipo Rei*

CORO (LETRA ORIGINAL) Fonte: texto dramático (In: SOUTO, 2000, p.2 - Anexo)	CORO (LETRA CANTADA EM CENA) Fonte: Programa do espetáculo (1985)
Lá vem mais um viajante, pobre, coitado, tem o futuro certo, está condenado. A esfinge lhe lançará um enigma, só passará se adivinhar, só passará se adivinhar.	Lá <i>vêm</i> mais <i>dois</i> viajantes Pobres, coitados <i>Têm</i> o futuro <i>incerto</i> <i>Estão fuzilados</i> A esfinge lhes lançará um enigma, Só passará <i>quem adivinha</i> (Grifo nosso)

As mudanças na letra da canção tinham como objetivo incluir uma cena que não existia na dramaturgia original. O texto de Costa Neto, na Cena 2, logo depois do canto do coro, previa a entrada do filho de Laios e Jocasta. No entanto, a encenação apresentava, antes disto, a Cena 1B, quando dois atores surgiam vestidos com os uniformes de Batman e Robin. Conforme pode ser visto no vídeo, a dupla do célebre seriado da televisão norte-americana da década de 1960 travava um divertido diálogo com a Esfinge, em uma sátira à masculinidade dos heróis. Para isto, o grupo trabalhava com estereótipos do universo *gay*, sublinhando uma possível relação homossexual entre os super-heróis. É o que pode ser percebido através da decupagem do texto dito em cena pelos atores na Cena 1B de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, conforme o documento em vídeo do programa *Palcos da Vida*.

QUADRO 4 – Decupagem do texto e câmeras Cena 1B de *A Verdadeira História de Édipo Rei*

IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES	TEXTO
Câmera 2 Plano geral	Esfinge de pé, com chicote na mão, em cima de um praticável branco com dois degraus. Ela desce um dos degraus e se posiciona atenta. Batman e Robin entram	Cena 1B (Trilha sonora – vinheta trilha original seriado de tevê <i>Batman</i>).

	correndo de mãos dadas e circulam pelo palco.	
Câmera 3 Close da Esfinge	A Esfinge olha para a dupla.	
Câmera 1 Plano geral	<p>Batman e Robin se deparam com a Esfinge.</p> <p>Robin dá um grito e ambos fogem para o fundo. Esfinge se movimenta em direção aos super-heróis e dá uma chicotada no ar.</p> <p>Robin pula no colo de Batman.</p> <p>Batman solta Robin. Ele puxa Robin pelas mãos até o centro do palco.</p> <p>Esfinge caminha até Batman e fica face a face com o herói.</p> <p>Robin se afasta e caminha em direção ao fundo do palco, ficando de costas.</p>	<p>Esfinge: Alto lá, camaradas!</p> <p><i>Esfinge, descendo do praticável</i></p> <p>Esfinge: Aonde vão com tanta pressa. Por acaso vão pagar alguma promessa?</p> <p>Robin: Batman, santa armadilha. A Mulher Gato nos pegou.</p> <p>Batman: Ai, Robin. Não é a Mulher Gato, Robin. Claro que não. É a Esfinge. Mas não esquenta Menino Prodígio. Assim que nós chegarmos a <i>Cadman City</i>³¹, eu vou procurar o comissário Gordon.</p> <p>Esfinge: Tolice. Não pensem que meu enigma será barbada, não. Não me confundam com a besta do Saara.</p> <p>Robin (<i>brabo</i>): Todo de bat-lance com ela, não é bobalhão?</p>
FIM DA CENA		

Extrato de uma decupagem da Cena 1B de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, feita a partir da gravação do *Palcos da Vida* (1988). No programa da TVE/RS, a cena foi editada até a última movimentação do personagem Robin. O modelo de decupagem foi inspirado na tabela apresentada por Odette Aslan (2005, pp. 235-242) no livro *O ator no Século XX: evolução da técnica, problema da ética*, no subcapítulo *Rádio – Cinema – Televisão: sua especificidade*.

A citação dos heróis do seriado da televisão, logo no início do espetáculo, dava ao público o tom cômico do entrelaçamento de informações do clássico com a cultura de massa. Apesar de pequenas mudanças na dramaturgia, muitas delas realizadas ao longo da carreira do espetáculo, o texto original conduzia a totalidade da encenação.

³¹ Nome de uma localidade dita pelo personagem Batman. Trocadilho com o nome Cadméia (Tebas). Comissário Gordon é outro personagem do seriado de tevê.

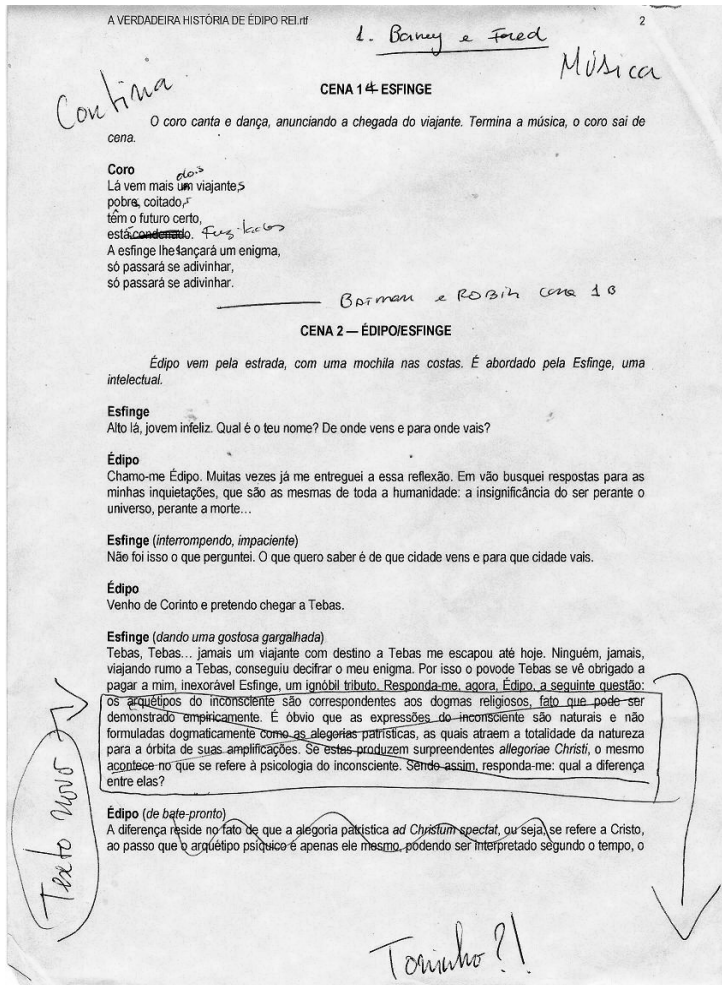


FIGURA 6 – Anotações realizadas pelo ator e diretor Oscar Simch na página 2 da cópia do texto de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, utilizado pelo grupo nos ensaios. Pode-se notar a inclusão, à caneta, da cena 1B – Batman e Robin. Fonte: Acervo do ator Oscar Simch.

Como explica Souto, a paródia de Costa Neto vai além do que poderia ser uma comédia sem maiores preocupações de conteúdo. A pesquisadora afirma que o cômico da peça deriva do jogo intertextual proposto pelo autor, em especial, nas conotações psicanalíticas do texto por meio de referências freudianas ao complexo de Édipo.

A Verdadeira História de Édipo Rei remete-nos à intensificação do híbrido, no que diz respeito à própria forma, no entrecruzamento do mito – trágico por si só, aliás – com os procedimentos psicanalíticos, intertextualizando, interdisciplinarizando e construindo, em nossa leitura, uma tragicomédia em que os traços tanto trágicos como cômicos fundamentais se estilham: a ironia, as personagens algo caricaturais e o grotesco combinam-se à busca da identidade, à busca do destino, à intervenção do coro e ao conflito pessoal que reforçam a tragicidade nos intertextos de que o autor brasileiro se apropria (SOUTO, 2000, p. 103).

A encenação, como pode ser observado no vídeo da TVE/RS, fez outras citações da cultura de massa. Antes de ser aclamado como rei de Tebas, Édipo corria em câmera-lenta até subir em um “pódio” para comemorar sua vitória frente à Esfinge, parodiando uma propaganda de um refrigerante, sucesso na televisão da época. Além disso, em 1987, dois anos após a estreia da peça gaúcha, a Rede Globo apresentou a novela *Mandala*, inspirada em *Édipo Rei*, de Sófocles. A montagem gaúcha não perdeu a oportunidade de satirizar, no palco, a produção global. Exemplos como estes demonstram a vinculação estética da encenação com o universo pop, ou seja, a televisão era fonte de inspiração para a representação proposta pelo grupo. Tal concepção, isto é, a quebra de fronteiras entre mídia e teatro, pode ser observada ainda em diversos espetáculos contemporâneos, seja no uso ocasional das técnicas midiáticas, no estímulo à atividade criadora estética ou através de vídeo-instalações com recursos teatrais (LEHMANN, 2007, p. 377). Na peça do Grupo Gregos & Troianos, a mídia, em especial o universo televisivo, foi reciclado comicamente em texto cênico. O recurso colocava o espectador em uma zona de identificação, rindo de suas próprias referências massivas. Ainda há mais um aspecto que deve ser destacado em *A Verdadeira História de Édipo Rei*. Em algumas cenas, havia frases pinçadas da tragédia grega que reforçavam ações e conflitos. De acordo com o ator Zé Victor Castiel, a presença de fragmentos de Sófocles, na encenação, não era percebida pela maioria do público, que, sem reconhecer o texto original, ria do trágico como se fosse cômico.

Na nossa peça, *A Verdadeira História de Édipo Rei*, nós temos cenas inteiras com a linguagem usada pelo Sófocles. E *ipsis litteris*. E as pessoas morrem de rir. Elas nem podem imaginar que nós estamos oferecendo, a elas, passagens inteiras da tragédia de Sófocles. Elas ouvem o texto de uma cena inteira, morrem de rir, e não sabem que aquilo, se abrirem o *Édipo Rei* quando chegarem em casa, tiverem oportunidade de abrir o livro, vão dizer: não, mas espera um pouquinho, isso aqui está tudo no livro e é verdade. Só que, da maneira como é contada, fica muito bem-humorada (CASTIEL, 1988).

E, caso o espectador realmente abrisse o livro com a obra de Sófocles, depois de ver o espetáculo, logo na primeira cena da tragédia *Édipo Rei*, iria encontrar alguns pontos de similitude aos quais se refere Castiel. A título de exemplo foi realizado abaixo um quadro comparativo entre um fragmento de Sófocles (tradução de Paulo Neves), com o texto de Toninho Costa Neto e a encenação de Gregos & Troianos, registrada pelo programa *Palcos da Vida*.

QUADRO 5 – Comparação textual de *A Verdadeira História de Édipo Rei*

<p>ÉDIPO REI</p> <p>Autor: Sófocles (2008, pp. 5-6), com tradução de Paulo Neves.</p>	<p>A VERDADEIRA HISTÓRIA DE ÉDIPO REI</p> <p>Autor: Toninho da Costa Neto (In: SOUTO, 2000, p.7, Anexo).</p>	<p>A VERDADEIRA HISTÓRIA DE ÉDIPO REI</p> <p>Autor: Toninho da Costa Neto. Encenação: Grupo Gregos & Troianos. Transcrição do texto dito em cena, a partir da gravação do espetáculo pelo programa <i>Palcos da Vida</i> (1988).</p>
<p>(INÍCIO DA TRAGÉDIA)</p> <p><i>Diante do palácio de Édipo. Um grupo de crianças está ajoelhado nos degraus da entrada. Cada uma tem na mão um ramo de oliveira. De pé, no meio delas, está o sacerdote de Zeus.</i></p> <p>ÉDIPO: Filhos, jovem linhagem de nosso velho Cadmo, que fazeis aí de joelhos, piedosamente ornados de ramos suplicantes? Por toda a cidade há nuvens de incensos e cantos misturados de lamentos. Julguei assim não poder deixar a outros a tarefa de ouvir vosso apelo, vim eu mesmo, meus filhos, eu, Édipo, cujo nome ninguém ignora. Vamos, ancião, explica-te. És a pessoa indicada para falar em nome deles. A que se deve vossa atitude? A qual temor ou a qual desejo? Fala, estou pronto, se puder, a vos prestar todo o meu auxílio. Eu seria insensível se não me apiedasse de vê-los assim de joelhos.</p>	<p>CENA 7 – OS SUPPLICANTES</p> <p><i>Em frente ao palácio real, numa espécie de praça, estão os suplicantes, todos ajoelhados, chamando pelo rei. Édipo aparece pela porta principal. Junto com Édipo, vem o sacerdote.</i></p> <p>SUPPLICANTES: Ai, ai, ai... Édipo, apareçai. Ai, ai, ai... Édipo, apareçai.</p> <p>ÉDIPO: Aparecei. Meus filhos, filhos de Tebas. Que motivo tão forte faz com que uma turba se reúna em frente ao meu lar num domingo à tarde? (falando para o sacerdote que está ao seu lado) Vamos, ancião, explica-te! Por tua idade convém que sejas porta-voz de todos eles. Por que essas súplicas? Que receio tendes? Que quereis? Se viestes até mim, ó turba suplicante, agora falai. Tudo farei para vos ajudar. Áspero coração seria o meu, se com toda a atenção não voz escutasse.</p>	<p>CENA 7 – OS SUPPLICANTES</p> <p><i>Édipo está em cena. Atores vestidos com túnica entram em cena mancando, exagerando dores pelo corpo. Enquanto arrumam objetos cenográficos, gritam em lamentos “Ai, ai, ai... Édipo apareçai”. O coro de suplicantes se forma com os atores ajoelhados de costas para o público em semicírculo. Édipo sobe em um dos cubos. De frente para o público, ele fica em um nível mais alto que os suplicantes na “porta” do palácio real.</i></p> <p>SUPPLICANTES: Ai, ai, ai... Édipo, apareçai. Ai, ai, ai... Édipo, apareçai.</p> <p>ÉDIPO: Aparecei. (Com sotaque nordestino) Tebanas e tebanos. (Ouvem-se risadas do público. Édipo volta a falar sem sotaque) Que motivo tão forte faz com que uma turba se reúna em frente ao meu lar num domingo à tarde, bem na hora do Magaiver? (Novas risadas do público) Se por um acaso vindes para assistir ao show da Buxunda, não percais vosso tempo, que bem sei é precioso. Esse show foi transferido sine die. (Suplicantes gritam) Alto! Não vos lamentai, povo meu. Se por acaso eu, Édipo rei, ouvir vosso rogado, providencio imediatamente o show que quiserdes. (Aplauso dos suplicantes) Sara Jane e suas rodinhas. (Corte da cena). O final não está registrado no documento em vídeo.) Entra depoimento do ator Betho Mônaco.</p>

Grifo nosso. Em negrito, estão os conteúdos textuais semelhantes. Na terceira coluna, que transcreve a gravação do programa *Palcos da Vida*, a descrição da movimentação cênica dos atores e da reação do público (risadas) foi realizada a partir da imagem e do som do documento em vídeo.

No quadro acima, é possível constatar semelhanças entre trechos de *Édipo Rei*, de Sófocles, o texto *A Verdadeira História de Édipo Rei*, de Toninho Costa Neto e a encenação dirigida por Oscar Simch. As cenas se iniciam com um grupo de tebanos ajoelhados diante do palácio real, com presença de Édipo e de um sacerdote. O rei tebano mostra-se preocupado com a manifestação pública e solicita esclarecimento ao sacerdote. Em uma análise sem pretensão de profundidade, mas que dê conta de uma comparação entre estes fragmentos da tragédia e da paródia, encontram-se justapostos, além dos pontos análogos, conteúdos desenvolvidos de maneira diferente. Por exemplo, enquanto Sófocles indica que o personagem em cena com Édipo é um “sacerdote de Zeus” (ou de Júpiter, de acordo com outros tradutores), Costa Neto suprime esta informação a fim de deslocá-lo para a figura de um religioso contemporâneo, aparentemente do universo católico. Na encenação de Gregos & Troianos, conforme pode ser observado no registro em vídeo da TVE/RS, o sacerdote (Oscar Simch) vestia túnica grega, acrescida de acessórios que remetiam ao figurino utilizado por padres e bispos católicos.

Outra diferença que se destaca no confronto entre os textos é que, no original de Sófocles, a cena dos suplicantes é o início da tragédia, enquanto Costa Neto colocou a mesma ação em sua cena de número sete. Isto é, Sófocles começa seu enredo com Édipo já empossado como rei e casado com Jocasta. A elipse temporal no original grego, com a omissão dos fatos que culminaram no trágico destino – a saber, matar o pai e casar com a mãe – era possível porque “os espectadores atenienses conheciam o mito, não era necessário que lhes fosse apresentado” (SZONDI, 2001, p. 38).

Entretanto, Costa Neto não podia esperar o mesmo (conhecimento total do mito grego) do público contemporâneo. Desta forma, ele inseriu na trama, de forma cômica, porém, didática, as circunstâncias anteriores que desencadearam a ação (Cena 1 até Cena 7 da paródia). Ocorre ainda que, na transposição da página ao palco, o texto do dramaturgo gaúcho recebeu intervenções, feitas pelo Grupo Gregos & Troianos, que o modificaram. Deste modo, três anos após a estreia, quando o espetáculo foi gravado pela TVE/RS, em 1988, a mesma cena tinha sido, ao longo da trajetória da montagem, transformada (quadro comparativo acima).

Como o vídeo não exhibe esta cena até o seu final, a análise fica prejudicada parcialmente. Contudo, com base na fração que ficou registrada pelo *Palcos da Vida*, percebe-se que a encenação manteve a ação cênica principal, com Édipo indo ao encontro do povo que suplicava em frente ao palácio. Além disso, fica evidente a incorporação dos “cacos” e *gags* à

peça de Costa Neto, novamente com citações do universo televisivo, midiático e da sociedade de consumo, em uma leitura debochada e sarcástica. Em termos estruturais, o entrelaçamento das falas criadas pelo grupo com o texto original não se distancia da proposta do autor, que gravita, também, em torno da cultura pop. Paralelamente, pode-se observar, na encenação, o uso do coro de suplicantes na transposição da cena. Os atores entravam para modificar a cenografia que preparava o palácio real e, ao mesmo tempo, interpretavam os suplicantes. Eles se movimentam adotando posturas corporais satíricas que aludiam a dores relativas à peste enviada pelos deuses a Tebas. As lamúrias do coro, que gritava e suspirava com deboche, completavam a encenação com uma ambiência sonora divertida.

A *mise en scène* de Gregos & Troianos era simples, com palco nu e a proposta de trabalhar com a imaginação criativa do espectador. O grupo utilizava poucos elementos cenográficos e criava as ambientações através do deslocamento e agrupamento de cubos brancos. A encenação concentrava-se na relação palco-plateia, com foco no jogo lúdico dos atores e na espontaneidade da representação. Claudio Heemann (2006, p. 167) afirma que o espetáculo atingiu uma comunicação direta com o grande público, “com olho na comédia musical norte-americana, uma pitada de sal grosso, piadas e pique de teatro de revista”. Em texto publicado no jornal Zero Hora, em 13 de setembro de 1985, o crítico acrescenta que “*A Verdadeira História de Édipo Rei* está muito bem articulada como teatro burlesco. Consegue casar em soluções agradáveis o sentido de paródia brincalhona e debochada com a descontração do musical”. É o que se pode perceber, por exemplo, na última cena, com o título *Divina Concupiscência*. Nela, os comediantes cantavam e dançavam a música de encerramento do espetáculo cuja letra exaltava o final feliz de Édipo e Jocasta. Os versos escritos por Toninho Costa Neto, com música de Néstor Monasterio e arranjo do maestro Chico Ferreti, celebravam o amor livre, conforme documenta o programa impresso do espetáculo.

Faça amor, faça amor
 seja lá com quem for,
 seja rei, seja rainha,
 faça amor com a madrinha,
 mas faça amor.

Faça amor, faça amor
 seja lá com quem for,

mesmo que seja parente,
faça amor bem contente
e esqueça o pecado.

[...]

Faça amor, faça amor,
transe tudo em família,
o menino vai com a mãe,
o papai fica com a filha.
... repete...

Por fim, *A Verdadeira História de Édipo Rei* é “farsa”, diz o texto impresso no programa do espetáculo, distribuído ao público antes do início de cada apresentação. O termo foi utilizado com duplo sentido. De uma parte, significando o gênero dramático cômico conhecido como “farsa”. De outra, jogando com a sonoridade que aproxima o substantivo “farsa” do adjetivo “falsa”. O texto, atribuído ironicamente ao trágico grego Eurípedes, rival de Sófocles, sublinha que o resultado da encenação foi a “criação de um Édipo sem culpa, de uma Jocasta despudorada, um coro esquizofrênico, um adivinho psicanalista, ou vice-versa, um Creonte obcecado pelo poder, enfim, uma terrível comédia ou uma *farsa* tragédia grega”.



FIGURA 7 – (Frame) Luiz Emilio Strassburger (esquerda), Pilly Calvin (centro) e Antônio Carlos Falcão (direita) em *A Verdadeira História de Édipo Rei*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: A Verdadeira História de Édipo Rei*.

3.2.4 A Mãe da Miss e o Pai do Punk

Em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, de 1987, paródia e teatro de revista se mesclaram no espetáculo dirigido por Luiz Arthur Nunes. A peça reunia fragmentos de clássicos de Alexandre Dumas Filho e William Shakespeare, por meio de personagens célebres como a Dama das Camélias e Romeu e Julieta. O roteiro contava ainda com esquetes assinados pelo diretor e números musicais com repertório pinçado do cancionário popular. No palco, estavam dois atores, Guto Pereira e Paulo Vicente, que se dividiam em papéis femininos e masculinos. A ambientação, com cenário assinado por Alziro Azevedo, exibia ao fundo, como se fosse um armário aberto, todos os figurinos e adereços que eram trocados à vista do público.

No início do espetáculo, os atores entravam vestidos com smokings, cantando *You and Me*, de Henri Mancini. Depois, no intervalo entre uma e outra cena (quando trocavam de figurino, de acordo com a necessidade de cada quadro), eles apresentavam músicas como *Canção para Inglês Ver*, de Lamartine Babo, e *O Drama de Angélica*, sucesso da dupla Alvarenga e Ranchinho – presente também no roteiro do espetáculo *Tangos e Tragédias*. A peça finalizava com o *Hino da Vedete Brasileira*, novamente com o elenco trajando smoking, só que agora usando boás em volta do pescoço. Era uma homenagem aos artistas do teatro de revista nacional, como forma de revitalizar as fontes mais populares das artes cênicas do país, como explicou Nunes ao programa *Palcos da Vida*.

A Mãe da Miss e o Pai do Punk busca inspiração no teatro de revista brasileiro. Em primeiro lugar, no sentido em que o espetáculo alterna números musicais com esquetes, com cenas dramáticas. E, depois, no sentido em que o elemento básico é a comicidade. [...] tem o elemento da paródia e tem o elemento da sátira aos tipos sociais como, por exemplo, a mãe da miss e a musa punk do Bom Fim, que são os personagens que dão título ao espetáculo. Com essa busca de inspiração no teatro de revistas, eu acho que a gente pega uma tradição bem popular, vital do teatro brasileiro que é importante retomar (NUNES, 1987).

No texto que consta do programa impresso do espetáculo, Nunes ressalta que a proposta é homenagear o teatro popular brasileiro, no qual a “paródia de personagens célebres era um dos fortes da revista e seus descendentes: a chanchada do cinema e os programas cômicos de rádio e televisão”. Como define Pavis (2007, p. 278), a paródia “compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados

por uma distância crítica marcada pela *ironia*”. Dito de outra maneira, este tipo de linguagem realiza a transposição de um texto preexistente para a cena, com o objetivo de atingir um efeito cômico. No teatro de revista, como na chanchada, a comicidade é escrachada. Com uma estrutura fragmentada, em um roteiro que intercala esquetes curtos e números musicais, a revista encontra na paródia seu elemento mais poderoso, ao zombar de clássicos da dramaturgia e de outros gêneros, em geral, da cultura erudita, mas, também no deboche de produtos da cultura de massa.

No teatro brasileiro do passado, a chanchada seduziu vários autores, como Eurico Silva, Armando Gonzaga e Paulo Magalhães, e artistas como Alda Garrido, Procópio Ferreira e Dercy Gonçalves. É possível encontrar ecos chanchadísticos até mesmo em Oswald de Andrade (*O Rei da Vela*), Nelson Rodrigues (*Viúva, porém Honesta*), Augusto Boal (*José, do Parto à Sepultura*) e Abílio Pereira de Almeida (*Dª Violante Miranda*). Nas peças do besteirol dos anos de 1980, encontram-se em abundância os recursos cômicos da chanchada (GUINSBURG; BRITO; LIMA, 2006, p. 81).

A paródia é uma experiência antiga na carreira de Luiz Arthur Nunes. Entre os seus primeiros espetáculos está *Sarau das 9 às 11*, montagem do Grupo de Teatro Província de Porto Alegre. Inspirado na vanguarda norte-americana, o exercício cênico estreou, em 1976, depois de uma temporada de estudos do diretor nos Estados Unidos. Nunes voltou ao Brasil entusiasmado pela estética do “teatro do ridículo”. Em especial, a paródia de gêneros dramáticos feita pela *Ridiculous Theatrical Company*, grupo de Charles Ludlam³². A companhia “brincava” com os clássicos, reciclando símbolos da cultura de massa e da cultura *gay* em uma mistura de elementos eruditos e populares.

Como comprova-se no documento em vídeo sobre *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, o espetáculo apresentava uma cena pinçada do repertório dramático francês do século XIX. A exemplo de Ludlam, que tem Alexandre Dumas Filho como um dos escritores parodiados em seus espetáculos (NUNES, 1988, p. 13), o encenador gaúcho resgatou *A Dama das Camélias*. Na gravação da peça dirigida por Nunes, feita pela TVE/RS, pode ser visto um fragmento da cena final do clássico, com base na tradução para o português de Gilda de Mello e Souza³³.

³² Charles Ludlam cria a Ridiculous Theatrical Company no Greenwich Village, em Nova Iorque, nos anos 1960. Entre as peças mais famosas de Ludlam está *O Mistério de Irma Vap* (1984).

³³ A montagem, com tradução de Gilda de Mello e Souza, estreou, em 6 de novembro de 1961, no Teatro Municipal de São Paulo. Nos papéis principais da montagem do Teatro Brasileiro de Comédia figuram Maurício

QUADRO 6 – Decupagem *A Dama das Camélias* em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*

A DAMA DAS CAMÉLIAS	A MÃE DA MISS E O PAI DO PUNK
<p>Alexandre Dumas Filho</p> <p>Tradução: Gilda de Mello e Souza</p> <hr/> <p>Margarida: <i>Há seis semanas que ele me escreveu e que eu leio esta carta, sem parar, para ver se me encorajo um pouco. Se ao menos Armando me escrevesse. Se eu pudesse esperar a primavera! (Ela se levanta e olha no espelho). Como estou mudada! No entanto, o médico prometeu que vai me curar. É preciso paciência. Mas ainda há pouco, falando com Nanine, não me condenou? Disse que estou mal, eu ouvi. Muito mal! Ainda é uma esperança, ainda são alguns meses de vida, e se enquanto isso Armando chegasse, eu estaria salva. É o mínimo que se pode esperar no primeiro dia do ano. Depois, estou em meu juízo perfeito. Se eu estivesse em perigo de vida, Gastão não teria coragem de rir, como ainda a pouco à minha cabeceira. O médico não me deixaria. (Na janela). Quanta alegria pelas casas! Olhe aquele menino rindo e cambaleando ao peso dos brinquedos; se pudesse eu o beijava.</i></p>	<p>Cena: <i>A dama das camélias</i></p> <p>Adaptação: Luiz Arthur Nunes</p> <p>Gravação do <i>Palcos da Vida</i> (1987)</p> <hr/> <p>Marguerite: Ah, é tarde. <i>Há dois meses que recebi esta carta e Armand não deu o menor sinal. Ah, se ao menos me escrevesse. (tosse). Ah, se eu conseguisse resistir até a primavera. (tosse e levanta. Vai até um armário, pega um espelho e se olha. Grita.) Ai, como estou mudada. No entanto, o doutor prometeu me curar. Ah, se Armand chegasse, eu juro que recuperaria a saúde no mesmo instante.</i> (Toca música. Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim.) <i>Oh, é carnaval, quanto riso, (Na janela) Oh, quanta alegria pelas ruas. Veja aquele menino de cachos dourados, rindo e tropeçando no peso dos guizos e das serpentinas. Ah, como eu gostaria de beijá-lo.</i></p>

Grifo nosso. O texto acima é um fragmento de *A Dama das Camélias*, conforme aparece em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*. Em itálico: textos e situações adaptados. Em negrito: textos e situações mantidos. A transcrição do texto encenado (segunda coluna) foi realizada com base na fala dos atores registrada em vídeo pelo programa *Palcos da Vida*. Desta forma, trata-se do texto dito, efetivamente, em cena pelos atores na gravação do espetáculo em 1987. Na primeira coluna, está o texto original traduzido por Gilda de Mello e Souza.

No quadro comparativo acima, entre o texto dito em cena pelos atores na montagem gaúcha e a tradução de Mello e Souza, pode-se observar que Nunes optou por manter o original com pequenas adaptações. A fim de dar ritmo e concisão, o diretor cortou diálogos e diminuiu número de personagens que apareciam em cena. Ou seja, o público de *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* assistiu no palco, exclusivamente, Marguerite (o ator Guto Pereira, travestido como Dama das Camélias) e o apaixonado Armand (interpretado por Paulo Vicente). A personagem Nanine, por exemplo, funcionária de Marguerite – que no original dramático francês aparece em cena – na montagem de Nunes foi traduzida em uma voz que vinha de fora do palco, isto é, das coxias do teatro. Outros personagens que entravam no

Barroso (Armando Durval), Paulo Autran (Jorge Durval, seu pai), Cacilda Becker (Margarida Gauthier), Rubens de Falco (Arthur) e Cleyde Yaconis (Olímpia). Direção de Luciano Salce.

final da peça até a morte de Marguerite, segundo a dramaturgia original, foram suprimidos na montagem gaúcha.

Uma mudança no texto aproximou o clássico francês da realidade brasileira ao substituir o período do ano em que se passa a trama. No original, trata-se das festividades do primeiro dia do ano. Enquanto na versão gaúcha, com o objetivo de realçar o elemento cômico, Nunes alterou o texto de uma das falas e transferiu a ação para o carnaval. A cena começava com Marguerite sentada em um sofá, enquanto lia uma carta. O texto da correspondência, como observa-se no programa da TVE/RS, era comunicado aos espectadores por meio da utilização de uma voz em *off*, parodiando os antigos narradores das radionovelas brasileiras. Estas pequenas alterações textuais tinham como finalidade provocar o riso. Por exemplo, quando Armand tenta beijar Marguerite, Luiz Arthur substitui o seguinte texto original da protagonista:

Margarida — Te perdoar, querido? Fui eu a culpada... Mas não podia ter feito outra coisa. Queria a sua felicidade, mesmo a custa da minha... Agora seu pai não vai mais nos separar... Não é a mesma Margarida que você está encontrando, mas ainda sou moça e voltarei a ser bonita, pois sou tão feliz!

E coloca, em seu lugar, outro texto em que utilizava algumas palavras distantes do vocabulário cotidiano.

Marguerite – Perdoar-te, querido? Fui eu a culpada. Mas não poderia ter feito outra coisa. Queria a tua felicidade, mesmo a custa da minha... Ai, agora jamais vamos nos separar, não é verdade querido? Armand... (*Ele tenta beijá-la. Ela foge*) Estou tão feia, desfigurada, tão esquelética, morfética, escalafobética. Mas ainda sou moça e voltarei a ser bonita para você. A felicidade do seu regresso ainda há de me devolver a beleza.

De maior efeito cômico, a enunciação seguida dos termos “esquelética, morfética, escalafobética” se assemelhava ao recurso utilizado por Luiz Arthur Nunes e Caio Fernando Abreu em algumas frases de *A Maldição do Vale Negro*, montagem de 1986³⁴. Segundo

³⁴ Luiz Arthur Nunes encenou *A Maldição do Vale Negro* a convite do Teatro Vivo, grupo dirigido por Irene Brietzke. O texto da peça tem origem em um esquete escrito em parceria com Caio Fernando Abreu para o espetáculo *Sarau das 9 às 11*. Para a nova montagem, eles ampliaram cenas e personagens inspirados no universo melodramático e estereótipos típicos do gênero.

Nunes (1988, p. 15), naquele espetáculo, a encenação “atingia momentos de verdadeira volúpia ao brotarem sequências de adjetivos como *opípara*, *rubicunda* e *capitosa*”³⁵. Assim concebida, a proposta era satirizar e exagerar gestos e trejeitos, gritinhos e comedimentos. O desenho cênico caracterizava-se por rápidas corridas pelo palco, olhares furtivos, fugas e aproximações entre os amantes (Marguerite e Armand), que oscilavam entre a atração e o pudor.

Como a paródia é uma referência a textos pre-existentes, em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, Nunes se permitiu recuperar uma cena de outro espetáculo realizado por ele. De *A Comédia dos Amantes*, peça de 1979, o diretor reciclou um divertido esquete da clássica cena do balcão de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. A paródia do diretor gaúcho mostrava os amantes de Verona trocando juras de amor. O texto era dito pelos atores Paulo Vicente (Julieta) e Guto Pereira (Romeu), alternando sotaques diversos como o nordestino brasileiro, o português (de Portugal) ou um falso japonês.

O recurso do ator travestido em cena é outro elemento que remete a Ludlam, mesmo que a referência seja “Romeu e Julieta feitos por Oscarito e Grande Otelo”, conforme Nunes destaca no programa (folheto impresso) da peça. Neste texto, o diretor pergunta: quem não recorda da antológica cena “da grande Dercy Gonçalves vivendo a Dama das Camélias?”. E acrescenta: “Pois nós também temos a nossa cena do balcão e a nossa Traviata, tossindo em seu leito de tuberculosa”. De fato, ao observar a atuação de Guto Pereira como Marguerite, pode-se perceber uma homenagem ao estilo de representar de Dercy Gonçalves, com sutis movimentos labiais que remetem ao modo de atuar da atriz. Ainda no texto escrito para o programa do espetáculo, Nunes justifica a interpretação de personagens femininos por homens como uma opção estética do trabalho:

O travestismo é uma tradição da comédia que vem dos tempos antigos e se perpetua hoje, por exemplo, nas figuras criadas por Jô Soares ou Chico Anísio na TV. Não é *show* de travesti, atenção. Não se busca reproduzir a mulher, impressionar pela semelhança, pela imitação fiel. Ao contrário, estamos lidando com o exagero, com a máscara, com a caricatura.

³⁵ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, as palavras citadas são definidas com as seguintes expressões. *Esquelético*: Extremamente magro. *Morfético*: relativo à, ou próprio de Morfeu, deus dos sonhos. Leproso. *Escalafobético*: esquisito, estrambótico, desajeitado, desengonçado. *Opíparo*: esplêndido, pomposo. *Rubicundo*: rubente. Diz-se de pessoa muito corada. *Capitosa*: que sobe à cabeça, que entontece, embriaga. Cabeçudo, teimoso.

O título do espetáculo, *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, refere-se a um dos esquetes que integram o roteiro. Com texto de Luiz Arthur Nunes, a cena mostrava duas personagens que falavam de suas vidas, alegrias, angústias e sonhos. Guto Pereira interpretava uma típica mãe de miss e Paulo Vicente uma jovem integrante do movimento punk dos anos 1980. Em uma crônica irônica aos tipos da época, através da cena, o encenador abordava os papéis sociais e de poder desempenhados no âmbito das relações. E, por meio da sátira, do exagero e do humor, Luiz Arthur Nunes (1987) propunha que “rir das coisas é um ato anárquico e profundamente saudável”. E rir, tendo como modelo o humor popular, podia e pode ser, também, um exercício de quebra de preconceitos estéticos.



FIGURA 8 – (Frame) Guto Pereira (esquerda) e Paulo Vicente (direita) na cena de *A Dama das Camélias* em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: A Mãe da Miss e o Pai do Punk*.

3.2.5 Império da Cobiça

No teatro dos anos 1980, em Porto Alegre, a exploração de novas fontes para a dramaturgia acentuou a criação de espetáculos realizados a partir de textos nacionais e latinos, assim como a pesquisa de linguagem cênica inspirada na literatura. A conexão com autores da América do Sul estava presente no espírito investigativo do Grupo TEAR, dirigido por Maria Helena Lopes. Depois de *Crônica da Cidade Pequena*, montagem de 1984, a encenadora

prosseguiu sua experimentação com base em textos narrativos. O TEAR estreou, em fevereiro de 1987, no teatro SESC Anchieta, em São Paulo, *Império da Cobiça*. O espetáculo era livremente inspirado no livro *Nascimentos, memória do fogo (I)*, painel sobre colonização da América, escrito pelo uruguaio Eduardo Galeano.

Segundo a entrevista concedida pela diretora e roteirista Maria Helena Lopes – depoimento que está inserido no vídeo release realizado para divulgação do espetáculo – o grupo resolveu pesquisar as raízes da América Latina a partir do “profundo interesse que a história da conquista do México despertou no TEAR”.

À procura de um material, enquanto estava investigando a possibilidade de tratar o tema, eu deparo com o livro do Eduardo Galeano, *Nascimentos*. O material que eu encontrei foi riquíssimo. Foi uma pesquisa difícil de fazer porque era tão vasta, com tantas possibilidades, que o difícil foi selecionar o que nós trabalharíamos (LOPES, 1987).

A partir do relato de Galeano, Lopes iniciou seu processo criativo, com o desafio de reelaborar a texto literário em imagens cênicas, pesquisando os possíveis rumos da encenação, na sala de ensaio, sem uma proposta preconcebida. Como é de praxe em seu processo, a diretora parte, inicialmente, de um texto ou de uma ideia que a tenha impressionado sem que, obrigatoriamente, tenha que montar aquele texto. Maria Helena Lopes se interessa, em realidade, pelo processo de transposição e tradução desses impulsos criativos em linguagem teatral, debruçando-se em questões que a perturbam, inquietam e incomodam (VASCONCELLOS, 2000, p. 75).

Neste diálogo entre textos, imagens e temas que lhe inspiram, a encenadora trabalha com os atores para construir sua dramaturgia, através do processo de improvisação, em um “grande laboratório que investiga, a cada nova obra, como vai contar a história ou abordar o tema” (LOPES, 1987). Para mostrar fragmentos da conquista da América, ela elegeu o olhar de uma trupe de bufões, que conduz a narrativa cênica. A proposta do TEAR era “refletir sobre o tema da ambição, da cobiça, do poder. Um filão inesgotável que, através dos tempos e no presente, merece um exame bem aprofundado” (LOPES, 1987). Com este objetivo, os bufões revisitaram a fábula histórico-literária à sua própria maneira, tecendo comentários irônicos que são característicos desta técnica de atuação.

Império da Cobiça resulta num comentário sardônico sobre a desumanidade do homem para com seu semelhante. Fatos históricos e sociais sobre a chegada dos espanhóis na América são tratados em forma de visão sugestiva sobre as eternas lutas políticas de conquista e poder. O espetáculo faz uma ilustração da rapinagem exercida pelo conquistador (no caso a nobreza, o clero e os exércitos) sobre o conquistado (o povo e as riquezas do Novo Mundo). A encenação foi armada com várias estampas que vão somando quadros bem compostos em cujo núcleo estão as colocações de Galeano. O efeito obtido é de um painel histórico animado com rigor épico, sarcasmo e o desenho de personagens criticamente grotescos (HEEMANN, 2006, pp. 210-211).

A contradição do real, além de ser tema estético para Maria Helena Lopes, tinha repercussões éticas na investigação do grupo. A diretora trouxe para a cena figurinos e adereços feitos com roupas velhas, panos e objetos reciclados, criados por meio de um processo colaborativo entre o elenco e outros artistas envolvidos na produção do espetáculo. Além disso, havia um único elemento cenográfico, um grande baú, onde a trupe guardava o material utilizado em cena. O objeto tinha múltiplas funções na composição de imagens e ambientações, podendo se transformar em navio ou ataúde, conforme o uso feito pelos atores e a necessidade da montagem. Em umas das cenas, gravada no vídeo release do acervo do TEAR, pode-se visualizar uma das maneiras como o objeto era utilizado pelos atores na movimentação cênica. Neste caso, enquanto diziam suas falas (transcritas abaixo), os atores subiam no baú, formando uma volumosa massa de sujeitos e corpos em cima do pequeno espaço da tampa do objeto.

Ator 1: Estamos aqui para divertir a todos vocês.

Ator 2: E nos divertirmos também.

Ator 3: Muitas histórias iremos contar.

Ator 4: E muitas aventuras.

Ator 5: E muitos mistérios lhes desvendar.

Ator 6: De mares e escaramuças.

Ator 7: Falaremos de criaturas conhecidas e outras sequer imaginadas.

Ator 8: Pois nossa história começa num tempo muito antigo. Quando os dias partiram do Oriente e começaram a caminhar.



FIGURA 9 – (Frame) Cena do espetáculo *Império da Cobiça*. Os atores em volta e em cima do baú. Fonte: Vídeo release de *Império da Cobiça* (Girassol Vídeo).

Uma reconstituição de momentos da carpintaria teatral do Grupo TEAR, através da memória de uma das integrantes do processo de criação de *Império da Cobiça*, está disponível na tese *A leitura literária e o despertar da auto-reflexividade na formação do leitor*, de Marília Papaléo Fichtner (2005), defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. A pesquisadora, que atuou como assistente de direção e escriba do espetáculo (função dividida com outros profissionais, entre eles, Glênio Póvoas), rememora imagens da peça a partir de sua vivência como “espectadora” dos ensaios que antecederam a estreia e, ainda, por meio de documentos iconográficos como fotografias, desenhos e anotações sobre a montagem. Através destas lembranças, Fichtner avalia como as cenas do espetáculo ficaram registradas em seu corpo e de que forma se atualizam (e se sobrepõem) ao serem resgatadas dos confins da memória.

No espetáculo, o mais impactante, para mim, era a intensa movimentação dos personagens que, como nos jogos infantis, usavam adereços feitos praticamente de panos brancos e de sucata e, só com isso, animavam o vento e a alma dos tempos da conquista. Também me fascinava perceber um certo brilho metálico na roupa dos espanhóis com aplicações, armas e espadas feitas de baldes, paus e longos cabos de vassoura. Com isso, a cena adquiria uma grandiosidade que dava um tom épico às apresentações. Hoje, revendo os fatos na memória, acredito que muito dessa impressão vinha do jogo de oposição de luzes da cena que, como no Maneirismo, contrastava o claro e o escuro, conduzindo os bufões, no tempo e no espaço, à

América Colonial, em um piscar de olhos, como se estivessem navegando. O que era mais alucinante em tudo isso vinha do fato de que, de dentro da movimentação cênica, na abertura do espetáculo, emergia um corpo que não era individual e funcionava como uma massa multiforme que se deslocava rapidamente em círculos, de onde se despregavam os bufões, vindos de uma noite muito escura, como que esculpidos em argila branca. O que espantava era a forma com que esses corpos, gestos, vozes e ações passavam de um “brinquedo” a outro, como se o devir histórico dependesse apenas daquele jogo bufonesco que fundia mitos e longas narrativas em imagens que brotavam como sonhos. Nesse brinquedo, os bufões atualizavam a história da criação do Mundo, a chegada de Cristóvão Colombo na América e tudo o que se sabe que veio acontecer depois com as profecias que se autocumprem. (FICHTNER, 2005, pp. 46-48).

A pesquisadora prossegue a reconstrução de outros momentos do espetáculo, conforme aparecem em sua lembrança:

De dentro da cena, em um arranjo polifônico, brotavam sons produzidos pela voz humana, que chegavam até a plateia, como seres e estados que agonizavam no tempo, dos quais, por mais que tentássemos apreender o rosto, só encontrávamos a máscara. Vindos não se sabe de onde, como fonemas em língua estrangeira, gemidos, palavras de amor e ódio, arrotos e murmúrios – misturados ao roçar dos corpos que se embatem na intensa luta da guerra e do ato sexual – uma gama imensa de sons emergia, de dentro da cena, como se nascesse de uma grande beberagem. Em especial, acompanhava a atuação de Pedro Wayne que, em um tempo menor do que o rodopiar sobre os próprios calcanhares ia de um extremo ao outro, alternando as energias entre o trágico e o cômico como em uma brincadeira de criança naquele jogo bufonesco (FICHTNER, 2005, p. 48).

Ao optar pelo universo bufonesco, com suas figuras grotescas e deformadas, Maria Helena Lopes apresentava a voz dos excluídos em uma crítica ao poder hegemônico que atravessou os 500 anos de história do continente. Por ser considerado como “louco” ou “marginal”, o bufão está autorizado a interpretar maliciosamente os fatos sem ser punido (Pavis, 2007). Dentro do contexto pós-ditadura nos países da América Latina, este discurso marginal do bufão se potencializava e encontrava eco na subjetividade de cada espectador, até então, ainda vivenciando as consequências de um regime político que o amordaçara. Além disso, o público via refletida, na encenação, a imagem dos milhares de “loucos”, “sem-teto” e outros “marginais”, aos quais estava acostumado (e ainda está) a cruzar nas ruas das cidades latinas.

Maria Helena Lopes, a exemplo do que fizera com os *clowns* catadores de lixo do espetáculo *Os Reis Vagabundos*, de 1982, dava visibilidade poética à realidade de exclusão social a qual todos estavam acostumados e já não percebiam mais. O bufão do Grupo TEAR

era o mesmo (e ainda é) que poderia ser encontrado sentado nas esquinas, embaixo dos viadutos ou conduzindo uma carroça repleta de lixo urbano recolhido nas ruas da cidade. Mas, no palco de *Império da Cobiça*, ele ganhava voz para denunciar o mundo às avessas de corrupção, ganância e poder. Um exemplo está no diálogo que se segue, transcrito do vídeo release do espetáculo. Nele, a ambição e a desmedida dos “conquistadores” da América Latina se materializam, ironicamente, no discurso dos bufões.

Ator 1: Está vendo isto?

Ator 2: Um tesouro.

Ator 1: É meu.

Ator 2: Como se consegue?

Ator 1: Cortando cabeças.

Ator 2: Quantas?

Ator 1: Muitas.

Ator 2: Muitas quantas?

Ator 1: Um povo inteiro.

Ator 2: Que bom!

Ator 1: Um povo com sangue. E ouro!

Como sublinha Pavis, trata-se do poder desconstrutor do bufão que, em sua marginalidade, tem sua fala interdita e, ao mesmo tempo, ouvida. Nas raízes históricas do drama ocidental, ele está presente ao lado do rei, do sábio, do nobre ou do herói, sempre destoando dos códigos estabelecidos ao dizer o que não pode ser dito. Através da crítica cômica, o bufão exerce o poder “da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Faltstaff)³⁶, da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Picaro espanhóis)” (PAVIS, 2007, p. 35). O bufão revela, na fábula, aquilo que a realidade é em sua ambiguidade. Com sarcasmo, desvela ações

³⁶ Célebre personagem fanfarrão e sem escrúpulos de William Shakespeare, presente em peças como *Henrique IV*, *Henrique V* e *As Alegres Comadres de Windsor*. A ópera *Falstaff*, de Giuseppe Verdi, é inspirada no personagem.

e discursos que ficam encobertos na representação cotidiana do mundo dos homens. É desta maneira que as aparências e as dissimulações do real se concretizam na encenação do TEAR. Sobre o espetáculo, Sonia Goldfeder, em crítica publicada na Revista *IstoÉ*, afirmou:

Com inteligência e fina ironia, gatilho apontado para as mazelas do poder, *Império da Cobiça* é impiedoso ao retratar a aristocracia em sua decadência (e pouca finesse), a igreja e sua ambição corrupta. Mérito total para o elenco, se desdobrando nas dezenas de personagens, trabalhando com brilho os bufões, em todo seu caráter irreverente e exacerbado³⁷.

Depois da estreia em São Paulo, *Império da Cobiça* fez apresentações nas cidades paulistas de Campinas e Marília e no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, além das temporadas nos teatros São Pedro e Renascença, em Porto Alegre, e no II Encontro Renner de Teatro, também, na capital gaúcha.

A plasticidade da composição dos movimentos e das figuras já é uma marca do TEAR e de Maria Helena Lopes. Aqui, estes signos vêm acompanhados de sugestões medievais e renascentistas no traçado dos adereços e figurinos e no uso da música. Mas é na variedade de tipos e detalhamento das interpretações e caracterizações que o elenco do TEAR revela mais do cuidado e da profundidade de seu trabalho. A teatralidade com que as cenas foram tratadas é eloquente. De modo preciso, o drama da conquista da América Latina pela Espanha é levado à reflexão da plateia. A exploração colonialista vista como um acontecimento de outras épocas fica valendo como metáfora alusiva ao mundo de hoje. Subjugar populações e sugar riquezas é uma política em voga. O avanço da civilização não eliminou o conflito entre opressores e oprimidos. As imagens de *Império da Cobiça* colocam esses pensamentos em pauta (HEEMANN, 2006, p. 211).

³⁷ A crítica assinada por Sonia Goldfeder, com o título *Sem Escrúpulos nem Piedade*, foi publicada na *IstoÉ*, de São Paulo, em 8 de abril de 1987. O fragmento, reproduzido acima, pode ser encontrado no verbete sobre o Grupo TEAR, de Porto Alegre, da Enciclopédia Itaú Cultura de Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8943>. Acesso em: 4 jan. 2010.



FIGURA 10 – (Frame) Cena de *Império da Cobiça*. Fonte: Vídeo release de *Império da Cobiça*.

3.2.6 O Ferreiro e a Morte

O universo e as ideias de um homem simples, porém, astuto, foram temas de outro espetáculo que estreou, em 1987, em Porto Alegre. Trata-se de *O Ferreiro e a Morte*, produção do Grupo Teatral Face & Carretos, com direção de Camilo de Lélis. Com texto de Mercedes Rein e Jorge Curi, a peça foi montada, pela primeira vez, no Uruguai, em 1981, pelo Teatro Circular de Montevideu (CALERO, 2000). É a história do personagem Miséria (ou Peralta), um ferreiro pobre que engana a Morte com artimanha e sagacidade.

O original *El Herrero y la Muerte* tem dramaturgia inspirada em uma fábula hispano-americana recolhida de um capítulo de *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes, e do conto *En la Diestra de Dios Padre*, do colombiano Tomás Carrasquilla (DACONTE, 1985). Além da perspicácia do homem humilde que suspende o fim da sua vida, a peça enfoca a calamidade pública que se instala na terra com neutralização da Morte. Inseridos neste enredo estão personagens arquetípicos como Jesus Cristo, São Pedro, a Morte, a Pobreza e outros que simbolizam o Poder – figuras do imaginário coletivo, com grande potência de identificação e comunicação direta com o espectador.

Logo no início da encenação gaúcha, Miséria, papel do ator Roberto Oliveira, se descreve na terceira pessoa como um personagem de boa índole, mas sem a totalidade de virtudes de um protagonista do drama clássico, conforme pode ser observado na transcrição do texto dito em cena e registrado pelo vídeo da TVE/RS:

Miséria: [...] Dizem as más línguas que o homem era um vadio. Um amigo do trago, do *baraio*, dos *dado*, e todos aqueles *vagabundo* que nem ele. É... Mas também se conta que era uma alminha de Deus. E tirava o pão da boca, a roupa do próprio corpo só pra entregar aos *pobre*. Por isso vivia na maior pobreza. Ah, sua irmã, essa então ficava furiosa quando *oiava* pra aquela pachorra do irmão Peralta (Grifo nosso).

Miséria é um anti-herói. É o “pobre diabo” que, na literatura, no teatro ou no cinema, permite visibilidade a um contexto de exclusão e ajuda a decifrar a complexidade do real, repleto de tensões entre as várias camadas sociais. A nova história também voltou seu olhar para a cultura das classes subalternas. Um exemplo célebre é o livro *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg (2006), que revela o pensamento de um moleiro que foi perseguido pela Inquisição na Europa pré-industrial.

No espetáculo *O Ferreiro e a Morte*, o vocabulário e o sotaque de Miséria sublinham que a trama transcorre em uma localidade do interior de um país. Mesmo inserida no ambiente rural, a alegoria, carregada de simbolismo, ganha dimensão universal. Além disso, a lenda do homem que logrou a morte (ou o diabo) está presente em outras tradições e contos medievais. O caráter mítico da fábula do ferreiro é fortalecido através do destaque à oralidade da narrativa, feita à maneira de um “causo” transmitido de geração em geração. Isto pode ser comprovado por meio das expressões “conta-se” e “certo dia”, usadas pelo ferreiro logo no início do espetáculo. Miséria diz: “conta-se que, certo dia, apareceram por aquela tapera dois peregrinos”. As expressões demonstram a indeterminação de “quem conta” e “quando” exatamente ocorreu a história, colocando o mito em uma dimensão atemporal.

Na encenação do Grupo Teatral Face & Carretos, há música, canto, dança, irreverência e alegria, como em uma verdadeira comemoração popular. A atriz Lígia Rigo (1988), que interpreta Pobreza (ou Peraltona), irmã de Miséria, em entrevista ao *Palcos da Vida*, classificou a peça como “uma grande festa” e “um grande carnaval”. O diretor Camilo de Lélis acrescentou, a estas características, outras fontes de inspiração afora a tradição.

A maior dificuldade foi encontrar uma linguagem cênica adequada, porque era um conto folclórico do tipo gauchesco. Aquela história do causo gauchesco de bombachas. É uma linguagem já muito usada, muito batida. A minha maior dificuldade foi encontrar uma linguagem nova para contar a história antiga do homem que enganou a morte. Aí eu tive que ir para a pesquisa mesmo: o folgado que tem em toda a parte do mundo, o carnaval, o carnaval de rua, o estandarte, o bobo da corte, o bufão, a crítica que o povo faz dos poderosos. Inclusive teatro medieval, com aquela parte mais sacra do texto. Então eu parti para essa busca. Encontrar uma linguagem nova, inclusive o teatro chinês, que influenciou de certa maneira todo o teatro moderno. Eu quis colocar uma pitadinha ali (LÉLIS, 1988).

Os diversos pontos de partida da encenação, relatados pelo diretor, podem ser observados na mescla de estilos de elementos da maquiagem, figurinos e adereços. Um dos exemplos desta sobreposição de citações é a máscara facial da personagem Pobreza, irmã de Miséria, com inspiração no teatro oriental. Assim como o figurino da Morte, com base na imagem recorrente no imaginário popular: o esqueleto humano (na encenação, pintado em uma longa túnica preta) armado da foice para tirar vidas. O real e o mágico do enredo encontravam tradução, ainda, na interpretação do elenco, que aliava o realismo de alguns personagens com a visão alegórica de outros. A encenação ocorria em um palco praticamente vazio, onde o único elemento do cenário era uma árvore ao fundo. Em virtude desta opção estética, a ocupação do espaço cênico era feita pelo corpo dos atores, que, através da sua movimentação, definiam os lugares da ação.

Quase regionalizando o visual da encenação numa atmosfera de folgado popular, Camilo de Lélis deu bastante movimento e clareza à narrativa, caricaturando os personagens e o linguajar com a ingenuidade típica da literatura de cordel e uma lembrança do teatro nordestino de Ariano Suassuna. Os adereços e a cenografia de Marco Fronckowiak e figurinos de Lígia Rigo dão reforço plásticos aos movimentos compostos pela marcação do diretor (HEEMANN, 2006, p. 213)³⁸.

No enredo, os dois viajantes que teriam passado por aquela tapera eram, nada mais, nada menos, que Nosso Senhor Jesus Cristo e seu assistente, o São Pedro. Os dois andavam “pregando de rancho em rancho, de vila em vila”, observa o ferreiro. Depois de acolher os visitantes com hospitalidade, sem perceber que eram Jesus e São Pedro, Miséria recebe como recompensa a concessão de três graças. Com sagacidade, ele pede para ganhar no jogo sempre e para ter uma hora a mais de prazo quando a Morte chegar para lhe buscar. Por fim, solicita à

³⁸ Crítica publicada no jornal Zero Hora em 20 de agosto de 1987.

divindade celeste que qualquer um que subir na sua árvore não consiga descer sem a sua autorização. Tendo os pedidos atendidos, o ferreiro consegue, no decorrer da fábula, prender a Morte no alto da figueira de seu rancho. A partir deste momento, as consequências de seus atos envolvem disputas entre a terra, o céu e o inferno. Entre os homens, o enriquecimento de Miséria (através da primeira graça concedida pela divindade) atrai a ganância e mesquinhez dos poderosos, configurando um jogo que desvela a astúcia dos humildes e a arrogância dos personagens que representam as classes que estão no poder.



FIGURA 11 – (Frame) Roberto Oliveira em *O Ferreiro e a Morte*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: O Ferreiro e a Morte*.

Com suas escolhas, o ferreiro se coloca na contramão dos valores hegemônicos. Ao interromper a própria morte, escolhe os prazeres do mundo em lugar da promessa de felicidade no paraíso. Miséria exalta a vida e a alegria em uma sociedade que impõe o medo, a disciplina e o respeito às hierarquias. O que fica sublinhado em *O Ferreiro e a Morte* é a força carnavalesca e transgressora da cultura popular. Nela confluem “a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e

regenerador do tempo”, salienta Ginzburg (2006, p. 15) com base na pesquisa de Mikhail Bakhtin³⁹.

O Ferreiro e a Morte é uma parábola de sabor popular e folclórico, ostentando o clima das moralidades medievais, onde a presença de figuras alegóricas e de soluções miraculosas e lances fantásticos são pretexto para condenar os vícios dos poderosos e exaltar as virtudes dos simples. Sem forçar as tintas nem para o visível conteúdo social, nem para a intenção moralizante, mas encaminhando a encenação para a farsa com sensibilidade crítica, *O Ferreiro e a Morte* faz sua afirmação a favor da vida, da bondade e da esperteza do povo (HEEMANN, 2006, pp. 212-213).

No desfecho da trama, que na realidade é o seu início, Miséria está em cima da árvore enquanto a Morte espera pacientemente por ele. No entanto, o fatal destino dependerá da vontade do próprio ferreiro que tem o poder sobre o seu devir: descer, ou não, rumo ao inexorável fim. No programa impresso do espetáculo, Lélis escreveu:

A encenação de *O Ferreiro e a Morte* tem caráter épico e festivo, visando um teatro essencialmente popular. As soluções não existem, de antemão já resolvidas, como padrões arquetípicos, mas se deflagram na atualidade do conflito diante dos olhos perplexos da própria “divindade”. Esse tratamento dialético do mito, com seu desenlace inesperado, revoga a visão barroca de que a condição humana está sujeita ao irremediável. Felizmente, a curiosidade (ou necessidade) reorganiza o “velho” e vemos, dele, brotar o “novo”.

O ferreiro que driblou a morte pode ser visto como uma alegoria da esperança no homem, isto é, de que há saídas possíveis mesmo diante dos piores inimigos. No final da década de 1980, o conteúdo da peça chegava ao espectador como um reforço na luta pelas liberdades conquistadas, ainda na expectativa da consolidação de uma real democracia no Brasil e na América Latina.

³⁹ No prefácio da edição italiana de *O queijo e os vermes*, Ginzburg cita a pesquisa de Mikhail Bakhtin sobre as relações da obra literária do médico e romancista francês François Rabelais com cultura popular de seu tempo, entre os séculos XV e XVI.



FIGURA 12 – (Frame) Lígia Rigo em *O Ferreiro e a Morte*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: O Ferreiro e a Morte*.

3.2.7 Ostal

A relação entre ator, espaço e espectador estava no fundamento de *Ostal – Rito Teatral*, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. O espetáculo encerrou o projeto *Trilogia da Condição Humana* que se iniciou com a montagem do cerimonial místico-erótico *As Domésticas* (1985), adaptação do texto *Les Bonnes*, de Jean Genet; seguida de *Fim de Partida* (1986), peça de Samuel Beckett. Adaptação livremente inspirada no roteiro de Aldo Rostagno, do grupo italiano Cfr (Confrontação)⁴⁰, *Ostal* estreou, em 1987, no galpão sede do grupo, a Terreira da Tribo⁴¹. No local, que se transformava a cada nova montagem, o grupo preparava e encenava espetáculos de sala, além daqueles que eram apresentados nas ruas da cidade. Na Terreira, a proposta era fugir dos moldes da representação tradicional – como o palco italiano – para explorar uma ambiência cênica que envolvesse o espectador. A preocupação com um local para apresentação de espetáculos, investigação de linguagem

⁴⁰ O roteiro do grupo italiano Confrontação foi publicado na revista *The Drama Review*, dirigida por Richard Schechner (BRITTO, 2009, p. 101).

⁴¹ A Terreira da Tribo, inaugurada em 1984, era um espaço alugado, com terreno de aproximadamente 500 m². No local, “havia um galpão de dois pisos. Interligado a ele, havia duas salas (uma delas com dois andares) e, à sua esquerda, mais três peças térreas. O pátio, bastante amplo, tinha um corredor de entrada cuja extensão era equivalente ao comprimento do prédio vizinho” (ALENCAR, 1997, p. 80).

cênica e realização de cursos está na origem do grupo. Assim, desde 31 de março de 1978, quando abriu sua primeira sala, o objetivo do Ói Nós era realizar um teatro de pesquisa dramaturgica, musical e plástica em um espaço próprio.

Ponto-chave na investigação do grupo desde os primeiros espetáculos, o processo de criação coletiva marcou a concepção de *Ostal*. Na criação coletiva, o ator pesquisa seu personagem como um encenador. Com isso, as escolhas cênicas e estéticas perdem a assinatura de uma única pessoa, o diretor, e passam a pertencer a todos por meio da diluição da rígida divisão de tarefas ou funções artísticas. No Ói Nós, as propostas surgem de toda a equipe, com dramaturgia e encenação concebidas através de improvisações. O processo de trabalho é marcadamente sublinhado por informações teóricas discutidas em grupo, das quais cada integrante se apropria.

Em *Ostal*, as regras tradicionais do jogo teatral eram quebradas antes do início do espetáculo. Desde a chegada na Terreira da Tribo, o público ingressava no universo poético da montagem, sem uma definição clara de quando começava o ritual cênico. Logo na bilheteria, o espectador recebia uma ficha numerada para depois ser conduzido a um local que se assemelhava à sala de espera de um consultório médico ou de um hospital. Em seguida, um homem vestido de branco chamava, individualmente, cada espectador pelo número de sua ficha, conduzindo-o por um estreito túnel. Durante a passagem, muito escura, o espectador se deparava com diversos obstáculos e objetos, que pendiam do teto ou que estavam no chão, criando uma sensação de desconforto, além do forte cheiro de éter que infestava o local. Ao final do corredor, o espectador era convidado a vestir uma máscara cirúrgica e a ingressar em um pequeno quarto, com lotação máxima de 20 visitantes. Lá, a cena estava montada. Sentada no centro de uma cama que ocupava quase toda a sala, uma mulher trajava uma camisola branca. Ao lado esquerdo, outra mulher, com vestido negro olhava cada pessoa que entrava no quarto. Por fim, a porta era fechada com um cadeado. Neste ambiente claustrofóbico, o espectador se deparava com o tema da loucura. Um dos integrantes do grupo, Adriano Marinho, relatou à TVE/RS que o trabalho sintetizava relações, situações e ações do cotidiano familiar que foram ritualizadas.

A ideia de *Ostal* é mostrar como se gera o fenômeno da loucura a partir do cotidiano familiar. A loucura, como a gente pensa, não é [...] uma patologia do indivíduo. *Ostal* procura ver a loucura como um fenômeno que é social, que surge a partir das relações sociais. Como que, a partir do cotidiano, a partir de todo o processo de

socialização, tu consegues fazer com que uma pessoa seja desestruturada na sua personalidade (MARINHO, 1989).

Sobre a linguagem do espetáculo, Marinho salientou que o ambiente fechado do quarto era o espaço em que, a partir de uma série de acontecimentos, “um indivíduo se debate na busca do seu eu”. Sem o uso de texto verbal, *Ostal* era diferente da dramaturgia tradicional que tem começo, andamento e desfecho. “É uma sequência de cenas fragmentadas onde se mostra a carência de um ser [...] que é bruscamente interrompida pelas pessoas que o cercam”, completou o atador.



FIGURA 13 – (Frame) Arlete Cunha em *Ostal*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Ostal*.

Em razão da fragmentação das situações e da narrativa aberta, cabia ao espectador a função de montar um possível enredo, completando os “vazios” não explicados pela encenação. As personagens, por exemplo, não tinham história. Não seguiam uma lógica realista. De acordo com a pesquisadora e atriz Beatriz Britto (2009, p. 101), que integrou o elenco, as personagens “eram antes personas (a paciente, a mulher de preto, o médico) buscando uma dilatação da presença e do gesto que deformavam o aparente desenho realista da ação”.

A palavra *Ostal* é emprestada de um dialeto arcaico francês para definir casa no sentido de espaço sagrado (ALENCAR, 1997). Espaço em que o cotidiano do conviver transcende o rotineiro das relações e assume a marca de um verdadeiro ritual. O ritual sagrado que emerge em *Ostal* é o ritual do teatro. O teatro como ritual. Para isso, o grupo propôs uma relação de proximidade com o espectador que era inserido corporalmente no espaço cênico.

Como pode ser visto na gravação da TVE, em um momento da *performance*, a paciente vestida de branco, interpretada pela atriz Arlete Cunha, interagiu, diretamente, com o espectador, abraçando ou tocando as pessoas que estão de pé ao redor da cama. Em outro momento, em que a esquizofrênica tinha um acesso de fúria, ela corria, violentamente, em direção às paredes do quarto, obrigando quem participava do ritual a se deslocar, rapidamente, para não ser atropelado pela mulher. A linha que separava ator e espectador se desfazia e colocava o participante dentro da ação, compondo-a, interagindo com ela, inserido no universo poético. O público era também atuador, no qual, a experiência da ação tornava-se mais importante que a linguagem estética. Com este objetivo, o grupo pesquisava novas possibilidades de relação entre o ator, o espaço cênico e o espectador, como explica o ator Sérgio Etchichury, intérprete do personagem médico.

Se o ator não transformar o espaço, o ator não se transformará. Eu acho que essa necessidade de sair dos limites opressores e repressivos da indústria do espetáculo nos leva a criar ambientes e não cenários, de acordo com o tipo de relação que queremos experimentar com determinado público. O ambiente é o local que assume um significado especial a partir do momento que nele é realizada uma encenação, que, por sua vez, também se reveste de um significado que não teria fora dele. Ou seja, um ambiente para um determinado tipo de trabalho não se utiliza para outro, como *Ostal* onde a gente utiliza um quarto e um público restrito. *Ostal*, em outro tipo de ambiente, não seria essa proposta que as pessoas têm assistido, nesse tempo, em Porto Alegre. Eu acho que criar um tipo de ambiente significa o abandono da pura representação pela vivência, onde cada espetáculo é um acontecimento em si. Ele nunca é o mesmo. [...] Modificando o ambiente se necessita também, com certa urgência, modificar a tua postura frente ao teatro. Significa tu assumires outras posturas frente à vida. Significa a busca de um novo ator, de uma nova técnica e, inclusive, a busca de um novo público. Um público que esteja a fim de participar da loucura e da magia que é o teatro (ETCHICHURY, 1989).

No rito cênico *Ostal*, o envolvimento do espectador pelo acontecimento poético se dava por meio de sensações que o conduziam para dentro da cena, tornando visíveis coisas invisíveis através do silêncio, do olhar ou de ações corporais, realizadas em uma proximidade inquietante. Além disso, a cenografia surpreendia o espectador com outros recursos como o alçapão no teto do quarto, de onde desciam atores, com *corpus nus*, que realizavam uma

coreografia sexual transgressora; ou a janela que se abria em uma das paredes do quarto para apresentar o corpo de uma mulher despida, servida como banquete. As cenas foram preparadas para atingir o inconsciente do espectador (ALENCAR, 1997), ampliando as possibilidades de recepção do texto espetacular.



FIGURA 14 – (*Frame*) Beatriz Britto (vestido preto), Arlete Cunha (na cama) e Sérgio Etchichury (avental branco) e espectadores de máscaras cirúrgicas em *Ostal*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Ostal*.

Como explica Paul Zumthor (2007), a teatralidade está no reconhecimento de um espaço de ficção por parte do espectador que ultrapassa a relação física entre ator e espectador. Zumthor cita um artigo de Josette Féral⁴² que questiona a exclusividade do corpo do *performer* na configuração da teatralidade.

Você entra numa sala de teatro [escreve J. Féral] onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade? [...] Uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação (FÉRAL apud ZUMTHOR, 2007, p. 40).

⁴² Josette Féral é crítica, teórica e professora da Escola Superior de Teatro da Universidade de Quebec, em Montreal.

Segundo Paulo Flores (1989), um dos fundadores do Ói Nóis Aqui Traveiz, a experiência proposta pelo grupo é a do teatro de vivência, que busca fazer a fusão entre ator e espectador em um mesmo ritual, onde “tu participas de um acontecimento, de uma ação cênica. Tu não vais apenas entrar na Terreira para assistir uma peça de teatro, tu vais vivenciar o teatro”. Os diferentes públicos que assistiram ao espetáculo durante sua trajetória – da mesma forma que as diferentes sensibilidades dos atores a cada dia – determinaram que o espetáculo resultasse diverso a cada apresentação.

Ostal ficou cinco anos em cartaz. Recebeu o Troféu Açorianos, concedido pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, nas categorias melhor espetáculo, melhor cenário e melhor produção. Em 1988, fez temporada na Estação Madame Satã, em São Paulo. No ano seguinte, a TVE/RS gravou uma das apresentações do rito cênico no espaço da Terreira da Tribo, na capital gaúcha.



FIGURA 15 – (Frame) Arlete Cunha em *Ostal*. Fonte: Programa *Palcos da Vida: Ostal*.

3.3 DO EFÊMERO DO ESPETÁCULO AO REGISTRO DO DOCUMENTO

Na transposição dos espetáculos teatrais para o vídeo, os produtores do *Palcos da Vida* realizaram adaptações de linguagem. Pela limitação do tempo do programa em cerca de uma

hora de duração, que respondia às estratégias da janela de programação da TVE/RS, as peças, que eram gravadas na íntegra, precisavam ser editadas e cortadas. Tal fato tornava-se necessário uma vez que, em sua maioria, os espetáculos tinham mais do que 60 minutos de tempo original. Com o uso desta ferramenta, a seleção de cenas específicas para serem exibidas na televisão, a peça que era vista pelo telespectador não correspondia àquela assistida por quem participou, ao vivo, do acontecimento teatral.

O processo de montagem tinha ainda outro elemento formativo do conteúdo dos programas televisivo: as entrevistas com integrantes das equipes dos espetáculos. Depois de captados, os depoimentos eram submetidos ao olhar dos produtores da TVE/RS e, também, cortados, editados e reorganizados conforme as intenções dos trabalhadores da emissora. Deste modo, as operações de pós-produção estabeleciam hierarquias sobre o material coletado, independente da vontade dos realizadores teatrais. Ou seja, eram os produtores do Canal 7 que escolhiam o que iria ou não ao ar, de acordo com suas regras, metas e subjetividades.

Isto não desmerece, no entanto, o valor dos documentos enquanto recortes de tendências e fazeres em artes cênicas, daquele momento, em Porto Alegre. As gravações, em seu conjunto, propuseram visualizações de alguns segmentos de linguagens que entravam em cartaz nas salas de espetáculos. O encontro com o vídeo e a televisão abriu caminho para as possibilidades de mediação dos meios de comunicação no diálogo com outras áreas culturais e artísticas, mesmo que, tal conversa, submetesse à técnica massiva os elementos e agentes do campo teatral.

Assim, apesar de a experiência ter sido abandonada no início dos anos 1990, quando o *Palcos da Vida* passou a documentar somente espetáculos musicais, o programa deixou como legado a constatação de que uma emissora pública de televisão pode (entre um de seus papéis) acompanhar e divulgar aspectos da produção cultural de uma cidade ou estado, independente do indicativo de demanda que estaria entre os desejos do público. Isto é, fica latente o exemplo positivo de que é possível colocar no cardápio da audiência produtos culturais que estariam restritos a pequenas camadas da população, veiculando na televisão aberta, sem preconceitos estéticos, espetáculos de entretenimento ou da vanguarda artística.

É o que se observada na análise das montagens escolhidas para este trabalho, pinçadas do conjunto de obras gravadas pela TVE/RS, entre peças teatrais, espetáculos de dança, teatro de bonecos e *shows* de variedades. Na contramão da programação televisiva do Rio Grande do Sul, na década de 1980, marcada pela exibição de programas emitidos, via satélite, pelas

redes nacionais sediadas no sudoeste do país, o Canal 7 buscou priorizar e dar visibilidade a informações, linguagens e expressões de artistas locais.

Dos sete espetáculos do *corpus* da pesquisa, quatro tinham como objetivo atingir um grande público, segundo o depoimento de seus integrantes: *Tangos e Tragédias*, *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *A Verdadeira História de Édipo Rei* e *Escondida na Calcinha*. De fato, as montagens tiveram carreiras de sucesso, investindo, em sua maioria, em aspectos do cômico, da sátira e da paródia como forma de estabelecer uma relação viva e dinâmica com seus espectadores. Outra característica que as aproxima é a presença da música como um elemento de destaque na composição cênica.

O programa *Palcos da Vida* preocupou-se, também, em apresentar diversas correntes da produção teatral, contemplando a documentação de peças que dialogavam com outras propostas de contato com o público. *O Ferreiro e a Morte*, *Império da Cobiça* e *Ostal* são exemplos de espetáculos que investiram em pesquisa de linguagem, desde a tradução para o palco de um texto dramático à criação de roteiros inspirados em obras não teatrais.

Deste modo, pode-se notar que os produtores da TVE/RS procuraram dar voz a diferentes estéticas presentes na cena teatral porto-alegrense do período, mesclando entretenimento e vanguarda. Mesmo que timidamente, o *Palcos da Vida* contemplou a exibição de várias tendências, de sucessos comerciais a experiências de linguagem, pautando-se pela pluralidade de visões artísticas, sem preconceito de gêneros.

Contudo, a transposição do palco para o vídeo apresentou aspectos ambivalentes, que interferiram na captação do “real” do espetáculo. Foram intervenções técnicas, operadas na edição do material, que alteram ou “mascararam” determinados conteúdos dos espetáculos teatrais com fins de sua exibição massiva pela emissora pública. As modificações tiveram como causa questões diversas, desde uma “adequação” aos “padrões” do meio televisivo, passando por ações de autocensura, até a mudança do local de gravação de uma das peças.

Em *Ostal*, os produtores do programa *Palcos da Vida* se encontraram diante de um dilema. Como o espetáculo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz era quase totalmente sem palavras, os editores da emissora de televisão precisavam optar entre dois caminhos: ou mantinham o espetáculo tal como foi gravado e exibiam a peça praticamente sem sons – que ficaria distante do que comumente era apresentado em televisão – ou acrescentavam uma trilha não original nas operações de pós-produção. Eles decidiram pela segunda opção. Assim, o telespectador da TVE/RS conheceu a montagem da *Terreira da Tribo* com as alterações

impostas pela emissora, onde as cenas tinham seu ritmo pontuado por músicas que não faziam parte do espetáculo. No entanto, na cena em que a paciente abraçava pessoas do público foi mantida a trilha original do espetáculo, isto é, o som de uma caixinha de música.

Como pode ser visto no documento em vídeo, nesta cena, a atriz Arlete Cunha está sentada na cabeceira da cama com as mãos e a cabeça apoiadas nos joelhos, enquanto os espectadores a observam encostados na parede do quarto. A personagem olha para o público que está de pé, próximo. Levanta-se e vai em direção de um espectador. Um a um, a paciente vai abraçando cada pessoa do público, tocando em seus rostos. Uma espectadora faz um carinho na atriz, que deita a cabeça em seu ombro e depois a beija. Por fim, a paciente caminha em direção à câmera que está inserida na cena, como se fosse mais um espectador. O enquadramento é subjetivo e o telespectador assiste a atriz se aproximar lentamente da lente, como se ele próprio participasse daquele rito cênico. Neste momento, o cinegrafista desfoca lentamente a imagem. A cena seguinte mostra uma janela que se abre e, na sala ao lado, vê-se a mulher de preto realizando movimentos pendulares e dizendo o nome de pessoas. Em outra cena, a paciente sacode violentamente os lençóis da cama, batendo com a cabeça no colchão de forma repetitiva. Ela tenta sair pela porta, mas o enfermeiro a impede. Então, a paciente entra em crise e se joga violentamente contra as paredes do quarto. Para não ser atropelado pela atriz, cada espectador é obrigado a se deslocar rapidamente, até que o enfermeiro a detém.

Na gravação de *Ostal*, os produtores de *Palcos da Vida* decidiram colocar dois cinegrafistas inseridos dentro do quarto em que ocorria o espetáculo. A proximidade dos operadores das câmeras da ação cênica deu, ao produto final, uma característica especial diferente das demais gravações feitas pela TVE/RS. Assim, em razão do pequeno espaço para atuação, os cinegrafistas trabalharam com a câmera no ombro, fato que conferiu uma pulsação especial ao registro em vídeo. A inserção das câmeras dentro da cena, a exemplo do que ocorria com os espectadores do espetáculo, proporcionava ao telespectador a sensação de estar imerso cenicamente na narrativa – mediado pela imagem televisiva – com uma “proximidade física virtual”, que se aproximava daquela experimentada pelo público que se encontrara dentro do espaço cênico, durante a realização do espetáculo.

A edição de *Ostal* apresentou ainda narrações em *off*, junto a algumas cenas, com fragmentos de textos que tratavam de aspectos sobre o trabalho do ator e da arte teatral, segundo as teorias de Artaud e Grotowski. Com esta iniciativa, o programa procurou fornecer,

ao telespectador, pistas sobre as preocupações filosóficas do grupo, como pode ser visto nos exemplos a seguir, extraídos do registro em vídeo.

O ator realiza publicamente uma provocação cara a cara com o espectador. Através de uma profanação, um sacrilégio inadmissível, o ator se busca a si mesmo, ultrapassando seu personagem todos os dias. Assim, o ator vai permitir ao espectador que este também busque a si mesmo (Texto em *off*).

O ato teatral requer uma considerável redução das distâncias, já que o ator deve agir diretamente sobre os indivíduos. Torna-se necessária a proximidade de organismos vivos, pois a relação do ator com o espectador torna-se aqui uma relação física, ou melhor, fisiológica, na qual o choque dos olhares, a respiração e o suor terão participação ativa (Texto em *off*).

O ator passa a ser o seu próprio personagem. E a representação não é mais a simulação de uma representação. Mas o ato que o ator cumpre e cuja essência o ator tira do mais profundo de si mesmo. Ato de desvendamento baseado num esforço de total sinceridade, que exige do ator a aceitação de uma renúncia de todas as máscaras, mesmo as mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico (Texto em *off*).

Da mesma forma, o recurso da narração foi utilizado em outras edições de *Palcos da Vida*, em geral, para contextualizar a história de grupos e seus espetáculos.

Surgido como um grupo de rua, o Face & Carretos completa, em 88, sete anos de vida. A incorporação de elementos que o aproximou do público veio com muita pesquisa de linguagem e de criação. Com a peça *O Ferreiro e a Morte*, o grupo mostra toda sua habilidade e seu malabarismo corporal, contando a história de um homem simples que dribla a própria morte (Texto em *off* – *Palcos da Vida: O Ferreiro e a Morte*).

Os Gregos & Troianos se formaram há cerca de três anos. Sua primeira montagem foi *A Verdadeira História de Édipo Rei*. Ao contrário do que muita gente pensa, esta história não foi escrita por Sófocles, em 438 antes de Cristo, e, sim, por Toninho Neto, em abril de 85. O resultado disso foi uma criação divertida que transformou a tragédia de Sófocles numa terrível tragédia ou numa gostosa piada (Texto em *off* – *Palcos da Vida: A Verdadeira História de Édipo Rei*).

Nico Nicolaiewsky pertence à geração que nasceu no final dos anos 50. Nico estudou música desde muito cedo. Começou pelo piano clássico, experimentou o acordeom, chegando aos sintetizadores modernos. Em 1984, depois da experiência com o grupo Saracura, assumiu sua carreira solo como cantor, compositor e instrumentista. Em 77, Hique Gomez veio para Porto Alegre. Participou de festivais, *shows*, programas de tevê. Tocou com Kim Ribeiro e formou dupla com Sá Brito. É um dos poucos violinistas populares em atividade no país. Nico e Hique encontraram-se em 85 e, juntos, criaram *Tangos e Tragédias*. Kraunus e Pletskaya, a dupla sofredora do *show*, veio da Sbórnica do Sul, enxotada pelo rock e os Menudos (Texto em *off* – *Palcos da Vida: Tangos e Tragédias*).

Além disso, na adaptação para a linguagem televisiva, foram incluídos, na edição dos programas, elementos como cenas de bastidores, atores se encaminhando aos teatros, maquiando-se ou imagens dos programas impressos, fotos e cartazes de divulgação. Paralelamente, as informações sobre o nome dos entrevistados, títulos de cenas ou esquetes, de músicas e outros dados eram apresentadas através do chamado “Gerador de Caracteres” (GC), dispositivo que permite gerar letreiros que são sobrepostos às imagens editadas. São exemplos de GCs contidos nos programas:

Producao/Espetaculo

OPUS

(A Verdadeira História de Édipo Rei)

Cancao Para Ingles ver

Lamartine Babo

(A Mãe da Miss e o Pai do Punk)

NO CONSULTORIO DO DENTISTA

Texto: Luiz Arthur Nunes

(A Mãe da Miss e o Pai do Punk)

OTO E SARA

Versao de Nico sobre o tema

de Lennon e MacCartney

(Tangos e Tragédias)

Estes dados se completavam às entrevistas dos artistas na intenção de oferecer ao telespectador um maior número de informações sobre o espetáculo. Os GCs acima foram transcritos conforme aparecem nos documentos em vídeo, com supressão de acentos e

cedilhas, uma vez que o equipamento técnico gerador de caracteres que a emissora dispunha, na época, não permitia grafar com estes sinais gráficos da língua portuguesa.

A tensão entre permitido e proibido era outro dilema enfrentado pelos editores da TVE/RS. Se, por um lado, o programa ousava, ao colocar cenas de nu parcial, como o momento em que a mulher de preto oferece o seio à paciente em *Ostal*, ou arriscava, ao exibir o amor liberal entre Édipo e Jocasta, com um final transgressor, de outro, operava com rápidas supressões de áudio para cortar palavrões ditos em cena. Foi o caso, por exemplo, de duas cenas de dois espetáculos.

Na paródia de Gregos & Troianos à tragédia de Sófocles, em uma das “sessões de psicanálise” de Édipo com o adivinho Tirésias, houve tratamento distinto, na edição, para duas expressões populares. Quando Tirésias disse a palavra “porra”, em um momento de irritação, o programa *Palcos da Vida* manteve o termo, sem corte. No entanto, logo em seguida, quando o filho de Laios e Jocasta se deu conta, durante a sessão, que poderia ser o assassino de seu pai, soltou outra expressão chula, suprimida através de um corte de áudio:

Édipo: Se existe alguma relação entre esses três homens e Laios, eu, quero dizer, se Laios é um desses três homens... (*chorando*) eu tô... (*corte de áudio do termo “fodido”*). (*O público ri*). Pensa, tocar a esposa com esse jeito com essas mãos com que eu o matei. (Édipo arregala os olhos e dá um passo atrás) E se esse rei for o meu pai. (*Caminha até o divã*) E se a minha esposa for a minha mãe? (*Enquanto esgoela Tirésias e grita*) Dizes, eu não sou um perdido. Eu não sou o imundo dos imundos. (*De joelhos*) Deuses, arrancai-me de entre os homens, antes que eu possa ver abater-se sobre mim o peso de tamanha ignomínia. (*Cai de joelhos com a cabeça no chão*).

No fragmento acima, os produtores do programa da TVE/RS optaram por suprimir o áudio no momento em que Édipo fala o termo considerado obsceno ou grosseiro, de acordo com o senso comum. Entretanto, as duas expressões – a primeira, dita por Tirésias, e, a segunda, por Édipo – resultaram em gargalhadas do público, como pode ser visto no documento em vídeo do espetáculo. O mesmo ocorreu na cena com o título *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, texto de Luiz Arthur Nunes que integra o roteiro da peça homônima dirigida por ele. A edição do programa se utilizou do recurso de cortar o áudio do ator Paulo Vicente, cobrindo com sons de risadas da plateia, também com o objetivo de “mascarar” palavrões.

Nesta cena, estão duas personagens que participam de uma entrevista conduzida por uma voz masculina em *off*. Guto Pereira interpreta Heponina Medeiros, mãe de Nanci

Medeiros, Miss Brasil. A personagem está elegantemente sentada em uma cadeira no lado esquerdo frontal do palco, recortada por um foco de luz. À direita, também sentada, menos formal, pode ser vista Nereide G-II, musa *punk* do bairro Bom Fim de Porto Alegre, papel do ator Paulo Vicente. As duas não se relacionam durante todo esquete, respondendo alternadamente às perguntas feitas pelo entrevistador.

A cena proposta por Nunes oferece um olhar satírico, portanto, exagerado, de personagens que seriam representações de tipos da época. Além da origem humilde, elas tinham em comum a necessidade de se mostrarem, isto é, cada uma ao seu modo, de encontrar espaços de visibilidade no campo social. Heponina Medeiros foi apresentada, pelo entrevistador, como “uma personalidade muito conhecida pela importância que tem na carreira de beleza de sua filha Nanci”. Heponina lembrou que ela mesma havia sido rainha do carnaval, quando jovem, em uma cidade do interior do Estado. Afirmou que criou Nanci, desde pequena, para ser *miss*. Ao longo do seu depoimento, depois de dizer, sem querer, que a *miss* não era filha de seu marido, um caixeiro-viajante, e de acreditar na virgindade da Nanci, mesmo tendo assistido a cenas quentes entre a moça e seus namorados, Heponina confessou não ser uma mulher realizada.

Heponina: Realizada eu só vou estar no dia em que ela se der conta de tudo o que eu tenho feito por ela e me der uma boa duma casa com piscina e uma boa de uma pensão. Aí, sim,

Entrevistador: É isso, então, que a senhora almeja?

Heponina: Claro, meu filho, eu investi na Nancizinha e espero retorno. Parece que ela não se deu muito conta disso, mas ela vai se dar. Eu quero que a minha Nancizinha case com um industrial, de preferência, do couro. Por quê? Porque o couro exporta. Pra onde? Pros Estados Unidos. E, lá, tudo é dólar. E o que eu quero é dólar, meu filho.

Na mesma cena, Nereide G-II disse que, todas as noites, frequentava o Bom Fim, bairro boêmio de Porto Alegre e, naquela época, ponto de encontro de várias tribos, como os adeptos do movimento *punk*. Em sua fala, ela contou das brigas com o pai, revelou sobre o cotidiano na noite da capital gaúcha, desde sua produção visual até as passagens pela polícia.

Nereide: É assim que os “nazi dogs” estão me chamando, agora, cara: G-II de plástico e descartável.

Entrevistador: Os “nazi dogs”?

Nereide: É o pessoal lá da esquina.

Entrevistador: O que faz o pessoal da esquina?

Nereide: Não tão com nada. São tudo umas mucreia. Andam dando muito escambau nos burguesinho. Eu sou contra.

Entrevistador: Dando escambau?

Nereide: É, malhando, dando cambalacho. Eu sou contra, cara, eu sou de outra espécie, tá sabendo, de outra raça. Eu não sou desses *punks* do Bom Fim que vivem chutando lata de lixo. A única coisa que eu chuto é bago de brigadiano.

Entrevistador: E os “homens” te perseguem muito?

Nereide: Até por aí, né, cara. Eu me faço respeitar. Mas é que o meu pai é brigadiano. (*corde de áudio do termo “puta”*) ... careta o cara.

Entrevistador: Ah, então é por isso.

Nereide: É só eu ver um brigadiano que eu saio chutando para tudo que é lado. Fora isso, eu sou contra agressão.

Entrevistador: Mas não é o que consta aqui na tua ficha. Duas entradas na 10ª DP, na Jacinto Gomes.

Entrevistador: Tu não entendeu, cara. Eu sou contra a agressão gratuita. Agora injustiça, cara, eu não aguento. Eu tenho esse braço aqui quebrado em três lugar. Mas por motivo mais do que justo cara. Aquela vez que não deixaram eu entrar no Bar do Beto eu quebrei o bar inteirinho. Por que eu não posso entrar? Porque eu ponho joaninha na cabeça? Porque eu uso corrente, rasgo os meus pano e tomo (sic). Ah, história cara, história, historia.

Entrevistador: Pelo que consta aquela noite no Bar do Beto tu tava aprontando grosso.

Nereide: Eu tava muito louca cara. Também eu tinha cheirado cola desde as seis da tarde. Mas eles também estavam tudo bêbados. Qual é a diferença?

Mais adiante, Nereide G-II contou sobre seu maior sonho: conseguir entrar em um dos mais famosos *pubs* da cidade, o Bar Ocidente.

Nereide: Eu tenho quatro objetivos na noite: Me drogar, arrasar no visual, (*corde de áudio do termo “foder”*), e o que pintar depois é lucro, cara.

Entrevistador: E o que pinta?

Nereide: Pinta muitas, só pinta. Só uma que não pintou ainda.

Entrevistador: E qual foi a que não pintou ainda?

Nereide: A de eu entrar no Ocidente.

Entrevistador: Tu nunca entrou no Ocidente?

Nereide: Não. Tem que pagar cem paus, tem que ser amiguinho dos donos pra ter a carteirinha. Eu sei cara que lá é que vai gente do teatro, do rock, da televisão. Eu ainda vou entrar lá, cara, mas por enquanto eu fico ali na frente, ali na esquina.

Entrevistador: Mas, e pra quê tu quer entrar no Ocidente?

Nereide: Pra quê, cara? Eu quero que todo mundo olhe pra mim. Ora, eu quero arrasar pra aquele pessoal todo. Pra isso é que eu me produzo.

Entrevistador: Mas é só para arrasar que tu quer entrar no lá?

Nereide: E tu acha isso pouco, arrasar no Ocidente?

O diretor optou por colocá-las, sentadas, em lados opostos do palco, propondo ao espectador a alternância de focos entre Heponina e Nereide, recurso que lembra a técnica da edição cinematográfica. A síntese das histórias, contadas de forma fragmentada, deveria ser feita pelo público. Na gravação do programa *Palcos da Vida*, a linguagem foi mantida, registrando as entrevistas com planos independentes de câmera para cada personagem. As duas só foram mostradas juntas, em uma tomada geral e aberta, ao final da cena, quando elas se levantam e se aproximam no centro do palco.

(Plano aberto com as duas personagens)

Nereide: Ah, eu sou uma star. Só que os babacas ainda não perceberam.

Heponina: Ah, sim. Eu tenho uma mensagem. Vai fundo. Isso aí. Vai fundo. O fundo a gente não sabe onde é. Então, se a gente vai fundo a gente pode tudo. O fundo não tem fundo meu filho.

Nereide: Ah, eu sou uma star, cara.

Heponina: Vai fundo meu filho.

Estas personagens são exemplos pertinentes para destacar outro ponto que interessa a este trabalho: a possibilidade de encontrar, no teatro, bem como na literatura ou outras expressões artísticas, indícios do comportamento de tipos sociais e do pensamento

característicos de uma época. É o conceito de “sensibilidades”, como explica Sandra Pesavento (2008a, pp. 82-83):

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para leitura do imaginário. Porque se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? [...] A Literatura é testemunho de si própria, portanto o que conta para o historiador não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita. Ela é tomada a partir do autor e sua época, o que dá pistas sobre a escolha do tema e de seu enredo, tal como sobre o horizonte de expectativas de uma época (PESAVENTO, 2008a, pp. 82-83).

Mais adiante, a historiadora completa:

Da pintura ao cinema, da história em quadrinhos à fotografia, do desenho à televisão, tais imagens povoam a vida e a representam, oferecendo um campo enorme às pesquisas dos historiadores. Que dizer, então, do teatro, que não só dá a ver como dá a ler, além de encenar, ao vivo e em cores, aquilo que apresenta ao espectador?” (PESAVENTO, 2008a, p. 89).

O último aspecto a ser destacado sobre a transposição do palco para o vídeo diz respeito ao local de gravação dos espetáculos. Dos sete espetáculos pesquisados, somente um não foi registrado no teatro onde estaria realizando sua temporada. É a peça *Escondida na Calcinha*. Neste caso, foi realizado um sistema diferente. Enquanto nos demais espetáculos era toda a estrutura televisiva, através da unidade de externas, que se adequava às condições dos teatros, levando e distribuindo, nos teatros, câmeras, microfones e mesas de áudio e corte – a fim de documentar os espetáculos tal como eram feitos diante do público – no roteiro de poesias assinado por Patsy Cecato foi a técnica teatral que se adaptou às condições da emissora de tevê. Isto porque a gravação se realizou no estúdio da TVE/RS.

Assim, cenários e figurinos foram transportados e montados dentro das instalações do Canal 7 para efetuar o registro do espetáculo. Em razão disto, o roteiro da peça, a movimentação cênica e a atuação das atrizes precisaram de algumas alterações. Um exemplo visível é a cena da enquete com o público, citada anteriormente. Como na gravação, no estúdio, não havia espectadores, as atrizes se dirigiam diretamente aos telespectadores ao

realizar as perguntas que, originalmente, eram feitas diretamente a quem assistia ao espetáculo nos bares ou teatros. Seguindo esta lógica, Márcia do Canto e Walkiria Grehs interpretavam grande parte dos poemas com foco nas lentes das câmeras, em busca de um possível telespectador. De outra parte, como acontece sempre que um espetáculo muda de espaço de apresentação, houve também adaptações do desenho cênico com vistas a adequar a peça às limitações impostas pela nova disposição do estúdio. Esta gravação, se comparada às demais que foram realizadas nos teatros onde os espetáculos estavam em cartaz, deixou de mostrar o registro da peça inserida em seu ambiente próprio, com as condições normais de iluminação ou espaço, mesmo quando estas são limitadas tecnicamente.

Além disso, outro elemento deve ser considerado: a ausência de público. No vídeo release de *Império da Cobiça*, por exemplo, foram registradas cenas da chegada do público ao teatro, dos espectadores sentados na plateia, mas percebe-se que, quando da gravação das poucas cenas que integram o documento, não havia a presença de pessoas, ou seja, o registro foi realizado, provavelmente, antes ou depois do espetáculo. O programa *Palcos da Vida* sobre o espetáculo *O Ferreiro e a Morte* é outro no qual não é possível perceber a reação da plateia, enquanto nas gravações de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *Ostal* e *Tangos e Tragédias* é possível notar, através nos documentos em vídeo, as respostas do público às ações cênicas e a forma como tais estímulos realimentam a interpretação dos atores.

Todas as características apresentadas até aqui, mesmo que limitadas ao recorte da pesquisa, demonstram que a cena teatral de Porto Alegre, nos anos 1980, foi marcada pela diversificação de linguagens a partir de várias influências. Cada grupo, cada espetáculo, perseguiu seus objetivos. Da experimentação cênica à paródia, da comédia à poesia, as propostas buscaram atrair diferentes públicos. Mas as opções estéticas que determinaram a relação do espetáculo com a audiência começaram antes: no modo de trabalho em grupo, na relação entre os artistas durante o processo criativo e nas tensões do campo das artes cênicas. Estes são os temas do próximo capítulo.

4 VESTÍGIOS DO EFÊMERO

4.1 VISÕES DO TRABALHO EM GRUPO

Os anos 1980 se caracterizam por uma fecunda produção cênica dos coletivos teatrais em atividade regular naquela década. Grupos como Teatro Novo, Ven Dê-se Sonhos, Teatro Vivo, Mutirão, Do Jeito que Dá, Pés na Terra, Cem Modos, Anima Sonhos, Descascando o Abacaxi, Balaio de Gatos, Construção, Caixa de Pandora e Etcteratral, entre outros, construíram uma cena múltipla, marcada pelo trabalho em equipe, experimentação estética, direcionada a vários públicos e com objetivos diversos. No palco tradicional e em salas não convencionais (galpões, bares e casas noturnas), os artistas investigaram formas de aproximação com o espectador e de trabalho em grupo, temas que foram abordados nos depoimentos concedidos ao programa *Palcos da Vida*. As equipes de Face & Carretos, Gregos & Troianos, Ói Nós Aqui Traveiz e TEAR, além dos profissionais reunidos em torno dos espetáculos *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *Escondida na Calcinha* e *Tangos e Tragédias*, refletiram sobre processos cênicos, coletivos teatrais e relações com a plateia.

O que é um grupo de teatro? Com que objetivos atores e diretores se reúnem em torno do fazer cênico? O tema, presente nos depoimentos que integram o *corpus* desta pesquisa, aponta para uma discussão que estava latente no campo teatral brasileiro naquele período: o trabalho em grupo. Na época, havia pelo menos duas formas usuais de organização dos coletivos cênicos: a *companhia de teatro*, onde haveria uma divisão bem definida dos papéis desempenhados pelo diretor, atores, figurinista, produtor, etc., durante o processo de criação e produção; e o *grupo de teatro*, no qual os criadores trabalhavam sem funções predeterminadas, por meio de uma organização cooperativada, em que todos assumiriam funções administrativas e artísticas, na produção e na divulgação, ou na criação de cenários e figurinos (FERNANDES, 2000).

No terreno das discussões teóricas, a definição destes conceitos é um fenômeno relativamente recente. No final dos anos 1980 e início dos 1990, diversos coletivos procuraram demarcar um tipo de processo de criação, experimentação estética e organização que respondesse a formas alternativas de produção teatral: o chamado teatro de grupo. Foi, em 1991, em Ribeirão Preto, São Paulo, que ocorreu o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo,

com a participação de 15 coletivos de todo o Brasil, entre eles, o Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre⁴³. Na ocasião, eles fundaram o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo que, entre outros objetivos, visava a formação de uma rede que discutisse o mercado existente fora das grandes salas de espetáculos. Segundo André Carreira (2005, s.p.), a expressão “teatro de grupo” está vinculada hoje à cena independente, como “manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas”. O pesquisador destaca que é preciso realizar distinções:

[...] cabe diferenciar aquilo que é o grupo de teatro, isto é uma forma de organização para o trabalho teatral, da categoria Teatro de Grupo que, parece implicar em uma percepção diferenciada do lugar ocupado pelo núcleo de trabalho no panorama do movimento teatral. Ainda que o trabalho coletivo seja característico do fazer teatral, as diversas possibilidades de organização deste trabalho conformam um leque amplo de formas e procedimentos que se definem por suas regras internas. A matriz que serve de paradigma à forma moderna de grupo de teatro se definiu a partir dos projetos que se estruturaram, especialmente a partir da busca de uma maior experimentação das questões relacionadas com o ator como via de construção da cena (CARREIRA, 2005, s.p.)⁴⁴.

Nos depoimentos ao programa *Palcos da Vida*, como os artistas abordaram o tema grupo de teatro? Eles se reuniam em torno de um espetáculo ou de um trabalho teatral continuado? De que maneira diretores e atores entendiam suas funções no processo de criação? É importante lembrar que as entrevistas eram captadas individualmente e, após, montadas de acordo com os critérios de escolha dos profissionais da emissora de televisão. Assim, através do programa, o telespectador assistiu a trechos dos depoimentos, gravados separadamente, mas que foram editadas em um roteiro que construía diálogos entre os entrevistados.

Construída por meio de uma conversa, a entrevista se difere de um texto redigido pelo próprio artista como registro do seu pensamento teórico ou crítico. Na entrevista, o encontro

⁴³ Estavam presentes no encontro grupos como o Galpão, Minas Gerais; Imbuça, Sergipe; Parlapatões, Patifes & Paspalhães, São Paulo; e Teatro de Anônimo, Rio de Janeiro. A informação pode ser encontrada na Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, na sessão *Conceitos relacionados – teatro de grupo*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=69>. Acesso em: 10 fev. 2010.

⁴⁴ Texto publicado originalmente na Revista Teatro Transcende – 2005, da Universidade Regional de Blumenau. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2009.

entre dois ou mais indivíduos revela subjetividades e conteúdos que, talvez, não surgissem no caso de um depoimento escrito pelo artista. Este capítulo tem por objetivo dar acesso ao pensamento dos artistas, presente na fala de atores, diretores e outros colaboradores do teatro de Porto Alegre. Foram selecionados trechos representativos de temas como mercado de trabalho, reunião em torno de um grupo de teatro e projeções para o futuro. Os documentos testemunham a arte teatral e os discursos sobre ela, nos seus elementos e agentes⁴⁵.

Além desses traços, as entrevistas propiciam alguns olhares sobre a maneira como atores e diretores abordavam seus processos de trabalho em grupo. Dos sete espetáculos, quatro tinham a assinatura de diretores (*A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, de Luiz Arthur Nunes; *Escondida na Calcinha*, de Patsy Cecato; *Império da Cobiça*, de Maria Helena Lopes; e *O Ferreiro e a Morte*, de Camilo de Lélis), dois foram apresentados como criação coletiva (*A Verdadeira História de Édipo Rei e Ostal*) e *Tangos e Tragédias* era uma concepção da dupla Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky.

No início do programa que gravou a peça de Gregos & Troianos, um texto narrado por um locutor explicava que, em 1988, o grupo completava três anos de carreira desde a estreia de sua primeira peça: *A Verdadeira História de Édipo Rei*. As entrevistas com os integrantes do grupo foram concedidas à TVE/RS no auge do sucesso comercial da peça, quando a produção do espetáculo era feita pela empresa Opus Promoções. No depoimento, o ator Zé Victor Castiel comparou o grupo a uma associação entre amigos.

O Gregos & Troianos é, fundamentalmente, uma família. As pessoas podem achar que eu estou exagerando. Não, eu não estou exagerando. O grupo teatral Gregos & Troianos, hoje, é constituído, não de sete atores profissionais, que chegam aqui no teatro, mal se cumprimentam, se maquiam, entram para a cena, fazem a peça e depois passam na produtora para pegar o dinheiro. Não, não é isto. Nós somos, fundamentalmente, amigos hoje em dia. Aliás, somos desde que começou o grupo, mas, agora, principalmente, nossa amizade está consolidada. E os nossos planos futuros sempre nos incluem com o todo. Gregos & Troianos não tem possibilidade de se dissolver. O Gregos & Troianos é um grupo consistente que sabe o que quer (CASTIEL, 1988).

O ator e diretor Oscar Simch (1988) destacou, também, a solidez do grupo. Na sua opinião, com o terceiro aniversário de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, Gregos & Troianos começava a se tornar “um grupo tradicional de teatro em Porto Alegre, [...] alguma

⁴⁵ Nos meios de comunicação, a entrevista é uma prática feita sem sistematização, que atente a objetivos como a busca de informação ou entretenimento.

coisa parecida como uma companhia estável de teatro”. Por sua vez, Pilly Calvin (1988), intérprete de Jocasta, afirmou que a expectativa de Gregos & Troianos era “continuar trabalhando juntos”. A atriz acrescentou que a equipe estava procurando um texto, pesquisando e trabalhando “para ver o que vai vir depois”.

De fato, em 1988, Gregos & Troianos apresentou o seu segundo espetáculo, *A Sétima Lua*, dissolvendo-se ao término da temporada desta peça. Enquanto Castiel, Simch e Calvin não cogitaram, nas entrevistas ao *Palcos da Vida*, a possibilidade do fim do grupo, Luiz Emílio Strassburger, que fazia o papel de Édipo, tinha outro ponto de vista. Ele advertiu que “grupo de teatro é sempre uma coisa que está fadada a começar e terminar”. E completou:

Gregos & Troianos, na verdade, para mim, não é um grupo de teatro, com preocupações filosóficas e tal. Nós estamos juntos porque resolvemos montar *A Verdadeira História de Édipo Rei*. E esse trabalho está nos mantendo juntos. No dia que não tiver mais trabalho, eu acho difícil manter o grupo. Fica uma coisa meio irreal, um grupo sem trabalho (STRASSBURGER, 1988).

Através dos depoimentos de Castiel, Simch, Calvin e Strassburger pode-se perceber que entre os principais motivos da reunião daqueles artistas em torno de um grupo de teatro estava a questão do trabalho, isto é, o encontro entre eles visava a montagem de espetáculos. Este fato aparece em segmentos de conteúdo como “sete atores profissionais”, “passam [os atores] na produtora para pegar o dinheiro” (cachê pelas apresentações), “companhia estável de teatro”; “prosseguir trabalhando juntos” e “estamos juntos porque resolvemos montar *A Verdadeira História de Édipo Rei*” ou “no dia que não tiver mais trabalho, eu acho difícil manter o grupo”. Independente dos motivos que levaram o grupo a encerrar as atividades, fica evidente a opção destes artistas – naquele momento de suas carreiras – por um modelo de produção profissional, sustentado pelo discurso do mercado de trabalho em artes cênicas.

No caso de *Escondida na Calcinha* e *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, as equipes estiveram juntas, cada uma, exclusivamente, para a realização das peças citadas. Os grupos TEAR, de *Império da Cobiça*, e Face & Carretos, de *O Ferreiro e a Morte*, montaram vários espetáculos ao longo dos anos. Reunidos em torno dos diretores Maria Helena Lopes e Camilo de Lélis, respectivamente, estes coletivos teatrais mantiveram um processo

continuado de trabalho através de núcleos fixos de criação cênica, ainda que sujeitos a alterações de elenco de uma montagem para outra⁴⁶.

O grupo Ói Nós Aqui Traveiz chegava aos 11 anos de atividades, em 1989, ano do registro de *Ostal* pela TVE/RS. Desde seu início, a proposta era trabalhar em uma nova organização como grupo, sem hierarquia, rompendo com a tradicional separação de funções entre produtor, diretor e ator. Como explicou Paulo Flores, um dos fundadores do Ói Nós, a ideia sempre foi incentivar que os integrantes do grupo atuassem diretamente na criação e montagem dos espetáculos, envolvendo todos na experimentação de linguagem e de contato com o espectador.

O Ói Nós [...] funciona numa espécie de comunidade, onde todas as pessoas produzem, dirigem e atuam. Também uma das coisas marcantes, no Ói Nós, foi a linguagem, que começa a se tornar prática no Rio Grande do Sul, que é buscar a imagem onírica, uma imagem exacerbada. Imagem que já não é mais o teatro realista, que durante a década de 70 foi a pedra fundamental do teatro, aquele teatro social de crítica a uma situação de miséria. Agora se continua, talvez, com os mesmos temas, mas já encarando de outra maneira, que a gente acredita mais direta ao espectador (FLORES, 1989).

Em *Tangos e Tragédias*, como foi visto no capítulo anterior, o encontro de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky também ocorreu para a montagem do espetáculo e o sucesso de mais de 25 anos mantém a dupla em atividade permanente em torno do *show*, sem a presença de um diretor.

Na verdade, a gente não trabalha a direção porque todas as coisas que entram, no *show*, sempre foram superquestionadas. E colocadas, tiradas, experimentadas. Os textos foram transados cuidadosamente. A gente ficava uma tarde inteira para escolher um texto que é de 30 ou 40 segundos. [...] A própria direção do roteiro, da ordem, de qual é a hora que precisa um texto, qual é a hora que precisa isso, foi a gente que dirigiu [...]. E ia experimentando e foi pintando (NICOLAIEWSKY, 1987).

A relação entre ator e diretor foi tema de alguns dos depoimentos concedidos ao *Palcos da Vida*. O conceito do processo de criação entre elenco e direção tinha como fio

⁴⁶ O Grupo TEAR surgiu em 1980. O Face & Carretos iniciou sua trajetória em 1981. Nos programas *Palcos da Vida* que registraram *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *Escondida na Calcinha*, *O Ferreiro e a Morte* e *Tangos e Tragédias*, o tema “grupo de teatro” não foi abordado, nem no vídeo release de *Império da Cobiça*.

condutor a ideia do diretor como responsável por todo o aparato da encenação. Além de responder e dirigir as demais áreas que constituem a atividade e seus colaboradores (iluminador, figurinista, sonoplasta, cenógrafo, etc.), na tentativa de dar uma coerência global à montagem, o diretor deveria construir uma relação de cumplicidade com seus atores. Isto porque estaria entre um dos seus papéis orientar, acompanhar e dialogar com o intérprete na criação do personagem. Segundo esta visão, o ator seria uma espécie de duplo do trabalho do diretor, que moldaria a atuação do elenco de acordo com suas intenções. O ator Antônio Carlos Falcão, do Grupo Gregos & Troianos, compartilhava da opinião.

Quando me convidam para fazer um espetáculo, e o diretor é o “fulano de tal”, eu entro na viagem daquela pessoa. Eu vou entrar contribuindo com isso. Se ele me escolheu é porque conhece meu trabalho, [...] o tipo físico, as minhas características. [...] Claro que pode pintar um conflito, uma discussão e eu até modificar o caminho por onde ele vai seguir com meu personagem. Mas, essencialmente, é a viagem do diretor e eu vou participar com o maior prazer do mundo (FALCÃO, 1988).

Sobre o tema direção, um detalhe deve ser mencionado em relação ao espetáculo *A Verdadeira História de Édipo Rei*. No programa impresso do espetáculo, não constava oficialmente o nome de um diretor. Na ficha técnica da peça, a direção foi creditada ao Grupo Gregos & Troianos. Com isso, ficava clara a intenção do grupo de mostrar a peça sob o signo da “criação coletiva”, ou seja, com todos os integrantes da equipe respondendo pelas escolhas da encenação. No entanto, na entrevista à TVE/RS, o ator Zé Victor Castiel citou o nome do ator Oscar Simch como o diretor responsável pelo espetáculo, função assumida durante os ensaios que prepararam a montagem. Por sua vez, Oscar Simch, ao comparar as duas funções, disse que ser diretor é tão difícil quanto ser ator.

O problema é que o diretor de um espetáculo tem uma responsabilidade, num certo sentido, maior do que os atores individualmente. Ele tem que tomar conta de toda a montagem, de todo o espetáculo, de todos os processos de criação, do processo de confecção do espetáculo: luz, cenografia, figurinos, atuação. O diretor tem um papel preponderante dentro da formação do personagem, quer dizer, do trabalho do ator. Ele pode torná-lo magnífico ou ele pode torná-lo miserável, dependendo do que ele quer, dependendo do que ele faça (SIMCH, 1988).

O processo de criação dos atores era incentivado pelo diretor Camilo de Lélis, do Grupo Teatral Face & Carretos, por meio de uma relação individualizada. O encenador

afirmou que procurava estabelecer objetivos específicos para cada integrante do elenco, na tentativa de chegar a resultados específicos. Segundo Lélis, a intuição estava entre suas ferramentas de trabalho, como maneira de acessar as características de cada artista.

Eu sigo a intuição. Se uma pessoa é mais sensível, [...] eu procuro ser muito sensível. [...] Então, tem que sentir qual é a do cara, como é que ele trabalha bem. Tem pessoas que gostam de trabalhar com um sistema rígido, com um déspota xingando, e tem outras que não gostam. Aí vai a minha versatilidade. O meu trabalho tem que estar de acordo com cada indivíduo com quem eu trabalho (LÉLIS, 1988).

Explorar o que os atores tinham de distinto também orientou Luiz Arthur Nunes na montagem de *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*. De acordo com o encenador, no momento em que decidiu fazer uma comédia, ele convidou dois atores que trabalhavam com o riso e a sátira, no caso, Guto Pereira e Paulo Vicente. “Eu tentei explorar essa coisa que eles têm espontaneamente, que é o elemento da comicidade. Essa coisa histriônica do ator: fazer graça, fazer os outros rirem, que eles têm normalmente na vida”, ressaltou. Nesta medida, Nunes (1987) buscou transformar a “graça natural, deles, para a graça cênica, a graça teatral”. Na opinião de Guto Pereira (1987), esta operação foi facilitada na medida em que ambos haviam trabalhado juntos em espetáculos anteriores, fato que teria favorecido as etapas de criação da peça. “A minha relação com o diretor de *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* é de mais de 10 anos. Então, ela vem através de signos mais do que de palavras, tal é o conhecimento que temos um do outro em nível de teatro”, avaliou o ator.

Roberto Oliveira, intérprete do personagem Miséria, em *O Ferreiro e a Morte*, apesar de admitir o controle absoluto do diretor sobre todas as operações cênicas, fez questão de ressaltar a importância do processo de criação do ator para o resultado final da encenação.

O processo de criação do diretor seria estabelecer o ritmo da peça, as cenas, a movimentação e a intensidade de ação. E a criação do ator se dá ao nível do personagem, de estabelecer suas marcas e suas necessidades e o diretor simplesmente aparar os exageros ou pedir que a gente aumente coisas sutis que a gente está fazendo e que ele acha que devem ser colocadas num plano mais alto. [...] Mas o fundamental é a possibilidade do ator criar (OLIVEIRA, 1988).

Outra questão se destaca nos depoimentos. O diretor como um espectador do espetáculo, como aquele que orienta, com base na visão de quem vê e participa de fora. A observação foi feita por dois dos atores que deram depoimento ao programa *Palcos da Vida*. Marco Fronckowiack, do Face & Carretos, disse que “o diretor é o espelho, que está na plateia enquanto tu estás ensaiando. Ele está dizendo, tentando passar em palavras, todas as coisas que está vendo”. Seguindo a mesma linha de raciocínio, o ator Luiz Emílio Strassburger afirmou:

O diretor é a pessoa que vê de fora. Quando a gente está envolvido numa cena, tentando resolver como fazer uma cena, como dizer um texto, a gente tem uma série de preocupações, postura do corpo, altura da voz, enfim, contracenação. E o diretor, como uma pessoa de fora, ele enxerga com os olhos do espectador. Ele está vendo o que o espectador enxerga. Muitas vezes acontece que o ator tem uma ideia genial, assim para ele, “vou fazer isso aqui que vai ser legal”, e nem o diretor vê, ou seja, o diretor diz “isso não está aparecendo”. Então, ele conduz, “quem sabe tu fazes assim”. Ele dá outra forma, outras alternativas, ajuda a encontrar a expressão plástica, dramática, enfim, teatral (STRASSBURGER, 1988).

Pode-se encontrar neste depoimento, um conceito que leva ao que seria a síntese da arte teatral: o encontro entre o ator e o espectador. Neste caso, o diretor é visto como o primeiro espectador, ou seja, aquele que processa as diferentes imagens produzidas pelo ator na confluência entre ações corporais e vocais.

Na leitura dos documentos que integram o *corpus* da pesquisa é possível detectar ainda outra reflexão sobre o trabalho em grupo: o processo colaborativo, em que todos contribuem na montagem da encenação. Um exemplo deste fato é a criação dos figurinos de *Império da Cobiça*. As roupas e acessórios utilizados pelo elenco foram idealizados em conjunto pela direção, elenco e equipe responsável pelo figurino com base nos ensaios para o espetáculo. Conforme relatou a atriz Ciça Reckziegel, as peças foram confeccionadas utilizando tecidos, vestimentas e objetos reciclados que eram usados como elementos de caracterização, durante a etapa de improvisação, para construção das cenas.

O figurino foi surgindo ao longo da criação do próprio espetáculo. Nós temos na nossa sala de ensaios vários elementos cênicos desde a maquiagem até roupas, panos, pedaços de alumínio, grampos, que vão ajudando a gente [...] a criar o que é necessário. Então, aqui é um pano, com um porta-carimbos, atado ao pescoço, que deu a coroa para a rainha. E, ao longo de todo o nosso trabalho, o Fiapo Barth e seu Ateliê de Baixa Costura acompanham o processo. À medida que os atores vão

criando seu figurino, durante as improvisações, ele vai ajudando a [...] fechar esse figurino, a fazer que ele seja mais fácil para sua colocação e vai criando o que ainda é necessário, como foram, por exemplo, criadas as armaduras. Esse “peleguinho” da Peregrina, por exemplo, era um colete de pele por dentro e couro por fora que, ao longo das improvisações, se tornou a cabeça da Peregrina (RECKZIEGEL, 1987).

O processo de improvisação como pilar da criação do espetáculo é uma das características do trabalho de Maria Helena Lopes, que pesquisa um teatro de experimentação, a partir de imersões em longos períodos de laboratórios cênicos. A encenadora de *Império da Cobiça* fundou sua trajetória trabalhando em equipe e com atores preparados para criar, sendo o TEAR um dos principais coletivos que dirigiu. Em depoimento ao *Seminário Teatro Brasileiro: O Que Fazer Amanhã?*, realizado em Porto Alegre, em 1999, Lopes explicou que sua criação

[...] está centrada no ator, na importância do ator. E ao mesmo tempo um caminho em branco no processo da criação, preencher um caminho em branco. [...] E aí começa o processo que determinará a ligação intensa e profunda com os atores. Preciso saber que atores são estes, no sentido de buscar um mesmo caminho, ou melhor, de optar por um mesmo objetivo, porque o caminho a gente não conhece. Estabelecer esta cumplicidade, antes de mais nada. Este grau de cumplicidade que nos permite confiar uns nos outros, e investir nesta página branca⁴⁷.

Ostal também nasceu sob o signo da colaboração. Mas de maneira diferente, sem a assinatura de um diretor de teatro. O espetáculo foi apresentado ao público como uma criação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Como relata a atriz Arlete Cunha, em depoimento à pesquisadora Sandra Alencar (1997, p. 124), a montagem “foi um trabalho muito instintivo da equipe que o criou”. Segundo ela, durante os ensaios, os atores pesquisaram ações físicas e respiratórias, além das possibilidades de utilização do espaço cênico. Ao final de cada período de trabalho, o grupo se reunia para discutir os resultados e encaminhar as escolhas da encenação.

⁴⁷ In: VASCONCELLOS, 2000, p. 75.

Tínhamos que lidar com a ilusão do espaço. Fomos pesquisar na antipsiquiatria, na viagem através da loucura. Precisávamos dar realidade às alucinações da paciente. Recriamos a história. Até então, não tínhamos a figura do médico e nem a dos visitantes (o público). Definimos o nosso roteiro: ações físicas, ações psíquicas, ações respiratória. Durante os ensaios, nunca usávamos o diálogo em cena. A palavra era um elemento que tentávamos evitar. A usávamos para comentar, depois de realizada a cena. Então falávamos muito e ríamos. Vibrávamos com o que fazíamos. Mesmo que, por vezes, fosse uma vibração interna, retirada e sofrida. [...] Resolvemos introduzir o médico e tínhamos que esperar o público. Até então eu não tinha muito claro como seria essa relação. Mas era para o público que aquilo estava acontecendo. Uma parte estava pronta: a preparação, a elaboração do rito. Mas o melhor estava por vir: descobrir intimamente o controle das ações, estar consciente de que estaria movendo a emoção de várias pessoas ao mesmo tempo, estar conectado com o espaço, estar sempre conectado energeticamente, tanto ao espaço, quanto ao tempo e quanto ao movimento. Então, eu percebi: serão sempre outras pessoas. Essa foi a grande aprendizagem: aprender a tornar-se sensível em cena. Descobrir como se sintoniza com o público. [...] Eu, particularmente, descobri como acionar mecanismos, ou seja, em cinco anos, foram horas intercaladas de transe consciente. Não me deixava simplesmente levar pelas emoções, mas as conduzia. Era sempre o presente que existia, mas referendado por momentos já passados e antevendo um futuro imediato. Mas presente, sempre presente. Com a minha respiração, meu sopro⁴⁸.

Arlete Cunha destacou ainda a presença silenciosa do ator Paulo Flores na proposição do trabalho. Segundo ela, Flores observava e conduzia à distância o processo de improvisação e acrescentou: “Às vezes, era como se ele me tocasse e direcionasse. Mas ele ficava lá, distante e muito próximo”. A proposta de criação coletiva responde às preocupações filosóficas e políticas do Ói Nós de divisão de responsabilidades dentro do grupo, sem uma figura única respondendo pela criação do espetáculo ou da equipe, representada pela figura do diretor.

Tendo como meta uma organização cooperativada, em que os criadores trabalham sem funções predeterminadas, o Ói Nós propõe uma produção artística na qual todas as pessoas do grupo têm voz nas decisões e rumos da encenação. E a criação coletiva foi o conceito escolhido para nomear o tipo de produção socializada que os seus integrantes defendem.

Neste contexto, torna-se necessário desvelar outra noção que diz respeito à forma de inserção do artista na sociedade. No Ói Nós Aqui Traveiz, o ator é chamado de *ator* a fim de destacar a vinculação ética e estética de seu trabalho. Na visão do Ói Nós, o teatro não está separado das práticas cotidianas, ou seja, é uma extensão da vida. Com isso, os integrantes do grupo devem levar para a vida os conceitos que desenvolvem artisticamente e vice-versa.

⁴⁸ Depoimento da atriz Arlete Cunha à pesquisadora Sandra Alencar (1997, pp. 124-125).

Quando a gente fala em atadores, a gente está juntando o ator com o ativista político. Porque a gente não quer, aqui, que as pessoas estejam buscando uma carreira artística, mas, sim, que as pessoas queiram mudar o mundo, queiram mudar a sua vida. Então, a gente procurando o atador, aquele que se transforma e é transformado, buscando a sua essência, vai lutar pela transformação social. E modificar essa sociedade que a gente vive, que gera miséria, sociedade hipócrita (FLORES, 1989).

Outro ponto destacado nas entrevistas refere-se ao trabalho do ator e sua formação. Neste aspecto, os integrantes dos diversos coletivos abordaram temáticas diversas como a construção dos personagens, o processo de criação e a atividade teatral, conforme trechos reproduzidos abaixo:

Eu acho que tem dois aspectos na vida do ator: um que é o talento, outro que é tu saber trabalhar esse talento (Márcia do Canto, 1988, atriz de *Escondida na Calcinha*).

O personagem está pronto quando a gente dá um clique e diz agora está pronto. [...] Eu sou um ator visceral. Eu só sei que ele está pronto quando eu vejo o público levantar e aplaudir (Meme Meneghetti, 1988, ator de *O Ferreiro e a Morte*).

O artista nasce trazendo aquilo que está dentro de si até o momento que põe para fora. Eu não acredito muito em escolas para se fazer artistas. Eu acredito que a pessoa nasce e traz aquilo dentro de si. Claro que, querendo, tem que aprimorar (Paulo Vicente, 1987, ator de *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*).

Quando eu vou apresentar alguma coisa para o público, eu gosto de ter ensaiado bastante porque não é da inspiração, assim do nada que se tira um personagem ou uma gag que se torna engraçada. Isso é resultado de muito trabalho. Eu não conheço outro caminho, pelo menos eu não fui iluminado com o dom de fazer assim (*o entrevistado estala os dedos*) e as coisas aparecerem. Eu preciso ensaiar muito, eu erro bastante até considerar pronta para o público ver (Luiz Emílio Strassburger, 1988, ator de *A Verdadeira História de Édipo Rei*).

De acordo com estes fragmentos de entrevistas, é possível perceber pelo menos duas linhas de reflexão. De uma parte, alinham-se atores que acreditam no dom natural e na intuição como instrumentos de descoberta do seu processo criativo e da linguagem cênica. Em outro segmento estão atores que, sem necessariamente desconsiderar a questão do talento, consideram o teatro como uma experiência em que a prática vincula-se ao estudo e ao trabalho sistematizado. No entanto, é importante deixar claro que, aqui, não se trata de dizer que o primeiro grupo de artistas não via como essencial um processo de ensaio, por exemplo, antes de uma montagem. Mas, sim, que seus depoimentos indicavam como valor maior o

“dom” ao “trabalho”. Enquanto o segundo grupo, nas entrevistas, acreditava na inversão de tal posição de valores, ou seja, a prioridade do “trabalho” em relação ao “dom”.

Nos programas *Palcos da Vida*, foram citadas ainda questões que preocupavam, naquele momento, atores e diretores dos grupos estudados. Dois temas se sobressaíram na leitura dos documentos como problemas que mais perturbavam os trabalhadores em artes cênicas: o número de salas de espetáculos e a falta de patrocínio para as montagens. A necessidade de novos espaços culturais era uma das maiores inquietações. O crescimento do número de grupos de teatro que atuavam na capital gaúcha trazia como consequência uma disputa mais acirrada pelas temporadas das salas de espetáculos ligadas aos governos municipal e estadual. Em grande parte delas, as datas eram concedidas por meio de edital público de concorrência e o grupo que não era contemplado ficava sem espaço para estrear seu espetáculo. Sobre este aspecto, o ator Guto Pereira (1987) afirmou que era necessário “lutar para ampliar esses espaços, porque, afinal, são nossos locais de trabalho”. Paulo Vicente (1987) concordou: “Tem pessoas muito boas querendo fazer teatro, mas a quantidade de espaços para se levar um trabalho cada vez diminui mais”⁴⁹.

Para enfrentar o resultado negativo da situação, os grupos se lançaram na busca de alternativas para garantir mercado de trabalho. Como foi visto, no âmbito dos espetáculos pesquisados, dois deles estrearam em espaços não convencionais como bares e *pubs*. É o caso de *Escondida na Calcinha* e *Tangos e Tragédias*. O musical de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky, juntamente com *Império da Cobiça*, do Grupo TEAR, enfrentaram, também, a questão ultrapassando os limites geográficos do Rio Grande do Sul à procura de públicos de outros estados brasileiros.

Quando a gente resolveu e começou a transar o lance de ir para São Paulo, que era uma coisa que estava “superindefinida”, era um investimento que a gente ia fazer e não sabia o retorno que ia ter. [...] a frase que eu repetia para mim mesmo, e para todo mundo, era: “eu não quero ir, eu tenho que ir”. Profissionalmente, chega uma hora que [...] tu estagnaste naquele trabalho. Tu chegaste no teu ponto máximo

⁴⁹ Tal conjuntura não tinha o caráter de novidade. Nas décadas anteriores, companhias e grupos viram-se diante da mesma situação e cobraram do poder público a abertura de salas de espetáculos. Em 1978, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre inaugurava o Centro Municipal de Cultura, com dois espaços voltados às artes cênicas: o Teatro Renascença e a Sala Álvaro Moreira. No mesmo ano, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz iniciou suas atividades em espaço próprio para pesquisa cênica que, em 1984, iria se concretizar na abertura da Terreira da Tribo, no bairro Cidade Baixa. Ainda em 1984, o Teatro São Pedro viria a ser reaberto depois da reforma de 10 anos. E, em 1990, o governo do Estado inaugurou a Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro de Porto Alegre, com também dois espaços teatrais: a Sala Carlos Carvalho, de 100 lugares, e o Teatro Bruno Kiefer, de 200 lugares.

naquele local. Então, ou, tu mudas de trabalho, ou tu não vais crescer. Para poder crescer como profissional, como músico, era fundamental sair (NICOLAIEWSKY, 1987).

A falta de verba e de patrocínio foram outros temas mencionados nas entrevistas. “É uma parte muito angustiante ver se a gente vai conseguir dinheiro, conseguir sala”, realçou a atriz Adriane Azevedo (1988), do elenco de *O Ferreiro e a Morte*. O ator Betho Mônaco (1988), de *A Verdadeira História de Édipo Rei*, depois de considerar a falta de espaço como o problema maior, disse que “a questão de verba, de patrocínio, ou seja lá que forma de obter dinheiro para uma montagem sempre existiu”. E completou: “Mas sempre tem quem tenha força de vontade de montar os espetáculos mesmo com pouco dinheiro”. Outro depoimento associou políticas públicas e mercado, como forma de sobreviver fazendo arte: “Eu não diria que dá para viver bem de teatro no Rio Grande do Sul, [...] porque faltam patrocínios, a Lei Sarney não foi bem assimilada, e uma série de outros fatores”, lembrou o ator Zé Victor Castiel (1988)⁵⁰.

Ainda na área da profissionalização da produção teatral, foi nos anos 1980 que surgiram algumas das principais empresas de produção artística da cidade que hoje atuam nacionalmente: a Opus Produções (Geraldo Lopes) e a DC Set (Cicão Chies e Dody Sirena). Naquela década, elas produziram espetáculos como *Escondida na Calcinha* (DC Set), *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* e *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Opus). É importante ressaltar que, inicialmente, a peça de Gregos & Troianos teve a produção da Andrômeda Produções Artísticas (Denise Barra e outros). As empresas RM Produções (Raul Ferreira e Marcos Alves) e Luz Produções (Jorge Furtado, Zé Pedro Goulart e Ana Azevedo) são exemplos de outras produtoras que atuaram na conquista de mercado para o teatro gaúcho da época.

⁵⁰ Do final da década de 1980 até meados dos anos 1990, foram implantadas leis de âmbito federal, estadual e municipal com o objetivo de promover a cultura em suas diversas áreas. A legislação respondia diretamente aos anseios da classe artística de todo o país no sentido de concretizar um processo continuado no setor cultural. A lei nº 7.505, chamada de Lei Sarney, de 2 de julho de 1986, foi a primeira legislação brasileira que tratou de incentivos fiscais à cultura. Extinta em 1990, ela foi substituída pela lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, conhecida também por Lei Rouanet. No plano estadual, a LIC/RS, criada pela lei nº 10.846, de 19 de agosto de 1996, integra o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais. A capital gaúcha também criou sua forma de promover e estimular a produção cultural por meio do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística de Porto Alegre – FUMPROARTE, que financia projetos artísticos prestando apoio em até 80% do custo das iniciativas.

4.2 RELAÇÕES COM O PÚBLICO

Território amplo, que envolveu manifestações cênicas marcadas pela diversidade de propostas e de estilos, o teatro de Porto Alegre, nos anos 1980, foi ao encontro de diferentes públicos. Comédias, musicais e espetáculos de texto conviveram com experiências estéticas da cena alternativa. Em comum, havia a preocupação de construir pontos de contato com o espectador. Neste processo, a encenação teatral – o ato de criação artística – respondia, também, às visões dos coletivos sobre o tipo de ligação que desejavam estabelecer com a plateia.

O exame das entrevistas ao programa *Palcos da Vida* revela inquietações que apontam tanto para a busca de um grande público quanto para o investimento na relação de proximidade com o espectador. Ao mesmo tempo, um ou outro caminho não excluiu a necessidade dos grupos de ampliarem o mercado de atuação para além das fronteiras da cidade e do Estado, a pesquisa de outros espaços cênicos e o questionamento sobre as condições de acesso da população aos bens culturais, como o teatro. É possível notar ainda vinculação da noção de público, escolhas estéticas e profissionalização em artes cênicas.

Os espetáculos *A Verdadeira História de Édipo Rei*, *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *Tangos e Tragédias* e *Escondida na Calcinha* são exemplos de montagens que procuraram atingir públicos mais amplos. Para isso, as equipes envolvidas com estas produções pesquisaram experiências estéticas de caráter popular, em geral, através do gênero cômico (caso das três primeiras peças citadas). As expressões “sucesso”, “grande público” e “espetáculo popular” são recorrentes nas falas dos profissionais que participaram das encenações, todas com grande aceitação de público.

É o que comprovam os depoimentos de alguns integrantes de Gregos & Troianos, grupo responsável por *A Verdadeira História de Édipo Rei*. Uma das maiores bilheterias dos anos 1980, na produção local, a peça atingiu mais de 100 mil espectadores pagantes no Rio Grande do Sul, segundo estimativa da equipe em 1988. O ator Luiz Emilio Strassburger comparou este dado, raro entre espetáculos de Porto Alegre, ao mercado teatral da década anterior na cidade.

O teatro vem crescendo bastante. Eu faço teatro há quase onze anos. [...] Se você, há dez anos atrás, atingisse três mil pessoas, você já tinha coberto todo o público

possível em Porto Alegre. Outros espetáculos ficavam nas mil e quinhentas pessoas ou nem isso. Mas os espetáculos foram evoluindo. As novas gerações buscaram o teatro, se identificaram com ele. Gostam de assistir. E *Édipo rei* já tem mais de 100 mil pessoas, no Rio Grande do Sul, que assistiram a esse espetáculo. Acredito que 80 mil foram em Porto Alegre. Claro que, aí, não está computado as pessoas que assistiram mais de uma vez. São os ingressos que entraram na bilheteria. Mas é um público bastante grande que, pelo menos, já foi uma vez ao teatro. Ele é um público potencial para voltar ao teatro (STRASSBURGER, 1988).

Na tentativa de avaliar o sucesso da montagem, o ator Betho Mônaco atribuiu a resposta positiva de público à divulgação “boca a boca”.

Os “sucessões”, em geral, são meio inexplicáveis, porque as pessoas gostam realmente e vêm mais de uma vez. Às vezes, encontramos uma pessoa na rua e ela comenta que já veio assistir duas ou três vezes e que fala para os outros. Então, é essa coisa que vai puxando. Um fala para o outro. Isso é que vai construindo um sucesso. No cinema, por exemplo, o filme é premiado e começa a ter uma bilheteria maior. Mas um outro tipo de espetáculo, mesmo que tu tenhas uma grande publicidade inicial, se a peça não agrada a grande maioria não se transforma num sucesso (MÔNACO, 1988).

A preocupação com o grande público também está no discurso da equipe de *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*. Além de homenagear o gênero teatro de revista, a escolha estética teve como objetivo trabalhar com a comicidade e, assim, ampliar as possibilidades de chegar a um número maior de espectadores. Como reconheceu o ator Guto Pereira, um dos aspectos importantes do trabalho era o acesso que dava ao grande público, através de uma “linguagem simples”, de uma “comédia rasgada”, de uma “sátira anárquica social” que lhe satisfazia muito enquanto ator. Na sua opinião, porém, o espetáculo não havia chegado ainda ao público para o qual a equipe gostaria de trabalhar. Ele se referiu, neste caso, a massa de espectadores em potencial que deixaria de comparecer aos teatros, no país, em virtude da falta de condições econômicas para pagar o preço do ingresso de teatro. Segundo Pereira (1987), o espetáculo, naquele momento, ainda não tinha atingido o “grande público, o público, que está a fim de assistir e não pode pela situação da cultura num país subdesenvolvido como o nosso”.

O perfil de quem frequentava os teatros em Porto Alegre foi um dos temas abordados por Paulo Vicente. De acordo com o ator, existiriam vários tipos de público que escolheriam os espetáculos de acordo com suas motivações pessoais.

Existe o público específico. Aquele que vai a determinado tipo de espetáculo: ópera, balé ou vai assistir determinado autor ou determinado ator. Existe o público que vai ao espetáculo com uma visão mais ampla, mais crítica, mais profunda. E existe aquele público que vai de uma maneira bem descompromissada, simplesmente, para ir ao teatro [...]. É o público que mais participa. É o público que mais ri. É o público que sai sem o compromisso de dizer o que não gostou, o que gostou. Vai por ir. Este, eu acho, que é o público que mais participa (VICENTE, 1987).

Ao falar sobre a ausência de um público maior nas salas de espetáculos, Vicente apontou um fato que seria contraditório na relação entre as artes cênicas e seus possíveis espectadores. Ele considerava curioso que o mesmo espectador que não comparecia às temporadas teatrais dizia ter feito teatro pelo menos uma vez na vida.

O povo, o grande povo, ainda não vai a teatro. Não conhece teatro. Então, é tão gozado porque, quando a gente vai ao barbeiro, o barbeiro diz: "eu fiz teatro. Tu faz teatro, eu já fiz teatro". Se tu vais ao médico, o médico diz: "ah tu faz teatro, tu é ator, eu também já fiz teatro". O sapateiro já fez teatro. Todo mundo diz que já fez teatro, um dia, na escola ou no centro comunitário. E não encaram o teatro de uma maneira profissional, como profissão, como meio de vida. Isso é muito gozado. Eu acho que é uma falta de ir mais ao teatro, prestigiar mais o ator, de encarar mais como uma profissão, um meio de vida, um meio de sobrevivência. É uma luta da nossa classe levar teatro ao povo, teatro ao público. E isso a gente está tentando abrir cada vez mais. Eu não sei. Talvez o preço não seja tão acessível assim, mas está tudo tão caro nesse país. Nesse país o povo ir a teatro é muito difícil (VICENTE, 1987).

Realizar um espetáculo popular, que interessasse a vários públicos, era também a intenção da diretora Patsy Cecato em *Escondida na Calcinha*. Cecato avaliou ter chegado a sua meta, uma vez que, segundo ela, compareciam ao teatro pessoas da faixa dos 18 aos 70 anos, entre homens, mulheres, jovens e adolescentes. Ainda que a proposta da diretora fosse pensar o espectador como voyeur da intimidade das duas mulheres em cena, havia um trecho em que as atrizes buscavam a cumplicidade e uma comunicação direta com a plateia: a entrevista com o público. A atriz Márcia do Canto lembrou que a cena surgiu na época em que o espetáculo era apresentado como esquete em bares de Porto Alegre, quando ela e Walkiria Grehs resolveram realizar perguntas à plateia, brincando com o tema sexualidade masculina.

A comunicação direta e a proximidade com o universo do espectador estão na base de outro espetáculo que integra o *corpus* da pesquisa. *Tangos e Tragédias*, que também surgiu para ser mostrado em bares (antes de estrear em teatro), teve como preocupação a construção

de um roteiro que trouxesse, para o palco, músicas e histórias com as quais as pessoas se identificassem. “Porque o *show*, desde o início, foi pensado em ser para o público”, justificou Nicolaiewsky (1987), em entrevista ao *Palcos da Vida*, ao lado de Gomez (1987).

Nicolaiewsky: [...] É um trabalho que se fez pensando nas pessoas. [...] Desde o princípio, ele partiu de quais eram coisas materiais do Brasil.

Gomez: Que se identificam com as pessoas.

Nicolaiewsky: [...] Seria importante que as pessoas escutassem. Se elas gostassem, nós íamos gostar de cantar.

Gomez: [...] Porque, no final, acaba sendo uma coisa que não é nossa. [...] Por isso eu acho que todo mundo curte, porque é de todo mundo, é do país.

Nicolaiewsky: É de todas as pessoas.

Gomez: Então, eu acho que é isso.

Nicolaiewsky: [...] A gente pegou uma música que eu conhecia uma frase só. É aquela “eram duas caveiras que se amavam”, que eu lembro que minha mãe cantava⁵¹. Eu não conhecia o resto da letra, mas achava que devia ser ótimo. [...] Aí, a gente encontrou um disco e botou. É fantástico porque as pessoas escutam, conhecem uma frase, mas não conhecem o todo.

Quando o programa *Palcos da Vida* sobre *Tangos e Tragédias* foi gravado, em 1987, Gomez e Nicolaiewsky comemoravam uma nova perspectiva de trabalho que se abria para o espetáculo. A dupla estava retornando de uma bem-sucedida temporada de apresentações por São Paulo. As viagens para outros estados brasileiros e países da América Latina e Europa tornaram-se, como foi visto no capítulo anterior, constantes na carreira de mais de duas décadas da montagem. O sucesso do trabalho, que começava a se delinear, refletia diretamente na bilheteria.

Realmente, agora, já é mais fácil entrar algum dinheiro, mas o importante nesse trabalho todo não é o agora. O importante foi a gente poder ficar trabalhando, durante dois anos e meio, até que isso acontecesse, até que o trabalho estivesse supermaduro e a gente conseguisse encontrar alguém que nos levasse para São Paulo. [...] E isso tem tudo a ver com essa montagem que a gente fez desde o início: não precisamos nada. A gente faz na praça, na casa, em qualquer lugar. E o que entrar a gente pega, divide ao meio, e pronto (NICOLAIEWSKY, 1987).

⁵¹ Trecho da música *Romance de uma Caveira*, sucesso da dupla Alvarenga e Ranchinho.

Ultrapassar as fronteiras da Capital gaúcha, como pôde ser observado, foi uma das metas de várias montagens produzidas naquela década. *A Verdadeira História de Édipo Rei*, por exemplo, depois da estreia em 7 de setembro de 1985, no Teatro de Câmara, fez uma longa temporada, durante quase todo o ano seguinte, no Teatro do IPE, ambos em Porto Alegre. E, nos anos de 1987 e 1988, alternou temporadas na Capital com viagens pelo interior do Rio Grande do Sul. *Escondida na Calcinha* apresentou-se em um festival de teatro na Colômbia. O Grupo TEAR, depois de ter levado seus espetáculos anteriores – *Os Reis Vagabundos* (1982) e *Crônica da Cidade Pequena* (1984) – para capitais da região sudeste, estreou *Império da Cobiça*, em São Paulo, em 1987. Como relatou o ator Sérgio Lulkin, a montagem circulou por diversas cidades paulistas e fez temporada no Rio de Janeiro.

Nós estivemos contando nossa história em vários lugares do Brasil: São Paulo, Campinas, Marília, Rio de Janeiro. Estivemos em praças, na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Estivemos em feiras muito grandes, com os personagens na rua, contando para diversos públicos, as mais variadas pessoas, classe operária até uma elite cultural, e com excelente receptividade em todos os locais por onde passamos (LULKIN, 1987).

Segundo a diretora Maria Helena Lopes, a temporada paulista ocorreu um ano após o início do processo de criação de *Império da Cobiça*, em Porto Alegre.

Entramos em laboratório no início do ano de 86. Houve interrupções, dificuldade com locais de ensaio, essas coisas costumeiras. Até que, o espetáculo concluído, nos restava uma alternativa única: estrear em São Paulo. Tínhamos perdido as datas em Porto Alegre, tínhamos que viajar para São Paulo. E resolvemos enfrentar essa aventura de sair do interior, da cidade pequena, para estrear, na cidade grande, o novo trabalho. Foi uma experiência esplêndida, muito rica, muito importante. O TEAR reafirma um espaço conquistado em São Paulo, ganha críticas bastante elogiosas. E rompe com essa impossibilidade de um grupo de um local menor realizar um trabalho de lançamento num centro maior (LOPES, 1987).

A circulação de espetáculos gaúchos por outras cidades brasileiras e outros países evidencia que o momento era de mudança no tipo de relação de mercado que se estabelecia entre o teatro gaúcho e os demais centros produtores de arte. A cena local que, nos anos 1960, exportava seus artistas passa, a partir da segunda metade da década de 1970, a exportar os seus espetáculos. Como explica o professor e pesquisador Luiz Paulo Vasconcellos (1998, p.

36), “deixamos de exportar matéria-prima e passamos a exportar produto manufaturado, o que é sintomático em termos de economia cultural”.

Outro coletivo teatral que levou seu trabalho para o centro do país foi a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. *Ostal* participou da mostra Novíssimos Diretores de Teatro Contemporâneo (1988), na Estação Madame Satã, em São Paulo. No mesmo local, o grupo realizou, depois, uma temporada de dois meses, com apresentações de segunda a segunda.

No espaço fechado de um quarto, o participante do rito teatral *Ostal* era testemunha de uma experiência teatral que buscava diminuir a distância entre ator e espectador. Dispostos em volta da cama, que ocupava a maior parte do espaço cênico, os espectadores estavam cara a cara com o ator. Através de uma relação física que envolvia a respiração, o olhar, o gesto, o suor e o toque, o espetáculo propunha a participação ativa de todos na encenação. O contato mais direto com o espectador, com a pessoa que participa do ritual, é uma das preocupações do grupo a cada montagem, explicou o integrante do Ói Nós, Paulo Flores, em entrevista à TVE/RS:

Como que a gente, dessa vez, vai encarar o espectador, vai envolver ele? De que maneira a gente vai conseguir envolver mais o espectador para que ele consiga realmente sair dessa situação que o espectador de teatro, normalmente, vive, que é se sentar numa poltrona confortável, distante do palco, com uma visão apenas do palco e já sabendo, *a priori*, a história que vai acontecer? Quase sempre o teatro tem repetido essa fórmula de contar uma história. É uma preocupação do Ói Nós tentar romper com isso, na procura do espectador se sentir numa situação totalmente nova, inédita para ele, onde nenhum referencial anterior vai poder manter ele numa posição inflexível, numa posição de distanciamento (FLORES, 1989).

O programa *Palcos da Vida* sobre *Ostal* foi o único que documentou a opinião dos espectadores que assistiram a uma das montagens analisadas por esta pesquisa, como pode ser observado nos depoimentos do público transcritos a seguir:

Espectadora 1: Eu achei a peça ótima, porque ela mostra as profundezas mais recônditas da personalidade humana. Ela é uma viagem no tempo e no espaço e ela joga, muito, com a introspecção das pessoas.

Espectador 2: Uma proposta totalmente diferente. É uma história da loucura e da tragédia humana. Eu acho que, em termos de teatro, eu nunca tinha visto uma coisa parecida. É uma surpresa para o pessoal que não viu.

Espectadora 3: É um estilo totalmente diferente, porque não havia diálogo. Só havia eles se comunicando, mas não em palavras. Em gestos e atos. Foi superdiferente. Nunca tinha visto uma peça assim.

Espectadora 4: Não tem como sair ileso. Não tem.

Espectadora 3: Eu entrei de um jeito, saí de outro.

Espectadora 5: Eu ainda estou em êxtase. Eu achei demais. Uma loucura. Não sei, não sei o que dizer.

Espectadora 6: Eu roí a unha. Eu morri de medo. E eu achei “tribom”.

Apesar de ser uma visão parcial do conjunto que soma sete espetáculos, o registro desses depoimentos do público de *Ostal* é significativo para o reconhecimento de possíveis aspectos do processo de percepção teatral, definido como a experiência de leitura, de parte do espectador, que ocorre simultaneamente ao acontecimento cênico.

[...] mais do que apenas percepção de sensações, a percepção teatral compreende o conjunto dos processos cognitivos, intelectuais e hermenêuticos que fundam a atividade receptiva. O processo cognitivo conecta a vida real com a representação teatral, a qual adquire sentido pelo aporte do espectador: ele é o fundamento capaz de produzir significado ao que lhe chega por meio da sensorialidade e de maneira simultânea refletir e se emocionar com a encenação. [...] Antes de ser coletiva, a experiência estética é pessoal, deriva do horizonte de expectativa em que se insere a paisagem cultural do espectador. (MASSA, 2007, pp. 106-107).

No entanto, uma vez que esta pesquisa trabalha com fatos teatrais do passado, reconhece-se a impossibilidade de recompor a totalidade da experiência estética do espectador daquelas montagens. Diante deste limite, buscou-se uma aproximação com os meios de produção e com a linguagem cênica, a partir dos documentos selecionados e do discurso dos artistas envolvidos com as peças analisadas. A tentativa foi, ainda, mesclar os vestígios documentais, daquele período, com as memórias do pesquisador sobre a cena escolhida: um espectador privilegiado que pôde rememorar os sete espetáculos através dos vídeos do programa *Palcos da Vida*.

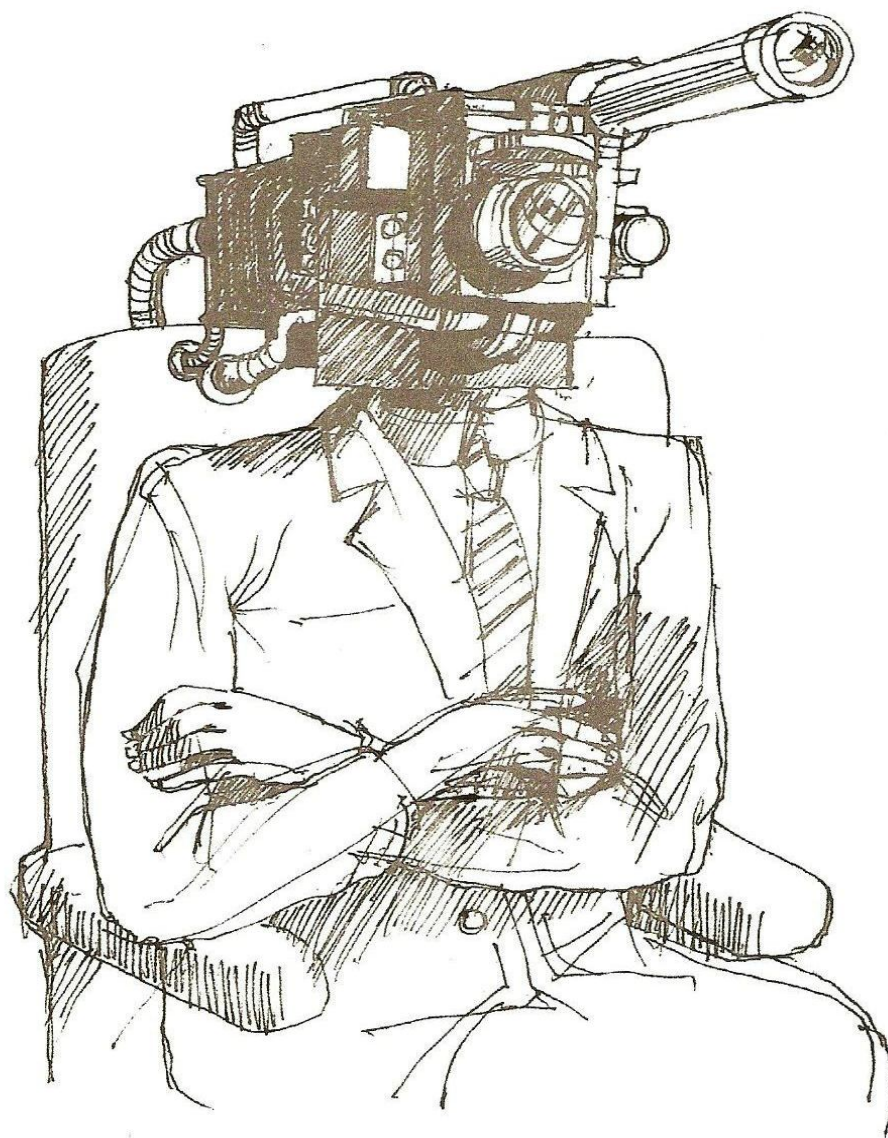


FIGURA 16 – Desenho de Dario Fo (1998, p. 79): espectador com uma filmadora acoplada à cabeça.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa uma imagem serviu de inspiração do processo investigativo. Ao proferir a palestra com o tema *O Diretor como Espectador de Profissão*, em 1984, em Volterra, na Itália, Jerzy Grotowski comparou a atividade do diretor teatral ao ofício de um espectador de espetáculos, em sua tarefa de selecionar as ações cênicas para as quais vai focar ou desviar a atenção, durante a apresentação de uma peça. O diretor, assim como o espectador, é aquele que olha a cena. Cabe ao primeiro “ter a capacidade de guiar a atenção; a própria e também a dos outros espectadores que chegarão” (GROTOWSKI, 2007, pp. 216-217).

De acordo com o teatrólogo polonês, o trabalho de um diretor de teatro é semelhante ao de um documentarista que teria como tarefa registrar um espetáculo em suportes como o filme ou o vídeo. Nesta empreitada, o profissional do audiovisual deve apresentar planos gerais e, também, detalhes da cena, propondo um “itinerário de atenção” ao espectador do documentário. Grotowski (2007, p. 219) equipara os desafios das duas funções: “Se alguém é diretor e trabalha com os atores deve ter uma câmera invisível que filma sempre, dirige a atenção do espectador em direção a algo”.

A mesma imagem pode ser encontrada na obra de outro destacado diretor, ator e dramaturgo italiano. No livro *Manual mínimo do ator* (editado originalmente em 1987, com organização de Franca Rame), Dario Fo imagina que a visão do espectador é composta por uma série de objetivas e funcionaria como se ele possuísse uma filmadora acoplada a sua cabeça. Fo (1998, p. 78) se utiliza desta imagem para explicar a “maneira pela qual o espectador é condicionado pelo ator a privilegiar uma particularidade ou a totalidade da ação, por intermédio de uma série de objetivas alojadas inconscientemente em seu cérebro”.

A representação do espectador como portador de uma câmera imaginária, cujo desenho foi realizado por Fo (Figura 16), serviu de estímulo, ao processo de construção deste trabalho, pensando tal imagem através de três níveis de leitura, seguidos ao longo da pesquisa. A abordagem deste estudo teve como objetivo lançar olhares sobre as escolhas (enquadramentos) dos coletivos teatrais em seus processos produtivos, retratar os caminhos percorridos na adaptação (focalização e seleção) da peça pelo programa *Palcos da Vida* e refletir a respeito da operação historiográfica (marcada por recorte, edição e montagem), em

especial, o uso do vídeo como documento nas artes cênicas. Para isto, o exame do *corpus* apoiou-se em teóricos de três grandes áreas: o teatro, a comunicação e a história.

A pesquisa privilegiou a reconstrução de aspectos estéticos e de produção de sete espetáculos apresentados na segunda metade da década de 1980 em Porto Alegre. Como sugere Pavis (2005), de posse dos documentos que originaram a investigação, procedeu-se uma *análise-reconstituição* de encenações do passado, a partir de seus indícios, vestígios e rastros. Os registros audiovisuais encontrados no arquivo da TVE/RS foram decompostos em unidades temáticas, cruzados com outras bases documentais que fixaram materialmente aquela cena e explorados com a proposta de restituir parte da experiência estética que teria sido experimentada pelo público da época.

Partindo de exemplos específicos para mapear um panorama mais abrangente, constatou-se que o campo teatral estudado, ou seja, o final dos anos 1980, na capital gaúcha, caracterizava-se pelo convívio de diversas formas cênicas, desde espetáculos marcadamente voltados para um grande público até propostas estéticas experimentais e de pesquisa de linguagem. Esta pluralidade da cena pode ser verificada por meio da variedade de repertório, do hibridismo de gêneros, da utilização de espaços não convencionais para apresentação dos espetáculos e da busca pela construção de um mercado efetivo para os trabalhadores das artes cênicas, através da profissionalização dos mecanismos de produção e do investimento em temporadas fora das fronteiras do Rio Grande do Sul.

Tais resultados direcionam para a leitura que Clóvis Massa (2007, p. 103) apresenta sobre a cena atual em seu estudo sobre a estética teatral e a teoria da recepção. Segundo ele, o “*corpus* teatral da contemporaneidade pode ser entendido como conjunto do qual coexistem as mais variadas formas cênicas e, sobretudo, como fenômeno no qual ocorre a mestiçagem de técnicas artísticas e fusões dos recursos teatrais”. E, mesmo considerando que todo o texto é incompleto e que compete ao destinatário “completá-lo, atualizando as potencialidades significativas e comunicativas” (DE MARINIS, 2005, p. 116), pôde-se sinalizar algumas direções sobre as escolhas temáticas e estéticas que pautaram a atividade dos grupos nos espetáculos pesquisados.

A apropriação de textos antigos com nova roupagem, utilizando-se de elementos da paródia, do pasticho e do musical, tendo como meta a comicidade, pontuou o roteiro de três espetáculos. *A Verdadeira História de Édipo Rei* buscou inspiração na tragédia de Sófocles, mantendo elementos originais do texto grego mas atualizando-os com referências da psicanálise freudiana e da cultura massiva. Neste movimento circular entre o clássico e o

contemporâneo, a encenação mesclava figurinos inspirados na Grécia Antiga com acessórios e adereços que remetiam ao mundo moderno, tratando de obter o riso através do divertido choque do mito do homem que matou o pai e casou com a mãe com a desconstrução irônica e debochada desta história que, até hoje, funda o imaginário ocidental.

Efeito semelhante observou-se em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, roteiro e direção de Luiz Arthur Nunes, ainda que por meio de outra estrutura de roteiro. Enquanto o Grupo Gregos & Troianos se utilizava da dramaturgia original de Toninho Costa Neto, que narrava, a sua maneira, a “verdadeira” história de Édipo e Jocasta, pontuada por números musicais inseridos em uma fábula com início, meio e fim, a peça de Nunes caracterizava-se pela colagem de fragmentos de textos clássicos com esquetes assinados pelo diretor. Neste caso, a paródia já não vinha acompanhada por mudanças textuais que transformavam radicalmente o texto parodiado (como na comédia de Neto), mas aproveitava-se do uso de nomes como Shakespeare e Dumas Filho para fazer rir através do farsesco da interpretação. Nunes costurou seu roteiro, em uma homenagem ao teatro de revista brasileiro, com canções interpretadas ao vivo pela dupla de atores (com trilha em *playback*), e atualizando o universo temático ao inserir esquetes de sua autoria, como o que dá título a peça e outro que se passa no consultório de um dentista.

Em *Tangos e Tragédias*, a referência é a transposição de clássicos do cancionário popular brasileiro para o universo de uma dupla de músicos que seria originária de uma ilha flutuante chamada Sbornia. No universo ficcional do maestro que toca acordeom e seu companheiro violinista, antigos sucessos de nomes como Vicente Celestino ou Alvarenga e Ranchinho ganham uma leitura tragicômica ao lado de outras composições atuais assinadas por Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky ou de nomes do *show business* brasileiro e mundial. Aqui, o modelo é a colagem de números musicais alinhavados por histórias contadas pelos protagonistas, em um roteiro que inventa (a partir da improvisação) um país imaginário, seus costumes, cultura e política.

A exemplo de *Tangos e Tragédias*, que trabalha na fronteira entre *show* musical e teatro, outro espetáculo ancorou-se no limite de gêneros para criar sua poética. *Escondida na Calcinha*, direção de Patsy Cecato, recriou a linguagem poética através da teatralidade cênica, reunindo textos de diversos poetas em um roteiro fragmentado que tinha como fio condutor o universo feminino. Na peça, as duas atrizes não construíam personagens ou um enredo totalizador. A montagem conduzia o espectador através de um roteiro que, ao abordar temas como infância, fase adulta, amor, sexo ou casamento, propunha uma síntese através da

dinâmica cênica das situações, sem recorrer a pontos da dramaturgia clássica como transformações da intriga, fábula ou conflito que encaminha a um desfecho.

O processo de mestiçagem também era uma das características de *O Ferreiro e a Morte*, do Grupo Teatral Face & Carretos. Neste caso, o hibridismo não ocorreu na dramaturgia ou no roteiro. No espetáculo do diretor Camilo de Lélis, a intertextualidade se fez presente nas referências que inspiraram a montagem. Eram fontes assumidas do diretor, o folguedo, a carnavalização, o bobo da corte, o bufão e o teatro oriental. As escolhas, aplicadas em uma peça que tinha como ambientação o universo gauchesco do pampa latino, projetavam no espetáculo uma identidade transcultural para além do rótulo regionalista.

As questões da América Latina foram tema para *Império da Cobiça*, do Grupo TEAR, livremente inspirado na obra do escritor uruguaio Eduardo Galeano. O espetáculo foi criado a partir da improvisação dos atores, tendência que se solidificou, nos anos 1980, como uma prática dos grupos de teatro para construção de uma dramaturgia própria que atendesse aos objetivos estéticos e temáticos dos coletivos. Assinado pela diretora Maria Helena Lopes, o roteiro resultou dos laboratórios cênicos propostos no período de preparação do espetáculo em um modo de trabalho chamado de “processo colaborativo”. O viés histórico da encenação foi rearticulado por meio da teatralidade da técnica do bufão, contrapondo a ironia, o sarcasmo, a marginalidade e o cômico do gênero ao realismo do assunto abordado.

Outro espetáculo que teve a improvisação como técnica para construção do roteiro da encenação foi *Ostal*. A montagem do Ói Nós Aqui Traveiz, baseada em um roteiro do grupo italiano Confrontação, teve uma característica diferente dos espetáculos citados até o momento. Enquanto as seis peças acima se utilizavam dos recursos do palco italiano na configuração do objeto estético, o rito teatral apresentado na Terreira da Tribo converteu o galpão sede do grupo em um espaço cênico diferenciado, em que atores e espectadores dividiam a cena face a face. A proximidade física rompia com a tradicional divisão entre palco e plateia. A escolha de espaços diferenciados, na cena contemporânea, amplia horizontes e desconstrói paradigmas:

[...] a presença próxima dos atuadores, a percepção do suor do ator que brota em sua face, do cheiro do seu corpo ou do seu hálito nem sempre tão perfumado não é da ordem da ficção. Tudo faz sobressair a ilusão de realidade até o momento em que alguém, no espaço real da encenação, percebe a artificialidade de um elemento teatral [...]. O palco italiano faz sobressair a denegação do objeto estético, assim como nos espaços inusitados a expressão baseada no efeito do real torna-se a quinta-essência da ilusão teatral (ou sua antítese?), pela forma mesmo como inverte o

sentido da percepção ao fazer – por meio da experiência real, não da encenação naturalista – o espectador ser transportado e inserido na “realidade” simbolizada (MASSA, 2007, p. 98).

Através dos depoimentos de atores, diretores e colaboradores dos espetáculos analisados, ao programa *Palcos da Vida*, foi possível descrever outros elementos e agentes da cena teatral dos anos 1980. A preocupação com a conquista de novos espaços de atuação e ampliação das temporadas nas salas já existentes foi uma das prioridades citadas pelos artistas em seus depoimentos. A inquietação que envolve a falta de espaços cênicos, recorrente na história do teatro gaúcho, gerou desdobramentos nas décadas seguintes. A partir dos anos 1990, outros profissionais do teatro em Porto Alegre, e também instituições ligadas ao setor público, promoveram ações que visaram a ampliação das salas de espetáculo e de locais para pesquisa e experimentação. São exemplos destas iniciativas a abertura de espaços como o Teatro Nilton Filho, a Sala Carmen Silva – Teatro Novo DC Shopping, o Território Cultural da Terreira da Tribo, o projeto Usina das Artes (Usina do Gasômetro), a Companhia de Artes, o Depósito de Teatro, a ocupação de salas do Hospital São Pedro, o Multipalco Theatro São Pedro, etc.

As entrevistas deram acesso, também, a forma como os coletivos se organizavam para o trabalho em grupo. Como características principais, percebeu-se a existência de duas correntes de pensamento que resumem os motivos da reunião daqueles profissionais em torno de um grupo de teatro. De uma parte, havia as equipes que se encontravam para realizar um espetáculo específico, ou seja, diretor e atores estavam juntos para a criação de uma peça e, ao final dela, o grupo fatalmente se dissolveria. De outra, pôde-se observar que alguns grupos se reuniam em torno de objetivos estéticos comuns e de um trabalho continuado, em geral, liderados por um diretor que atuava diretamente nas escolhas artísticas do coletivo. São exemplos do primeiro caso, os espetáculos *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, *A Verdadeira História de Édipo Rei*, *Tangos e Tragédias* e *Escondida na Calcinha*. Já os grupos com trabalho continuado são o TEAR (*Império da Cobiça*), *Face & Carretos (O Ferreiro e a Morte)* e *Ói Nós Aqui Traveis (Ostal)*.

No ambiente do trabalho em grupo, o diretor foi citado como o principal responsável pela encenação, que orienta a criação do conjunto de elementos materiais que envolvem a produção de um espetáculo teatral de acordo com seus objetivos estéticos. A este papel centralizador alinhou-se novas configurações (conceitos) sobre sua função, pensando a

montagem como um “processo colaborativo” em que o diretor divide a responsabilidade da encenação com colaboradores de diversas áreas e outros campos como figurinistas, iluminadores, compositores de trilha sonora, etc. Além disso, o diretor seria aquele que “enxerga com os olhos do espectador” (STRASSBURGER, 1988) na condução do trabalho dos atores e na reunião dos elementos constituintes de uma peça.

Outra questão abordada foi a relação com o espectador, em especial, para a conquista de novas plateias ou do “grande público”. Neste sentido, cada grupo realizou suas opções estéticas e ações de produção que visavam esta meta. No período, conviveram simultaneamente montagens de comédias populares, musicais, espetáculos de texto e experimentações cênicas. Cada linguagem escolhida respondia ao desejo de seus produtores sobre a forma de contato que pretendia estabelecer com o público. Eram diferentes encenações para diversos públicos, desde a comédia que atingiu, em três anos, mais de 100 mil espectadores (*A Verdadeira História de Édipo Rei*), ao espetáculo que comportava público máximo de 20 pessoas por apresentação, mas que ficou cinco anos em cartaz (*Ostal*). Pôde-se detectar ainda que as produções investiram na ampliação do mercado de trabalho, realizando viagens e temporadas em outras cidades, estados brasileiros e festivais de teatro no exterior do país.

No exame dos vídeos do programa *Palcos da Vida*, verificou-se que, na transposição do palco para a linguagem televisiva, os produtores da TVE/RS realizaram ações de enquadramento, seleção e corte de cenas. Em razão destas operações, quem assiste aos documentos audiovisuais coloca-se diante de fragmentos dos espetáculos gravados, ainda que se constituam em um importante registro da cena teatral daquela década. Assim, tratou-se de olhar para os registros seguindo as orientações de Marco De Marinis que alerta sobre o mito de uma “objetividade” dos meios audiovisuais na gravação de peças de teatro. Para efeitos de análise, tornou-se necessária, então, a complementação das informações sonoras e visuais, disponíveis nos registros, a outras bases de dados sobre os grupos e contextos históricos das peças gravadas.

Ao longo do processo, descobriu-se ainda a existência de intervenções técnicas, realizadas pelos editores da TVE/RS, que alteravam o real das encenações. Estas ações tiveram como objetivo adequar as peças aos “padrões” do que seria uma emissão em televisão. Entre as modificações encontradas, estão a inserção de uma trilha sonora não original em um espetáculo que era todo sem palavras e com muitos “silêncios” e o corte (censura) de termos considerados chulos ou grosseiros.

O acervo documental é ainda um rico material para a investigação do pensamento estético dos artistas entrevistados. Por meio dos depoimentos, teve-se acesso ao discurso sobre arte de atores e diretores, mesmo que submetidos ao processo de edição televisiva. Cabe destacar que, através do conteúdo do texto espetacular, pôde-se conhecer as sensibilidades de uma época e o modo como os profissionais das artes cênicas refletiam sobre o mundo, em seus valores e preconceitos.

Os vídeos da TVE/RS não tiveram como objetivo direto o registro da cena teatral, daquele período, para fins de exame histórico em sua função documental. Em razão disto, são muitas as lacunas e os “silêncios” destas gravações sobre o contexto e a história dos grupos pesquisados. Assim, tendo como meta orientar futuras gravações de espetáculos, resgata-se aqui algumas premissas sugeridas por De Marinis (1997) sobre *o que* gravar e *como* gravar uma montagem ou pesquisa em artes cênicas.

Segundo o pesquisador italiano, o realizador de um registro audiovisual, em cinema ou vídeo, sobre um acontecimento teatral, deve ter em mente três questões fundamentais no direcionamento de seu trabalho. Em primeiro lugar, deve-se documentar “o processo e não (só) o resultado”, uma vez que, em sua grande maioria, as gravações teatrais se preocupam unicamente com o espetáculo como produto terminado. De Marinis argumenta que, para obter-se uma real dimensão do processo criativo-produtivo de um espetáculo, é necessário o registro de todas as fases de construção do projeto: os ensaios, as improvisações, o treinamento dos atores, e também como trabalham os grupos de teatro em sua cultura interna. O segundo item a ser observado é o registro do “contexto além do texto”, buscando que o documento audiovisual dê conta da realidade extrateatral que circunda o fato cênico estudado. A terceira sugestão é gravar “o acontecimento teatral e não (só) o espetáculo”, com a proposta de documentar tanto o texto espetacular quanto o contexto receptivo do espetáculo, no âmbito do público e da sociedade.

De Marinis apresenta ainda outras notas direcionadas aos realizadores sobre como filmar um espetáculo e exemplifica com dois tipos de gravações. A *análise crítico-interpretativa* se refere aos vídeos ou filmes que iluminam aspectos estéticos do espetáculo. O pesquisador imagina, por exemplo, a possibilidade da realização de diversos audiovisuais sobre um mesmo espetáculo, que constituiriam um “macrodocumento” que ofereceria uma “pluralidade de olhares” sobre um determinado acontecimento cênico. Já a gravação chamada de *análise científica* teria por objetivo a investigação de um determinado fato espetacular para a “catalogação e análise dos códigos (paralinguísticos, cinésicos, proxêmicos, etc.) que um

espetáculo dado (ou um gênero, uma cultura teatral inteira) emprega” (DE MARINIS, 1997, p. 192). Depois de reiterar que não existe uma gravação objetiva, neutra ou completa de um acontecimento teatral, o teatrólogo explica que os registros devem buscar uma “relação de coerência” com a escritura cênica da qual será testemunho.

Uma relação de coerência por parte do operador audiovisual (e de sua escritura) com respeito a escritura de um espetáculo, a sua lógica interna e seus princípios básicos, pressupõe uma profunda *cumplicidade* com esta, e esta cumplicidade, por sua vez, implica um *conhecimento da intimidade* do espetáculo e de seu processo produtivo. [...] Se quiséssemos encontrar sua fórmula, [...] o ideal regulador esboçado nestas páginas, poderíamos definir, com um oxímoro, a gravação audiovisual como uma *traição fiel* ou (se prefere-se) uma *falsificação respeitosa* (DE MARINIS, 1997, pp. 194-195, grifo do autor).

Por fim, na medida que esta pesquisa optou por abordar sete espetáculos teatrais que integravam o *corpus* documental inicial, do total de 24 programas, restaram 17 que possibilitariam outros focos de análise. São espetáculos da área da dança (dança-teatro, clássico e contemporâneo), *shows* de música (com coros formados por atores), teatro de bonecos, roteiro de piadas, programa de auditório, espetáculo de dublagem, ópera e circo-teatro. Resguardadas as diferenças entre a performance presencial e aquela gravada (sem a presença física e passível de manipulação técnica), estes registros podem lançar novos olhares sobre as artes cênicas de Porto Alegre por meio dos rastros e vestígios dos fatos teatrais do passado.

REFERÊNCIAS

A MÃE da Miss e o Pai do Punk. Textos de William Shakespeare, Alexandre Dumas, George Courteline e Luiz Arthur Nunes. Roteiro e direção de Luiz Arthur Nunes. Atuação: Guto Pereira e Paulo Vicente. Iluminação: Voltaire Danckwardt. Cenário e figurinos: Alziro Azevedo. Produção: Opus Promoções. Direção Musical: Ayres Potthoff. Porto Alegre, 1987.

A MÃE a Miss e o Pai do Punk. Programa impresso do espetáculo. Porto Alegre, 1987.

A VERDADEIRA História de Édipo Rei. Texto de Toninho Neto. Direção, cenário e montagem do Grupo Gregos & Troianos. Atuação: Antonio Carlos Falcão, Betho Mônaco, Cláudia Meneghetti, Luiz Emilio Strassburger, Oscar Simch, Pilly Calvin e Zé Victor Castiel. Elenco em substituição: Júlio Conte, Vera Bertoni e Xala Felipe. Músicas: Néstor Monasterio. Adereços: Gregos & Troianos e Arno Sérgio Hörlle. Coreografias: Maria Helena Campani Penz. Produção: Andrômeda Produções e Opus Promoções. Divulgação: Viva Produções. Porto Alegre, 1985.

A VERDADEIRA História de Édipo Rei. Programa impresso do espetáculo. Porto Alegre, 1985.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre / FUMPROARTE, 1997.

ALMEIDA, Mario de, e Rafael GUIMARAENS. **Trem de volta**: Teatro de Equipe. Porto Alegre: Libretos, 2003.

ÂNGELO, João. Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

ASLAN, Odette. **O ator no Século XX**: evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2005.

AZEVEDO, Adriane. O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

BARDIN, Laurance. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Stella. Carnaval, encenação e teatro gaúcho: um estudo sobre a presença da linguagem carnalizada nas encenações teatrais do diretor Camilo de Lélis. In: GUZINSKI, Maurício (Coord.). **1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim**: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul – Vol. III. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007, pp. 127-167.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRIGGS, Asa, e Peter BURKE. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: [S.n.] Ói Nóis na Memória, 2009.
- BUCCI, Eugênio. A crítica de televisão. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo : Itáu Cultural, 2007, pp. 101-115.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: A Escola dos Annales (1929-1989). São Paulo: Editora Estadual Paulista, 1991.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CALERO, Jorge Pignataro. En qué está el teatro uruguayo. In: Latin American Theatre Review, Vol.34, nº 1: Fall 2000. Edição: Center of Latin American Studies University of Kansas. Disponível em <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1328/1303>>. Acesso em: 06 jan. 2010.
- CALVIN, Pilly. A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CARREIRA, André, e Valéria Maria de OLIVEIRA. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. IN: O Teatro Transcende. Edição: Universidade Regional de Blumenau, 2005. Disponível em: <http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2009.
- CASA de Cultura Mario Quintana. Disponível em: <<http://www.ccmq.com.br>>. Acesso em: 18 jan. 2010.
- CASTIEL, Zé Victor. A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida, da TVE/RS.
- CECATO, Patsy. Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CHARTIER, Roger. A história: a leitura do tempo. In: SCHÜLER, Fernando, Gunter AXT e Juremir Machado da SILVA (Org.). **Fronteiras do Pensamento**: retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2008, pp. 163-178.
- COMPARATO, Fábio Konder. É possível democratizar a televisão? In: NOVAES, Adauto (Org.). **Rede imaginária**: televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

CONTE, Júlio...[et al.]. **Bailei na curva**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

DACONTE, Eduardo Márceles. La resurrección del Festival de Manizales. In: Latin American Theatre Review, Vol.19, nº 1 : Fall 1985. Edição: Center of Latin American Studies University of Kansas. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/623/598>>. Acesso em: 07 jan. 2010.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador**: comprender el teatro II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIRCEU Russi. Disponível em: <<http://www.dirceurussi.com>> . Acesso em: 17 fev. 2010.

CANTO, Márcia do. Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. In: NEAD - Núcleo de Educação à Distância da Universidade da Amazônia. Disponível em: <<http://www.nead.unama.br>>. Acesso em: 4 dez. 2009.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 04 jan. 2010.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

ESCONDIDA na Calcinha. Argumento de Márcia do Canto. Roteiro de Patsy Cecato, Márcia do Canto e Walkiria Grehs. Direção, figurinos e adereços de Patsy Cecato. Atuação: Márcia do Canto e Walkiria Grehs. Elenco em substituição: Lu Adams. Trilha sonora: Ricardo Severo. Cenário: Zal Figueiredo. Coreografia: João de Deus. Produção: DC Set. Agradecimento aos poetas: Bruna Lombardi, Alice Ruiz, Nicolas Berh, Dedé Ferlauto, Claudia Lettin, Alexandre Brito, Suzana Kilpp, Joyce Cavalcanti, Ricardo Silvestrin, João Ângelo, Liane dos Santos, Dione Veiga, Cairo Assis Trindade, Ulisses Tavares, Tereza Jardim, Bráulio Tavares, Cynthia Dorneles, Ana Miranda, Marcelo Dolabela, Jota Marins, Mario Pirata e Julio Cesar Conte. Porto Alegre, 1987.

ESCONDIDA na Calcinha. Programa impresso do espetáculo. Porto Alegre, 1987.

ETCHICHURY, Sérgio. Ostal. Porto Alegre, 1989. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

FALCÃO, Antonio Carlos. A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro. In: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação. XXV Congresso

Brasileiro de Ciências de Comunicação. Salvador: 1 a 5 de setembro de 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14FARIA.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais - Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FICHTNER, Marília Papaléo. **A leitura literária: e o despertar da auto-reflexividade na formação do leitor**. Tese (Doutorado em Letras). Porto Alegre: Fac. de Letras PUCRS, 2005.

FLORES, Paulo. Ostal. Porto Alegre, 1989. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

FRONCKOWIACK, Marco. O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

FUNDAÇÃO Cultural Piratini - Rádio e Televisão. Disponível em: <<http://www.tve.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

GARCIA, Silvana (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMEZ, Hique. Tangos e Tragédias. Porto Alegre, 1987. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

GREHS, Walkiria. Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva : SESC; Pontedera, IT : Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUIMARAENS, Rafael. **Teatro de Arena: palco de resistência**. Porto Alegre: Libretos, 2007.

GUINSBURG, J., João Roberto FARIA e Mariângela Alves de LIMA (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2006.

HEEMANN, Claudio. **Doze anos na primeira fila: críticas selecionadas pelo autor**. Porto Alegre: Alcance, 2006.

HIQUE e Nico mostram Tangos e Tragédias no IAB. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 28 set. 1984. Segundo Caderno, p. 3.

IMPÉRIO da Cobiça. Inspirado em texto de Eduardo Galeano. Roteiro e direção de Maria Helena Lopes. Atuação: Ciza Reckziegel, Eleonora Prado, Lúcia Serpa, Marco Fronchetti, Marcos Carbonel, Marta Biavaschi, Pedro Wayne, Roberto Camargo e Sérgio Lulkin. Cenografia: Fiapo Barth. Trilha sonora: Silvio Marques. Iluminação: Luiz Francisco Acosta e Maria Helena Lopes. Produção: Grupo TEAR. São Paulo, 1987.

KILPP, Suzana. Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

KILPP, Suzana. **Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2000.

KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro**: Porto Alegre, anos 70. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉLIS, Camilo de. O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

LETRAS.mus.br. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/vicente-celestino-musicas/77578/>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

LOPES, Maria Helena. Império da Cobiça. Porto Alegre, 1987. Entrevista disponível no Vídeo Release de Império da Cobiça, produzido por Girassol Vídeo.

LULKIN, Sérgio. Império da Cobiça. Porto Alegre, 1987. Entrevista disponível no Vídeo Release de Império da Cobiça, produzido por Girassol Vídeo.

MANN, Henrique. **Som do sul**: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MARINHO, Adriano. Ostal. Porto Alegre. 1989. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, e Germán REY. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MASSA, Clóvis. O paratexto teatral. Revista *CENA*, n. 4. Porto Alegre: UFRGS / Instituto de Artes / Departamento de Arte Dramática, 2006, pp. 15-26.

MASSA, Clóvis. Estética Teatral e Teoria da Recepção. Tese (Doutorado em Letras – PUC/RS). In: GUZINSKI, Maurício (Coord.). **1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim**: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul – Vol. III. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007, pp. 21-116.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar.** São Paulo: Contexto, 2007.

MENEGHETTI, Meme. O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

MÔNACO, Betho. A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX: neurose.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

NICOLAIEWSKY, Nico. Tangos e Tragédias. Porto Alegre, 1987. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

NUNES, Luiz Arthur. A Mãe da Miss e o Pai do Punk. Porto Alegre, 1987. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

NUNES, Luiz Arthur. A pré-história de um melodrama. In: ABREU, Caio Fernando e Luiz Arthur NUNES. **A maldição do Vale Negro.** Porto Alegre: IGEL/IEL, 1988.

O FERREIRO e a Morte. Texto de Mercedes Rein e Jorge Curi. Direção de Camilo de Lélis. Atuação: Adriane Azevedo, Elison Couto, Lígia Rigo, Marco Fronckowiak, Meme Meneghetti, João Luiz Martinez, Roberto Oliveira e Carlos Azevedo. Figurinos: Lígia Rigo. Adereços e cenografia: Marco Fronckowiak. Música: Carlos da Silveira. Direção Musical: Meme Meneghetti. Realização: Grupo Teatral Face & Carretos. Produção: Berço Livre Produções e Promoções Artísticas. Tradução: Patricia Riet. Porto Alegre, 1987.

O FERREIRO e a Morte. Programa impresso do espetáculo. Porto Alegre, 1987.

OLIVEIRA, Roberto. O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

OSTAL. Inspirado no roteiro de Aldo Rostagno – Grupo Cfr (Itália). Direção, cenografia, figurinos e produção: Ói Nós Aqui Traveiz. Iluminação: Adriano Marinho e Paulo Flores. Atuação: Arlete Cunha, Maria Rosa, Renan Costa e Sérgio Etchichury. Elenco em substituição: Adriano Marinho, Beatriz Britto, Clélio Cardoso, José Carlos Carvalho, Kike Barbosa e Sandra Possani. Porto Alegre, 1987.

PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo - Porto Alegre: 1953-1963.** São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

PEREIRA, Guto. A Mãe da Miss e o Pai do Punk. Porto Alegre, 1987. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

PESAVENTO, Sandra (Coord.). **Memória Porto Alegre: espaços e vivências**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.

PESAVENTO, Sandra. Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo. In: SCHÜLER, Fernando, Gunter AXT e Juremir Machado da SILVA (Org.). **Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2008, pp.179-190.

PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008a.

PROGRAMA Palcos da Vida: A Mãe da Miss e o Pai do Punk. Porto Alegre, 1987. TVE/RS. Produção: Fernando Bittencourt e Margarete Noé. Direção de imagens: Miguel Pinto. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

PROGRAMA Palcos da Vida: A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. TVE/RS. Produção: Margarete Noé. Direção de imagens: Miguel Pinto. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

PROGRAMA Palcos da Vida: Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. TVE/RS. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

PROGRAMA Palcos da Vida: O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. TVE/RS. Produção: Margarete Noé. Direção de imagens: Miguel Pinto. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

PROGRAMA Palcos da Vida: Ostal. Porto Alegre, 1989. TVE/RS. Produção: Margarete Noé e Paula Gazzoni. Direção de imagens: Marco Paiva. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

PROGRAMA Palcos da Vida: Tangos e Tragédias. Porto Alegre, 1987. TVE/RS. Produção: Fernando Bittencourt e Margarete Noé. Direção de imagens: Miguel Pinto. Supervisão geral: Marilourdes Franarin.

RECKZIEGEL, Ciça. Império da Cobiça. Porto Alegre, 1987. Entrevista disponível no Vídeo Release de Império da Cobiça, produzido por Girassol Vídeo.

RIGO, Lúcia. O Ferreiro e a Morte. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: W. BAUER, Martin e George GASKELL. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, pp. 343-364.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SILVESTRIN, Ricardo. Escondida na Calcinha. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

SIMCH, Oscar. A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SOUTO, Andrea do Roccio. **Édipo Rei, do palco à tela: reescrituras**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras - UFRGS, julho de 2000.

STRASSBURGER, Luiz Emílio. A Verdadeira História de Édipo Rei. Porto Alegre, 1988. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TANGOS e Tragédias. Criação, roteiro e atuação de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky. Porto Alegre, 1984.

TANGOS e Tragédias. Disponível em: <<http://www.tangosetragedias.com.br>>. Acesso em: 21 mai. 2009.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Anotações para uma história do teatro gaúcho. In: Revista Sete Palcos, Nº 3, teatro brasileiro. Coimbra: Cena Lusófona, set. 1998, pp. 35-42.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo e Laura BACKES (Org.). **Teatro brasileiro: o que fazer amanhã?** Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

VICENTE, Paulo. A Mãe da Miss e o Pai do Punk. Porto Alegre, 1987. Entrevista ao Programa Palcos da Vida da TVE/RS.

VÍDEO release de Império da Cobiça. Porto Alegre, 1987. Produção: Girassol Vídeo.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois?** Porto Alegre: Sulina, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A – LISTA DE ESPETÁCULOS**GRUPO GREGOS & TROIANOS**

1985 – *A Verdadeira História de Édipo Rei*

1988 – *A Sétima Lua*

APÊNDICE B – LISTA DE ESPETÁCULOS**GRUPO TEAR**

1981 – *Quem Manda na Banda*

1982 – *Os Reis Vagabundos*

1984 – *Crônica da Cidade Pequena*

1987 – *Império da Cobiça*

1988 – *La Serva Padrona*

1990 – *Partitura: Os Atos, As Palavras e As Metáforas*

1992 – *Kalldewey – A Farsa do Convidado Obsceno*

1998 – *Shakexperience*

2001 – *Solos em Cena*

APÊNDICE C – LISTA DE ESPETÁCULOS**GRUPO TEATRAL FACE & CARRETOS**

- 1982 – *O Menino do Joelho Sujo*
- 1983 – *Quem Manda no Pampa*
- 1984 – *Todos ao Mar*
- 1984 – *Peça Sob o Signo do Unicórnio*
- 1985 – *Bento Gonçalves – General dos Farrapos: o Pequeno General*
- 1986 – *Peter Pan*
- 1987 – *O Ferreiro e a Morte*
- 1988 – *Ópera do Invasor*
- 1989 – *Valsa n° 6*
- 1990 – *Barrela*
- 1990 – *Alice no País das Maravilhas*
- 1991 – *Macário, o Afortunado*
- 1992 – *Uma Chance para Feuerbach*
- 1992 – *Escola com Palhaços*
- 1992 – *Sonho de uma Noite de Verão*
- 1994 – *Homem Branco, Pele Vermelha*
- 1995 – *Peça Jacobina, uma Balada para o Cristo Mulher*
- 1996 – *O Estranho Senhor Paulo*
- 1996 – *A Bota e Sua Meia*
- 1998 – *O Boi dos Chifres de Ouro*
- 1999 – *Os Crimes da Rua do Arvoredo*
- 2000 – *Mehrda, Presidentas*

APÊNDICE D – LISTA DE ESPETÁCULOS**TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ**

- 1978 – *A Divina Proporção e A Felicidade Não Esperneia Patati, Patatá*
- 1978 – *A Bicicleta do Condenado*
- 1979 – *Ensaio Selvagem*
- 1979 – *O Sentido do Corpo*
- 1979 – *O Rei Já Era, Parará, Tim Bum*
- 1980 – *Ananke, a Luta pela Vida*
- 1984 – *A Visita do Presidenciável*
- 1985 – *Teon* (espetáculo de rua)
- 1985 – *As Domésticas*
- 1986 – *Fim de Partida*
- 1987 – *Manchas no Lençol*
- 1987 – *A Exceção e a Regra* (espetáculo de rua)
- 1987 – *Ostal*
- 1988 – *A História do Homem que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo* (espetáculo de rua)
- 1990 – *Antígona - Ritos de Paixão e Morte*
- 1990 – *Dança da Conquista* (espetáculo de rua)
- 1991 – *Deus Ajuda os Bão* (espetáculo de rua)
- 1993 – *Se Não Tem Pão, Comam Bolo!* (espetáculo de rua)
- 1993 – *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (espetáculo de rua)
- 1994 – *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo*

- 1995 – *Independência ou morte* (espetáculo de rua)
- 1995 – *A Incrível História de Hércules* (espetáculo de rua)
- 1996 – *Álbum de Família*
- 1996 – *A Heroína da Pindaíba* (espetáculo de rua)
- 1997 – *A Morte e a Donzela*
- 1998 – *A Exceção e a Regra* (espetáculo de rua)
- 1999 – *Hamlet Máquina*
- 2000 – *A Saga de Canudos* (espetáculo de rua)
- 2001 – *Kassandra in Process – Gênese*
- 2002 – *Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process*
- 2006 – *A Missão (Lembrança de Uma Revolução)*
- 2008 – *O Amargo Santo da Purificação* (espetáculo de rua)

ANEXO A – DVD 1 PALCOS DA VIDA⁵²**A VERDADEIRA HISTÓRIA DE ÉDIPO REI****A MÃE DA MISS E O PAI DO PUNK**

⁵² Os direitos autorais de reprodução e exibição dos programas *Palcos da Vida* pertencem à Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão (TVE/RS). As cópias foram cedidas ao pesquisador exclusivamente para uso no presente trabalho.

ANEXO B – DVD 2 PALCOS DA VIDA

O FERREIRO E A MORTE

OSTAL

ANEXO C – DVD 3 PALCOS DA VIDA

ESCONDIDA NA CALCINHA

TANGOS E TRAGÉDIAS

IMPÉRIO DA COBIÇA⁵³

⁵³ Vídeo release do espetáculo *Império da Cobiça*. Documento produzido pelo Grupo TEAR cedido ao pesquisador exclusivamente para uso no presente trabalho.