

MASSA, Clóvis Dias. A queda da casa de Atreu nos palcos gaúchos: relações entre tradição e modernidade na montagem de Agamenon em Porto Alegre nos anos 70. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; professor Adjunto.

RESUMO

O trabalho aborda a montagem do espetáculo Agamenon, de Ésquilo, produzida pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1971, em Porto Alegre, e o modo como o diretor carioca Luiz Paulo Vasconcellos renovou o tratamento de textos clássicos ao propor uma concepção cênica revolucionária para a dramaturgia grega. A investigação resgata o contexto artístico e a maneira como a montagem se diferencia de outros espetáculos do período baseados em textos clássicos. A proposta insólita do diretor - fundamentada na aproximação com a cultura popular, por meio da semelhança da composição das personagens da tragédia com orixás do Candomblé, e na renovação da disposição da plateia, através da reformulação do auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes, ao inserir o espectador no espaço de atuação - é pioneira desse tipo de experiência. Por meio de relatos de artistas e espectadores da encenação, o estudo retoma os princípios de sua escritura dramática, examina como o acontecimento teatral foi recebido pelo público e analisa o modo como a encenação se relacionou com a tradição da dramaturgia e a modernidade artística de então, o que resultou na criação de um espetáculo insólito e autêntico em vários aspectos.

Palavras-chave: Agamenon. Teatro portoalegrense. Dramaturgia. Modernidade teatral. Anos 70.

RÉSUMÉ

Il s'agit de la mise en scène d'Agamemnon d'Eschyle, produit par le Département d'Art Dramatique à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, en 1971, à Porto Alegre, et la façon dont le directeur carioca Luiz Paulo Vasconcellos a renouvelé le traitement de textes classiques en proposant une conception scénique révolutionnaire par rapport au théâtre grec. La recherche reconstitue le contexte artistique et comment la mise en scène est différente parmi d'autres spectacles de la période aussi fondés sur textes classiques. La proposition insolite du metteur en scène - faite sur l'approche de la culture populaire, par la similarité de la composition des personnages de la tragédie inspiré sur divinités du Candomblé, et le renouvellement de la disposition de l'auditoire Tasso Corrêa de l'Institut des Arts, à mettre le spectateur dans l'espace de représentation, est une expérience pionnière en ce genre. À partir des témoignages sur les artistes et les spectateurs de la mise en scène, l'étude expose les principes de sa écriture dramaturgique, examine comment l'événement théâtral a été reçu par le public et analyse la façon dont le spectacle a été liée à la tradition du théâtre et de la modernité artistique d'alors, ce qui a permis la création d'un spectacle authentique et insolite à plusieurs égards.

Mots-clés: Agamemnon. Théâtre à Porto Alegre. Dramaturgie. Modernité théâtrale. Les années 70.

Em sua acepção mais mais ampla, o texto dramático considerado como tessitura cênica é atravessado pela poética do espetáculo. Resultante dos procedimentos de criação em voga no processo de criação do espetáculo, a escritura dramaturgica é determinada pela tensão existente entre as concretizações passadas de um gênero e a forma como as proposições cênicas da contemporaneidade colocam-se diante dessa tradição. Num resgate histórico sobre o espetáculo *Agamênon*, de Ésquiloⁱ, apresentada em Porto Alegre, em 1971, compreende-se que a proposta reuniu uma série de procedimentos pioneiros no tratamento do texto dramático como pretexto, numa recriação textual em sintonia com a escritura cênica moderna, aberta tanto para a experimentação artística como para a compreensão do contexto cultural dos envolvidos no acontecimento teatral, dos atores e espectadores participantes da experiência estética.

No âmbito da produção artística, a montagem procurou conciliar a função formativa dos alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a necessidade de pesquisa formal do espaço e da técnica de interpretação pelo encenador carioca Luiz Paulo Vasconcellos que, vindo da capital fluminense a convite de Gerd Bornheim para montar *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, em 1969, radicou-se em Porto Alegre e passou a dirigir espetáculos no Centro de Arte Dramática.

A recriação da tragédia clássica, em vez da escolha de um texto atual, deveu-se à falta de uma dramaturgia que correspondesse às necessidades da linguagem do espetáculo contemporâneo. Para o diretor, Ésquilo escreveu uma acabada e genial, mas devia ser considerada acabada de um ponto de vista literário e para a época dele, de acordo com as necessidades dessa época. Essas necessidades, pelo menos no âmbito formal, não eram mais as mesmas. O texto precisava ser narrativo, descritivo, para que a criação dos atores ficasse no nível das ações sobre a narração. Como o texto de Ésquilo perdera sua característica ritualística, a adaptação promoveu cortes dos trechos considerados supérfluos em função do espetáculo, pelo fato do público permanecer em pé. A linguagem visual substituiu os trechos corais, realizando o que Ésquilo tinha escrito, sem subverter, segundo a concepção da direção, a "intenção" original do texto.

O tratamento diferenciado do espetáculo residiu principalmente na forma como o diretor tratou a relação com o público: os espectadores deveriam se deslocar para

acompanhar o espetáculo, optando por se sentar no chão ou acompanhar os atores, sem a necessidade de orientar os espectadores, fazendo com que eles tivessem uma atitude participante, tanto quanto a dos atores. A encenação trabalhava com o espectador como se ele fosse cidadão da pólis, observando a história ocorrer na frente do palácio, no espaço público da rua. Sendo a cenografia composta por vários ambientes, a iluminação também era utilizada para definir o deslocamento da plateia, pois quando se desligavam os spots de luz e outra parte do espaço era iluminada, os atores aproveitavam o blecaute para sair do lugar. Numa das cenas, em que era ocupado o mezanino, as pessoas tinham que ir até o palco, no extremo oposto da sala, para assisti-la.

A motivação encontrada para essa concepção fora fruto da vivência do diretor em seu estágio universitário realizado em 1971, em Nancy, na França, onde tivera experiência prática com atores, movimento e som. Além disso, o diretor tivera a oportunidade de assistir naquele período, em Paris, a montagem de 1789 do Théâtre du Soleil, na qual a diretora Ariane Mnouchkine utilizara o espaço da Cartoucherie de Vincennes de maneira a fundir o espaço do público com o espaço da cena: “Naquele espetáculo dela, você podia assistir ou de uma arquibancada ou lá dentro, havia um grupo que ficava assistindo convencionalmente, e havia outro grupo que participava lá dentro, no espetáculo, e foi o que eu quis fazer.” (VASCONCELLOS, 2013)

Ainda que o diretor identifique o impacto que a encenação do Théâtre du Soleil teve em sua proposta, cabe esclarecer que não era a primeira vez que se realizava uma experiência como essa em Porto Alegre. Luís Arthur Nunes, em 1968, após o seu retorno de Nancy, onde também havia realizado estágio universitário, escrevera e dirigira o espetáculo *Homem: Variações Sobre o Tema*ⁱⁱ, apresentado no Salão de Conferências da Reitoria, no qual o diretor empregava princípios do Teatro da Crueldade propostos por Antonin Artaud. Levado a público numa tenda montada no Salão de Conferências da Reitoria da UFRGS, num espaço que rompia com a “ditadura do teatro de ferradura da Itália”, com base nas montagens do grupo de teatro experimental *Living Theatre*, o jovem diretor propunha uma percepção diferenciada ao espectador: Nele, o público deixava “de ser espectador para se tornar personagem, participando, realmente, do espetáculo. Desta maneira o público é arrastado, envolvido pelo drama porque está dentro dele, com ele comungando.” (BARBOSA, 1968)

Já a abordagem literária de *Agamênon* contou com a preparação de Olga Reverbel,

que procurou transpor a ação da tragédia num tratamento mais coloquial, de linguagem própria daquele momento, numa análise que transferiu as intenções para momentos da atualidade, na posição de homens de "hoje". O texto passou a comunicar, diretamente aos 15 alunos, a força dramática do texto, a força humana, trazendo a grandiosidade do texto de Ésquilo associada à visão de espetáculo do diretor. Para a preparadora corporal Maria Helena Lopes, o ator condicionado a um trabalho de texto teria mais dificuldades do que um ator em formação que se permite a conseguir um bom resultado com ênfase na improvisação. Como eles não tinham o condicionamento de uma técnica como a do ballet clássico, os movimentos foram sugeridos pelo próprio texto, numa espécie de gesto psicológico.

A montagem foi marcante também porque contou com um elenco primoroso, em sintonia com uma forma de atuação baseada na pesquisa sobre rituais afro-brasileiros, com um tratamento popular das figuras do Candomblé, presente na forma como se empregou a indumentária criada por Maria de Lourdes Hecker. Os mantos transformavam-se ao serem virados do avesso, dando lugar aos personagens. No esquema do ritual do candomblé, em que há um coro, a preparação, o ritmo, a dança, até acontecerem as incorporações, adquirindo uma qualificação especial, o espetáculo também partia do coro e, em de determinado momento, os participantes eram qualificados como personagens, pois incorporavam determinadas figuras.

“O primitivismo do texto de Ésquilo coaduna muito bem com o nosso candomblé, com o coro a dançar entre a plateia, a marcação dada pelo tantam do tambor, a queima do incenso, as falas do coro (tipicamente uma oração de candomblé), aquela luta no tablado isolado (que agilidade apresentam Luiz Carlos, Léo e Hamilton) e na riqueza imensa, maravilhosa, dos figurinos, criados por Maria de Lourdes, usando unicamente o preto e o branco. (LISBOA, 1971)

Nessa releitura, o guerreiro Xangô correspondia à Agamêmon; sua mulher, lansã, era encarnada por Clitemnestra e trazia o punhal como símbolo, que coincidia com a figura da tragédia. Exu era Egisto, mensageiro dos outros orixás; Cassandra, a profetiza e feiticeira ao mesmo tempo, era Olulu, o que faz profecias, primo-irmão do Exu. Por isso, o espetáculo se baseia muito na expressão corporal, no ritmo, sendo fundamental a participação da Maria Helena Lopes como preparadora. “Tinha uma cena que era uma metáfora da luta entre gregos e troianos. Esse ringue da luta era no meio do espaço.” (FERLAUTO, 2013)

As marcas da modernidade presentes nessa abordagem conferem a perda da prioridade absoluta do texto literário e a valorização de outros elementos cênicos. Se o conceito de cultura for entendido na acepção ergótica, como processo que desloca o sentido de tradição e mesmo de cultura de “uma soma de coisas desfrutáveis, coisas de consumo” (BOSI, 1987, p. 39) para uma visão processual e intersubjetiva, o sentido de tradição assim articulado nessa prática artística toma a tragédia como fonte de estudo, como herança a ser reconhecida, mas também a ser rompida. O resgate das formas clássicas da tragédia traduz um passado que é repensado, atribuindo ao que parece anacrônico novas possibilidades ao romper os laços e os grilhões de uma concepção estática e burguesa da cultura.

Por meio da aproximação com a cultura popular e, através da ênfase do grupo no processo colaborativo, compreende-se que a tessitura dramática da montagem de *Agamêmon* deve ser considerada em seu viés cultural como processo de ação e trabalho, que dá importância ao processo produtivo. Sob esse ponto de vista, a representação da queda da casa de Atreu dirigida por Luiz Paulo tem em seus princípios a desorganização da tradição, o rompimento com o espaço cênico tradicional, a recriação das cenas e a releitura das personagens. Seu tratamento da casa de Atreu é o de uma casa “em obras”, a reconstrução de uma obra na qual artistas, atores e espectadores são os operários, os agentes culturais do processo, do trabalho e, algo tão pertinente à efemeridade do fenômeno teatral, da noção enfatizada na encenação de cultura como ato-no-tempo.

Referências

- “AGAMÊNON” - na palavra do diretor Luiz Paulo e da equipe que trabalhou na sua montagem. **Correio do Povo**, Porto Alegre. 10 julho 1971.
- BARBOSA, Lygia Viana. **Sobre a trajetória profissional no CAD**. Porto Alegre, 28 jun 2012. Entrevista concedida a Clóvis Dias Massa e Renato Mendonça.
- BARBOSA, Lygia Vianna. Homem – Variações sobre o tema: lição de como fazer teatro. **Folha da Tarde**, Porto Alegre. 22 nov 1968. Artes e espetáculos.
- BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: BORNHEIM, Gerd A. **Cultura brasileira: tradição contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.
- FALLEIRO, José Ronaldo. “*Agamênon*”, de *Ésquilo*. **Correio do Povo**, Porto Alegre. 10 julho 1971.
- FERLAUTO, Leo Vitor da Rosa. **Sobre Agamênon**. Porto Alegre, 22 ago 2013. Entrevista

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



concedida a Clóvis Dias Massa.

LISBOA, Luiz Carlos. "Agamenon": Espetáculo Excepcional. **Zero Hora**, Porto Alegre. 08 julho 1971.

MICHALSKI, Yan. *Porto Alegre e outras praças*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 agosto 1971.

NOLASCO, Irion. **Sobre Agamênon**. Porto Alegre, 25 out 2013. Entrevista concedida a Clóvis Dias Massa.

OBINO, Aldo. *Agamenon, de Ésquilo*. **Correio do Povo**, Porto Alegre. 06 julho 1971.

PEREZ, Mario Arias. *Teatro Greco-Tupiniquim*. **Correio do Povo**, Porto Alegre. 13 julho 1971.

PRESSER, Décio. *Luís Paulo fala de seu "Agamenon"*. **Folha da Tarde**, Porto Alegre. 29 junho 1971.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Sobre Agamênon**. Porto Alegre, 10 out 2013. Entrevista concedida a Clóvis Dias Massa.

**ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O**

**VII Reunião Científica
da ABRACE**

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



i

Agamênon, de Ésquilo, com tradução de Mario da Gama Kury, direção de Luiz Paulo Vasconcellos, encenado de 3 a 18 de julho de 1971 no Auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, com elenco formado por Irene Brietzke, Luiz Carlos Machado, Graça Nunes e Irion Nolasco. No coro, Maria Lúcia Raimundo, Marisa Goularte, A. M. Bartzsch, Rachel Marcovici, Edith Kormann, Maria Zally Folly, Maria Valquíria Marques, Léo Ferlauto, Paulo Renato D'Almeida, Hamilton Braga. Produção de Lygia Vianna Barbosa, coordenação de texto de Olga Reverbel, expressão corporal de Maria Helena Lopes, técnica vocal e preparação de coros de Charlotte Kahle, figurinos e adereços de Maria de Lourdes Sanchez, cenário de Luiz Paulo Vasconcellos e roteiro sonoro de Léo Ferlauto e Luiz Paulo Vasconcellos. Um número limitado de pessoas podia assistir ao espetáculo, no máximo oitenta espectadores, que ficavam em pé todo o tempo.

ii

Homem: Variações Sobre O Tema, espetáculo de 1968, com roteiro e direção de Luiz Arthur Nunes, apresentou-se no salão de festas da Reitoria da UFRGS, com elenco constituído por Carlos Carvalho, Cecília Nisemblat, Hamilton Smit, Haydée Porto, Luís Francisco Fabretti, Maria Luiza Martini, Nara Keiserman, Suzana Saldanha e Valquíria Peña.