

SILVA, Newton Pinto da. Vestígios da cena: Porto Alegre – Anos 1980. Porto Alegre: PPGAC/UFRGS; Jornalista e Mestre em Artes Cênicas.

RESUMO

O artigo *Vestígios da cena: Porto Alegre – Anos 1980* apresenta os resultados da dissertação *Palcos da Vida: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980*, que investiga processos de experimentação teatral a partir de registros em vídeo realizados pela TVE/RS. São enfocadas as peças *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (Luiz Arthur Nunes), *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Grupo Gregos & Troianos), *Escondida na Calcinha* (Patsy Cecato), *Império da Cobiça* (Grupo TEAR), *O Ferreiro e a Morte* (Grupo Teatral Face & Carretos), *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky). Constatou-se que o campo teatral caracterizava-se pelo convívio de formas cênicas marcadas pela diversidade de propostas, de estilos e hibridismo de gêneros.

Palavras-chave: Teatro. Vídeo. Documento.

RÉSUMÉ

L'article *Traces de la scène: Porto Alegre – Années 1980* présente les résultats de la thèse *Les scènes de la vie: le vidéo en tant que document sur le théâtre* qui étudie les processus de la production et de l'expérimentation théâtrale à partir d'enregistrements vidéo réalisés par TVE/RS. Les spectacles analysés sont *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). On constate que le domaine abordé est caractérisé par la coexistence des plusieurs mouvements dramatiques, marqués par des propositions et styles les plus divers et l'hybridité des genres.

Mots clés: Théâtre. Vidéo. Document.

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?

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. Os programas de televisão examinados têm como característica apresentar cenas das peças, 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.

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 o pesquisador, “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).

Assim, de posse dos documentos em vídeo que originaram a investigação, procedeu-se uma *análise-reconstituição* das 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 — com base na técnica de Análise do Conteúdo (BARDIN, 2009) — e 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. Utilizaram-se como referência teórica

para a narrativa historiográfica obras de CERTEAU (2008), DE MARINIS e PESAVENTO (2008).

No final dos anos 80, na capital gaúcha, o campo teatral 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. 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”.

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 pesquisados a partir dos documentos em vídeo. *A Verdadeira História de Édipo Rei* (1985), com montagem do Grupo Gregos & Troianos, 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 dessa história que, até hoje, funda o imaginário ocidental.

Efeito semelhante observou-se em *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (1987), 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, à 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. Nesse 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 pelo elenco (com trilha em *playback*), e atualizando o universo temático ao inserir esquetes de sua autoria, como o que dá título à peça e outro que se passa no consultório de um dentista.

Em *Tangos e Tragédias* (1984), 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 Sbórnia. 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, músicos e atores que assinam o roteiro e protagonizam o espetáculo. Aqui, o modelo é a colagem de números musicais alinhavados por histórias contadas pelos divertidos protagonistas (o maestro acordeonista e seu companheiro violinista), 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* (1987), 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* (1987), texto de Mercedes Rein e Jorge Curi e montagem 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* (1987), 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* (1987). A montagem da Tribo de Atuadores Ói Nóis 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 no Terreiro 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, ampliando horizontes de recepção e inserindo os espectadores na realidade simbolizada.

Pelos 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 80. As entrevistas deram acesso à 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, atuaram grupos que se reuniam em torno de objetivos estéticos comuns e de um trabalho continuado.

O acervo pesquisado é um rico material para a investigação do pensamento estético dos artistas entrevistados. Por meio dos vídeos, 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. Resguardadas as diferenças entre a performance presencial e aquela gravada (sem a presença física e passível de manipulação técnica), os registros lançaram olhares sobre as artes cênicas de Porto Alegre por meio dos rastros e vestígios dos fatos teatrais do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDIN, Laurance. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- 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.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.