

MASSA, Clóvis Dias. Evocação do Acontecimento Teatral a Partir do Programa do Espetáculo: Um Imaginário do Teatro dos Anos 90. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Professor Adjunto.

RESUMO

O estudo toma por base programas de teatro para, dentro do processo de recepção teatral, estimular a evocação do espetáculo assistido no passado remoto. Para além de categorias sobre os programas de teatro considerados como paratexto teatral sobre a encenação, a leitura dos programas serve como representificação da experiência estética, ao despertar o que ficou na memória e na sensação do espectador. A evocação promovida — pela aproximação entre o documento remanescente do teatro e o efêmero da cena retido na memória do espectador — sugere marcas de historicidade daquele período, ao estabelecer vínculos entre as representações sociais e o imaginário pessoal dos espetáculos de teatro adulto assistidos em Porto Alegre, nos primeiros anos da década de 90. O enfoque examina como o programa do espetáculo, em complementaridade com a análise do documento iconográfico específico da cena, que se refere basicamente ao arranjo da encenação, pode e deve ser considerado como documento que remete especificamente ao acontecimento teatral experimentado pelo espectador.

Palavras-chave: Recepção Teatral. Experiência Estética. História do Teatro.

RÉSUMÉ

L'étude s'appuie sur les programmes de théâtre, dans le processus de réception de théâtre, pour stimuler l'évocation du spectacle regardé dans un passé lointain. En plus des catégories sur les programmes considérés comme paratexte sur la mise en scène, la lecture sert comme représentification de l'expérience esthétique, en réveillant la mémoire et le sentiment du spectateur. L'évocation promue — par l'approche du document du théâtre et l'éphémère de la scène conservé dans la mémoire du spectateur — suggère marques de l'historicité de cette période, à établir des liens parmi les représentations sociales et l'imagerie personnelle des spectacles de théâtre adultes regardés à Porto Alegre, au début des années 90. L'approche examine comment le programme du spectacle, en complémentarité à l'analyse du document iconographique spécifique de la scène, qui se réfère à l'agencement de la mise en scène, peut et doit être considéré comme un document se référant spécifiquement à l'événement théâtral expérimenté par le spectateur.

Mots clés: Réception Théâtrale. L'expérience Esthétique. Histoire du Théâtre.

A aproximação entre teoria da recepção e história do teatro considera que o ato de comunicação se constitui para um público específico. Entendendo que abordagens históricas desse tipo tenham como princípio a humanização do objeto de estudo, o desafio dos pesquisadores da área parece ser o de encontrar parâmetros de periodização ou de categorias compreendidas por determinado grupo dentro de uma cultura. Ao dar voz aos sujeitos da recepção

e procurar fazer com que o processo receptivo seja considerado em sua complexidade, as pesquisas qualitativas almejam examinar o que não é dito e ressignificar os acontecimentos sem que o subjetivismo corra o risco de resultar em completo relativismo.

O comentário de uma aluna sobre uma montagem atual, “achei tão década de noventa, esse espetáculo”, motivou minha busca pelo esclarecimento de quais seriam as características sugeridas por ela que determinavam a composição cênica do que assistira um estilo próprio daquele período. A dificuldade inicial na seleção de um *corpus* representativo talvez seja explicada pelo momento de transição em que o teatro gaúcho se encontrava. A década de 80 tinha sido palco de realizações artísticas bastante expressivas, resultado do desenvolvimento do trabalho de grupos importantes, dos quais se pode destacar, entre tantos outros, o Grupo TEAR, que empregava a improvisação como fundamento para suas criações e para a formação continuada, sob a liderança de Maria Helena Lopes, e o Teatro Vivo, com a direção de Irene Brietzke, que reinterpreto, em vários musicais, a obra de Bertolt Brecht. Acima de tudo, os espetáculos da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, com sua postura contracultura, tinham sido emblemáticos nesses anos, elaborados a partir da criação coletiva, com ênfase na investigação das relações entre ator e espectador. Ainda que espetáculos de impacto, como *Antígona – Ritos de Paixão e Morte*, de 1990, do Ói Nós, tivessem estreado no início dos 90, os primeiros anos da década pareciam apontar para a diferenciação no seu fazer teatral, em comparação com as significativas montagens de *Os Reis Vagabundos*, do TEAR, de *O Rei da Vela*, do Teatro Vivo, ambas de 1982, ou mesmo *Ostal*, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, assinada coletivamente.

Ainda que a diversidade das manifestações artísticas evite qualquer formulação baseada em generalizações, procurei identificar esses aspectos específicos daquele período, num primeiro momento, à natureza visual da representação, que era proveniente do então chamado teatro de imagens, recurso que os encenadores mais expressivos da última década do século empregaram em oposição ao texto, fábula ou ação. Como não parecia ser esse o caso, estabeleci alguns parâmetros a partir de espetáculos efetivamente assistidos, e não com base em poéticas abstratas.

No início da década de 90, o público gaúcho recebeu o espetáculo *M.O.R.T.E.*, da Cia. de Ópera Seca, com direção de Gerald Thomas, apresentado no Theatro São Pedro, tipo de manifestação em que o acaso, o imprevisível e o caótico faziam parte do método e do conteúdo dos trabalhos do encenador:

Este princípio básico de teatro é um desafio à visão do espectador habituado a fábulas que se desenrolam entre polos fixos – início e fim – e definem claramente a evolução do tempo e da ação. As peças de Gerald Thomas utilizam, ao contrário, em quadros magicamente iluminados, temas e figuras míticas, mitos estes que se compõem de fragmentos e segmentos e se transmitem num sistema simbólico atual. Pensar de forma mítica significa recolher fragmentos, juntar elementos perdidos, significa experimentar, testar e brincar com o intelecto e a imaginação: reunir restos, retalhos, estilhaços odds and ends. Para o reagrupamento destes estilhaços perdidos, Gerald Thomas criou o conceito plástico “colesterizar”. (...) Seus trabalhos teatrais são um convite ao público, para que este se deixe levar numa viagem fascinante, entregando-se através do seu

próprio potencial associativo, à magia do teatro. Ele confia numa intuição periférica do público, a qual seria capaz de assimilar, através de um centro de imaginação coletivo, até mesmo ideias e imagens bem distantes (DRESSEL, 1990).

Por outro lado, a partir da observação da aluna acerca do teatro realizado na última década do século passado, procurei buscar ligações entre o que ela vira com a prática do teatro de grupo enquanto espaço de experimentação do ator (CARREIRA, 2008). Afinal, tinha sido nesse mesmo ano, 1990, que uma parcela da classe artística tomou conhecimento, na prática, das técnicas da Antropologia Teatral, quando o grupo Lume, de Campinas, trouxe o espetáculo *Kelbilin, o Cão da Divindade*, numa emocionante apresentação solo de Carlos Simioni, à luz de velas, no sótão de um prédio ao lado da Catedral de Pedra, durante o IV Festival de Teatro de Canela. Eu mesmo, jovem estudante de artes cênicas no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, havia tido a oportunidade de participar do *workshop* intensivo com Luís Otávio Burnier, durante o evento, ocasião em que o diretor e pesquisador demonstrou os princípios técnicos da prática de Étienne Decroux, como consta no meu relatório pessoal encaminhado ao grupo:

Foi absolutamente fantástico este trabalho. Eu não tinha uma expectativa clara, só sabia que poderia ser interessante, mas o fato é que foi muito bom para mim, tanto como pessoa quanto como ator. (...) Devo confessar que os dois elementos que mais me comoveram foram a seriedade do trabalho e a demonstração da técnica de Étienne Decroux. Acredito que exista uma função social para a minha profissão ser essa. Todos têm as suas próprias verdades, mas os artistas, e dentre eles, os atores e diretores, são inquietos por natureza. (...) Não sabia nada sobre a técnica de Decroux. Foi interessante perceber como ele trabalha o corpo, sem a preocupação em dar ênfase à máscara facial. O choque de ter vivido essas várias experiências foi muito grande, principalmente emocional, mudando a perspectiva da minha visão teatral, num momento da minha vida em que procuro novas formas de teatro, em que busco assimilar a técnica (MASSA, 1990).

A mera indagação sobre o teatro realizado nos anos 90, nesse sentido, pressupõe que, na formulação da questão sobre a poética das manifestações cênicas daquele período, esteja contemplada a experiência de sua recepção. É preciso, senão exatamente confrontar, aproximar as manifestações cênicas e o olhar do espectador que assistiu a elas, a partir da evocação de sua experiência pessoal. A evocação promovida pela aproximação entre o programa de teatro — considerado como documento remanescente do teatro — e o efêmero da cena retido na memória do espectador sugere marcas de historicidade daquele período, ao estabelecer vínculos entre as representações sociais e o imaginário pessoal dos espetáculos de teatro adulto assistidos em Porto Alegre, nos primeiros anos da década de 90.

Tendo como documento primário um acervo pessoal de programas (*folders*) de espetáculos, utilizados como instrumento para evocar a memória sobre os espetáculos, foi possível, de início, perceber que a inexistência de datação nos programas, conforme já exposto em estudo anterior (MASSA, 2004), ocasionou uma sensação de desamparo pela falta de precisão temporal, ao mesmo tempo em que, apesar da incerteza sobre o ano em que o espetáculo foi assistido, o contato com os documentos tenha detonado uma série de referências que ligavam a montagem estudada respectivamente à experiência como espectador e, num sentido mais amplo, ao contexto biográfico do sujeito. Ainda

que continuasse não havendo uma precisão quanto à data das temporadas dos espetáculos, a identificação das montagens vistas com situações vividas determinou a constituição de uma série baseada na biografia, fruto da associação com fases da trajetória pessoal do espectador.

Os pressupostos fundamentais para o estabelecimento dessa série foram determinados pelo esboço de uma periodização que delimitou acontecimentos daqueles anos, distinguindo-os dos ocorridos em outras décadas, antes ou depois, situando os eventos em relação ao que se fazia, onde se morava e com quem se convivia em cada um dos momentos. Mesmo que a distância temporal não seja muito longa (não mais de duas décadas), esses aspectos deram margem à percepção de um tempo passado, de um contexto formado por amigos ou familiares que se foram ou que se mantiveram, em que as nuances biográficas da própria formação dos indivíduos representam algo de relevante.

Em comparação com o teatro que se fez nos 80, as três partes de *Partituras, Um Exercício de Teatro*, com direção de Maria Helena Lopes, do grupo TEAR, denominadas Os Atos, As Palavras e As Metáforas, parece representar essa forma distinta do fazer teatral daquele momento. Apesar de o programa não trazer nenhuma imagem ou comentário mais extenso sobre a montagem, apresentava a definição dos verbos Tear, Teatro e Partitura¹, sugerindo a correlação entre os fundamentos que fizeram parte de sua criação e que se confundem com a expressão e existência do próprio grupo. O espetáculo enfatizava a dimensão processual do teatro, presente de certa forma no subtítulo, pela variação das situações sem fala, fundadas na inter-relação entre as personagens, somente possível graças ao sensível jogo dos atores. Ao mesmo tempo em que tinham, em sua plateia, estudantes de artes cênicas, a montagem congregava esses atores em formação com os frequentadores do Porto de Elis, à época uma bem frequentada danceteria próxima à tradicional churrascaria Barranco, na subida da Avenida Protásio Alves, usada então como palco para a encenação teatral, e não musical, como era o costume. Seria essa uma das formas empregadas pelos grupos ao longo dos anos, como recurso para suprir a carência de salas de teatro na capital, e a maneira como os encenadores iriam abusar dos espaços inusitados, não projetados arquitetonicamente para apresentações teatrais.

Já em *Bella Ciao*, de Luís Alberto de Abreu, da Cia. Etceteratral, com direção de Nestor Monastério, encenador argentino radicado em Porto Alegre, a programação visual do programa optou por uma folha de papel pardo com letras de cor marrom, com a ilustração de um colador de cartaz sobre uma escada. Assistido durante a temporada realizada no Teatro Renascença do Centro Municipal de Cultura, a história de Giovanni Baracheta provocava estranhamento no público nas cenas iniciais, faladas em italiano, mas comovia fortemente o espectador pelo menos em dois momentos: no diálogo entre o patriarca anarquista e o filho comunista, e pela maneira como o elenco

¹ TEAR/ (de teia + ar)/ Aparelho ou máquina destinada a produzir tecidos, tapeçarias etc. (...) O conjunto das rodas de um relógio./ TEATRO: Fazer Teatro – Imprimir dramaticidade às próprias palavras e/ ou atitudes, para suscitar comoção ou interesse./ PARTITURA Disposição gráfica de todas as partes vocais e instrumentais de uma composição, de modo que permita a sua leitura simultânea.

executava as canções em contenção de movimentos, mas com exaltação fervorosa.

Contraditoriamente, essas e outras lembranças que causaram impacto não são contempladas nem ao menos sugeridas nesses programas descritos, diferentemente do que já tivemos a oportunidade de verificar em outros programas teatrais, muito mais ricos e passíveis de significação, em que a representação de personagens e da configuração da cena remetem à ilustração da ficção, pelo desenho de alguma personagem, do *storyboard* do espetáculo ou mesmo da transcrição do trecho da peça. No espetáculo *Onde Estão os Meus Óculos?*, do Teatro Vivo, baseado em textos curtos de Karl Valentin, com a direção de Miriam Amaral, apresentado no Teatro Universitário – Sala Qorpo Santo da UFRGS, em 1990,

[...] para o programa foi confeccionada uma tira de papel de cerca de 10,5 X 90 cm de extensão, rasgada num dos extremos. Nela, estão contidas todas as informações sobre a encenação, apresentadas de maneira bem humorada. (...) o que mais chama a atenção do espectador é o anexo: uma folha de papel um pouco mais comprida do que o tamanho A4, onde está impressa integralmente uma das curtíssimas cenas de Valentin, *O Rato*, com tradução de Irene Brietzke (MASSA, 2004, p. 21).

Se, conforme considera Iván Izquierdo, “para evocar uma memória é preciso recriá-la conclamando à ação o maior número possível de sinapses pertencentes aos estímulos condicionados dessa memória” (IZQUIERDO, 2011, p. 80), esse tipo de estudo toma por base alguns programas de espetáculos daquele período como estímulo para a evocação de lembranças sobre as montagens teatrais assistidas. Para além de categorias sobre os programas de teatro, considerados como paratexto teatral sobre a encenação, em estrita combinação com a reflexão e o resgate autobiográfico, a leitura e exame dos programas de teatro serve como representificação da experiência estética, ao despertar o que ficou na memória e na sensação do espectador.

Contudo, em complementaridade com a análise do documento iconográfico específico da cena, que se refere basicamente ao arranjo da encenação, ainda que o programa de teatro não garanta nem determine o tipo de evocação, esse tipo de paratexto teatral deve ser considerado como documento que remete especificamente ao acontecimento teatral experimentado pelo espectador, sem fazer parte dele. Afinal, em comparação com o que fica na memória do público, do que ele viu e ouviu no âmbito da cena, o programa de teatro é o elemento material que o espectador recebe em mãos comumente quando ainda não começou o espetáculo e que muitas vezes é lido após o final da peça, sendo inerente ao antes e ao depois da apreciação estética e, por isso, confundindo-se com a biografia do sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALABARSE, Luciano (Org.). **Alguns diretores & muita conversa**: entrevistas com diretores de teatro que trabalham em Porto Alegre. Porto Alegre: SMC, 2000.

CARREIRA, André. **Teatro de grupo nos anos 1990**: um novo espaço de experimentação. Próximo Ato. Encontro Internacional de Teatro contemporâneo, 2008.

<http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/andre_carreira.pdf>.

DRESSEL, Gerhard. **Mauermüll e a colesterização of odds and ends**. Muro moído dos retalhos e estilhaços. Programa do espetáculo M.O.R.T.E. – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética. Tradução de M. Isabel de Mello P. Coutinho e Richard Shouler. 1990.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Éditions Du Seuil, 1982.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2011. 2ª edição.

MASSA, Clóvis Dias. Relatório de participação da Oficina de Direção ministrada por Luís Otávio Burnier no IV Festival Nacional de Teatro de Canela, 1990. 11p.

MASSA, Clóvis Dias. **O paratexto teatral**. Revista Cena. Número 4. 2005, pp. 15-26.

VILLEGAS, Juan. **Para un modelo de historia del teatro**. Irvine: Gestos, 1997.