



## Teatro e sensibilidades

Newton Pinto da Silva\*

**Resumo:** O artigo *Teatro e sensibilidades* investiga o campo teatral de Porto Alegre, nos anos 1980, a partir de registros em vídeo feitos pela TVE/RS para o programa de televisão intitulado *Palcos da Vida*. Os documentos televisivos apresentam cenas de peças que estavam em cartaz, na época, na cidade, e depoimentos de atores e diretores sobre os processos de criação e experimentação teatral. As imagens dos espetáculos e os discursos dos artistas (captados naquela década) são observados como representações do real para tecer possíveis histórias, tendo como ponto de partida sentimentos e sensibilidades. 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 Nós Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky). O conjunto de documentos traça um painel das artes cênicas do Rio Grande do Sul, marcado pela diversidade de propostas e estilos cênicos.

**Palavras-chaves:** Teatro. Vídeo. Documento.

**Abstract:** The article *Theater and sensibilities* do a research in the field of Porto Alegre's theater, at the 80s, from video record made by the television channel TVE/RS produced for the television program *Palcos da Vida*. The television documents show scenes of the plays that ran at the time in the city and testimonies from actors and directors about the creation processes and theatrical experiments. The plays images and the artists speeches are remarked as a representation of the real to build possible histories, having as start the feelings and sensibilities. The group of records makes possible an overview of the theatre of the State of Rio Grande do Sul, which is mark for the diversity proposals and theaters styles.

**Keywords:** Theater. Video. Document.

Na segunda cena do segundo ato da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, o personagem título afirma que os atores são o espelho e a crônica resumida de uma época. O conceito proposto pelo dramaturgo inglês é resgatado aqui com o objetivo de dar visibilidade

---

\* Newton Pinto da Silva é jornalista e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). A pesquisa, orientada pelo Prof. Dr. Clóvis Dias Massa, foi financiada pelo FUMPROARTE da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. E-mail: newtonsilva@hotmail.com



a uma importante ferramenta, nem sempre explorada, para a escrita da História: o uso do teatro como sensibilidade de um tempo. É do que fala Sandra Jatahy Pesavento em um segmento do livro *História & História Cultural*. Depois de citar a pintura, o cinema, a história em quadrinhos, a fotografia, o desenho e a televisão como “imagens que povoam a vida e a representam” e que oferecem “um campo enorme às pesquisas dos historiadores”, a pesquisadora completa: “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).

No âmbito deste trabalho, o campo teatral é visitado a partir de documentos em vídeo, feitos pela TVE/RS, no final dos anos 1980, em Porto Alegre, para o programa de televisão intitulado *Palcos da Vida*. Os registros, resgatados no arquivo de imagens da emissora pública de televisão do Estado do Rio Grande do Sul, apresentam cenas de peças teatrais que estavam em cartaz, na época, na cidade, e depoimentos de atores e diretores sobre os processos de criação e experimentação cênica. As imagens dos espetáculos e os discursos dos artistas (captados naquela década) são observados como representações do real para tecer possíveis histórias, tendo, como ponto de partida, sentimentos e sensibilidades. O conjunto de documentos traça um painel das artes cênicas do Rio Grande do Sul, marcado pela diversidade de propostas e estilos cênicos.

### **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 e espectadores, ou, nos documentos produzidos pelo acontecimento cênico (textos, anotações sobre a encenação, fotos, programas do espetáculo, vídeo, críticas teatrais, etc.). Para uma leitura de tais registros e memórias é preciso, antes, delimitar de que história se fala e quais são os mecanismos que definem a prática e a escrita neste campo de conhecimento.

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”.

Marco De Marinis, em um estudo crítico acerca da historiografia teatral, salienta o caráter decisivo da escola francesa dos *Annales*<sup>1</sup> 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 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 em 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.

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.

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

---

<sup>1</sup> A chamada Escola dos *Annales* nasce com os franceses Marc 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)*.



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.

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, 2008b, p. 183).

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. 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.

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.

### **Decisões metodológicas**

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 e estéticas? Enfim, como estes documentários de



televisão revelariam os bastidores das artes cênicas de Porto Alegre naquele período? Como a pesquisa não partiu 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, foram utilizados 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).

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 de um *corpus* menos extenso, era preciso realizar uma seleção. Em um primeiro momento, dispunha-se 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, decidiu-se reduzir o universo de análise aos espetáculos teatrais. A escolha teve como objetivo restringir 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, diminui-se o *corpus* para cerca sete horas de gravação. Assim, a pesquisa ficou restrita aos programas de televisão sobre os seguintes 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, direção de Maria Helena Lopes), *O Ferreiro e a Morte* (Grupo Teatral Face & Carretos, direção de Camilo de Lélis), *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky).

Depois da seleção dos documentos e da composição do *corpus*, foi realizada a chamada *leitura flutuante* – quando o pesquisador deixa-se “invadir por impressões e orientações” do texto (BARDIN, 2009, p. 122) – e transcritas 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, utilizou-se 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, privilegiou-se 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), elegeu-se 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. Depois, 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, realizava-se um inventário que as simplificava/reduzia em temas, como forma de possibilitar acesso aos *núcleos de sentido* dos textos.

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, teceu-se 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, 2008a, p. 186).



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 televisivo: 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. De posse dos documentos, realizou-se uma *análise-reconstituição* das peças escolhidas, na tentativa de reconstruir o passado por meio de seus vestígios. Com foco nos depoimentos dos artistas, complementou-se 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.

### **Do efêmero do espetáculo ao registro do documento**

Sem pretender esgotar, neste artigo, a totalidade dos processos cênicos abordados pela pesquisa, ressaltamos a partir deste momento alguns dos aspectos que iluminam o discurso cênico enquanto palco de significação de uma época e de fazeres artísticos. 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. 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”.

Através das entrevistas foi possível mapear a forma como os coletivos se organizavam para o trabalho em grupo, naquele período, em Porto Alegre. São exemplos de profissionais que se reuniram para realizar um espetáculo específico, atores e diretores das peças *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 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.

Os vídeos deram acesso ainda a aspectos estéticos e artísticos que possibilitam leituras culturais e sociais daquele período. O espetáculo *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, por exemplo, era comédia musical, com toques de chanchada, na qual o roteiro se caracterizava pela colagem de trechos de textos clássicos, de nomes como Shakespeare e Alexandre Dumas Filho, com esquetes assinados pelo diretor da peça, Luiz Arthur Nunes. No texto que dá título



ao espetáculo, de autoria de Nunes, estão em cena duas personagens que participam de uma entrevista conduzida por uma voz masculina em *off*. O ator 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.

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. 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. 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.

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. 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”.

Com base no 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. 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.

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. Com este objetivo, os bufões revisitaram a fábula histórico-literária à sua própria maneira, tecendo comentários irônicos que são característicos desta técnica de atuação. 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 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. Como sublinha Pavis (2007), trata-se do poder desconstrutor do bufão que, em sua marginalidade, tem sua fala interdita e, ao mesmo tempo, ouvida. O bufão revela, na fábula, aquilo que a realidade é em sua ambiguidade. Com sarcasmo, desvela ações e discursos que ficam encobertos na representação cotidiana do mundo dos homens.

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. 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. 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.

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.

O hibridismo de gêneros está presente em outra montagem que estreou, em setembro de 1987, no Teatro do IPE. Trata-se da fusão entre teatro e poesia no espetáculo *Escondida na Calcinha*, com direção da atriz e dramaturga Patsy Cecato. 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.

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, causando estranhamento e reflexão ao apresentar um discurso alternativo a uma cena em que, até então, o homem era sujeito do drama.

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.

O acervo documental é 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, puderam-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.

## REFERÊNCIAS

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

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 -](http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf)

[\\_%20Revista\\_%20FURB\\_%20julho\\_%202004.pdf](http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf)>. Acesso em: 29 jun. 2009.

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.

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

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

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

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

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

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, 2008b, pp.179-190.

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.

**Recebido em Julho de 2011**  
**Aprovado em Julho de 2011**