

## UM DÍNAMO REVOLUCIONÁRIO: GRUPO DE TEATRO PROVÍNCIA

Clóvis Dias Massa<sup>1</sup>

### Resumo

A prática do Grupo Província sintetizou uma série de procedimentos e caminhos que vários núcleos de teatro em Porto Alegre passariam a ter dali para frente, rumo à sedimentação do seu trabalho. Criado em 1970, integrava professores e alunos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e imprimiu o caráter experimental em suas propostas de montagem teatral.

**Palavras-chave:** experimentação sensorial; “pop”; criação coletiva.

## A REVOLUTIONARY DYNAMO: THEATER GROUP “PROVINCE”

### Abstract

The practice of the Group Province synthesized a series of procedures and ways that many theater’s nuclei in Porto Alegre would have from then on, towards settling their work. Created in 1970, was part of teachers and students of the Department of Dramatic Arts at UFRGS and printed in an experimental stage production of their proposals.

**Keywords:** sensorial experimentation; pop; collective creation.

Dentre os vários grupos do teatro nos anos que realizaram uma importante trajetória na cena porto-alegrense nas últimas décadas, o Grupo de Teatro Província talvez seja o menos lembrado, apesar da regularidade de suas produções e do mérito artístico dos espetáculos. Apesar disso, a prática do Grupo Província sintetiza uma série de procedimentos e caminhos que vários núcleos do teatro gaúcho passariam a ter dali em diante, rumo à sedimentação do seu trabalho. Criado em 1970, o grupo integrava professores e alunos do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e imprimiu um caráter experimental em suas propostas de montagem, o que o levou a ser considerado, por muitas pessoas, como esteticista e de frágil posicionamento político, em comparação com o trabalho de contestação ao regime autoritário que o Teatro de Arena de Porto Alegre desenvolvia na época. No entanto, um olhar mais apurado a respeito do caminho trilhado pelo Grupo Província, por meio da análise contextual, do

---

<sup>1</sup> Pesquisador acadêmico no campo da teatralidade, da poética e da estética teatrais. Professor Adjunto do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, na área de História do Espetáculo e Teoria do Teatro. Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, com a tese *Estética Teatral e Teoria da Recepção*. <clovismassa@terra.com.br>

período e de suas propostas cênicas, implica a desmistificação de suas escolhas estéticas, em direta conexão com os pressupostos políticos de seus integrantes.

É inegável a contribuição do Curso de Arte Dramática desde o início de suas atividades, em 1958, à formação de profissionais das artes cênicas, à época ligado à Faculdade de Filosofia e, a partir de 1967, denominado de Centro de Arte Dramática, quando então passa a oferecer maior variedade de cursos, antes de ser integrado ao Instituto de Artes da UFRGS e ter a denominação atual de Departamento de Arte Dramática. Sua finalidade – qual seja, formar diretores de teatro, professores de arte dramática e atores – se amplia com sua integração ao movimento teatral de Porto Alegre. Responsável pelo fomento de inúmeras montagens teatrais de mérito ao longo de sua existência, a contribuição do curso vai além da criação de espetáculos, sendo o celeiro de onde vão se organizar núcleos diversos. As montagens de peças tiveram direção artística de professores e de alunos do curso de direção e se tornaram, mais do que simples atividades curriculares, parte da vida cultural da cidade.

Vários grupos de teatro surgem entre meados dos anos 1960 e finais dos 70, tais como o Grupo de Teatro Independente que deu origem ao Teatro de Arena de Porto Alegre, o Grupo Girassol e a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Contudo, em comparação com esses núcleos, o Grupo Província inaugura uma posição muito particular. Por um lado, sua prática distingue-se da realizada pelos grupos citados ao manter sua produção ligada ao âmbito universitário, com uma proposta de integração contínua entre alunos e professores. Por outro, destoa do exercício de montagens de final de ano ou das atividades curriculares do departamento. Esse tipo de atuação afirmativa enquanto teatro de grupo, mas realizado dentro do âmbito universitário, tem inserção semelhante à prática que o Grupo TEAR e o Teatro Vivo exerceram ao longo dos anos 80, em que vários de seus membros exercem a atividade teatral em conciliação com suas trajetórias docentes e discentes no Instituto de Artes.

Ainda que seu nome – Província – mais pareça ser a manifestação crítica da abrangência que o teatro feito na capital gaúcha possa ter, como resultado da precariedade de recursos na área de produção cultural e da carência de público em relação ao teatro local, a escolha deveu-se ao nome da companhia experimental norte-americana, *Provincetown Players*, fundada por George Cram Cook e Susan Glaspell, atuante nas primeiras décadas do século XX em Provincetown, no extremo leste de Massachusetts, e mais tarde em Nova Iorque, tendo sido responsável por montagens pioneiras das peças de Eugene O'Neill.<sup>2</sup> Além das pretensões artísticas de se produzir um teatro de qualidade, à altura do que já se fizera em São Paulo a partir de meados do século passado, o Grupo de Teatro Província caracterizou-se, desde a gênese, pelo interesse na experimentação e na busca de novas linguagens cênicas, conectadas com o que se fazia no teatro contemporâneo. Sem dúvida, esse aspecto advém da maneira como Gerd Bornheim<sup>3</sup>, um dos fundadores do grupo, contribuíra para a formação dos alunos dos cursos que eram oferecidos no CAD, como era então conhecido o Centro de Arte Dramática, quando ainda estava na direção da instituição. Conforme Maria da Graça Ferreira Nunes,

<sup>2</sup> Em comparação com o teatro profissional feito em metrópoles como São Paulo ou Rio de Janeiro, onde o desenvolvimento da área artística era maior na época, a conotação pejorativa que o termo Província poderia dar para o nome do grupo de teatro não se justifica.

<sup>3</sup> Gerd Albert Bornheim (1929-2002), natural de Caxias do Sul, foi filósofo, professor e ensaísta. Graduiu-se em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e complementou seus estudos na Universidade Sorbonne (França), na Universidade de Oxford (Inglaterra) e na Universidade de Freiburg im Breisgau, (Alemanha). Tornou-se professor da Universidade do Rio Grande do Sul, em 1955, e assumiu a direção do Curso de Arte Dramática após o retorno de Ruggero Jacobbi a Itália, em 1960, onde ficou no cargo até sua cassação, em 1969.

*O Luiz Paulo não era daqui, o Gerd mandou chamar para ele vir dirigir um espetáculo. Todo o final de ano tinha um espetáculo. As disciplinas estavam voltadas em função do espetáculo que ia ser feito. O Gerd pede orientação para o Ian Michalski e ele indica o seu jovem orientando, que era o Luiz Paulo, que dirige A Ópera dos Três Vinténs e foi sensacional, a experiência foi maravilhosa. Ai ele gostou tanto que terminou ficando. Em 70, já que nós íamos nos formar, Gerd, Luiz Paulo, Lygia Vianna Barbosa pensaram em criar um grupo de teatro, a partir do trabalho que estava se desenvolvendo. (NUNES, 2012).*

Através da abordagem teórica, num período em que não havia a atual facilidade da globalização da rede de informações, a acessibilidade de conhecimentos era garantida através da importação de livros, meio incentivado pelos professores Gerd Bornheim e Dionísio Toledo, e que continuou mesmo após o afastamento de ambos da direção do Centro, em novembro de 1969 (época em que vigorava a repressão do Ato Institucional n. 5), acusados de influenciar os jovens universitários que participavam da resistência à ditadura civil-militar. Essa formação emancipatória possibilitou a continuidade das atividades pelos próprios estudantes no momento do expurgo dos professores. Nas palavras de Maria da Graça Nunes,

*o Gerd para nós era o centro de tudo, era a alma da coisa, não só do grupo, era da escola. No momento em que ele foi aposentado compulsoriamente, ele e o Dionísio, nós nos reunimos e decidimos abandonar o curso, nós íamos nos retirar em protesto, os doze alunos da primeira turma e a segunda também, todo mundo ia sair. Mas o Gerd disse que não: “Não façam isso, eu lutei para fazer essa escola, se vocês saírem, a escola fecha, vão fazer qualquer outro curso e a escola vai deixar de existir. Fiquem e segurem por mim.” Ai nos ficamos e não tínhamos professores, porque a maioria deles foi retirada. Então nós fizemos uma divisão: tinha um curso de direção, ainda existia o curso de interpretação a nível médio e um curso de teoria. Então nós fizemos o seguinte: os diretores dirigiam os atores, e os da teoria davam sustentação a este trabalho. Durante um ano, nós trabalhamos sozinhos. Nós, alunos, assumimos a condição de professor para não fecharem as portas. (NUNES, 2012)*

Entre esses estudantes, preparados por Gerd Bornheim para a constituição de uma elite intelectual, estavam Luiz Arthur Nunes<sup>4</sup>, que se afirmaria como principal diretor artístico do Grupo Província, e Maria Luiza Martini<sup>5</sup>, mentora intelectual do grupo, juntamente com Maria Helena Lopes<sup>6</sup>, professora de expressão corporal com formação em dança que, naqueles anos, assinava seus primeiros trabalhos na direção. Em 1967, Maria Helena Lopes havia encenado o espetáculo *Teatro: Variações sobre o tema*<sup>7</sup>. Segundo ela,

*a gente saía das aulas, que eram sempre à noite, e nos reuníamos na casa do [Luiz] Damasceno, que era passagem de nós todos. Nos reuníamos lá e ficávamos conversando sobre teatro horas sem fim. Até descobrir que a gente podia fazer, quem sabe, um espetáculo, já que nós estávamos reunidos e interessados. Então começamos a trabalhar um*

<sup>4</sup> Luiz Arthur Nunes (1946), um dos criadores do Província, é ator, diretor e professor de teatro. Formou-se em direção teatral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1971, instituição em que lecionou de 1973 a 1990, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, onde passou a ministrar aulas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e, a partir de 1996, tornou-se professor titular no Departamento de Direção Teatral e no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, Uni-Rio.

<sup>5</sup> Maria Luiza Martini, uma das criadoras e atrizes do Província, é Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora do Departamento de História e do PPG em História da mesma instituição.

<sup>6</sup> Maria Helena Lopes, uma das mais conceituadas diretoras gaúchas, responsável pelo Grupo TEAR, formado em 1980, e que montou espetáculos como *Quem Manda na Banda*, *Os Reis Vagabundos* e *Crônica da Cidade Pequena*.

<sup>7</sup> *Teatro: Variações sobre um tema*, de Luiz Arthur Nunes, de 1967, com direção de Maria Helena Lopes e elenco formado por Maria Luiza Martini, Luiz Francisco Fabretti, Luiz Arthur Nunes, Luiz Roberto Damasceno e Vaniá Brown, foi encomendado para a inauguração de uma boate e, após o sucesso da apresentação, fez temporada na Sala Álvaro Moreyra, antes de se apresentar no estado da Guanabara (com modificações no elenco que não foi possível precisar até a redação deste artigo).

*espetáculo na Escola, eu, professora de expressão corporal, mas me metendo em cheio no trabalho de atuação. Fizemos um espetáculo que estreou aqui e que foi posteriormente fazer parte do Festival organizado pelo Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro. [...] Eram muitos grupos se apresentando e se tinha pouco tempo para fazer o teu trabalho. Eu já me interessava por iluminação naquele momento, só que num espetáculo de uma hora e pouco, eu tinha 108 movimentos de luz. (LOPES, 2007).*

A experiência no V Festival Nacional de Teatro Universitário, no Rio de Janeiro, no mesmo ano, onde Maria Helena recebeu o Prêmio de Melhor Direção da região Sul e Vaniá Brown obteve o de Melhor Atriz, fortaleceu a existência de um grupo de pessoas interessadas em fazer teatro experimental. O roteiro, criado juntamente com Luiz Arthur, representava o teatro através dos tempos a partir de fragmentos de obras de *Molière, Peter Weiss, Eugène Ionesco, García Lorca, Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht e Valmir Ayala*. No mesmo ano, Maria Helena montou *Dona Rosita, a Solteira ou A Linguagem das Flores*<sup>8</sup>, de Federico Garcia Lorca, num período em que o curso, apesar das precariedades, visto que não tinha nem espaço próprio para apresentações, estava comprometido com a elevação do nível cultural da sociedade por meio do fazer teatral. Buscando “abranger a pesquisa teatral da maneira mais dilatada possível” (FALLEIRO, 1967, p. 12), o espetáculo congregou alunos de diferentes anos dos cursos e obteve o 1º Prêmio no Festival de Teatro de Pelotas.

A prática seria fomentada também pelo impacto que a ida de integrantes para fora do estado ou a outros países teria nas propostas estéticas do grupo, sempre colocado a par das últimas tendências do teatro mundial. Maria Helena Lopes assimilara a técnica de *Konstantin Stanislavski* diretamente com Eugênio Kusnet<sup>9</sup>, num laboratório realizado durante um mês, sob a coordenação do célebre professor e ator, a convite de Gerd Bornheim, no qual teve a oportunidade de vivenciar na prática os conceitos do sistema de atuação. Durante algum tempo, Maria Helena teria seu trabalho acompanhado por Kusnet, através do contato frequente que mantivera com o mestre russo por meio de viagens a São Paulo.

Luiz Arthur Nunes, por sua vez, estivera em contato com grupos de jovens do teatro universitário europeu em estágio realizado em Nancy, na França, e no seu retorno escrevera e dirigira o espetáculo *Homem: Variações sobre o tema*<sup>10</sup>, em 1968, no qual 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”<sup>11</sup>, o jovem diretor propunha algo tão arrojado quanto o que era visto “nos teatros de Londres, Varsóvia, Praga, Nova Iorque

<sup>8</sup> *Dona Rosita, a solteira ou a linguagem das flores*, de Federico Garcia Lorca, de 1967, com direção de Maria Helena Lopes, assistência de direção de Luiz Arthur Nunes e Luiz Roberto Damasceno, cenário e figurinos de Luiz Roberto Damasceno, músicas de Flávio Oliveira, após se apresentar no VI Festival da STEP, em Pelotas-RS, fez temporada no Teatro São Pedro, com elenco formado por alunos do Curso de Formação de Atores, Ida Celina, Vaniá Brown, Luiz Roberto Damasceno, Célio Trigo Alvarez, Cecília Nisemlat; alunos do Curso de Direção Teatral, Irene Brietzke, Luiz Francisco Fabretti, Maria da Graça Freire Nunes, Nelcy Terezinha Fraga; de alunos de ambos os cursos, Maria Luíza Filippozzi Martini e Francisco Antônio Bassols; além de Valquíria Peña, atriz convidada.

<sup>9</sup> Eugênio Kusnet (1898-1975), ator russo que obteve destaque em vários grupos paulistanos de teatro, entre eles, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, foi emérito professor de uma geração de atores nos anos 1960 e 1970.

<sup>10</sup> *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 Nisemlat, Hamilton Smit, Haydée Porto, Luís Francisco Fabretti, Maria Luíza Martini, Nara Keiserman, Suzana Saldanha e Valquíria Peña.

<sup>11</sup> O palco italiano, considerado o mais tradicional nos edifícios teatrais, remete à arquitetura renascentista, em que o espaço da atuação se distingue do espaço do público pela presença da caixa cênica, emoldurada pelo arco do proscênio, o que separa drasticamente os lugares destinados aos atores, no palco, dos destinados aos espectadores, os assentos da plateia, galerias e camarotes, geralmente em formato de leque ou ferradura.

e Berlim”, em função de não haverem limites entre o espaço cênico e o espaço do público:

*Ambos se confundem – numa mesma área, e num mesmo plano – numa total confraternização. Palco e plateia, ator e espectador estão completamente integrados dentro da ação dramática. O público deixa 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).

A proposta vanguardista de suscitar uma percepção diferenciada ao espectador teve amparo na teoria de Antonin Artaud, mas também nas montagens do grupo de teatro experimental *Living Theatre*, que desde a virada dos anos 1960 promovia o fim das fronteiras entre palco e plateia com base na criação coletiva. De maneira semelhante, a encenação de *Homem: Variações sobre o tema* propunha que o público deixasse apenas de ver o espetáculo para, de maneira mais profunda e sensorial, vivenciar a experiência teatral. Os espectadores entravam na tenda abaixados, e sentiam a textura do chão coberto de areia. Segundo Maria da Graça Nunes, a questão era

*romper com a ordem. Eu me lembro que tinha uma cena em que eles dançavam um minueto. E o minueto é absolutamente rígido, tu não podes errar um movimento. Então a ideia era essa, eles todos dançavam o minueto e de repente dava um coisa num, e dançavam mais um pouco e dava um troço no outro e, no final, era uma coisa alucinada, porque quebrava a rigidez daquela ordem.* (NUNES, 2012)

Vários integrantes desses espetáculos – Carlos Carvalho, Cecília Nisemlat, Graça Nunes, Haydée Porto, José Ronaldo Falleiro, Luiz Francisco Fabretti, Nara Keiserman e Suzana Saldanha – participariam da montagem de *A ópera dos Três Vinténs*<sup>12</sup> dirigida por Luiz Paulo Vasconcellos<sup>13</sup> e, na sequência, fariam parte dos espetáculos do Grupo Província, quer como integrantes permanentes ou como convidados. Isso porque nessa época os alunos realizavam juntos vários trabalhos de formação, o que facilitava a interação de seus integrantes:

*Uma turma faz toda a diferença. É isso o que eu acho que nós não temos aqui, infelizmente, a questão da turma. O fracionamento, o fato de que você encontra um grupo numa disciplina e outro grupo noutra. É difícil [de as] pessoas se encontrarem para fazer os trabalhos, para crescerem juntas, etc. Nesse momento, a gente faz isso, a gente trabalha junto tudo. É muito bom, o resultado se faz presente.* (LOPES, 2007).

A presença de quatro diretores no núcleo original do Província determinou um revezamento na direção artística das primeiras propostas. Em 1970, Luiz Arthur Nunes inaugurou o Teatro do Círculo Social Israelita com a tragicomédia *La Celestina*<sup>14</sup>, de Fernando de Rojas. O tratamento “pop” do diretor enfati-

<sup>12</sup> *A ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, com direção de Luiz Paulo Vasconcellos, inaugurou o Teatro do CAD (atual Sala Alziro Azevedo) em junho de 1969, com assistência de direção de Luiz Arthur Nunes, Maria Helena Lopes e José Ronaldo Falleiro, cenário e figurinos de Luiz Damasceno, técnica vocal de Charlotte Kahle, produção de Lygia Vianna Barbosa, elenco formado por Luiz Arthur Nunes, Maurício Herskovic, José Carlos Henn, Suzana Outeiral, Luiz Francisco Fabretti, Maria Luiza Martini, Carlos Carvalho, Gilberto Mônaco, Fernando Bonow, Arines Ibias, Carlos Queiroz, Adriano Miguel, Roberto Ruas, Cecília Nisemlat, Adriano Miguel, Suzana Saldanha, Haydée Porto da Silva, Beth Zambrano, Graça Nunes, Ivens Godinho, Nara Keiserman, Valquíria Peña, Irene Brietzke, Ilona Christensen, e com Léo Ferlauto no piano.

<sup>13</sup> O carioca Luiz Paulo Vasconcellos (1941) é diretor, ator, professor, ensaísta e crítico de teatro. Estudou no Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro, e, após a vinda para Porto Alegre, em 1969, para montar *A ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht, foi professor do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, entre 1970 e 1995. Em 1994, recebeu a Medalha Cidade de Porto Alegre, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

<sup>14</sup> *La Celestina*, considerado por Maria Luiza Martini como gênese do Província (MARTINI, 2009), estreou no Círculo Social Israelita, em 1970, com direção de Luiz Arthur Nunes e elenco formado por Arines Ibias, Cecília Nisemlat, Luiz Fabretti, Luiz Carlos Magalhães, Maria Lídia Magliani, Maria Luiza Martini, Raul Machado e Vaniá Brown, além da musicalização de Aroldo Hugo.

zava a atuação acrobática e apresentava três soluções para evitar a mortandade da versão renascentista, na qual Melibea joga-se da mais alta torre do castelo, após a morte de seu amor Calisto:

*Primeira solução: Calisto e Melibea casam-se de véu e grinalda, alugam um apartamento na Independência, compram uma televisão e recebem a visita da cegonha. Escolhem a Celestina para madrinha do pimpolho. Segunda solução: Celestina abre um bordel e convida Melibea para trabalhar com ela. Calisto vem a ser o cliente mais assíduo. Terceira solução: Melibea foge de casa com Calisto e os dois tornam-se hippies. Celestina, por sua vez, vai trabalhar na televisão, onde dirige um programa de calouros, considerado pelo IBOPE como o de maior audiência em todo o país. (NUNES apud MARTINI, 2009, p. 14).*

No final do espetáculo, a paródia terminava com os atores cantando e dançando “País Tropical”, de Jorge Ben, juntamente com os espectadores, até que o porteiro mandasse todos embora. No mesmo ano, *Olho vivo, língua presa*, de Peter Shaffer, com direção de Luiz Paulo Vasconcellos, contou com Izabel Ibias<sup>15</sup>, José Carlos Henn, José Ronaldo Falleiro e Luís Francisco Fabretti na atuação. Ainda no segundo semestre, Maria Helena Lopes inaugurou o Teatro de Câmara de Porto Alegre com *O amante*, de Harold Pinter, com Izabel Ibias e Luiz Francisco Fabretti na atuação. Nos anos que se seguiram, o grupo ocuparia o Teatro de Câmara com frequência para fazer as temporadas de seus espetáculos.

Em 1971, Luiz Arthur Nunes encenou *Sonho de uma noite de verão*,<sup>16</sup> de William Shakespeare, proposta que adaptou o espaço do Teatro de Câmara à configuração elisabetana por meio da instalação de uma rampa que avançava em direção ao público desde o proscênio. Nas palavras de Arines Ibias, o figurino era “ultramoderno”:

*Eu fiz um figurino todo numa proposta punk, e alguns personagens da floresta eu fiz com tecidos tingidos e tiras aproveitadas, como se fossem cascas de árvores da floresta, sendo que a Lulu [Maria Luiza Martini] usava um biquíni de lã, fios de lã coloridos, marrom e verde. Os comediantes usavam macacões da Shell que alguém nos deu, eles eram trabalhadores, os comediantes, era o pessoal do povo, então nós botamos todos de macacões da Shell. (IBIAS, 2013)*

No mesmo ano, Carlos Carvalho estreou *O baile dos ladrões*,<sup>17</sup> de Jean Anouilh. Devido ao alto custo dos direitos autorais, que fez Maria Luiza solicitar um empréstimo no Banco da Província<sup>18</sup> para pagamento do *avaloir* de tradução para a peça estreiar, a montagem provocou a crise financeira e a fissura no núcleo, já que vários integrantes reivindicaram poder de decisão, com participação efetiva nas decisões do grupo. A partir de então, com a saída de vários membros, o Província passaria a ser uma cooperativa formada por Arines Ibias, Graça Nunes, Haydée Porto, Isabel Ibias, Luiz Arthur Nunes, Maria Luiza

<sup>15</sup> Izabel Ibias é jornalista, psicanalista, professora e gerontóloga. Realizou sua formação em Artes Cênicas na UFRGS e Artes Visuais na UFPEL. Além de cursar Especialização em Metodologia do Ensino Superior pela UFRGS e pós-graduação em Gerontologia Social na PUCRS, fez Mestrado em Serviço Social na mesma instituição. Fundadora do grupo de teatro Sem Teias, recebeu o Título de Cidadã Honorífica de Porto Alegre pela Câmara de Vereadores.

<sup>16</sup> *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, com direção de Luiz Arthur Nunes, estreou no Teatro de Câmara em 1971, com elenco formado por Arines Ibias, Beto Ruas, Cecília Niesenblat, Francisco Aron, Graça Nunes, José Carlos Henn, José Gonçalves, José Ronaldo Falleiro, Maria Luiza Martini, Neila Kiesling, Suzana Saldanha.

<sup>17</sup> *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, com direção de Carlos Carvalho, estreou no Teatro de Câmara em 1971, com elenco formado por Arines Ibias, Cecília Niesenblat, Graça Nunes, Haydée Porto, Izabel Ibias, Luiz Arthur Nunes, Maria Luiza Martini, Nara Keiserman, Suzana Saldanha.

<sup>18</sup> O Banco da Província foi o primeiro banco comercial do Rio Grande do Sul, fundado em meados do século XIX. Em 1969, sofreu intervenção do governo do Rio Grande do Sul, sob a alegação que alguns grupos de fora do estado engendravam assumir o controle da mais antiga instituição do Estado e com grandes interesses na economia rio-grandense. Fundiu-se com outras instituições bancárias em 1972. Sua antiga sede na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, hoje é sede do Santander Cultural.

Martini, Nara Keiserman, Roberto Ruas, Suzana Saldanha e passou a contar, eventualmente, com artistas convidados.<sup>19</sup>

Nessa segunda fase do grupo, a noção de conjunto ia de encontro ao sistema tradicional do “*star system*”<sup>20</sup>. Além da participação frequente na adaptação do texto, muitas vezes os atores revezavam-se nos papéis a cada montagem, assumindo outras funções artísticas dentro da cooperativa, como a da criação e confecção de cenários e figurinos, ou mesmo da produção e divulgação do espetáculo, fazendo até panfletagem, em prol do trabalho dos colegas que estavam ensaiando ou atuando durante a temporada naquele momento.

*A gente é que produzia. A gente sentava, pegava o texto, estudava, fazia as adaptações, éramos nós que íamos para a Censura e voltávamos da Censura. Cenografia naquela época era à base de cadeira, caixote... [O espetáculo] Fuenteovejuna<sup>21</sup> era de uma pobreza atroz, era, assim, uns caixotes de maçãs, que dava para a gente sentar em cima. [...] A gente não fez uma modernização na linguagem. Ele tinha uma linguagem que causava um certo distanciamento. Mas tinha uma história bonita, de um governador de uma cidade, que era um representante da ditadura para nós, naquele momento, de alguém que manda e o povo todo fica sem ter direito a falar ou a pensar. Tinha uma linguagem metafórica. (IBIAS, 2013).*

O processo de trabalho assim constituído compreendia não apenas a produção do espetáculo, mas um trabalho regular. Formados e já fora dos muros do CAD e sem uma sede para a realização das atividades, os encontros ocorriam em espaços inusitados, como no último andar de uma sociedade espírita em construção, na rua João Alfredo, no bairro Cidade Baixa, cedida pelo pai de Haydée Porto enquanto o prédio não ficasse pronto, oferecido sem janelas ainda, mas com o contrapiso feito. Nesse local, os atores realizavam diariamente exercícios de expressão corporal, improvisação e técnica vocal. Cada um ficou envolvido numa pesquisa de linguagem que gerou, ainda em 1971, a montagem *Tendências do teatro contemporâneo*, apresentado dentro e fora dos limites do palco do Teatro de Câmara, em que as cenas seguiam, sucessivamente, as proposições estéticas de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski, com a prática sendo fomentada diretamente pela teoria dos mestres do teatro.

Realizando seus espetáculos durante os conturbados anos de ditadura, desde o início do grupo a atmosfera de congregação dos seus integrantes, associada à ênfase da experimentação, gerou a reação dos integrantes mais ortodoxos do Teatro de Arena.<sup>22</sup> Comparado com o engajamento político do Teatro de Arena de Porto Alegre, o tratamento dos espetáculos do Província parecia ser o de um grupo

<sup>19</sup> Convidados como Cecília Nisemlat. Sônia Duro, Caio Fernando Abreu, Biratã Vieira, Carlos Hartlieb, Salimen Júnior e Valquíria Peña, entre outros.

<sup>20</sup> Diferentemente do modelo de *star system*, em que o protagonista destaca-se dos demais, a noção de conjunto evita o vedetismo e considera importantes todos os integrantes do elenco, de maneira homogênea. Associado a isso, o trabalho cooperativado do teatro de grupo determina que os integrantes realizem funções que não apenas atuar, o que exige, por vezes, o revezamento dos seus pares no trabalho de produção, divulgação e bilheteria.

<sup>21</sup> *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, com direção do Grupo de Teatro Província, de 1973, tinha elenco formado por Arines Ibias, Haydée Porto, Izabel Ibias, Luiz Arthur Nunes, Maria Luiza Martini, Roberto Ruas e Suzana Saldanha.

<sup>22</sup> O Teatro de Arena de Porto Alegre teve origem com o Grupo de Teatro Independente, constituído inicialmente por Jairo de Andrade, Aracy Esteves, Alba Rosa e Edwiga Faleg, no final de 1965, com alunos recém-saídos do Curso de Arte Dramática da UFRGS. Em novembro de 1967, após a saída de vários membros fundadores do GTI, Jairo de Andrade e Alba Rosa inauguraram a sede no Viaduto Otávio Rocha, na Av. Borges de Medeiros, quando entraram novos integrantes, entre eles Hamilton Braga, Ludoval Campos, Jesus Tubalcain, Neila Kiesling, Ana Maria Taborda, Marlise Sauressig e Miguel Ramos, entre tantos outros. O Arena tem sua trajetória marcada pelo posicionamento engajado na oposição à censura e desde sua constituição se afirma como principal polo, na classe teatral, de resistência contra a ditadura.

preocupado apenas com a abordagem estética de suas produções. Desde a divulgação do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, que trazia o lema “teatro é festa”, a atuação dos dois grupos reacendeu a recorrente discussão entre forma e conteúdo. Segundo Vasconcellos (1988, p. 37), “se a ação do grupo de teatro do Arena incidia mais sobre a política, às vezes até em detrimento da estética, a ação do Província apontava para uma estética que às vezes beirava o esteticismo”. Porém, o posicionamento ideológico, apesar da falta de pretensão do grupo tornar-se militante político, estava presente na criação artística, sem a intenção de querer fazer dramaturgia de ideias, mas comunicando, de maneira artística, as contradições sociais:

*Nós não éramos um grupo que queríamos fazer a revolução através do teatro, como o Jairo de [Andrade], que achava que o teatro também poderia auxiliar para fazer a revolução. Nós não. Claro, comungávamos daquela repulsão à ditadura, ao cerceamento de direitos, mas não víamos o teatro como um instrumento para alterar aquela estrutura. [O espetáculo] Era uma vez uma família muito família, Era uma vez uma família que disse não mostrava a alienação das pessoas, que as pessoas estavam se alienando, mas como hoje tu também podes falar que as pessoas estão se alienando. (IBIAS, 2013).*

*Era uma vez uma família muito família, Era uma vez uma família que disse não*,<sup>23</sup> de 1972, é caracterizada pela utilização de procedimentos de criação e encenação pioneiros no teatro gaúcho. Num período em que o diretor de cena era considerado um excesso, o texto foi elaborado na íntegra pelos atores, por meio das improvisações em que Luiz Arthur Nunes, durante o processo de criação, dava ideias a respeito do tipo de situação que os personagens deveriam passar, mas, ao fim, a direção do espetáculo foi assinada coletivamente. A história de uma família mostrada por meio de uma dramaturgia fragmentada, de narrativa não linear, determinava ao espectador um padrão de leitura na qual ele participa da decodificação do que vê, fugindo do modelo de estética burguesa que reflete a realidade como espelho da natureza e que apresenta a fábula “pronta” para a plateia. A partir da experiência de Luiz Arthur Nunes com *Homem: Variações sobre o tema*, em que o diretor desprezava as normas do teatro convencional e propunha um espaço cênico que se confundia com o espaço do público, *Era uma vez uma família muito família* trazia em sua gênese a quebra da ordem, aspecto presente no espetáculo criado cinco anos antes:

*Na Família, ele [Luiz Arthur] queria pegar uma família “muito família”, mas que disse não, ou seja, já não quero continuar nesse tipo de linguagem, em que a mãe tem que ser esse tipo de mãe, o guri tem que vender seguros, a guria tem que ser bancária, tem que só sobreviver, tem que fazer esses papéis sociais. E aí ele rompe com isso. Aí tem também o espírito ideológico da Maria Luiza, na ideia de uma máquina que só funciona em conjunto. Isolada ela não é nada, se ela está integrada, ela funciona. A ideia era essa, era a nossa cooperativa, cada um é uma peça. E, a partir daí, os personagens iam se fragmentando, se alterando. A gente tinha que criar personagens caretas, conservadores, e a partir desse personagem, ele tinha que romper com essa ordem. (NUNES, 2012).*

De maneira semelhante a *Homem: Variações sobre o tema*, os atores tinham ampla liberdade de criação, ao criarem uma encenação que também se renovava a cada apresentação. O elenco era rotativo: por meio de uma roda confeccionada por Arines Ibias, que girava e associava os atores do espetáculo a personagens, determinava-se, no início do espetáculo, quem ia fazer qual personagem da peça, sendo a decisão tomada pelo espectador que recebia o “disco”. A história terminava com o filho, o que vendia seguros, numa camisa de força, o pai também, e uma das pessoas que estavam no hospital psiquiátrico ouve

<sup>23</sup> *Era uma vez uma família muito família... Era uma vez uma família que disse não*, de 1972, de autoria e direção do Grupo de Teatro Província, fez temporada no Teatro de Câmara de Porto Alegre, com elenco formado por Beto Ruas, Graça Nunes, Haydée Porto, Izabel Ibias, Luiz Arthur Nunes, Maria Luiza Martini e Suzana Saldanha.



o discurso e sai repetindo pela plateia do teatro “parem de trabalhar que o país para”, numa clara alusão ao contexto de repressão sociopolítica.

Já na proposta de *Essa noite arranque a máscara da face e improvise*,<sup>24</sup> de 1973, a ousadia estética ocorria por meio da inversão entre os espaços do público e dos atores, ao levar os espectadores a sentarem-se em arquibancadas no palco e deixar a plateia do Teatro de Câmara vazia, servindo a lateral apenas como espaço para a troca de figurinos dos atores. A interação com a plateia ocorria no desfecho do espetáculo, quando o público recebia partes da carta da personagem feita pela Suzana Saldanha, antes de a encenação terminar com a participação do público, numa espécie de *happening* que permitia que os espectadores pegassem os instrumentos musicais e tocassem junto com os atores.

Entre tantos outros espetáculos encenados pelo grupo, *Sarau das 9 às 11*,<sup>25</sup> também elaborado a partir de improvisações, deu início à pesquisa de técnicas de atuação. O primeiro ato era constituído de cenas com bonecos chineses e teatro de sombras, onde se empregava a técnica da improvisação. O segundo ato era formado pelo que seria expandido e reelaborado pelos autores, e que resultou mais tarde na peça *A maldição do Vale Negro*.<sup>26</sup> O quadro inicial era feito com personagens que surgiram nas improvisações. Nas palavras de Maria da Graça Nunes,

*Eu entrava toda de negro, de portuguesa, a Baronesa Catarina Barcellos de Alencastro, segurando pela coleira um homem tronco, era a Izabel Ibias sentada num carrinho, vestida de bailarina, de tutu, smoking e de cartola, e eu a puxava como se fosse meu cachorrinho. Ai tinha a Suzana Saldanha num canto, que ela dizia: “Eu só quero fazer parte do backing vocal / E cantar o tempo todo shoobedoodaudau shoobedoodaudau”.<sup>27</sup> [...] Tinha o Alterego, que era ele [Caio Fernando Abreu] em cima de uma escada, lá em cima, todo com um troço branco, e todo mundo perguntava, no final, qual é a resposta a todas essas buscas aqui, e ele respondia “bevette più latte” [bebam mais leite]. Ai vinha um outro quadro, tinha a cena dos bonecos chineses, e depois do teatro de sombras e por último tinha a Izabel dizendo um texto maravilhoso do Strindberg ou do Cocteau. E aí o segundo ato era uma cena curta da Maldição, mas foi tanto o sucesso, que depois eles escreveram a peça inteira). (NUNES, 2012)*

Em comparação com as propostas explicitamente engajadas do Teatro de Arena, ainda que os integrantes do Grupo de Teatro Província tenham sido vistos, pelos membros militantes do teatro político, como burgueses e alienados, deve-se considerar que ambos eram de esquerda, engajados ideologicamente, mas que cada um optou por um caminho diferente: enquanto o Grupo do Teatro de Arena contava histórias com ênfase no viés social e priorizava o entendimento do espectador, deixando claro seu ponto de vista,

<sup>24</sup> *Essa noite arranque a máscara da face e improvise*, de 1973, com autoria do Grupo de Teatro Província e direção de Luiz Arthur Nunes, fez temporada no Teatro de Câmara e teve no elenco Carlos Hartlieb, Haydée Porto, Izabel Ibias, Luiz Arthur Nunes, Sônia Duro e Suzana Saldanha.

<sup>25</sup> *Sarau das 9 às 11*, de 1976, com texto de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, e direção do último, fez temporada no Clube de Cultura e tinha em seu elenco Biratã Vieira, Caio Fernando Abreu, Graça Nunes, Izabel Ibias, Jane Araújo, Luiz Arthur Nunes, Suzana Saldanha e Valquíria Peña.

<sup>26</sup> A estreia de *A maldição do Vale Negro* ocorreu no Clube de Cultura, em montagem realizada pelo grupo Teatro Vivo, em 1986, teve direção de Luiz Arthur Nunes, com Antônio Carlos Brunet, Breno Ruschel, Graça Nunes, Ida Celina, Mirna Spritzer, Raul Machado, Valquíria Peña e Bira Valdez na narração (em voz-off). Não se deve ser considerada uma produção do Província. *Trajatória*, segundo a visão de Arines Ibias, foi o último espetáculo do Grupo de Teatro Província, em 1979, com direção de Arines Ibias e elenco formado por Izabel Ibias, Maria Inês Falcão, Tânia Wolf, Valquíria Marques e Ellen Nara (numa substituição).

<sup>27</sup> Frase musical da canção *Ando jururu*, de Rita Lee, após a saída da cantora do grupo musical Os Mutantes. A música fazia parte do disco *Atrás do porto tem uma cidade*, lançado em 1974, com a banda Tutti-Frutti.

o Província propunha, através da experimentação, com construções artísticas por vezes inusitadas, levar o público a decifrar suas metáforas. Segundo Hamilton Braga, integrante do Teatro de Arena naquele período:

*Concordo que havia uma diferença entre eles [o Arena e o Província]. O pessoal do Província lia muito mais, não que houvesse uma sensibilidade diferente, mas havia uma proposta estética diferente. A oposição entre os grupos era intuitiva, eles eram diferentes, não disputavam o mesmo espaço, mas houve pessoas que trabalharam nos dois grupos, a própria Neila Kiesling trabalhou em ambos. (BRAGA, 2012)*

Se havia um atrito entre os integrantes do Grupo Teatro de Arena e Grupo de Teatro Província, não era exatamente devido ao tipo de trabalho que esse último fazia, mas pelas técnicas utilizadas, que não foram compreendidas pelos mais conservadores, mas promoveu uma grande repercussão nos jornais, nos grupos formadores de opinião, estudantes e professores de Letras e Ciências Sociais, muitos deles engajados no Arena.

Em artigo em que realiza o cruzamento sobre o teatro pós-dramático e o teatro político realizado na contemporaneidade, Lehmann (2003, p. 9) cita uma frase de György Lukács quando jovem, de que “o que é verdadeiramente social na arte é a forma”. Ao partir dessa premissa, Lehmann considera que podem existir manifestações teatrais que não são nada políticas e tratem de temas políticos, pois não é a informação sobre exploração ou luta de classes que define esse tipo de teatro, mas como se trabalha com as informações, sendo político o modo como se trabalha a percepção destes conflitos sociais. Nesse tipo de proposta do Grupo de Teatro Província, a arte é um dinamismo, conforme termo empregado por Maria da Graça Nunes, “não é um espelho da natureza com uma estética burguesa” (NUNES, 2012); ela obriga o espectador a pensar, a decodificar o que vê e o valoriza como indivíduo, pois ele participa e vai ter que entender e ler na medida do seu tamanho, do que ele tem de bagagem, numa construção sugestivamente poética, mas com um certo teor revolucionário, como no excerto final da peça *Era uma vez uma família muito família, Era uma vez uma família que disse não*:

Enquanto minhas pálpebras estiverem cerradas,  
 Enquanto meu delírio estiver imerso em flores  
 Vejo o mundo girar, vejo o mundo girar,  
 Deixo o mundo girando  
 Enquanto os seus sonhos não forem passageiros,  
 Enquanto seus murmúrios com o vento viajarem,  
 Num quadro da parede estarei composto de traços  
 Onde adormeço sossegado ao calor dos teus abraços. (GRUPO, 1972)

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Lygia Vianna. Homem – Variações sobre o tema: lição de como fazer teatro. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 22 nov. 1968. Artes e espetáculos.
- BARBOSA, Lygia Viana. *Sobre a trajetória profissional no CAD*. Porto Alegre, 28 jun 2012. Entrevista concedida a Clóvis Dias Massa e Renato Mendonça.
- BRAGA, Hamilton. *O teatro de arena de Porto Alegre*. Porto Alegre, UFRGS, 16 out 2012. Palestra ministrada aos alunos da disciplina Seminário em Teatro Gaúcho do DAD, coordenada por Clóvis Dias Massa.
- FALLEIRO, José Ronaldo. Dona Rosita, a solteira ou a linguagem do CAD. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 nov. 1967.
- GRUPO de Teatro Província. *Era uma vez uma família, Era uma vez uma família que disse não. Roteiro do espetáculo*, Porto Alegre, 1972.
- IBIAS, Arines. *O Grupo de Teatro Província*. Porto Alegre, 17 out 2013. Entrevista concedida a Clóvis Dias Massa.
- KILPP, Suzana. *Os cacos do teatro: Porto Alegre, anos 70*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. *Sala Preta*, São Paulo, v. 3, n. 1, 2003.
- LOPES, Maria Helena. *Segundas dramáticas*. Porto Alegre, 03 set 2007. Palestra ministrada aos alunos do DAD, mediação de Ana Cecília Reckziegel, coordenação de Mirna Spritzer.
- MARTINI, Maria Luiza. Celestina in Província. *FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, n. 1, jan./mar. 2009.
- NUNES, Maria da Graça Ferreira. *Segundas dramáticas*. Porto Alegre, UFRGS, 17 nov. 2008. Palestra ministrada aos alunos do DAD, mediação de Clóvis Dias Massa, coordenação de Mirna Spritzer.
- NUNES, Maria da Graça Ferreira. *O Grupo de Teatro Província*. Porto Alegre, UFRGS, 18 set 2012. Palestra ministrada aos alunos da disciplina Seminário em Teatro Gaúcho do DAD, coordenada por Clóvis Dias Massa.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Anotações para uma história do teatro gaúcho. Sete Palcos*. Lisboa, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, 1988.

