

## Dossiê: Memória, Teatro e História Cultural

A mais ampla inscrição do conjunto de artigos que compõem este dossiê é a relação entre História e Estética a partir de heranças culturais. Do ponto de vista narrativo, embora tenha existência literária, o centro da dramaturgia é um espetáculo, seja na imaginação do autor, seja na do leitor. Desde os que lidam num sentido mais ou menos canônico, com a dramaturgia, também é característica dos trabalhos aqui apresentados, vê-la em espetáculo, em representação e como obra de um grupo.

Em **August Strindberg, Eduardo Tolentino e o Grupo Tapa: atualizações cênicas e históricas acerca do tema da desigualdade**, a autora Rosângela Patriota nos coloca numa temporalidade teatral (anos 60 e 2006) marcada pela questão que constrói sua análise da relação entre teatro e história, desde a peça “Rasga coração” de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha): de como o realismo do texto é linguagem de politização e engajamento da obra de arte. Depois de analisar a experiência do Teatro de Arena e do teatro Oficina, em sua produção acadêmica, a autora dedica-se ao pós anos 80: quando o movimento social é traduzido em democracia. Mantendo sua indagação, ela toma como objeto a característica estético-política do GRUPO TAPA: uma releitura da dramaturgia ocidental em diferentes épocas e prismas. O TAPA vive desde 73. Fundado por estudantes da PUC-RJ, passou pelas crises característica de qualquer grupo, vivendo. Contou com atores midiáticos, muitos deles sensíveis a uma pertença simbólica ao TAPA. Ali, no TAPA, está Eduardo Tolentino de Araújo, desde 1973. Ele dirige em 2006 “Camaradagem”, título relido da peça “Camaradas”, de *Strindberg* [22/01/1849 – 14/05/1912], pintor, escritor e dramaturgo sueco. A crítica identifica-o próximo ao Naturalismo e Expressionismo. Naturalismo por construir dramaturgia a partir de experiências e observação da realidade. Expressionista por trabalhar com a impossível representação da realidade a não ser fragmentária. A escolha do tema - opressão das mulheres - não se apresenta com um clássico como *A casa de Bonecas* de *Ibsen*. O tema se apresenta em *Camaradagem*, no momento nascente de sua expressão estético-política na modernidade, ainda embrulhada com misoginia. E a encenação do TAPA explora esse caráter do texto utilizando-se de metáforas, de efeitos expressionistas que envolvem a plateia dos quais o primeiro artigo desse dossiê nos aproxima. Por exemplo: os personagens são pintores. O espaço cênico é uma galeria de arte da qual personagens saem de seus quadros e dão vida às situações dramáticas... A atuação caricata do que é complexo (mulheres que se apresentam feministas masculinizadas, o homem efeminado, em oposição ao misógino e machista) denuncia sensivelmente a misoginia do texto.

No artigo **O processo de modernização do teatro brasileiro e as propostas artísticas de Luigi Pirandello: intercâmbios entre Brasil e Itália**, o autor nos leva a um tempo gerador de mudanças cênicas no teatro como um todo. Mudanças que constituiriam uma variedade de recursos cênicos, desde os anos 20: “teatralização do teatro” e recursos expressionistas de encenação disseminados na cena do presente. Um dos protagonistas significativos desse processo inovador é Luigi Pirandello. Sua obra, especialmente sua recepção, é analisada por Rodrigo de Freitas Costa neste trabalho. Considerando, a partir de *Chartier*, que a obra de arte não tem um sentido único e universal e acontece num processo constante de diálogo social, olha a recepção de Pirandello tendo por princípio a historicidade. Isto é, cada leitura e encenação das peças do dramaturgo italiano no Brasil possui seu tempo e carrega a marca do momento e dos agentes envolvidos nesse processo. Eles são múltiplos, complexos, carecendo de detalhamentos (recuperação dos acontecimentos gerados por encenações). Sua abordagem transcende os limites do presente trabalho que os apontarão em momentos diversos e sumariamente: a obra, seu conceito e peregrinação por espaços e mundo sociais diferenciados. Pirandello repensa conceitualmente as formas da produção teatral junto com a teoria do drama em seu ensaio, “O Humorismo” (1908); questiona a estética teatral, os limites da arte dramática e da dramaturgia face às transformações de uma época cada vez mais veloz, de onde emerge também a filosofia subjetivista do autor. O desafio para a criativo se dirige a dramaturgia e a encenação. Este aspecto parece predominar na recepção de Pirandello. Identifica-o Bernard Dort, crítico e pesquisador teatral na década de 1920, denominando “pirandelismo”, o momento inicial da divulgação de Pirandello na França. No Brasil, a difusão de Pirandello também se dá nos anos 20, num tempo em que o tema “modernização” era constante, na produção e crítica teatral: uma consonância de demandas no Brasil, por progresso e alinhamento técnico e tecnológico, mote da civilização ocidental, desde o século XVII. Em 1927 a *Compagnia del Teatro d’Arte di Roma*, dirigida pelo próprio Pirandello, traz para São Paulo e Rio de Janeiro algumas encenações, entre elas “Seis personagens em busca de um autor”. Para que essa produção pudesse ganhar os palcos, foi necessário o diálogo efetivo com correntes artísticas, em especial com o expressionismo. O teatro começou a *teatralizar-se* no sentido dado pelos novos recursos e pelos novos olhares trazidos para o palco. Sendo assim, é frequente a ligação do tema da modernização do teatro brasileiro com o Teatro Brasileiro de Comédia. Destaca-se o conhecido espetáculo *Seis personagens em busca de um autor*, de 1951 sob direção de Adolfo Celi e elenco formado por Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Paulo Autran, Nydia Licia, Eugênio Kusnet, Cleyde Yaconis, entre outros. Do ponto de vista da recepção de Luigi Pirandello, o debate que envolvia o processo de modernização de nossa arte, marcaram o olhar sobre o dramaturgo: inicialmente marcada pelo que Dort avaliou como “pirandellismo”, Pirandello entrou como um artista e teórico capaz de renovar a cena brasileira pela discussão do jogo teatral da dramaturgia até o espetáculo.

Cabe apresentarmos a seguir o artigo de Clovis Massa: **Um dínamo revolucionário: Grupo Província**. O objeto criado por Clóvis Massa é a relação entre escolhas estéticas, práticas teatrais e pressupostos políticos, tendo como validação, em termos de análise contextual, a memória, o que persiste embora não tomado como narrativa histórica, fixada. Assim, colhe memórias do grupo de Teatro Província, afastado no tempo, mais de 40 anos, em Porto Alegre, adentrando o horizonte da experiência: ver singularidades que importam para uma história cultural do social. É a decalagem clássica dos anos 70. Uma luta simbólica, social, em torno do acesso estético, teatral, à resistência ante a ditadura civil-militar. Uma prática

teatral organizada sob a direção política do Partido Comunista Brasileiro, que encenasse a aliança entre classe operária e setores sociais dispostos a resistir à ditadura? Ou, num sentido político diverso, cultural, desmontar uma economia psíquica de submissão? Como o teatro poderia encenar processos perceptivos que deslocassem “hábitos”? Seriam tentativas autônomas, baseadas no poder de grupos constituídos para criação coletiva, incidindo no território dramático da improvisação, subjacente a qualquer encenação? Escutando o murmúrio do Grupo de teatro Província, Clóvis escapa da narrativa dos dilemas estético-políticos, vivenciados desde 1967, em Porto Alegre, como reflexos do eixo Rio/São Paulo. Ele percebe-os numa vivência específica no Curso de Arte Dramática (CAD – UFRGS) sob a direção de Gerd Bornheim: acolhimento a inovação, a iniciativa de professores e estudantes, a busca de qualidade e a imersão no movimento teatral da cidade. Clóvis não se prende ao grupo Província somente nas experiências dos anos 70: um teatro total sem dramaturgia textual, nem diretor definido. Na composição de memórias, ele nos leva a sua continuidade, até “Sarau das nove às onze”, depois de 1976, onde já se perceberia o encenador, talvez? Refiro-me à figura autoral, conceitual, compartilhada entre Caio Fernando Abreu e Luiz Artur Nunes, criadores de texto, e ele, Luiz, também diretor, o que assina o espetáculo. E, particularidade notável, além da escrita e direção, ambos são atores, também participam do jogo definitivo a cada espetáculo, o que sobe a cena...

E seguimos Clóvis, quando ele se refere à semelhança de práticas de outros grupos com as do grupo Província: nos anos oitenta, em que vários de seus membros, também exercem a atividade teatral em conciliação com suas trajetórias docentes e discentes no, agora Departamento de Arte Dramática, Instituto de Artes (UFRGS). Também praticam a criação coletiva refinando-a, intensificando a cultura sobre seus procedimentos. Seguem a “tradição de inovação”, originada no Centro de Arte Dramática (UFRGS) desde 1958.

Na ordem sugerida por Clóvis, apresentamos a seguir o artigo **Tecendo os Reis vagabundos com fios de memórias nada efêmeras** (Grupo Tear) de Elizabeth Medeiros Pinto (a Betha). A questão central, gerando seu objeto de pesquisa diz respeito “ao corpo do ator criador” e ao funcionamento da memória do espectador enquanto emoção. Daí, Betha mergulha na estética do grupo TEAR e de Maria Helena Lopes, no espetáculo os “Reis Vagabundos”. Nele, Betha encontra o corpo criador de um ator que pensa e atua – que convence – na sua acepção paradigmática. Desde o lançamento do movimento ecológico na Europa por especialistas reunidos no “Clube de Roma” em 1975, denuncia-se o desperdício, a destruição ambiental e produção de marginalidade pela sociedade industrial. Maria Helena Lopes começa a pesquisar o tema lixo como realidade e metáfora na Escola Internacional de Jacques Lecoq em 1978. É do lixo que surgem “Os Reis Vagabundos” (1982), em criação coletiva do TEAR: uma representação do dia a dia de um grupo de Catadores, mas que o ultrapassa em termos simbólicos, para a derrisão lírica da cultura e da ordem social em que se inscreve. O que acontecera de mais importante na experiência de Lena trabalhando com Lecoq é a descoberta do método, do caminho para chegar ao teatro pelo teatro: como chegar a uma dramaturgia, a uma narrativa própria, a partir da improvisação, do jogo dramático entre os atores, quer implique em texto a ser recitado ou não, caso em que ela é corporal. Aí se situa o “os Reis Vagabundos”. Desse espetáculo Betha colhe, além da recepção (casa cheia, apresentação em outras regiões do país, prêmios etc.) a emoção persistente que ele produziu. Seja aquela manifesta na leitura de memórias

em entrevistas com espectadores, seja aquela fixada, escrita, pelo crítico para ser veiculada publicamente (imprensa/mídia) onde ele analisa a narrativa da reapresentação que viu. É o palco, pois, o lugar onde a cada espetáculo apresentado é o ator, o jogador, que o define. Qual é a formação deste ator que percorre o espetáculo de ponta a ponta, desde a criação de sua dramaturgia até sua consumação diante do público? É o ator formado em criação coletiva, em comunhão com o encenador e diretor, a Lena, exterior aos atores, numa estética crítica à cultura, cujo discurso seja integralmente teatral e dedicado a obter o máximo prazer e poder de convencimento, da atuação. Como em outros casos, a criação coletiva, a união do grupo (encenador – diretor, atores, produção figurinista, cenarista etc.) constitui o “poder” estético politicamente autônomo, alternativo, que não tem preço. A Lena, encenadora e diretora do espetáculo não é, jamais, atriz. É propositiva. Há um tema, uma estratégia de narrar, a concentração do jogo dramático em torno desse tema (improvisação) um treinamento para jogar e atingir a narrativa. A Lena seleciona desde fora, os atores, de dentro: selecionada por sua criatividade e técnica, é aquela que oferecem ao encenador. Há uma decalagem a ser jogada dentro dos limites da comunidade, do grupo. Vence aquilo que convence. Então, sob o olhar de Betha, vamos às memórias nada efêmeras de “Os Reis vagabundos”...

*Maria Luiza Filippozzi Martini*  
Dr<sup>a</sup> em História - UFRGS