



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

DOUTORADO

RAMON SANTANA DE AGUIAR

**A construção de um novo espaço cênico em Belo Horizonte na década
de 1980.**

Novos paradigmas na cena mineira.

Rio de Janeiro

abril de 2011

RAMON SANTANA DE AGUIAR

A construção de um novo espaço cênico em Belo Horizonte na década de 1980.
Novos paradigmas na cena mineira.

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Rio de Janeiro

abril de 2011

A282 Aguiar, Ramon Santana de.
A construção de um novo espaço cênico em Belo Horizonte na década de 1980 : novos paradigmas na cena mineira / Ramon Santana de Aguiar, 2011. 162f.

Orientador: Evelyn Furquim Werneck Lima.
Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Representação teatral – Belo Horizonte – Séc. XX. 2. Teatro experimental – História e crítica – Séc. XX. 3. Teatro pós-dramático. 4. Espaço (Arte). 5. Imagem – Análise icono-semiológica. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792.098141

Diziam-se maravilhas do que a nova cidade iria ser. Para os ambiciosos de fortuna, era o novo El-dorado, (...) Para os sonhadores e visionários, repetia-se então, o acontecimento histórico em moldes mais civilizados. Uma verdadeira torrente humana se encaminhava para aqui e todos vinham com seus haveres, cheios de sonhos...

(Belo Horizonte por Abílio Barreto)

AGRADECIMENTOS

Construir uma Tese é uma tarefa estimulante e árdua. A pesquisa, as leituras, o debruçar sobre o objeto. Porém, a preciosa intervenção de um pesquisador experiente, dedicado, atencioso, sensível, torna o percurso mais seguro. Agradeço a Professora Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima pela sua orientação decisiva para o sucesso deste trabalho.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e ao seu corpo docente por todas as contribuições realizadas no decorrer do curso. Em especial, Professora Lídia Kosovski, Professora Beatriz Resende, Professora Tânia Brandão e ao Professor José da Costa pela confiança e generosidade.

Agradeço à Professora Maria João Brilhante e ao Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa que me acolheu e contribuiu enormemente para este trabalho.

O meu muito obrigado à Professora Maria Helena Werneck que sempre acreditou nesta pesquisa e a apoiou de diferentes formas. Sua contribuição foi valiosa. À professora Solange Caldeira, inspiradora referência e, assim como Maria Helena Werneck, componente da banca de exame de qualificação e banca de defesa.

Agradeço à Professora Angel Vianna e Professora Maria Enamar Ramos pela disposição para compor a banca de defesa e consequentes contribuições para a finalização deste trabalho de pesquisa.

Obrigado Professora Maria Cristina Brito e Professora Maria Inês Galvão de Souza pela suplência da banca de defesa.

Muito obrigado aos ex-integrantes do *Grupo Pagu teatro dança* – Carmen Paternostro, Kallu Araújo, Bete Coelho, Niúra Bellavinha, Roland Schaffner – que me receberam para entrevistas e cederam suas memórias, material iconográfico e jornalístico.

Aos meus colegas de turma: Inês Galvão, a Bete Jacob, Marta Metler, Lico Turbe, Michelle Nicié e, em especial, a Filomena Chiaradia pelas conversas e incentivos.

Agradeço o apoio e confiança do Professor José Simões (UFMG) e Professor Armando Rosa (ESTC).

Agradeço aos meus queridos colegas do Laboratório de Pesquisa do Espaço Teatral e Memória Urbana.

À CAPES como agência de fomento e sem o qual não seria possível essa empreitada.

À Fundação Darcy Ribeiro pelo constante apoio e credibilidade.

Aos meus familiares pelo incentivo constante mesmo diante das adversidades.

Aos meus amigos Mauro Goña, Marilene Mendonça, Ricardo Martins, Júlio Valério, Maria da Conceição (Ceça), Suka Yones, Heron Pereira e Tiago Torres da Silva.

Obrigado Altamiro Santos pela compreensão e carinho.

*De olhos terrivelmente molengos
e boca de cheramy...*

*E o guerreiro branco cantou.
E Freud desejou...*

*Mandioca braba faz mal.
Pagu era selvagem,
Inteligente
E besta...*

*Comeu da mandioca braba
E fez mal.*

(Patrícia Galvão)

RESUMO

O presente trabalho investiga a criação e obra espetacular do *Grupo Pagu teatro dança*. Fundado em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1982, o Grupo atua com sucesso e irreverência até 1986. Nesse período foram montados três espetáculos: *Noturno para Pagu* (1983); *Lulu, a caixa de Pandora* (1983); *O que é isso, Gabeira?* (1984). As referências culturais da cidade no período e suas produções em Artes Cênicas são parâmetros balizadores para a análise aqui proposta. Considera-se que a obra espetacular do *Grupo Pagu* propõe novos paradigmas para a cena em Belo Horizonte naquele momento histórico. Como instrumentos de análise, os textos inspiradores dos espetáculos, as críticas jornalísticas, as entrevistas realizadas com ex-membros do grupo e a análise icono-semiológica das imagens fotográficas dos espetáculos. Como referências teóricas, os Estudos Culturais, História Cultural, Antropologia Cultural e Estudos em Teatro e em Dança com destaque para o teatro *pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann. Concluiu-se que a estética inovadora utilizada pelo *Grupo Pagu* continha elementos que caracterizam o teatro *pós-dramático* e que seus espetáculos inseriram Belo Horizonte em um cenário artístico contemporâneo.

Palavras chave: teatro dança, *pós-dramático*, imagem, iconologia, espaço.

ABSTRACT

The present work investigates the creation and spectacular work of the *Pagu Group dance theatre*. Founded in Belo Horizonte, Minas Gerais, in 1982, the group acts with success and irreverence until 1986. In this period were made three spectacles. *Nighttime for Pagu* (1983), *What is this, Gabeira?* (1984) and *Lulu, the box of Pandora*. The cultural references of the city in the period and its productions in arts are crucial for the analysis proposed here. It is considered that the spectacular work of the *Group Pagu* offer new paradigms for the scene in Belo Horizonte in that historic moment.

As an instrument of analysis, the inspired texts of the spectacles, the journal critics, the interviews made with the ex-members of the Group and semiologic icon analysis of the images of the spectacles. As teoric references, the Cultural Studies, Cultural History, Cultural Anthropology and Etudies in Theatre and Dance and mainly the *pos-dramatic* theatre of Hans Thies Lehmann. It was concluded that the innovative appearance used by *Pagu Group* had elements that characterized the *pos-dramatic* theatre and that its spectacles put Belo Horizonte in a contemporary artistic scenery.

Key words: Dance Theatre, *pos-dramatic*, image, iconology, space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPITULO I	23
1.1 – A agonia de <i>Dionísio</i>	23
1.2 – A geração de “50”	35
1.3 – A geração de “80” e a opção pelo “teatro de grupo”	42
CAPITULO II	50
2.1 – Os elementos ofertados pelo <i>Goethe Institut</i>	51
2.2 – <i>Deglutir</i>	57
2.2.1 – As inspirações estéticas do <i>Grupo Pagu</i>	59
2.2.1.1 – A proposta artística de Pina Bausch	61
2.2.1.2 – O espaço intermediário de Klauss Vianna	71
CAPITULO III	76
3.1 – Delírio Antropofágico	76
3.2 - <i>Eh! Pagu, Eh! Dói porque é bom de fazer doe!</i>	83
3.3 – E Lulu foi criada, comercializada e virou comida dos vermes.....	102
3.4 – <i>Gabeira é bom de comer. Vamos comer Gabeira</i>	127
CONCLUSÃO	147
BIBLIOGRAFIA	152
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

1980: Soa o terceiro sinal. Inicia-se o espetáculo em um dos edifícios teatrais de Belo Horizonte. Estes funcionam com certo aparato técnico que permite aos profissionais de teatro, de dança e de música realizarem suas récitas com razoável suporte. Alguns grupos e profissionais são da própria cidade. Outros, principalmente do eixo Rio–São Paulo nas suas excursões apelidadas de “caça níquel”, sempre com casa lotada.

Entre o público, alguns autênticos belorizontinos. Outros, nem tanto. Boa parte da juventude da cidade no período e, principalmente os mais velhos, são do interior do estado. Trânsito comum entre os “belorizontinos”¹. Muitos deles, na realidade são nascidos em algum dos mais de 800 municípios do estado de Minas Gerais e estão na capital em busca de estudo, artes, entretenimento ou melhores condições de vida.

A cidade conta, já com algum tempo de existência, com seis edifícios teatrais com caixa italiana². Neles são promovidos espetáculos, récitas e festivais de teatro, dança e música.

Há, porém, na biblioteca estadual *Luiz de Bessa*, um *espaço teatral* diferenciado: a *Sala Multimeios*. Espaço incomum para os padrões da cidade. Um *locus* voltado para manifestações cênicas mas, como o nome já diz, aberto a outras propostas artísticas.

É uma sala redonda, toda carpetada. No centro existe um pequeno tablado quadrado fixo (uma espécie de palco). Em uma das laterais, há uma área circular cercada por um “murinho” (como se fosse uma piscina seca). Como assento para a platéia, há um contínuo de concreto que nasce nas paredes e “flutua”, circundando toda a sala. Existe um espaço destinado à técnica de sonoplastia e iluminação e poucos refletores distribuídos no teto.

Neste espaço acontecem vários eventos, na maioria cênicos, alguns lançamentos de livros e pequenas comemorações. Também na biblioteca estadual

¹ Em 1980, segundo censo do IBGE, a população de Belo Horizonte era de 1.774.712 habitantes.

² Teatro Francisco Nunes, Teatro Marília, Teatro Casa Nova, Teatro do Palácio das Artes, Teatro da Imprensa Oficial, Teatro do Colégio Santa Maria.

Luiz de Bessa, no período, tem lugar a promoção de cursos, palestras e alguma atividade acadêmica.³

Entre os cursos ministrados em 1980, foi oferecido um, de teatro para adolescentes. A ministrante era Mamélia Dornelles – consagrada atriz e diretora de teatro na cidade, pertencente ao Teatro Experimental. Com duração de três meses e, talvez devido às características da *Sala Multimeios*, o curso teve um caráter aberto e bem diversificado em termos de proposta artística. Geraldo Vidigal (bailarino e coreógrafo) fazia a *preparação corporal* na proposta de Klauss Vianna⁴, e Elvécio Ferreira (ator e diretor) realizava aulas de preparação vocal.

O curso acontecia duas vezes na semana com aproximadamente vinte e cinco adolescentes. Nos encontros, músicas, imagens, leitura de textos, jogos teatrais, improvisos etc. Ao final do curso, como montagem, uma peça poética em tributo ao Vale do Jequitinhonha (MG). O texto da encenação era composto basicamente por poemas diversos e depoimentos de artistas e cidadãos que participaram do *Projeto Jequitinhonha – uma caravana cultural* (1979). As apresentações ocorreram em dois finais de semana, abertas gratuitamente ao público, com alguma repercussão de mídia.

Para os adolescentes participantes, uma primeira experiência enriquecedora. Alguns deles se profissionalizaram como artistas e, atualmente, ainda atuam na cidade.

Os espetáculos de teatro apresentados em Belo Horizonte no período, tinham como características de encenação, dentre outras, o primado do texto e o espaço fechado da caixa cênica italiana com referência de montagem. Em geral, salvo exceção⁵, tanto as montagens mineiras como as de outros estados, tinham características do *teatro dramático* na acepção de Hans Thies Lehmann.

Em seu livro *O Teatro Pós-dramático* (2007) Lehmann se refere ao teatro dramático como se constituindo de produções de consagrados diretores europeus anteriores a Bertolt Brecht e incluindo esse dramaturgo e diretor. Segundo

³ Resguardada a nostalgia, atualmente a sala *Multimeios* já não existe. Em seu lugar, em 2004 foi inaugurado um pequeno teatro aos moldes italiano: Teatro José Aparecido de Oliveira.

⁴ A proposta de trabalho corporal de Klauss Vianna é assunto que compõe o capítulo II deste trabalho.

⁵ A exceção aqui se refere especificamente ao espetáculo paulistano *Macunaíma* de Antunes Filho apresentado na cidade em 1979.

Lehmann, o teatro dramático “é o teatro pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entres seus fatores teóricos conscientes as categorias “imitação” e “ação” (...) o teatro dramático está subordinado ao primado do texto.” (LEHMANN: 2007, 25).

Em relação às produções de companhias da cidade de Belo Horizonte, o livro de Jorge Fernando dos Santos (1984) – *Teatro Mineiro, entrevistas e críticas* juntamente com o recente livro lançado por Jota Dangelo (2010) intitulado *Os anos heroicos do teatro em Minas* dão a dimensão das produções dramáticas belorizontinas no período. Segundo essas fontes, os diretores mineiros trabalhavam com a discussão crítica ao regime militar e à opressão da censura por meio de textos próprios ou de autores brasileiros como Oduvaldo Viana Filho e Chico Buarque de Holanda e, também, autores e diretores europeus – entre eles Bertolt Brecht.

Em 1983, estreou na cidade o espetáculo *Noturno para Pagu*, do mineiro recém-formado *Grupo Pagu teatro dança*, objeto desta tese. O espetáculo aconteceu no teatro da *Imprensa Oficial* (atualmente teatro *Clara Nunes*).

Um jovem ator amador que havia participado do curso de Mamélia Dornelles assistiu ao espetáculo. Naquela época, com dezoito anos, ele já havia assistido a alguns outros espetáculos de produção local e também espetáculos oriundos do eixo Rio-São Paulo, todos na perspectiva do *teatro dramático*. Obviamente, naquele momento, o jovem ator não tinha lastro teórico e prático que pudesse subsidiar uma apreciação crítica sobre teatro.

Ao entrar no espaço do *foyer* do teatro da *Imprensa Oficial*, o jovem ator se deparou com uma enorme boca vermelha cenográfica. Por ali, todos os espectadores eram “obrigados” a passar para ter acesso ao *espaço teatral*, aqui concebido conforme conceituação de Patrice Pavis (PAVIS, 2005). Era possível perceber que as pessoas transpunham aquela ambientação com certa surpresa e curiosidade. O que significaria aquela enorme boca? Havia também no *foyer*, uma ambientação cênica com esculturas de arame que lembravam imagens e desenhos de uma mulher e recortes de jornal emoldurados.

Ao ler o *folder*, foi possível constatar que o espetáculo tratava da personagem real Patrícia Galvão. Porém, o jovem ator não sabia quem ela era. As imagens,

recortes de jornais e outras informações levaram-no a concluir que se tratava de uma escritora de índole transgressora que vivera no início do século XX.

Inicia-se o espetáculo. Este era uma profusão de imagens, sons, cores, formas, expressões, gritos, palavras, poemas inteiros, poemas partidos. Não havia cenografia. Apenas uma cortina de tule vermelho que aparecia no início e final do espetáculo. Os atores bailarinos alteravam seus figurinos ora com indumentária que remetia a personagens do início do século XX no Brasil, ora com malhas básicas de dança. A iluminação inundava as cenas. Focos, gerais quentes, corredores. A sonoplastia, altamente diversificada, completava a proposta poética do *Grupo Pagu*.

Não havia personagens definidos. Não havia gênero. Os atores bailarinos às vezes sozinhos, em duplas, trios de atores, ou todo o grupo, se revezavam nos personagens e na cena em absoluta expressividade corporal, e vocal. Praticamente todas as cenas eram direcionadas para o público numa comunicação direta entre palco e plateia. O *Grupo Pagu* era constituído por dez bailarinos atores e, no próprio nome, carregavam a chancela *teatro dança*. Um termo ainda desconhecido para o jovem ator.

O espetáculo proporcionou para aquele espectador uma experiência até o momento, única. Todo o espetáculo era fascinante, mas principalmente, instigante.

Quem era essa tal de Patrícia Galvão? Não era possível responder objetivamente a essa pergunta, mas, seguramente, era possível perceber que *Pagu* era, sobretudo inquieta, e também artista, jornalista, ativista política. Uma mulher à frente de sua época, irradiante, energética.

Por que *teatro dança*? Quem eram aqueles artistas da cena que criaram e executavam o espetáculo? Quais os caminhos artísticos trilhados?

A primeira pergunta foi respondida e confirmada por meio de uma simples pesquisa sobre Patrícia Galvão em livros de referência. Porém, muitas pesquisas mais motivaram o jovem ator a querer se aproximar artisticamente daquela *troupe*. E assim ele fez. Assistiu ao espetáculo mais uma vez e iniciou estudos de *expressão corporal* e atuação na perspectiva do *teatro dança*.

Aquela experiência mudou definitivamente, a trajetória profissional e de pesquisa daquele jovem ator. Um fenômeno artístico, naquele momento único em

Belo Horizonte, que possibilitou-lhe perceber um mundo teatral diferente, novo, estranho e fascinante. Mas como isso é possível? Como um evento de natureza artística – uma nova imagem ou proposta poética – de percepção no nível da sensibilidade e de natureza tão fragmentária pode criar lastros de pesquisa e compreensão?

Por que, naquele momento da história das artes cênicas em Belo Horizonte, a proposta artística *do Grupo Pagu teatro dança* e sua poética tão diferenciadas, encontrou o estofamento cultural que permitiu ao Grupo criar e encenar seus espetáculos? Esse é um dos desafios desta Tese.

Em Gaston Bachelard, a questão principal que orienta este trabalho de pesquisa é como,

(...) um acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir- sem preparação alguma- sobre outras almas, sobre outros corações apesar de todos os empecilhos do senso comum, apesar de todos os pensamentos sábios, felizes por sua imobilidade? (BACHELARD, 1984: 184)

É possível constatar que, não somente o jovem ator percebeu a diferente natureza criativa e imagética daquele grupo. Alguns críticos das artes cênicas, dentre eles, o historiador e crítico Sábado Magaldi assistiu ao mesmo espetáculo em questão. Em sua crítica⁶ relata que,

A plateia se vê bombardeada por incontáveis imagens visuais, às vezes de estímulos propositadamente contraditórios, e com forte sabor expressionista, fiel à complexidade de um temperamento em que tudo era visceral, de saudável radicalismo. A coreógrafa tem a capacidade de converter poucos versos, de leitura quase lírica, em movimentos vigorosos, de poder eletrizante, como na cena "Eu quero". (MAGALDI, 1983).

Fundado em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1982, o Grupo atua com sucesso e irreverência até 1986. Nesse período são montados três espetáculos: *Noturno para Pagu* (1983); *Lulu, a caixa de Pandora* (1983); *O que é isso, Gabeira?*

⁶ Anexo III.

6.1 Este elenco inicial compôs o espetáculo *Noturno para Pagu*. Houve alterações nos dois outros espetáculos. As fichas técnicas correspondentes se encontram nos anexos.

(1984). O grupo de atores bailarinos que integraram o *Grupo Pagu* teatro dança foi formado inicialmente por: Ana Paula Nacife, Arnaldo Alvarenga, Bete Coelho, Geraldo Peninha, Geraldo Vidigal, Kalluh Araújo, Mônica Rodrigues, Nelson Fonseca, Rosana Conde, Simone Corrêa (6.1). Alguns formados na dança e outros no teatro. Todos jovens que, como a encenadora Carmen Paternostro, queriam transformar as velhas estruturas das produções cênicas e romper com a já tênue linha divisória *pós-dramática* entre teatro e dança, dança e vida, e teatro.

A proposta estética do *Grupo Pagu* traz para o contexto cultural da cidade de Belo Horizonte, elementos novos de criação artística e teatral. Estes, serão detalhados e analisados ao longo desta pesquisa que identificou nos espetáculos do grupo, como característica principal, o “estranhamento” com uma proposta *dramática* do fazer teatral.

Ao localizar historicamente as primeiras manifestações que dinamizam o *teatro pós-dramático*, Lehmann (2007) afirma que esse está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação, no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir (...) deixando para trás o estilo político, a tendência a dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano.” (LEHMANN, 2007: 51)

Lehmann afirma que Brecht é um marco no *hall* das bases do *teatro pós-dramático*. Porém, segundo Lehmann, Brecht não pertence a essa nova estética marcada por uma absoluta liberdade em termos de construção cênica, sem se submeter a modelos, formas ou fontes. Estas últimas – no caso do *teatro dramático* - tinham como referência sempre o texto escrito, incluindo as encenações de Brecht.

Na esteira cumulativa de experiências diversas a partir das vanguardas históricas, segundo Lehmann, estabelece-se o espetáculo *pós-dramático*. É fruto da pesquisa de encenadores, atores e outros artistas – incluindo cênicos e plásticos – que, para a construção dos seus espetáculos, têm como fonte um “tema” motivador. A partir do tema estabelecido constrói-se o espetáculo. Este provavelmente transita por diversas linguagens artísticas, incluindo ou não, o texto escrito. Nessa construção, as relações com o tempo e o espaço também são desprovidas de normas ou cronologias.

Reverendo o trabalho do jornalista e crítico Jorge Fernando dos Santos (1984) – *Teatro Mineiro, entrevistas e críticas*, percebe-se que, à época, Belo Horizonte apresentava produções de teatro e de dança seguindo determinados padrões estéticos vigentes do *teatro dramático* (LEHMANN, ob. cit.). A publicação de Santos é uma coletânea de entrevistas com diretores, atores, atrizes e produtores, além de críticas realizadas por este autor nos anos de 1982/83 para o jornal *O Estado de Minas*. Naquele período histórico, as companhias mineiras de dança realizavam suas tradicionais performances anuais de balé clássico. Apenas uma companhia de dança na cidade já possuía repertório de “dança contemporânea”: a *Cia Transforma* da coreógrafa Marilena Martins.

Santos, em sua crítica ao *Noturno para Pagu* afirma que o espetáculo “é a proposta de uma nova linguagem cênica” e completa dizendo que “*Pagu* pode ser considerado como uma investida, um rompimento com o corriqueiro na arte, uma busca à consequência final”. (SANTOS, 1984: 233).

Como registro concreto de cena dos espetáculos do *Grupo Pagu*, existe apenas imagens fotográficas recolhidas no acervo pessoal de ex-membros do grupo.

Considerando que a hipótese desta Tese é que o *Grupo Pagu teatro dança*, com suas colagens de texto e a trans-integração entre dança e teatro - sob inspiração neoexpressionista – propõe novo paradigma de exploração e ocupação da cena na cidade de Belo Horizonte e, por outro lado, considerando a disponibilidade documental dos espetáculos analisados, a metodologia iconográfica para o estudo e compreensão das fotografias de cenas foi determinante.

Tendo como referência a análise iconográfica dessas imagens, associada à compreensão das inspirações estéticas que orientaram o Grupo (Capítulo II), percebe-se elementos e procedimentos apontados por Lehmann como característicos do teatro *pós-dramático*. Esta questão foi averiguada ao longo da análise dos três espetáculos do grupo que compõe o Capítulo III deste trabalho.

No processo de análise das fotos dos espetáculos foi possível perceber que, para além de fotos, elas se apresentam como *imagens* aprisionadas que querem dar o seu testemunho dos espetáculos. Em sua *Pequena História da Fotografia*, Walter

Benjamim (1996) afirma que ao observar as imagens (possuidoras de auras), o observador,

(...) sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. (BENJAMIM, 1996: 94)

O trabalho do fotógrafo, neste caso, criou *imagens* dos espetáculos. Sabendo-se da dinâmica de um espetáculo cênico, o testemunho das *imagens* traz elementos que permitem perceber e desenvolver as possíveis inferências das opções estéticas daquela montagem. O cenário, o figurino, adereços, objetos de cena, maquiagem, a expressão física e facial dos interpretetes, a iluminação.

Tendo como referência a metodologia de análise iconográfica proposta por Panofski, o método desenvolvido por Evelyn Lima et alii (2003) e o artigo de Lima e Drago (2010) afirma-se nesta tese que a iconografia possibilitou a identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes de tudo aquilo que pode ser captado pela câmera; a precisão de um detalhe furtivo perceptível apenas com mais tempo; as relações entre o espaço e o gesto, o objeto e o espaço⁷.

Retomando o *espanto* artístico do jovem ator de dezoito anos ao assistir ao espetáculo *Noturno para Pagu*, o agora pesquisador constata as características fenomenológicas da experiência segundo a acepção de Maurice Merleau-Ponty. Este filósofo diz que quando o ser humano se depara com algo que se apresenta diante de sua consciência, primeiro capta esse objeto em total harmonia com a sua forma, a partir de sua consciência perceptiva. Após perceber o objeto, este entra em sua consciência e passa a ser um fenômeno. Assim, com a intenção de percebê-lo, o ser humano infere algo sobre ele, imagina-o em toda sua plenitude, e será capaz de

⁷ O laboratório no qual o pesquisador desenvolve as atividades de pesquisa, coordenado por Evelyn F. W. Lima, investigou o método que é aplicado nesta Tese como uma das possibilidades de elaborar uma história da cena teatral do *Grupo Pagu*. Ver LIMA, E. F. W. Estudos do Espetáculo: o método *ícono-semiológico* na história da cena. In: *Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas-ABRACE*, 2003, Florianópolis. Anais da IIIA ABRACE. Florianópolis: Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas-ABRACE, 2003. v. 1.

descrever o que ele realmente é. Dessa forma, o conhecimento do fenômeno é gerado em torno deste próprio. Merleau-Ponty afirma que,

Graças à noção ampliada da intencionalidade, a compreensão fenomenológica distingue-se da inteligência clássica, que se limita às naturezas verdadeiras e imutáveis, e a fenomenologia pode tornar-se uma fenomenologia da gênese. Quer trate de uma coisa percebida, de um acontecimento histórico ou de uma doutrina, “compreender” é reapoderar-se da intenção total – não apenas aquilo que são para a representação as “propriedades” da coisa percebida, a poeira dos “fatos históricos”, as “ideias” introduzidas pela doutrina – mas a maneira única de existir que se exprime nas propriedades da pedra, do vidro ou do pedaço de cerça, em todos os fatos de uma revolução, em todos os pensamentos de um filósofo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 16)

Considerando o fenômeno *Grupo Pagu teatro dança* na cena das produções cênicas na cidade de Belo Horizonte no período aqui estudado, percebe-se que a proposta estética do Grupo e as condições histórico-temporais das suas produções conferem-lhe características que o diferenciam em relação às produções anteriores e concomitantes. Esse assunto é tema do capítulo I deste trabalho de pesquisa.

Há de se considerar também as fontes neoexpressionistas disponibilizadas pelo *Goethe Institut* em Belo Horizonte e a formação e inspirações da diretora do Grupo, Carmen Paternostro – tema do capítulo II.

O entendimento dos três espetáculos, a luz da análise iconográfica, críticas jornalísticas, depoimentos de ex-membros do Grupo e referências compõem o capítulo III desta tese.

Não foi possível localizar todos os ex-integrantes do Grupo Pagu para entrevistas, por fatores diversos. Diante dessa dificuldade, o pesquisador optou por entrevistar apenas os ex-integrantes que participaram de todos os espetáculos - e assim também de todas as fases – do grupo. Esses foram: Carmen Paternostro (diretora); Kalluh Araújo (ator); Bete Coelho (atriz); Roland Schaffner (sonoplasta); Niúra Bellavinha (cenógrafa e figurinista).

Aqui, o fenômeno Grupo Pagu teatro dança é estudado em seus aspectos históricos e estéticos próprios: o uso do *espaço teatral, espaço cênico e espaço*

gestual como definidos por Patrice Pavis (2003) em seu *Dicionário de Teatro*; a apropriação de textos não dramáticos; a concepção de cenários, figurinos e adereços.

Nesta perspectiva, perceber o *Grupo Pagu teatro dança* como um objeto datado no início da década de 1980 em Belo Horizonte, é constatá-lo como “estranho” no contexto das produções teatrais e de dança no período naquela cidade. Por isso, desencadeador de uma nova proposta estética naquele cenário artístico. É possível também o *Pagu* seja fonte de inspiração para diferentes propostas de outras iniciativas teatrais em Belo Horizonte na perspectiva de Hans-Thies Lehmann e seu *Teatro Pós-dramático*. Porém, isso extrapola os limites desta tese.

A natureza teórica e prática desta pesquisa científica estabelece um projeto de investigação descritivo, documental e analítico, amparado também nos levantamentos iconográficos. Ainda como referências teóricas, os estudos da História Cultural e da Antropologia Cultural, associados aos Estudos em Teatro e em Dança e aos Estudos Culturais, abarcam e possibilitam a reflexão sobre o objeto deste trabalho de pesquisa e o iluminam.

Como metodologia, foram cumpridas as seguintes etapas: revisão bibliográfica; análise de material jornalístico produzido sobre o *Grupo Pagu*; entrevistas com profissionais que estiveram envolvidos diretamente nas produções do Grupo e do *Goethe Institut*; leitura dos textos inspiradores dos espetáculos do Grupo Pagu e a análise *icono-semiológica* das montagens estudadas.

Entre os meses de março e junho de 2010, foi realizado o Programa Doutorado Estágio no Exterior (CAPES) na Universidade de Lisboa, junto ao Centro de Estudos de Teatro daquela Universidade. O estágio teve como principal objetivo o domínio da análise iconográfica a partir da orientação da Professora Doutora Maria João Brilhante.

A partir do exposto, ciente dos limites desta pesquisa e considerando a hipótese principal deste trabalho, como e por que o *Grupo Pagu* transcende o até então proposto na cena mineira? Quais os pilares e caminhos percorridos nos

processos criativos do Grupo? Como aponta Merleau Ponty, “a reflexão estará segura de ter encontrado o centro do fenômeno se ela for igualmente capaz de esclarecer sua inerência vital e sua intenção racional” (MERLEAU-PONTY, 2006: 85),

A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção de mundo ou da racionalidade. A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ele se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na interseção de minhas experiências, e na interseção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, na experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 2006: 18)

Como último aspecto, no período de fundação do grupo e suas produções (início da década de 1980) já existem indícios de enfraquecimento da censura militar, fruto do golpe de 1964. Em relação às produções do teatro brasileiro, após vinte anos “sob pressão”, nas palavras de Yan Michalski (1985) “(...) há de se reconhecer que a situação do teatro havia melhorado muito, no que diz respeito à liberdade de expressão, em comparação à longa e negra fase anterior a 1979”. (MICHALSKI, 1985: 85). O autor propõe que “se formos procurar no palheiro da produção teatral de 1980 a 1984 as raras agulhas de qualidade que ali possam estar escondidas (...)” pode-se enumerar três artistas de teatro, que na opinião, de Michalski, representam os expoentes do eixo Rio-São Paulo. São eles: Antunes Filho, Naum Alves de Souza e Celso Nunes.

Para além da afirmação de Michalski a efervescência do período citado, criou novas possibilidades de expressão e, muitos artistas, antes impedidos ou desinteressados em atuar em sua pátria, retornaram e reiniciaram um novo período de produções cênicas, trazendo em suas bagagens novas perspectivas estéticas e de criação artística.

Merleau-Ponty afirma que,

(...) em um acontecimento considerado de perto, no momento em que é vivido, tudo parece caminhar ao acaso: a ambição deste, tal encontro favorável, tal circunstância local parecem ter sido decisivos. Mas os acasos se compensam e eis que essa poeira de fatos se aglomera, desenha certa maneira de tomar posição a respeito da situação humana, desenha um acontecimento cujos contornos são definidos e do qual se pode falar. (MERLEAU-PONTY, 2006: 17)

O entendimento do que ocorreu na virada da década de 1980 no Brasil, em seus aspectos culturais e políticos, tais como a anistia, o fim da ditadura militar e os novos rumos da arte democrática globalizada também colaboram para o desvelamento das inspirações e contribuições do *Grupo Pagu*, e suas degustações antropofágicas.

Nessa perspectiva, este trabalho de pesquisa integra as contribuições para a história das artes cênicas brasileiras no período estudado.

À guisa de conclusão, a revisão da hipótese inicial que determinou o desenvolvimento deste trabalho. Para isso, o entendimento de uma possível *poética* resultada da *práxis* de *Grupo Pagu teatro dança*.

Capítulo I

1.1 – A agonia de *Dionísio*

Destruir e reconstruir tem sido a marca da modernização, e muitas construções que constituíram marcos do espaço público foram demolidas ou substituídas, modificando a imagem da Cidade. Cabe ao historiador da cultura discutir e analisar os vínculos que existiram entre estes marcos arquiteturais e as sociedades que produziram, utilizando-se da cultura material ainda remanescente. (LIMA, 2002: 19)

As cidades são formadas a partir das necessidades de seus fundadores. Às vezes em função do comércio em função do comércio, de razões militares, culturais ou político-administrativas, da proximidade de terras férteis, rios e lagos, proximidades de outras cidades. Espaços de convivência, a cidade se tornou também, condição de civilização e conseqüentes construções culturais.

Em alguns casos, essa tradição na criação de uma cidade não foi considerada em todos os seus aspectos. Algumas cidades foram idealizadas e construídas por elites políticas e ou financeiras. Pode-se dizer que, no Brasil, isso acontece desde os primórdios da colonização considerando que o conceito de cidade é trazido com os colonizadores. Com o advento da República no final do século XIX, há o caso de criação de uma cidade que será evidenciado nesta tese, a nova capital de Minas Gerais: Belo Horizonte.

Cidade planejada e fundada em 1897, a Cidade de Minas (primeiro nome) foi construída em quatro anos. Seus idealizadores e construtores tinham o ideário republicano/positivista como modelo. Segundo Evelyn Furquin Werneck Lima (2002), “na virada do século XX, os governos republicanos forjaram uma imagem para a Cidade, introduzindo modelos urbanísticos franceses.” (LIMA, 2002: 353).

A Cidade de Minas foi erguida sobre o povoado de *Curral Del Rey*. Conforme versão mais aceita pelos historiadores, em 1701, naquele local já existia um pequeno povoado, ponto de paragem de bandeirantes e tropeiros. Oficialmente, a fundação

de *Curral del Rey* é atribuída a João Leite da Silva Ortiz⁸. Inicialmente foi assentada uma fazenda (Fazenda do Cercado) oficializada como sesmaria em 1711. Por volta de 1890, segundo Horta (1994), o então arraial contava com aproximadamente 4.000 habitantes, 172 casas, 2 escolas públicas, 8 ruas, 2 logradouros públicos, 2 capelas, 1 igreja, 32 fazendas, 8 olarias, 16 engenhos de açúcar, 16 estabelecimentos comerciais e uma farmácia, cerca de 40 fábricas de mandioca e 8 curtumes.

Em 1893, portanto, com cento e noventa e dois anos de cultura e convivência, o antigo arraial de *Curral Del Rey* já tinha o nome de Belo Horizonte. No entanto, naquele ano, teve sua morte anunciada, pois o local foi escolhido para a construção da nova capital republicana de Minas Gerais.

A justificativa para a nova cidade era a necessidade de criar um novo centro administrativo e de distribuição para Minas Gerais e repudiar a memória e a ordem colonial e aristocrática que ainda podia ser percebida na arquitetura de Ouro Preto (naquele momento histórico, capital das Minas). O ciclo do ouro já estava decadente e fazia-se necessário incutir a nova ordem política. A cidade republicana de Belo Horizonte é idealizada em função de um projeto de Estado e sua construção teve por base um planejamento físico-territorial. A nova capital de Minas deveria não apenas simbolizar o espírito da modernidade e dos tempos republicanos, mas acima de tudo, deveria funcionar como um relevante polo econômico reativador da economia mineira, garantindo a unidade territorial do estado⁹. Consta na publicação *BH verso e reverso* (1996) que,

A elaboração do plano da cidade foi claramente influenciada pelas ideias de modernidade, de progresso, de avanço tecnológico. Aplicado ao urbanismo, o positivismo – ideologia de sustentação do movimento republicano e industrial no Brasil – se expressou pelo gosto da medida,

⁸ HORTA, Célio Augusto da. *Origens Espaciais e históricas de Belo Horizonte*. In: Belo Horizonte: a construção de um saber geográfico. Florianópolis: UFSC/CFCH, 1994.

⁹ RICCI, Claudia Sapag. BORGES, Edna Martins (org.). *BH verso e reverso*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1996.

da retificação, da ordenação. Assim, foi idealizada uma cidade rigidamente geométrica, funcional, limpa e saudável, constituída de parques e áreas verdes, ventilada e iluminada. O pensamento dominante era que os valores artísticos e as heranças do passado deveriam ser substituídos por uma arquitetura racional e moderna. A simetria do traçado urbano e as novas edificações propostas contrastavam com qualquer estilo de cidade colonial portuguesa. (RICCI e BORGES, 1996: 85)

Por inferência, provavelmente as mentalidades e a cultura desenvolvida pelo povo de *Curral Del Rey* (Belo Horizonte) não condizia com os novos ideais. Não houve "plebiscito" ou qualquer forma de consulta àquele povo. Foram informados que deveriam desocupar, mediante indenização, suas casas, comércios, praças, ruas, igrejas e capelas, fazendas etc. Esse processo foi concretizado em quatro anos. Todo o arraial foi destruído e, seguramente, as *teias* que identificam suas construções culturais, artísticas e de convivência estabelecidas no período de quase dois séculos, foram atingidas (Clifford Geertz, 1989).

Nas leituras realizadas sobre o assunto e aqui referenciadas, verificou-se que não houve qualquer preocupação com os aspectos culturais daquele povo. Não interessava mais nada que remetesse ao imaginário monárquico ou colonial. A nova cidade republicana ergueu-se burguesa e soberana sobre os escombros da aristocracia.

A população que ocupou a nova cidade foi formada, principalmente de funcionários públicos antes residentes em Ouro Preto, governantes, comerciantes oriundos de diversas regiões e algumas centenas dos 5.000 funcionários¹⁰ que participaram da construção da cidade.

A então população do antigo arraial evadiu-se para as proximidades e outras regiões em movimento contrário ao da nova população que chegava à cidade construída. Em acordo com Celina Borges Lemos (1988) sobre a nova cidade,

O projeto (...) é minucioso, sofisticado, segregacionista e elitista. O plano da cidade determina o espaço a ser ocupado tanto pelas atividades urbanas (...) quanto pelas classes sociais, preservando e isolando as de maior *status* e poder aquisitivo. (LEMOS, 1988: 64)

¹⁰ Ver *Moderna Cidade*. Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), PBH, 2007.

Munidos desse ideário, os idealizadores da nova capital e seus construtores ignoraram quaisquer aspectos culturais e artísticos que porventura existiam naquele “ultrapassado” arraial.

Desconsiderando os espaços ao ar livre (praças e parques) não foi construído nenhum espaço destinado à cultura e convivência (mesmo que em acordo com a nova ordem republicana). Foi prevista a instalação de um teatro, porém isso não se efetivou por motivos orçamentários. No local destinado ao teatro foi construída uma igreja (atual Igreja São José). Sua obra iniciou-se em 1901. Não foi encontrada nenhuma evidência que comprove interesse, por parte dos idealizadores, de construir na nova capital, espaços destinados às Artes Plásticas ou Cênicas tão apreciadas pelo gosto burguês.

A partir do exposto, pode-se afirmar que a cidade republicana de Belo Horizonte nasce sob a égide dos novos tempos, porém sem o lastro cumulativo da tradição, da memória e da cultura. Os aspectos de construção cultural que levariam a uma *identidade* teriam que ser forjados e construídos ao longo do novo século que se anunciava.

Não é objetivo desta pesquisa aprofundar os aspectos antropológicos e culturais da nova população que habita Belo Horizonte. Porém, fica evidenciado que a população que subitamente ocupa o espaço de convivência da nova cidade é culturalmente diferenciada e, à exceção dos aspectos religiosos, seguramente naquele início tem uma identidade cultural ainda difusa.

Este capítulo apresenta a trajetória (nascimento e morte) do Teatro Municipal (1909) de Belo Horizonte – *A agonia de Dionísio*. Como já foi informado - e isso será ratificado ao longo do texto -, não houve iniciativa por parte da Comissão Construtora da nova capital de edificar tal espaço teatral. Isso foi concretizado graças à iniciativa de um cidadão. Este capítulo também relaciona iniciativas de alguns profissionais e grupos que vão delineando uma possível identidade do teatro praticado na cidade mineira ao longo do século XX, sem, no entanto, esgotar o assunto. O recorte realizado, objetiva auxiliar na compreensão da dificuldade de se estabelecer um desenvolvimento contínuo das Artes Cênicas naquela cidade, tendo o “caso” do Teatro Municipal como emblemático. Identificou-se a partir desta

constatação que existia uma identidade frágil da prática teatral na cidade até início da década de 1980.

No período da construção da nova capital, as Artes Cênicas já contavam com uma relativa tradição no Brasil. A cidade do Rio de Janeiro (então capital da República) já exibia vários teatros, atores e récitas regulares (LIMA, 2000; MAGALDI, 2004). Ouro Preto, antiga capital das Minas, desde 1770 já contava com sua *Casa da Ópera*, e a cidade de Sabará, importante centro comercial das Minas no período, tinha seu teatro em “pedra e cal” desde a primeira metade do século XIX (LIMA & LACROIX, 2007).

Contudo, mesmo não sendo prevista a construção de um edifício teatral, *Dionísio*, que já transitara em Ouro Preto¹¹ com seu gênio transgressor e aventureiro, escolheria seu local *tático* – atitude que desafia o já determinado como discutido por Michel de Certeau (2000) - de manifestação e morada.

A publicação realizada pela Prefeitura de Belo Horizonte (1993) (Secretaria Municipal de Cultura) intitulada *Metrópole* informa que, ainda no antigo Arraial de *Curral Del Rey* em dias festivos, seus habitantes improvisavam palcos onde ensaiavam e encenavam peças teatrais. Em fins de 1895, portanto já na fase de construção da nova capital, chegava ao campo de obras uma companhia espanhola informada da presença de milhares de funcionários dedicados à edificação da cidade que careciam de diversão. Assim, *Felix Amúrrio e sua companhia de zarzuelas* se instalaram em um teatro improvisado próximo ao largo da antiga matriz nomeado de *Teatro Provisório*. Como o nome diz, era um galpão coberto de zinco, sem forro bem como qualquer conforto. Porém, segundo a publicação, foi palco de uma feliz temporada da companhia espanhola. No entanto, em junho de 1897 foi demolido. (BARRETO, 1953).

Em 1899, o português Francisco Soucasseaux, industrial e construtor, provavelmente inspirado por *Dionísio*, sugere ao então prefeito a construção de um teatro municipal. Acordo firmado, o local escolhido foi o antigo galpão de carpintaria da comissão construtora erguido no quarteirão nº. 23 da 3ª seção urbana

¹¹ Ver DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses*. Campinas: Unicamp, 1994 e LIMA, Evelyn & LACROIX, Nicole. Le théâtre et la ville: un public métis pour les salles de spectacle dans la région du Minas. *Canadian Journal of History*.n. 42, Spring 2007.

(atualmente entre as ruas Goiás, Bahia e Avenida Afonso Pena). Instalado em amplo galpão forrado de zinco e “perfeitamente” adaptado, o *Teatro Soucasseaux*, como ficou conhecido, foi decorado pelo artista Bertolino Machado.

Devido ao sucesso do empreendimento, em 1906, o então prefeito da cidade consolidou o projeto de construção definitiva do teatro municipal de Belo Horizonte no mesmo local do *Teatro Soucasseaux*. O projeto foi concebido pelo desenhista da prefeitura Edgard Nascentes Coelho e executado pelo construtor Joseph Werdussen. De estilo “neoclássico”, o Teatro Municipal de Belo Horizonte foi entregue à população em 21 de outubro de 1909. Nessa sessão inaugural, foi apresentada a peça *Magda*, de Sundermann, encenada pela companhia de *Nina Sanzi*. Conforme a obra editada pela Prefeitura de Belo Horizonte (1993), na data da inauguração do teatro, o Jornal Minas Gerais publica uma matéria intitulada *Theatro Municipal* onde descreve o edifício e suas instalações. A citação abaixo é feita conforme ortografia da época. A matéria apresenta o Teatro Municipal com sendo,

O theatro, colocado no centro da cidade, dá frente para a rua da Bahia, com 10 metros de elevação, ficando os fundos o cavaleiro do Parque, na avenida Affonso Pena, com 20 metros de altura, para atender às necessidades do jogo do cenário. Mede 45 metros de comprimento, sobre 20 de largura e divide-se em três partes distintas. O corpo da frente é guarnecido por uma varanda (marquise), toda de ferro forjado e coberta de vidro, permitindo a entrada e saída de carros ao abrigo do tempo. Por baixo dessa marquise, três artísticos portões de ferro dão entrada para o vestíbulo, no centro do qual se acha a entrada para a plateia. De cada lado da entrada estão as escadarias de mármore branco, que conduzem aos camarates, e ao lado do vestíbulo as que vão ter às torrinhãs. À direita está a bilheteria e, à esquerda, o buffet. No segundo pavimento está o grande salão de honra (foyer du public), e dos lados uma sala para senhoras e um gabinete de toilette. Completa instalação sanitária se encontra nos três pavimentos – plateia, camarotes e torrinhãs. As frisas estão na primeira galeria, os camarotes na segunda e as torrinhãs na terceira. A declividade do soalho da plateia é de 5%, estando o lugar destinado aos músicos 20 centímetros abaixo. O bellissimo forro, a 10 metros de altura, foi pintado pelo artista belga G. Gandy e representa os emblemas nacionaes, contornados por alegorias. No centro o symbolo da Republica desfraldando no espaço radiante a bandeira nacional. Uma rica moldura guarnece a extremidade do forro e na frisa interior da

mesma estende um cordão de lâmpadas eléctricas invisíveis aos olhos do público, projectando uma luz de três mil velas sobre o forro. O terceiro corpo compreende o palco, que mede 15 metros de fundo por outro tanto de largura, além de dois espaços lateraes de 10 metros por 2. A declividade do soalho do palco é de 3% e a abertura da boca de scena de 9 metros por 7 de altura. Por baixo do palco há dois pavimentos, sendo o primeiro destinado ao deposito e o segundo, reservado para os camarins de artistas. No pavimento do palco existem também 3 bons camarins, possuindo aquelles e estes completo serviço sanitário. Escadarias de ferro aos lados dão comunicação para todos os pavimentos. As instalações existentes na caixa do palco, destinadas a receber os scenarios, são todas de ferro, bem como os passadiços que vão até o gradil superior, onde são pregados os scenarios, que sobem inteiros. Esses scenarios foram adquiridos à casa Jules Pierre & A. Lynenfl, fornecedores dos principaes theatros de Bruxellas e Londres. É de molde a tranquilizar o público o serviço de extinção de incêndios, bem como o de para raios, systemas "Melsen" e da rede sobre todo o theatro que custo a Prefeitura, completamente mobiliado, perto de 400 contos (...).(SMC: 1993:41)

A detalhada descrição permite constatar que o Teatro Municipal da republicana Belo Horizonte, atendia às exigências da época¹². Ou seja, as preferências culturais e arquitetônicas do público daquela época (predominantemente de inspiração europeia) e, modestamente, as novas tecnologias da luz elétrica. O teatro tinha a capacidade de público de 530 pessoas. (SMC: 23)

O novo teatro foi palco de manifestações cênicas oriundas, principalmente do Rio de Janeiro, como também era utilizado para reuniões, apresentações diversas e festividades.

O uso do espaço para outros fins, senão os das Artes Cênicas e a falta de tradição teatral na cidade geraram polêmicas sobre a real necessidade de se manter o teatro por iniciativa e gastos da prefeitura. Assim, em 1915 o teatro foi arrendado para um particular por três anos. Transcorrido esse tempo, infere-se que tenha retornado à administração pública.

Em 1925 há a intenção do então prefeito de ampliar o teatro. Mas isso só se efetiva uma década mais tarde.

¹² Imagem da fachada - Anexo I.

A partir dos anos 1930, a cidade de Belo Horizonte passa por transformações na sua estrutura urbana e arquitetônica. A investida especulativa passou a sobrepor-se à própria ocupação. A arquitetura diversificou-se neste contexto, onde começaram a surgir novas construções ao gosto *art-déco* com sua tipologia geometrizar, revestimentos pó-de-pedra e ornamentação simplificada em baixo relevo. (SMC, 1993: 26.). A então reforma do teatro foi iniciada em 1938. Porém, o Teatro Municipal de Belo Horizonte (chamado de “antigo casarão”), jamais seria novamente entregue à população como edifício teatral *stritu senso*.

Já na década de 1940, naquele contexto de transformações, o perfil inovador – e por vezes, destruidor - do então prefeito Juscelino Kubitschek selou o fim do Teatro Municipal. Decidiu-se pela construção de um novo teatro do município, desta vez, dentro do Parque Municipal. Entretanto, essa obra somente seria realizada em 1971 (atual Palácio das Artes).

Por determinação do prefeito JK, o “velho casarão” foi posto em hasta pública e, em 7 de agosto de 1941, a empresa *Cine Teatral Ltda* arremata o teatro e o transforma em cine teatro de luxo.

O arquiteto Raffaello Berti foi contratado para executar a reforma, bem como fiscalizar as obras do novo cine teatro que teria a capacidade para 1.000 espectadores. Entregue à população em 1942 o espaço foi nomeado *Cine Teatro Metrópole*¹³.

O agora *Metrópole*, deixa de ser exclusivamente um edifício teatral o que, provavelmente, marca um rompimento com a tênue herança cultural das artes cênicas acumulada naquele local. Porém, o novo espaço de cultura atende aos anseios da população na era da *reprodutividade técnica*. (Walter Benjamin)

Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Escrita em 1936 e publicada em 1955, Walter Benjamin (1994) apresenta “teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (p. 166). Seu foco discursivo é sobre a fotografia e o cinema, que naquele período tomam proporções históricas. Benjamin recorre ao conceito de “aura” para diferenciar a obra de arte produzida em um único exemplar e pelas mãos do artista, da obra reproduzida tecnicamente. A

¹³ Imagem da nova fachada – Anexo I.

“aura” seria o que de essencial e autêntico está encerrado na obra. O aqui e agora que permanece. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (p. 168)

Benjamin conclui, dentre outras, que “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (p. 168). E que, “podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”, atualizando o próprio objeto. Nesse sentido, o cinema se torna um poderoso produto cultural que possui um “lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (p. 169).

Por extrapolação ao discutido por Benjamin (ob.cit.) e retornando à transformação do então Teatro Municipal em Cineteatro, assim como nas artes plásticas, a “cena” artesanal do teatro perde sua “aura” para a “cena” reproduzida do cinema. O teatro se vê atônito diante da produção em série do cinema. *Dionísio* agora tem um forte e impensado concorrente que invade e descaracteriza sua morada.

No entanto, transformado em referência para a juventude e para a população em geral, O *Metrópole* se torna, naquele momento, a sala de projeção mais confortável e que sempre apresentava os últimos lançamentos cinematográficos. Assim, o *Cine Teatro Metrópole* se inscreve na cultura belorizontina por quatro décadas.

Paralelo a isso, outros teatros à italiana foram erguidos¹⁴. Porém, como aconteceu no passado, o lastro da memória cultural - dessa vez com as gerações do “antigo casarão” -, havia sido interrompido.

Como aponta Evelyn F.W. Lima (2002), em *Arquitetura do Espetáculo*, “(...) uma cidade é estruturada a partir dos mecanismos de ocupação e uso do solo através da arquitetura, da vontade política dos governantes e do simbolismo que se transmite aos habitantes (...)”. A autora se refere ainda ao *genius loci* informando que, segundo a tradição clássica, o termo denomina a entidade mítica que governa

¹⁴ Como exemplo o teatro Francisco Nunes (1950) e o teatro Marília (1964).

determinados locais “conferindo condições de individualidade aos fatos urbanos ali ocorridos”. (ob. cit. 21). Ao que parece, historicamente o antigo quarteirão nº. 23 da 3ª seção urbana carrega esse estigma. Porém, na década de 1980 haverá uma radical transformação nesse *locus* da cidade de Belo Horizonte promovida pela força do capital.

No início da década de 1980, o *Metrópole* ainda se inscrevia como um marco cultural e arquitetônico em Belo Horizonte. Ele,

(...) conservava sua imponência dos tempos em que se responsabilizava pelos grandes lançamentos de filmes. Seu estado de conservação atendia às exigências da demanda moderna, permanecendo como importante referencial arquitetônico e cultural da cidade. (SMC, 1993: 41- ob. cit.)

No entanto, no dia 15 de abril de 1983, um banco privado compra o imóvel da companhia de cinemas. Desde então, o destino daquele *locus* foi modificado. O objetivo do banco era demolir o edifício cultural e aproveitar apenas o terreno para construir um prédio onde funcionaria uma agência do banco e parte da sua administração.

A partir da compra e das intenções do banco, houve várias idas e vindas entre tombamento e destombamento do edifício com envolvimento do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), entidades artísticas, Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB)¹⁵. Foram emitidos vários pareceres, ora favoráveis à conservação do imóvel ora não.¹⁶ Porém, toda a mobilização social e política de nada adiantaram. O *Metrópole* foi destruído e com ele, toda a memória e identidade acumulada naquele local habitado pelo *genius loci*.

Durante o processo político social de tombamento do *Metrópole*, o prédio foi sendo paulatinamente destruído. Primeiro por dentro, depois o telhado, a descaracterização da fachada e, no dia 07 de setembro de 1983 foi iniciada a demolição das edificações.

¹⁵ Recortes de jornais da época em Anexo I.

¹⁶ Ver PREFEITURA de Belo Horizonte. *Metrópole: a trajetória de um espaço cultural*. Belo Horizonte, 1993. A publicação traz cópias dos originais dos pareceres, decretos, matérias jornalísticas etc.

Atualmente, no antigo quarteirão n. 23 da 3ª seção urbana, há um prédio de cinco andares de gosto duvidoso e sem nenhum valor arquitetônico que estabeleça relação com a memória cultural da cidade. Porém, todos que por ali passam diariamente, talvez assombrados por *Dionísio*, sabem que naquele local algo de extraordinário aconteceu.

O período histórico de luta pela preservação do *Metrópole* é concomitante à um importante momento político social do Brasil: a derrocada da ditadura militar (1964/1984). Naquela ocasião, não somente em Belo Horizonte, mas em todo o país, grupos políticos, artísticos, associações, organizações e a população em geral discutiam o direito a democracia e a construção livre e coletiva da memória nacional.

Em Belo Horizonte, vários grupos de teatro foram criados nesse período que varia do final da década de 1970 ao início da de 1980. Esses grupos, na maioria constituídos por jovens atores, bailarinos, poetas e literatos buscavam, após o período de repressão da ditadura militar, expressar suas compreensões de mundo e forjar novos projetos artísticos. À exemplo, O *Grupo Corpo* fundado em 1975, o *Grupo Galpão* em 1982, a *Cia Sonho e Drama* em 1979, A *Cia Multimédia* em 1977 e o *Grupo Pagu teatro dança* fundado em 1982, para citar alguns. À exceção do *Grupo Pagu*, todos os grupos relacionados acima, ainda desenvolvem trabalhos na contemporaneidade. Provavelmente houve mudanças nas suas constituições. O *Grupo Pagu teatro dança* se extinguiu em 1986 mas, apesar da breve existência, propôs uma *poética* que, naquele momento, se diferenciava da dos demais. Devido a isso e, principalmente por suas opções estéticas, o trabalho inovador desenvolvido por esse grupo constitui o objeto desta tese para que, novamente, não se perca parte da memória das Artes Cênicas praticadas na cidade de Belo Horizonte.

Durante a luta popular pela preservação do *Metrópole*, membros integrantes de todos os grupos acima citados, participaram das manifestações a favor do tombamento do edifício. Isso pode ser afirmado baseado na matéria intitulada *Cinquenta entidades culturais se unem pelo Cine Metrópole*, publicada no *Jornal Diário do Comércio* em 03.05.1983 e na matéria jornalística intitulada *Carta aberta para salvar o Metrópole*, publicada no *Jornal Diário da Tarde*. Essa constatação permite estabelecer um elo cultural de *reminiscências* conforme conceituado por

Walter Benjamin (1996), que certamente reconheceria o espaço cultural do *Metrópole* como fundante para as Artes na cidade entre todas as gerações envolvidas na efetivação daquele *genius loci*. Segundo o filósofo, “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo.” (BENJAMIM, 1996: 211)

A geração de 1980 conheceu apenas o *Cine Teatro Metrópole*, ignorando as glórias do antigo teatro. Porém, por meio de sua adesão às manifestações populares em favor do tombamento do edifício, estabeleceu o elo histórico da necessidade de continuação daquele *locus* artístico. Infelizmente, de nada adiantaram as inúmeras tentativas e aquela herança estética em pedra e cal se perdeu.

No entanto - e isso constitui a hipótese desta pesquisa - esta mesma geração de 1980 irá buscar novos caminhos e construir novas identidades para as Artes Cênicas em Belo Horizonte. Essa busca é alimentada pelo tênue estofo artístico que foi sendo acumulado pelas gerações anteriores. Para além do caso do Teatro Municipal (primeira metade do século XX), a partir principalmente da segunda metade do século, houve a construção - e, em alguns casos, a adaptação - de outros espaços cênicos na cidade. Naquele período, alguns “profissionais” das Artes Cênicas produziram seus trabalhos e grupos de teatro e de dança foram criados.

O tema da segunda parte deste capítulo é reconstituir, na medida do possível, o que foi a geração dos anos 1950 em Belo Horizonte.

1.2 - A geração de "50"

A primeira metade do século XX foi o período em que o edifício do quartelão nº. 23 da 3ª seção urbana foi principalmente, um espaço dedicado às Artes Cênicas. Em relação aos trabalhos cênicos e grupos que se apresentaram nesse período, há pouca documentação¹⁷. Dissertar sobre esse assunto não é objetivo deste trabalho.

Como se sabe, a partir da década de 1940, o teatro brasileiro passa por profundas transformações. Décio de Almeida Prado (1996), em sua obra *O Teatro Brasileiro Moderno*, disserta sobre esse assunto. A obra de Prado é, dentre outros, um importante trabalho para o entendimento das correntes e grupos que inspiraram o teatro no eixo Rio-São Paulo no período.

Considerando o período de existência do *Grupo Pagu teatro dança* (1982/1986) e as especificidades do momento histórico e artístico no Brasil nesse período, torna-se importante o entendimento dos caminhos percorridos pelas artes cênicas na cidade de Belo Horizonte a partir da "modernização" do teatro no Brasil. Assim como em outros centros culturais brasileiros, a geração de artistas que produzem na capital mineira após 1980 traz a herança acumulada pelas gerações anteriores aceitando-a ou negando-a.

Recentemente, em 2010, foi publicado o livro do autor, diretor e ator mineiro Jota Dangelo intitulado *Os anos heróicos do teatro em Minas*. Este trata principalmente das produções realizadas na cidade de Belo Horizonte a partir de 1950 sob a ótica do autor, ou seja, no período do *Teatro Brasileiro Moderno* de Prado. Em sua obra, Dangelo comenta que ao chegar a Belo Horizonte para estudar medicina, já trazia o germe do teatro e teve interesse pelas produções da capital. Em 1950, ele encontra alguns profissionais e grupos que já atuam na cidade e comenta,

(...) o teatro da capital mineira era precário. Teatro mesmo, com alguma condição física e algum equipamento, por sinal, sofrível, só o

¹⁷ Ver publicações de Abílio Barreto: *Belo Horizonte: Memória Histórica e Descritiva*. (1936); *Resumo Histórico de Belo Horizonte* (1947).

Francisco Nunes, inaugurado em 30 de setembro de 1950. Grupos de teatro, só um, que merecesse destaque: o Teatro do SESI, de João Ceschiatti (...) Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira também ocupava a cena. Fundara a Escola Mineira de Arte Dramática (EMAD) em janeiro de 1949 e, antes, em 1940, criara um Teatro do Estudante, talvez influenciado pela iniciativa de Pascoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro (...) (15)

Coracy Raposos, um ator de talento, encenava "As mãos de Eurídice" de Pedro Bloch em qualquer palco disponível naqueles primeiros tempos da década de 50. Em 54 criaria o Teatro Moderno de Arte (TMA), "o primeiro e único grupo profissional de Minas Gerais" segundo o programa de um dos seus espetáculos em junho de 57, *A margem da vida* de Tennessee Williams. O TMA teve curta trajetória, e voltaria a atuar na década de 1960, numa segunda fase, também de curta duração. (16)

Existia ainda o Teatro Mineiro de Arte fundado em 2 de abril de 1949 pelo advogado Alberto Sabino de Freitas e, entre outros, Zuleika de Melo (...) este adaptou o 9º andar do Brasil Palace Hotel, transformando-o num teatro de bolso que se chamou Teatro Íntimo (...) em 49 o TMA encenou *Salomé* de Oscar Wilde, aceito pela crítica com poucas ressalvas. O coreógrafo e bailarino Carlos Leite também fazia parte do Teatro Mineiro de Arte. (DANGELO, 2010: 15,16)

O livro de Dangelo apesar de ser escrito em prosa, na maioria das vezes, traz críticas jornalísticas que confirmam o relatado. Ao longo do texto, é possível constatar que o teatro mineiro daquele período carecia de identidade e memória local.

Talvez, a falta de espaços (edifícios teatrais) tenha contribuído para essa condição. Também os interesses políticos que criaram a republicana Belo Horizonte desde a sua fundação, sempre foram desvinculados ou desinteressados pelo lastro cultural e de memória da cidade como pôde se constatar na primeira parte deste capítulo. Após as considerações iniciais sobre o teatro encontrado por ele em 1950, Dangelo inicia o relato das experiências, grupos, profissionais e seus ideais após 1950. A esses atuantes, ele se inclui e chama de *Geração de 50*. O autor relata que,

No começo dos anos 50, a geração teatral da qual eu pertencia, não tinha nenhuma representação. Não estava no rádio teatro, não estava na TV Itacolomy e não tinha acesso ao Teatro Francisco Nunes, com

pauta ocupada quase sempre pela Sociedade de Concertos Sinfônicos e companhias teatrais de Rio e São Paulo. (DANGELO:2010, 20)

(...) em 1954, sob a liderança de Carlos Xavier, um grupo de jovens (...) fundou o Teatro de Comédia, registrado em 57 como Sociedade Teatro de Comédia de Belo Horizonte (...) (16)

No teatro, tudo estava para ser feito. E as conversas giravam, permanentemente, sobre a necessidade de se criar um Teatro Universitário, não só para encenar espetáculos, mas principalmente, que se estruturasse como um curso de formação de atores. À exemplo da Escola de Arte Dramática de São Paulo, criada em 1948 por Alfredo Mesquita, era nosso modelo e sonho. O repertório do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado pelo empresário Franco Zampari na capital paulista, era assunto permanente de nossos encontros. (21)

Tínhamos também nossa escola de teatro virtual, isto é, as companhias profissionais cariocas ou paulistas que nos visitavam e aqui permaneciam, no Teatro Francisco Nunes, três, quatro e até seis semanas, encenando peças de repertório. (23)

No mês de março, melhor dizendo, entre 20 de fevereiro e 20 de março de 57, a Companhia Tônia-Celi-Autran, uma das mais respeitadas do país, criada no ano anterior, veio a Belo Horizonte para uma temporada com peças de seu repertório. Especialmente para nós, do grupo do Teatro Experimental, foi alguma coisa extraordinária. (DANGELO, 2010: 31)

Mais uma vez, pode-se constatar que o teatro mineiro tem o teatro carioca e, naquele momento, o florescente teatro paulista como exemplo a ser seguido.

Os recortes realizados acima na obra de Dangelo, não pretendem diminuir a importância da chamada "Geração de 50".

Em fins de 1958 é fundado o grupo de *Teatro Experimental*. Este já existia desde meados da década de 1950. Porém, segundo Dangelo sua sedimentação e independência se dão a partir do rompimento com o *Teatro Universitário*. O autor informa que,

Desde o início, os objetivos e estratégias do novo grupo foram claramente explicitados. Com elementos de formação universitária, atentos às novas correntes estéticas do teatro europeu e norte-americano, acompanhando o que estava acontecendo principalmente em São Paulo, com a *Escola de Arte Dramática* de Alfredo Mesquita o *Teatro Experimental* nunca poderia partir para o convencionalismo das eventuais produções do teatro brasileiro, ou mineiro, daquele momento. (DANGELO: 2010,54)

Dangelo afirma que os componentes do grupo não estavam envolvidos em ações ou discussões politizadas que os permitisse seguir o caminho, por exemplo, do *Teatro de Arena* de São Paulo. O *Teatro Experimental* tinha uma vocação mais existencial com inspirações em Sartre e Camus.

Considerando a importância pioneira desses profissionais, as declarações de Dangelo e o explícito espelhamento nas produções paulistanas (e cariocas) marcam a trajetória do teatro mineiro até aquele período. No entanto, entre as influências exercitadas pelo teatro "estrangeiro" na cidade de Belo Horizonte, algumas iniciativas mais originais foram executadas pela *Geração de 50*. Também é Jota Dangelo quem fornece essas informações.

Em fins de 1959, o texto *Fim de Jogo* de Samuel Beckett (1957) tem sua estreia nacional em Belo Horizonte através do *Teatro Experimental*. O espetáculo tem preparação corporal de Klauss e Angel Vianna¹⁸, também colaboradores do grupo.

Naquele período, a já crítica teatral Barbara Heliadora vai a Belo Horizonte especialmente para ver a montagem. Em sua crítica realizada para o *Jornal do Brasil* de 09 de janeiro de 1960 (Suplemento) e transcrita por Dangelo, Heliadora comenta que,

(...) o palco tem algumas limitações de origem, mas há instalações boas para luz, boa acomodação para atores e, afinal de contas, um pouco fora do normal é sempre um excelente desafio para um grupo que tende para o experimental. Carlos Kroeber, o diretor do grupo, escolhe para a estreia o palco do Museu¹⁹ o famoso "Fin de partie" de Samuel Beckett, texto de dificuldades extraordinárias, mas cuja altíssima categoria, cuja imensa beleza poética contribuem decisivamente para definição do que pensam os componentes do Teatro Experimental a respeito da tarefa de fazer o teatro a que se propuseram. Felizmente, o Teatro Experimental não nos desapontou: o espetáculo "Fim de Jogo" é de um nível bastante satisfatório, sugerindo principalmente uma grande seriedade de intenção, uma interessante tentativa de penetração do complexo texto de Beckett (...). O

¹⁸ Esta referencia a Klauss e Angel Vianna é apenas para marcar que, já nesse período, eles desenvolviam seus trabalhos e já atuavam como "preparadores corporais" de atores. Klauss e Angel são naturais de Belo Horizonte.

¹⁹ O museu ao qual ela se refere é o Museu de Arte da Pampulha (Oscar Niemeyer).

espetáculo de “Fim de Jogo” é um espetáculo amador, com necessidades de qualificação para o termo. Os atores do TE reúnem-se três vezes por semana para aulas de movimento, voz e improvisação (Método de Stanislavski). Para quem pensava que Belo Horizonte não estivesse a par do movimento renovador do teatro isto é uma boa notícia. A direção de Carlos Kroeber nos parece de um modo geral correta, e se em alguns pontos não chegamos a concordar com a linha dada. Não podemos julgar até que ponto o diretor foi levado a aproveitar da melhor maneira possível seu elenco de principiantes. (HELIODORA *apud* DANGELO, 2010: 63)

Heliodora dá algumas informações que permitem entender o teatro praticado pelo Grupo Experimental e em Belo Horizonte naquele período. Um *espaço teatral* (Patrice Pavis, 2003) adaptado, considerando que o teatro do Museu da Pampulha era inicialmente a boate do então cassino; um grupo considerado amador, mas que ensaia com regularidade e se arrisca a montar uma peça inédita de Beckett; o “espantoso” conhecimento do *Método* de Stanislavski. Nesse último caso, a informação confirma a irreverência e proposição do *Teatro Experimental*.

Louvada a iniciativa do TE em montar esse texto inédito de Beckett, sabe-se que o *Método* de Stanislavski já era conhecido no Brasil desde 1943 através da célebre montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues. Desde então, as companhias cariocas e paulistas utilizavam o “Método”, assistidas pelos mineiros em temporadas em Belo Horizonte.

Segundo Dangelo (ob.cit.) o texto *Fin de partie* foi trazido por um diretor mineiro após uma viagem aos EUA em 1959. Com o texto, o diretor traz também os ensinamentos do *método* de Constantin Stanislavski (1863/1938) através da proposta do *Actor’s Studio*.

Ao final de sua crítica, Heliodora favoravelmente afirma que “de um modo geral o espetáculo foi bom. Parabéns aos mineiros”. (HELIODORA *apud* DANGELO, 2010: 63)

Em 1961 estreia nacionalmente em Belo Horizonte *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett (1958) e em 1962, também em estreia nacional, *Zoo Story* de Edward Albee (1959). Como informa Dangelo, a *Geração de 50* (ob. cit. 20) não era composta somente de atores ou outros profissionais de teatro. Também a dança,

a literatura, o jornalismo e o cinema tinham seus representantes. Esses “subgrupos” da *Geração de 50*, fundaram a *Revista de Cinema*, a *Revista Complemento* e foi criada uma Escola de Dança Moderna. Esta última por Klauss e Angel Vianna. O trabalho desenvolvido por Vianna será destacado no decorrer do Capítulo II. Em relação aos atores e diretores pertencentes à *Geração de 50*, Dangelo confirma que, “sonhávamos com uma escola de Artes Cênicas”. (DANGELO, 2010: 21).

A partir da década de 1970, o grupo de teatro de Jota Dangelo (*Teatro Experimental*) se consolida e encena diversas peças incluindo textos escritos pelo próprio. Outros grupos surgiram no mesmo período e podem, também, se transformar em objetos de pesquisas futuras.

Considerando o exposto acima e na primeira parte deste capítulo, constata-se que o teatro produzido em Belo Horizonte sempre esteve a reboque das produções do eixo Rio-São Paulo. A própria vinda da crítica Barbara Heliodora para assistir ao *Fim de Jogo*, confirma essa dependência: a necessidade de aprovação, de comparação.

A *Geração de 50* continuou desenvolvendo seu trabalho durante as décadas posteriores. Possivelmente, neste período novos grupos foram criados, entretanto isso extrapola esta pesquisa acadêmica.

Como já foi informado, a partir de fins de 1970 e início de 1980 há um florescimento de novos grupos e de suas buscas estéticas. Neste caso, a denominação de “grupo” se sobrepõe à identidade de um diretor ou ator, o que neste trabalho será nomeado de a *Geração de 80*.

A partir de 1980, considerando a carência de espaços físicos para as Artes Cênicas e suas interações com o público, escolas profissionais de teatro, de patrocinadores etc, os profissionais de teatro de Belo Horizonte encontram num possível trabalho de grupo, a condição de sobrevivência e construção estética. No caso dos espaços teatrais, alguns grupos que surgem optam por espaços não destinados à prática teatral ou, no caso do *Grupo Pagu teatro dança*, por descaracterizar as relações de ocupação tradicional do espaço cênico no palco italiano. Isso será explicitado ao longo do Capítulo III e das Conclusões desta pesquisa.

As considerações desse primeiro capítulo tiveram por objetivo contextualizar o estofa cultural da cidade de Belo Horizonte no que tange as suas origens e inspirações nas Artes Cênicas. O século XX, período de florescimento e expansão da cidade, é marcado por guerras, "modernismos", ditaduras, descobertas científicas e tecnológicas, criações artísticas.

Surpreendida por bruscas rupturas e recomeços sempre influenciados por outros centros, a cidade de Belo Horizonte parece perdida na construção de sua memória artística própria. Melhor, indecisa entre seu caminho de cidade republicana moderna e industrial onde o novo é sempre valorizado, e as tradições da *mineiridade*²⁰, condição de identidade e transmutação das experiências acumuladas. Talvez o fazer teatral na cidade e sua materialidade reflita esse paradoxo.

Felizmente, alguns grupos e profissionais, mesmo diante dessa dicotomia, insistiram em iniciar um caminho que possibilitou que os grupos da então *Geração de 80*, apresentassem suas propostas e produções cênicas originais. Porém, isso não inviabiliza nem nega as estéticas anteriores, assim como não determina o rompimento com o eixo Rio-São Paulo. Afinal, a cultura é produzida no seio de um povo, mas também se inspira inevitavelmente nas contribuições aportadas pelo cruzamento das diversas culturas (Patrice Pavis, 2008).

Nessa perspectiva, o *Grupo Pagu teatro dança*, em suas produções espetaculares, tem todos os ingredientes necessários e instigantes para esta pesquisa: um grupo mineiro que, em *O que é isso, Gabeira?* discute, entre outras coisas, aspectos da *mineiridade*. Grupo esse em diálogo com a cultura nacional em *Noturno para Pagu* - em seus aspectos antropofágicos - e em *Lulu, a caixa de Pandora*, com as possibilidades estéticas e poéticas de outros países e culturas.

²⁰ Ver ARRUDA, Maria A. do Nascimento. [Mitologia Da Mineiridade](#). São Paulo: Brasiliense, 1990.

1.3 - A geração de 80 e a opção pelo "teatro de grupo"

As dificuldades técnicas e de produção enfrentadas pelos profissionais e amadores envolvidos com as Artes Cênicas em Belo Horizonte, no período aqui abordado, sempre exigiram que esses tivessem outras profissões como forma de sobrevivência financeira. A carência de espaços, cursos de formação profissional (graduação)²¹, produção e, conseqüentemente de pesquisa estética e acadêmica, contribuíram para essa condição.

A realidade mineira obrigou os aspirantes a profissionais de teatro em fins de 1970 e início de 1980 a buscarem novas formas associativas de criação e produção nas Artes Cênicas. O trabalho de "teatro em grupos", companhias e outras formas associativas mostrou-se como caminho profícuo.

A trabalho de teatro em grupos já é prática no Brasil desde meados do século XX. O que não quer dizer que essa prática signifique, necessariamente, uma *práxis*. Porém, é com os grupos da década de 1960 com destaque para o *Teatro de Arena* e *Teatro Oficina* que a dimensão de trabalho de grupo se torna referência como prática de pesquisa e produção envolvendo, se não todos, grande parte dos componentes. Comentando sobre esse período, Fernando Peixoto afirma que,

(...) é justamente a constatação dialética de que um dos elementos chaves de estímulo e avanço reside mesmo na diferença entre seus integrantes: alguns dos momentos mais vigorosos de alguns grupos mostra que foram justamente nos instantes de ardente discussão interna, quando cada um investe com intensidade em suas dúvidas e projetos, que a unidade foi forjada de forma mais produtiva. (PEIXOTO, 1992)

André Carreira e Valeria de Oliveira²² diferenciam "grupo de teatro" de "teatro de grupo". No primeiro caso, os autores se referem aos grupos de trabalhos em teatro criados no final do século XIX. Eles citam as experimentações naturalistas que contribuíram para uma "maior experimentação das questões relacionadas com o ator

²¹ O primeiro curso de graduação em teatro é de 1999 (UFMG).

²² CARREIRA, Andre e OLIVEIRA, Valeria Maria. TEATRO DE GRUPO: modelo de organização e geração de poéticas. In: *Revista O teatro Transcende*. N. 12, ano 2003, p.95/98.

como via de construção da cena.” Neste caso, o teatro de André Antoine é referenciado como marco e dissemina pela Europa a ideia de um “teatro independente” às pressões estéticas e mercadológicas. Segundo os autores, esse impulso renovador, reverberou por todo o século e, posteriormente, “se fizeram mais fortes nos anos 60 e 70 com o aparecimento de grupos experimentais como o *Teatro Laboratório* de Jerzi Grotowski e o *Living Theatre*, entre outros.”

A ideia de “teatro de grupo”, ainda por Carreira e Oliveira, é construída pelos próprios atuantes evidenciando que,

A expressão teatro de grupo é atualmente um qualificativo que tem a qualidade de oferecer, ao olhar dos teatristas, um produto que parece se revestir de elementos quase míticos, referenciados principalmente na cultura de treinamento difundida pela *Antropologia Teatral*. Esses elementos são normalmente associados a uma potencial qualidade artística que estaria relacionada com projetos grupais que se auto definem pela atitude de repensar o próprio teatro. (CARREIRA e OLIVEIRA, 2003: 96)

Nesse sentido, o trabalho de grupo surge como promessa de constante reflexão sobre os fundamentos do teatro e na construção de uma ética (poética) que promova a formação de atores e outros envolvidos “no e para” o processo de trabalho coletivo. Assim como Peixoto, Carreira e Oliveira afirmam que o teatro latino americano tem se mostrado profícuo nessa opção pelo *teatro de grupo* e que no Brasil, nos anos 1980/90 a prática dessa forma associativa focalizou a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural.

Carreira e Oliveira afirmam também que, os grupos criados na década de 1970 tinham como objetivo o fazer teatral como “um instrumento de intervenção social”²³ onde,

Para essas tendências, transformar o fazer teatral exige uma nova maneira de produção de forma a modificar a própria função social do teatro. A unidade grupal que intervinha junto a contextos comunitários passou a dirigir sua atenção para questões centradas nas dimensões

²³ Sobre esse assunto, ver GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

fundantes do teatro que vão além do ato teatral em si, adquirem aspectos filosóficos. Isso repercute em projetos que implicam em estabilidade e em uma política pedagógica que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. O grupo surge como matriz necessária para o estabelecimento de um lugar indenício, funcionando como instrumentos de coesão dos projetos coletivos. (CARREIRA e OLIVEIRA, 2003: 96)

Nas considerações acima, o *teatro de grupo* toma feições da ideia de *comunidade* na atualidade, como defendida por Zygmunt Bauman (2003). Em seu livro *Comunidade, a busca por segurança no mundo atual*, Bauman discute a ideia de Comunidade na sociedade atual. O autor trata de questões ligadas à globalização e à "modernidade líquida", expressão cunhada por ele para se referir às relações materiais e sociais no mundo contemporâneo. Bauman permite atribuir diversas "leituras" ao termo comunidade e apresenta suas argumentações a respeito dessas várias possibilidades. Como metáfora, Bauman se utiliza, no início do livro, do mito de "Tântalo". Este, gozando da confiança e regalias junto aos deuses olímpicos, os trai em favor dos homens e é castigado. A partir dessa alegoria, o autor discorre sobre noções de pertencimento, segurança e projetos de futuro social. Para definições de comunidade, recorre a Tonnies Redfield (*apud* BAUMAN, 2000:19). Estes autores trabalham com a ideia de comunidade como um local de "entendimento comum que fluía naturalmente" de "Círculo aconchegante" (p.16) . Nas conclusões de seu trabalho, Bauman afirma que:

Somos todos interdependentes neste nosso mundo que rapidamente se globaliza, e devido a essa interdependência nenhum de nós pode ser senhor de seu destino por si mesmo. Há tarefas que cada indivíduo enfrenta, mas com as quais não se pode lidar individualmente. O que quer que nos separe e nos leve a manter distância dos outros, a estabelecer limites e construir barricadas, torna a administração dessas tarefas ainda mais difícil. Todos precisamos ganhar controle sobre as condições sobre as quais enfrentamos os desafios da vida – mas para a maioria de nós esse controle só pode ser obtido coletivamente. Aqui a realização de tais tarefas, é que a comunidade mais faz falta; mas também reside a chance de que a comunidade venha a se realizar. Se vier a existir uma comunidade no mundo tecida em conjunto a partir do compartilhamento e do cuidado mútuo; uma comunidade de interesse e

responsabilidade em relação aos direitos iguais de sermos humanos e igual capacidade de agirmos em defesa desses direitos. (BAUMAN, 2003: 128)

Em Belo Horizonte, na década de 1970 e, sobretudo 1980 surgem diversos grupamentos de atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e técnicos que comungam com as afirmações acima. Alguns desses grupamentos se apresentam como companhias, outros como grupos de teatro. Porém, a marca do trabalho em cooperação dava o tônus dos projetos. Em alguns casos, a marca do encenador, também já se delineia.

Neste trabalho, além do estudo de caso do *Grupo Pagu* serão referenciados mais dois grupamentos, em especial,²⁴ que comprovam a busca de novos caminhos para as Artes Cênicas em Belo Horizonte.

O *Grupo Galpão*, representativo nas artes cênicas nacionais, é fundado em 1982. Em sua trajetória, realizou diversos espetáculos com diversos diretores convidados. Seus integrantes permanentes se revezam nas diversas atividades do fazer teatral. No seu histórico, houve alterações de integrantes e de meios de produção. Porém, o núcleo fundador do grupo permanece. Junia Alves e Marcia Noé (2006) realizaram um extenso trabalho sobre o *Grupo Galpão*. Elas juntaram diversos artigos de um longo período sobre todos os espetáculos do grupo desde sua fundação até 2003. Em relação à fundação do grupo elas comentam que,

Em março de 1982, George Froscher e Kurt Bildstein, do Teatro Livre de Munique, vieram a Minas Gerais para oferecer um curso intensivo sobre espetáculo de rua e monta a peça "A alma boa de Setzuan", de Bertolt Brecht (1966). Cinco dentre os quarenta atores envolvidos no trabalho despediram-se do curso com uma missão: fundar uma companhia de teatro ao ar livre, em Belo Horizonte, para produzir encenações que fossem acessíveis ao grande público e que refletissem, com humor e crítica, os vários aspectos da política e da realidade cultural do país. Com esse propósito instituíram, ainda em 1982, o Grupo Galpão (...) (34) Dentre os objetivos dos fundadores do grupo, registrado em ata, destaca-se a ação de "Procurar, através do teatro de rua, uma

²⁴ O recorte se justifica por existirem trabalhos acadêmicos sobre os grupos que serão referenciados ao longo do texto.

forma mais direta e espontânea de comunicação com o público e desinstitucionalizar o palco.” (ALVES e NOÉ, 2006: 20).

A oficina de teatro de rua da qual os fundadores do grupo participaram, contribuiu para a construção da identidade do *Galpão*: um grupo de teatro de rua, imerso nas suas origens culturais, que busca novos *lócus* para o espaço teatral. Essa opção estética, provavelmente além da oficina, também foi motivada pela carência de edifícios teatrais na cidade no período. Vale destacar que a oficina foi patrocinada pelo *Goethe Institut*, assunto da primeira parte do próximo capítulo.

Outro grupamento que merece destaque é a *Cia Sonho & Drama Fúlias Banana*, criada em 1979 com estreia para o público em 1981²⁵. Segundo Carlos Rocha, um de seus fundadores, as pessoas que trabalhavam com teatro em Belo Horizonte naquele período, ao montar um espetáculo tinham uma relação de executar uma tarefa. Dessa forma, executam o projeto de um diretor e/ou produtor que já tinham tudo – ou quase tudo – definido. As pessoas se reuniam à noite em alguma sala, ensaiavam, cumpriam temporada e depois se separavam. Não havia, salvo exceção, continuidade de trabalhos de pesquisa ou mesmo de repertório.

Em contraponto a ideia de tarefa, Rocha apresenta como proposta de trabalho da Cia Sonho & Drama, a ideia de trabalho em grupo e argumenta,

O grupo é a única saída para retomarmos a saúde do nosso teatro, que nunca esteve morto. O grupo é uma saída para a sobrevivência econômica de todos os seus elementos; tem mais condições de pesquisar, de experimentar e exercer a diversidade e elaboração da linguagem teatral e artística; tem condições de intervir em um trabalho de base; tem mais condições de dar subsídios (intelectuais) para seus integrantes, não só pela pesquisa, mas por um revezamento das funções, como atuação, direção, produção, divulgação, figurino, técnica etc. (ROCHA *apud* ROCHA, 2006: 36)

²⁵ As informações aqui apresentadas tem como referência o trabalho de ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De sonho & drama a Zap 18 : a construção de uma identidade*. 2006. 167 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

A Cia como instituição ainda existe na atualidade, porém, com outro nome: ZAP 18. O grupo produziu diversos espetáculos, com destaque para o *Grande Sertão: Veredas* em 1985.²⁶

O *Grupo Pagu teatro dança*, como já dito, foi fundado em 1982 e extinto em 1986. Diferentemente dos demais, sua trajetória é curta. Esse é um dos fatos que move essa pesquisa: a necessidade do não esquecimento. Porém, e isso será melhor explicitado nos capítulos II e III, as características de sua *práxis* o posiciona no bojo dos grupos surgidos no período: a necessidade de novos paradigmas para o teatro praticado em Belo Horizonte; a busca de uma linguagem estética própria (*poética*); os desafios da pesquisa e produção de seus espetáculos.

A opção pelo *teatro de grupo* como referência, provavelmente, possibilitou aos grupamentos citados, caminhos que se alinhavam com as expectativas de seu público. A dependência dos meios de produção e, em alguns casos, do espaço físico para as apresentações, não foram totalmente resolvidas. Mas, o teatro deixa de ser uma tarefa ou mesmo uma busca alienada de estéticas externas para se transformar, legitimamente, em um meio de expressão dos componentes sociais desses grupos. Conseqüentemente - e isso é uma inferência -, houve uma empatia orgânica do público.

A relação entre o que é produzido no interior desses "grupamentos" de teatro e seu público, geram lastros de identidade nos dois sentidos. Se os grupos se alimentam nas suas "fontes primárias" (vivências pessoais e culturais imediatas), fontes trazidas de outras paragens (outras obras e estéticas) e pesquisas decorrentes desse cruzamento, por sua vez retornam em seus espetáculos, aspectos dessa identidade forjada na *práxis*. Esse movimento dialético confirma ou nega a validade de seu investimento coletivo.

Após o surgimento dos grupos citados e o reconhecimento dos seus trabalhos pelo público e crítica (regional e nacional), surgem novos grupos no decorrer da década de 1980/90 e ainda na contemporaneidade.

²⁶ A Revista Percevejo nr 9, ano 8 de 2000, no item 2 do sumário (pag. 69 à 77), traz uma série de críticas realizadas sobre o espetáculo *Grande Sertão: Veredas* da Cia Sonho e Drama.

Dessa profusão de grupos, surge a necessidade de organização política. Em 1991 é fundado o *Movimento Teatro de Grupos de Minas Gerais*. Segundo seus fundadores, a entidade tem como diretrizes principais,

Articulação politico-cultural, pretendendo de forma organizada atuar junto aos órgãos públicos e privados, garantindo espaço de apoio para a vitalização do fazer artístico do teatro em nosso estado, a pesquisa, o intercambio e a descentralização dos bens culturais; atuação artística, promovendo uma intensa troca de experiências entre os grupos, trazendo profissionais para oficinas de reciclagem, organizando debates e palestras que possibilitassem a reflexão sobre o teatro e planejando eventos culturais de intervenção na cidade. (MTG, 1991)

O MTG edita a revista *Ensaio Aberto* onde são publicados artigos, textos, programações, festivais e eventos cênicos e cursos em geral.

Na esteira da "institucionalização" do *teatro de grupo* em Belo Horizonte, é criado em 1993 o *Festival Internacional de Teatro* (FIT) que, claramente, privilegia os trabalhos de teatro criados e executados a partir da filosofia do teatro de grupos. O FIT foi criado por iniciativa do Grupo Galpão, Teatro Francisco Nunes (dirigido na época por Carlos Rocha) e Secretaria Municipal de Cultura. Segundo informações encontradas no *site* oficial do festival, "em sua segunda edição, em 1996, o FIT-BH passa a ter como parceira de realização a Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, fundada em 1991 e composta por importantes grupos profissionais mineiros. Essa parceria se repetiu nas edições de 1997, 1998, 2000 e 2002".²⁷

Em seu pequeno artigo, Fernando Peixoto (1992, ob. cit)²⁸ apresenta suas considerações sobre o trabalho de grupo afirmando que,

Teatro de grupo é sem duvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de

²⁷ <http://fitbh.com.br/?n1=historico>

²⁸ PEIXOTO, Fernando. Teatro de Grupo: significado e necessidade. In: *Revista Máscara*. Ribeirão Preto: . Ano 1, 01, 1992.

reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (PEIXOTO: 1992, 1)

Peixoto também esclarece que a história do teatro latino americano, sobretudo da segunda metade do século XX, "é muito mais a história da fascinante e conturbada trajetória de seus principais grupos do que a continuidade e a invenção isolada de personalidades." (PEIXOTO: 1992). Para ele, "foram e são os grupos de teatro que mantêm viva uma relação intensa com a comunidade junto a qual trabalham, desenvolvendo uma atividade artística necessária e transformadora, consequente e responsável." (PEIXOTO: 1992).

O teatro de grupos determina uma real possibilidade de pesquisa e aprimoramento estético desse grupamento de pessoas com o mesmo objetivo. Considerando o sentido do teatro de grupo apresentado por Peixoto, o caso de Belo Horizonte, para além das premissas filosóficas e estéticas, configura uma atitude *tática* de sobrevivência dos profissionais envolvidos, tal como conceituada por Michel de Certeau, que identifica processos táticos para vencer estratégias nem sempre desejadas. (CERTEAU, 2000: 46)

Capítulo II

O objetivo do capítulo II é explicitar e contextualizar as inspirações que contribuem para a formação do *Grupo Pagu teatro dança*. Para além das questões tratadas no capítulo I, dois outros “movimentos” determinam a criação do grupo: a chegada à cidade de Carmen Paternostro para fixar residência e as ações culturais do *Goethe Institut* no período.

Paternostro formou-se em dança pela Universidade Federal da Bahia (1970). Entre os anos de 1976 e 1981 - imediatamente antes de sua chegada à Belo Horizonte -, teve quatro experiências profissionais com dança e teatro que, em entrevista para essa pesquisa, considerou definitivas para a sua atuação como coreógrafa e diretora: 1- o trabalho com o *Accion Instrumentale* em 1976 na Bahia onde participou como dançarina do espetáculo: *Kurt Weil se deixa fotografar*. Posteriormente, em 1979 ainda com o Accion, participou de mais dois espetáculos - *Siegfried Überall* (Richard Wagner) e *Take Easy But Take it* (John Cage) – em excursão pela Alemanha e França; 2- a assistência de direção da adaptação de *Antígone* de Sófocles realizada em Calcutá (Índia) pela companhia teatral do Teatro Nacional de Stuttgart (Alemanha) sob direção de Hansgünther Heyme; 3- a criação e direção do grupo Calcutta-Dance-Theatre em abril de 1979 com o espetáculo *The Froozen Chart* e retomada dos trabalhos em 1980 com os espetáculos "Myths" e em seguida "Mockimpott" de Peter Weiss até 1981; 4- em maio de 1979, realiza um estágio visitante junto a *Wuppertal Theaterdanz* de Pina Bausch.

A partir das experiências “multiculturais” de Paternostro em interseção com as experiências dos demais integrantes do *Grupo Pagu* e considerando o contexto cultural da época, seria possível uma *poética* como herança do grupo?

Por sua vez, o *Goethe Institut* promoveu na época uma série de eventos relacionados ao expressionismo alemão, à obra de Berthold Brecht e ao teatro contemporâneo produzido na Europa. Vale destacar que Roland Schaffner era o diretor cultural do *Goethe* naquele momento e era também marido de Paternostro. Essa situação determinaria uma parceria que, juntamente com os jovens atores

mineiros, possibilitou a investida cultural e artística de criação e produção dos espetáculos do *Grupo Pagu* e analisados no Capítulo III.

2.1 Os elementos culturais ofertados pelo *Goethe Institut*

Nesta pesquisa, foi elaborado um recorte nas ações implementadas pelo Instituto, privilegiando as ações desenvolvidas em Belo Horizonte sob o foco das Artes Cênicas. A partir desse estudo, pretende-se elucidar as tendências estéticas trazidas e discutidas pelos eventos aqui aludidos e sua possível assimilação pelo público interessado.

As informações aqui presentes foram organizadas a partir de entrevista realizada com o ex-diretor do *Goethe Institut* Roland Schaffner. Schaffner, também produziu uma publicação onde relata, entre outras, as atividades desenvolvidas no período em que representou esse Instituto em Belo Horizonte (1982/1988). A publicação foi editada na Alemanha. O autor fez a gentileza de traduzir e disponibilizar as informações aqui contidas. Schaffner também cedeu material de divulgação de parte dos eventos culturais organizados na sua gestão em Belo Horizonte. Portanto, o texto que se segue é uma compilação de fragmentos do texto original de Schaffner (texto copiado e sem paginação) somados às informações colhidas na entrevista realizada em 2009.

O mais poderoso movimento político nos anos 1980 era o Sindicato dos Metalúrgicos, na ocasião liderado por Luiz Inácio Lula da Silva. Por intermédio da Fundação Friedrich-Ebert, uma delegação do Partido Social-Demócrata Alemão procurou um contato com Lula, para sondar formas de apoio e colaboração, mas aparentemente chegou à considerá-lo politicamente pouco convincente e de limitada perspectiva futura, quem sabe, discordâncias sobre a linha "reformista" daquele partido alemão.

Para os sindicalistas de Belo Horizonte, o Instituto tramou contatos com a Federação Alemã de Sindicatos e – sob abrigo do operariado mineiro, de certa forma – foi retomado o projeto *Cultura Operária Brasil-Alemanha*, impedido temporariamente pelo *Goethe* de Munique, por ser intoleravelmente esquerdista. O projeto incluía:

- encontros de sindicalistas e foros de debates,
- uma exposição da Galeria Nacional de *Nürnberg* “Gigante Proletariado e Grande Maquinaria”,
- filmes documentários sobre a história dos movimentos operários nos dois países,
- longa metragens brasileiros e alemães sobre as realidades dos trabalhadores, desde “A Queda” de Ruy Guerra até “A Greve de Março” de Renato Tapajós, de “Kuhle Wampe” de Dudow/ Brecht, “O Longo Lamento” de Max Willutzki até “De Cabeça Erguida” de Christian Ziewer, as duas versões de “Berlin Alexander-Platz” de Phil Jutzi e de Fassbinder, canções operárias cantadas por Ernst Busch, o intérprete preferido de Brecht, os cancioneiros de protesto político e grupos de Rock-Operário. No grande teatro do Palácio das Artes como ‘finale’ o concerto do conjunto de jazz de Heiner Goebbels e Alfred Harth, “Quatro Punhos para Hanns Eisler”, o eminente compositor comunista, o companheiro mais íntimo de Brecht, como revelam de maneira elucidativa seus depoimentos “Me perguntem mais sobre Brecht”.

O pessoal de teatro tinha demonstrado com mais evidência a sua disposição para um trabalho em conjunto, inclusive interesse em montar peças alemãs. Luciano Luppi²⁹ encenou em 1982, *Alta Áustria*, de Franz Xaver Kroetz, “um teatro de massa com duas pessoas, meu método dramático: mostrar grandes pressões sociais, angústias, misérias, também utopias refletindo-se nos indivíduos – é isso que considero teatral” (Kroetz). Também foi encenado *Sete + 7 – Balé-Cantata*, inspirado

²⁹ Ator e diretor em Belo Horizonte.

em *Os Sete Pecados Capitais dos Pequenos Burgueses*, de Brecht e Weill, encenação de Carmen Paternostro com música de Rufo Herrera. "Aqui o Sistema é o Diabo, o Diabo o Sistema – os personagens nunca chegam a se definir mesmo, se submetem, se exercitam, se comprometem, mas estão sempre reprimidos, manipulados, frustrados" (Rufo Herrera). Pedro Paulo Cava³⁰ em 1983 montou o *Galileo Galilei* de Berthold Brecht, numa encenação rica em figurinos e até com um palco giratório instalado para esse trabalho; Haydée Bittencourt encenou *Marat/-Sade – Perseguição e Assassinato de Jean Paul Marat, representado pelo Grupo de Atores do Hospício de Charenton sob a Orientação do Senhor Sade*, uma montagem de 1984; Eid Ribeiro³¹ dirigiu *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind também em 1984; Pedro Paulo Cava em 1985 encenou *Frank V – Ópera de um Banco Privado* de Friedrich Dürrenmatt.

Motivado pelo espírito empreendedor dos mineiros, em pouco tempo foi idealizado um ambicioso projeto de âmbito nacional: o *Projeto Brecht no Brasil* – influências deste "monstro revolucionário" em 1986.

O Instituto juntou material documentário de diretores, grupos, críticos de todas as metrópoles brasileiras e do Instituto Nacional de Teatro, sobre a recepção e encenações de teatro brechtiano. Foi realizada uma exposição itinerante, completada com esboços do cenógrafo Oscar Neher, colaborador de Brecht. Foram criados pôsteres de poemas de Brecht. Foram convidados historiadores e críticos para seminários e colóquios; recolhidos filmes documentários de montagens brasileiras e alemãs; gravadas fitas com composições e cantos de Weill Eisler, Dessau, além de retrospectivas de filmes influenciados pela estética brechtiana, de Alexander Kluge até Ruy Guerra.

Para o Rio de Janeiro foi organizado o simpósio nacional *Brecht no Brasil – Experiências e Influências*, com a conclusão sumária de que Brecht entrou no Brasil, primeiro pelas traduções francesas, segundo por alemães exilados, terceiro pelos

³⁰ Diretor teatral ainda muito atuante na cidade de Belo Horizonte. Foi colaborador do *Pagu teatro dança*.

³¹ Diretor teatral pertencente, neste trabalho, à Geração de 80.

contatos que vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa. Segundo o coordenador do simpósio,

(...) a partir de 1958, começa a penetrar num espaço público mais amplo, devido a uma série de montagens coroadas de êxito, procurando o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro (...), os anos 60 consagraram o sucesso de Brecht no Brasil, o golpe militar paradoxalmente forneceu um dos maiores estímulos (...) um sucesso que se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro (...) por um lado, foi utilizado para ensinar estratégias militantes, foi evocado para explicar situações históricas semelhantes, foi aplicado no duro trabalho de conscientização política; (...) por outro lado, algumas encenações foram proibidas, alguns textos foram censurados, até Brecht mesmo foi procurado (!) pela polícia (...)(Wolfgang Bader, coordenador do simpósio nacional *Brecht no Brasil – Experiências e Influências*)

O conjunto de conferências e debates contou com a participação de eminentes teatrólogos e intelectuais como Fernando Peixoto, Leandro Konder, Gerd Bornheim, Sábado Magaldi, Yan Michalski, Augusto Boal, Pedro Paulo Cava, João das Neves e muitos outros.

Em várias cidades novas encenações brechtianas subiram aos palcos, suplementadas por leituras cênicas, shows e concertos. Peter Palitzsch, um dos herdeiros do mestre, ensaiou no Rio uma montagem da *Verdadeira Vida de Jonas Wenka* – um erro flagrante e um fracasso infeliz : Palitzsch havia recusado o interesse do *Grupo Tapa* de elaborar com eles uma encenação de *Mãe Coragem ou Vida de Galilei*, não confiando na capacidade de um dos grupos mais interessantes e talentosos da época.

O teatro brasileiro não só se apropriou da estética brechtiana, como as vezes reconsiderava os conceitos de Brecht, levando adiante os seus próprios princípios metodológicos, como o fez Augusto Boal. (SCHAFFNER, 2009).

Os debates mineiros sobre Brecht revelavam algumas controvérsias: O brechtiano mais reconhecido no Brasil, Fernando Peixoto, conhecedor do *Berliner Ensemble*, com frequentes viagens à Berlin, defensor das chamadas "Montagens

Modelo”, dirigiu um seminário tematizando *Técnicas de Interpretação em Brecht – Limites do Realismo Tradicional – À Procura de um Novo Realismo Cênico – O Sentido do Realismo Dialético* (1986). Como didática, Peixoto exemplificou os seus discursos com documentários de encenações do *Berliner Ensemble* e outros teatros europeus. Embora os mineiros mostrassem estar bem familiarizados com os escritos de Brecht, insistiram no direito de subtrair dessas peças, como de qualquer outro autor estrangeiro, o “seu teatro”. Exumaram assim, a antropofagia. Brecht seria um material disponível para uma exploração livre, não ‘textos’ mas ‘pré-textos’ para o conceito de cada um de um “teatro popular brasileiro”, uma certa “nacionalização”, senão “mineirização”.

Retornando ao ano de 1982 e confrontado com tanta insistência na livre adaptação de literatura teatral e lembrando o apelo de Brecht “Regozijem o Novo”, nessa data (1982) o Instituto achou adequado e estimulante convidar para trabalhos de oficinas mais extensos o *Freies Theater München* (Teatro Livre de Munique), o grupo independente de George Froscher e Kurt Bildstein, na época e por vários anos a equipe alemã progressista mais reconhecida na Europa. Como introdução aos seus conceitos de teatro moderno, eles coordenaram um *Seminário e Mostra de Teatro de Vanguarda Internacional* apresentado através de vídeo-documentários sobre montagens do italiano Luca Ronconi, da diretora francesa Ariane Mnouchkine, do canadense Jérôme Savary, como também exemplos dos Festivais de Nancy e de Colônia.

A primeira proposta deles, uma *Oficina de Teatro de Rua – Iniciação aos conceitos básicos de teatro de rua, tradições históricas, raízes populares, modos de expressão, requisitos, maneiras e espaços de atuação, relação com o público*, realizou-se durante o *Festival de Inverno de Diamantina* em 1982. A oficina contou com cerca de trinta participantes e resultou numa “Procissão Teatral” que, por três dias, perambulou pela cidade de Diamantina e por várias vilas dos arredores, entusiasmando artistas e grupos locais à integrar-se ao desfile. Vale o destaque que, segundo os atuais integrantes do *Grupo Galpão* de Belo Horizonte que participaram dessa oficina, essa foi a experiência que propiciou o nascimento do grupo.

O *Goethe Institut*, avaliando estas experiências, planejou uma produção de palco, precedida por outra oficina, para introduzir os atores interessados aos métodos de trabalho cênico do *Freies Theater München: Isolamento e função dos movimentos corporais – Exploração respiratória e formação de sons não-verbais – coordenação de respiração, som e movimento – animação para sequências cênicas e imagens associativas – improvisação, cooperação e sensibilidade coletiva*. Em seguida ensaios para uma encenação de *A Alma Boa de Setsuan*, de Brecht. George Froscher e Kurt Bildstein elaboraram a encenação com atores mineiros engajados num processo que exigiu muita dedicação e energia física para resultar num espetáculo de impressionante expressividade corporal, apoiado por músicas de Brian Eno.

Segundo o relatório de George Froscher,

Antes da nossa encenação houve duas produções do “Setsuan” no Brasil, interpretações caracterizadas por muitas chinesices. Em nosso trabalho tentávamos incluir no texto de Brecht parte da realidade cotidiana dos nossos atores numa metrópole brasileira como Belo Horizonte. Num processo coletivo, elaboramos as cenas da peça mais envolventes e atuais para o grupo num modo de atuação sensualmente real, considerando também a receptividade por parte do público. Monólogos foram quebrados para ganhar mais impacto. Canções foram improvisadas pelo grupo sem acompanhamento instrumental. Surgiram melodias a partir do conteúdo emocional dos textos. Nesta parte musical os atores mostravam a sua maior capacidade de trabalhar de maneira ainda mais autônoma. Segundo os diretores, o teatro à disposição foi aproveitado tanto quanto possível como espaço cênico total, com todas as suas características arquitetônicas. Desistimos de qualquer decoração. Focalizamos a concepção da encenação na máxima exploração teatral do espaço. Montamos uma rampa que atravessava toda a plateia, possibilitando nos momentos mais provocativos do espetáculo uma comunicação direta entre atores e público. (FROSCHER, 1983)

Os horizontes e a ‘alma’ brasileiro-mineira se abriram mais, quando o Instituto embarcou numa temática que mexia com tradições culturais nacionais na sua relevância atual. Assim foram organizadas entre 1982 e 1984 exposições, conferências, debates sobre *Modernismo Brasileiro – Expressionismo Alemão*, dois movimentos “levados por um espírito revolucionário semelhante, libertando-se do

aprisionamento por uma cultura que impediu um desenvolvimento artístico autônomo e reprimiu o verdadeiro próprio”, nas palavras de Patrícia Galvão, em 1922. Carmen Paternostro e o *Pagu teatro dança*, seguramente foram motivados, e no caso de *Lulu*, convidados a encenar, como produções integrantes do evento Modernismo-Expressionismo. De um lado a peça expressionista Wedekind e do outro, a vida e obra artística e política de Patrícia Galvão em *Noturno para Pagu*.

Segundo Schaffner, a montagem de *Noturno para Pagu* criou, não de maneira teórica, mas, intuitivamente, um *teatro pós-dramático* no sentido conceituado por Hans-Thies Lehmann (2007). A diretora optou pela não-textualidade da interpretação dos materiais biográficos e históricos pesquisados. Em vez de costurar uma dramaturgia linear, ela desenvolveu com o elenco, durante um extenso processo de ensaios, uma sequência de quadros cênicos de significados ambíguos.

Em *O que é isso, Gabeira?* com estreia em 1984, Paternostro, ainda segundo Schaffner, continuou desenvolvendo o seu conceito de um teatro *pós-dramático* num caleidoscópio de cenas ambíguas de uma imaginação desconstrutiva e fragmentária, fantasiosa, irônica e sarcástica, provocando uma cumplicidade de reflexão crítica nos espectadores.

2.2 Deglutir

“Deglutir”, numa livre interpretação da proposta literária de Oswald de Andrade (1928) e seu *Manifesto Antropofágico* é a apropriação do diferente, do estranho, mito das comunidades antropófagas do Brasil pré-colonial onde se assimilava a força do inimigo pelo canibalismo ritual. Deglutindo o inimigo, transforma-se sua força em um bem para o assimilador, para o comensal. Nesse sentido, “o mito serve tanto para criticar a história do Brasil e as consequências de seu passado colonial, quanto para estabelecer um horizonte utópico (...)”.³²

Neste trabalho de pesquisa, os caminhos trilhados pelo *Grupo Pagu teatro dança* deglutem referências estrangeiras em cruzamento com referências nacionais e

³² Enciclopédia Itaú cultural – online – www.itaucultural.org.br

regionais. O resultado desta “refeição”, no seu regurgitar, poderá carregar novos paradigmas e propostas para a cena de Belo Horizonte – hipótese deste trabalho. Neste sentido, contata-se que, o estudo aqui realizado é característico da percepção fenomenológica. Segundo Merleau-Ponty:

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na interseção de minhas experiências, e na interseção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, na experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 2006: 18)

As possíveis inspirações provenientes das ações culturais do *Goethe Institut* em cruzamento com os aspectos nacionais e regionais no contexto cultural de Belo Horizonte na década de 1980 motivam esta segunda parte do capítulo II. Ou seja, explicitar e entender as fontes inspiradoras e de pesquisa do *Grupo Pagu teatro dança*, suas tendências estéticas, com ênfase, nesta seção, para a formação e atuação da diretora Carmen Paternostro. Para tanto, adotamos as referências artísticas de Pina Bausch e Klauss Vianna, que se justificam a partir da entrevista inicial realizada com Paternostro para esta pesquisa.

Para efeito de argumentação foram consideradas as produções artísticas das vanguardas históricas que constituem o arcabouço estético de Bausch, com destaque para Kurt Jooss e Antonin Artaud nas áreas da dança e do teatro respectivamente. Para Klauss Vianna, analisaremos os elementos que constituem sua formação.

2.2.1 As inspirações estéticas do *Grupo Pagu teatro dança*

A partir da virada para o século XX, surgem rupturas e buscas de novas linguagens em todas as modalidades artísticas, científicas e de comportamento. O período histórico é marcado pelas grandes guerras, migrações, pela derrocada do antigo mundo burguês. Eclodem os movimentos políticos de origem marxistas e as revoluções inspiradas nas teorias daquele filósofo alemão.

A ideia de “perfeição”, harmonia, equilíbrio e luz que a arte “tinha” a obrigação de exprimir perde o sentido, principalmente para os artistas contemporâneos à tantas transformações sociais, políticas e econômicas. Surgiram novas estéticas e movimentos artísticos de vanguarda. Estes rechaçam, diante do mundo moderno, a visão de que a obra de arte deveria ser “bela” representando um mundo “ideal”, pré-determinada por normas e formas que deveriam ser “obedecidas” por artistas ao produzir e pelos seus receptores.

O pensamento moderno e as vanguardas históricas propuseram uma produção artística mais próxima da experiência humana cotidiana social e da percepção do mundo humanizado. A arte passa a denunciar um mundo real, humano e não uma ideia desejável de existência.

A perspectiva acima orienta a reflexão sobre o confrontar da ideia “tradicional” artística - anterior à segunda metade do século XIX - onde havia uma predominância do “belo” inspirado num mundo ideal e harmônico com a ideia da “deformação imagética” pregada pelo Expressionismo alemão, sintonizado com um mundo real, humano, permeado de conflitos físicos, metafísicos e sociais. A divisão histórica aqui proposta é para efeito didático. Sabe-se que o “belo” e o “feio” sempre andaram por caminhos antagônicos porém simultâneos. Ou seriam caminhos complementares?

Giulio Carlo Argan em *Arte Moderna* (2008) explica que,

A poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do *feio*: o *feio* porém, não é senão o belo decaído e degradado. Conserva seu caráter ideal, assim como os anjos rebeldes conservam, mas sob o signo negativo do demoníaco, seu caráter sobrenatural – a condição humana, para os

expressionistas alemães, é precisamente a do anjo decaído. (ARGAN, 2008: 240)

É sob este olhar expressionista: a negação da perfeição do humano e seus conflitos que se pretende analisar a obra coreográfica teatral de Pina Bausch (1940/2009). Sua obra oferece uma dança-teatro de natureza *híbrida*³³ articulada com questionamentos existências e, mesmo renunciando a uma forma pré-definida, mantém tons de encantamento. Também, a obra de Klauss Vianna tem inspirações em questões sobre a condição e percepção de mundo humanas na sua plenitude contemporânea tendo a diversidade e o cotidiano como princípio. Ainda em relação à obra de Bausch, faz-se necessário considerar as influências de formação presentes na sua obra com destaque para a dança expressionista do alemão Kurt Jooss (1901-1971).

Na ótica desta Tese, um recorte nas propostas do teatro de Antonin Artaud (1896-1948) e apresentadas ao longo deste texto, é mais um elemento artístico das vanguardas para o entendimento histórico do *tanztheater*³⁴.

³³ Aqui entendendo híbrido como resultado do encontro de diferentes culturas como apresentado por Nestor Canclini (2003). Este autor contemporâneo parte de uma primeira definição: "*entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*" (CANCLINI, 2003, XIX). Para além do encontro de culturas pode-se considerar, também, o encontro de modalidades artísticas, antes distintas que, a partir da segunda metade do século XX se fundiram, ou se hibridaram, para comunicar os anseios e proposta de artistas e públicos.

³⁴ Termo adotado por Bausch para definir sua arte.

2.2.1.1 - A proposta artística de Pina Bausch

No ano de 1905, na Alemanha, quatro amigos fundam o grupo nomeado *Die Brücke* – A Ponte. Este é considerado o marco inicial do movimento expressionista. Segundo Claudia Valladão de Mattos,

O expressionismo nasce não só da ruptura, mas igualmente de uma continuidade (...) inspirando-se em Nietzsche, Wagner, Dostoiévski, Strindberg, Munch, ou Hans von Marées, essa primeira geração (1905-1914) de vanguarda herdara uma consciência de descontinuidade que se instalara entre as esferas estéticas e social a partir das revoluções burguesas no século XVIII, e seu profundo desejo de ver reunidas novamente vida e *arte*. (MATTOS, 2002: 42)

O expressionismo alemão teve duas fases: a primeira, anterior à Primeira Guerra com interlocução com as outras vanguardas europeias e a segunda, após o início da guerra, período em que o movimento passou a adquirir tons nacionais (Alemanha). Mattos faz um retrospecto do quadro de desdobramento do movimento e suas repercussões no exterior afirmando que “o expressionismo inovou grandemente a concepção tradicional de dramaturgia, abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena segundo os princípios de unidade espaço temporal.” (MATTOS: 2002: 59)

Em sua obra sobre a trajetória da função de ator no decorrer do século XX, Odette Aslan comenta que o expressionismo “rejeita o naturalismo e afirma a supremacia da vida da alma sendo não necessariamente um movimento literário ou artístico, mas uma atitude, o comportamento de uma geração (...)” (ASLAN, 1994: 113)

Surgido nas obras por volta de 1907, explodiu na encenação durante o logo após a Primeira Guerra Mundial. Obras de ruptura, de protesto, de grito. A guerra fratricida, a crise econômica que a sucedeu, gerando desespero e revolta. É o fim do mundo? É preciso mudar o homem, preparar um novo homem. (ASLAN, 1994: 113)

Essas ideias influenciam outras áreas das artes cênicas incluindo a dança. Soraia Maria Silva (2002) em seu artigo intitulado *Expressionismo e a dança* afirma que os anos entre 1920 e 1930 foram os mais produtivos com o “desenvolvimento de diversas modalidades denominadas: dança livre, de expressão, moderna, de concerto, pura, absoluta, abstrata, natural.” (SILVA: 2002, 287)

A autora explicita que os procedimentos adotados pela dança expressionista estão “embevecidos numa estética da modernidade e buscam através do domínio dos fatores de construção da linguagem do movimento expressivo.” (SILVA, 2002, p. 288) Essa proposta possibilita a superação da relação entre conteúdo e forma possibilitando a transposição para o “palco distendido” um texto corporal interno, do nosso cotidiano.” (SILVA, 2002: 288)

Na prática artística da dança no movimento expressionista alemão dar-se-á destaque a proposta do bailarino e coreógrafo Kurt Jooss (1901-1971).

Em seu estudo sobre a evolução da dança expressionista, Solange Caldeira (2006) comenta sobre a obra de Jooss afirmando que os alemães haviam abolido desde o começo do século XX as sapatilhas. “Tudo em nome de uma arte nova, provocadora, que levava para o palco angústias, dores, impotências e raivas que passavam a quilômetros das harmonias barrocas do bale clássico” (CALDEIRA, 2006: 42). Na busca de novas expressividades e/ou linguagens, nesse caso, para a dança, Kurt Jooss realizou pesquisas corporais que buscavam não formatar e codificar movimentos, mas, “criar possibilidades limites para a expressão do corpo humano nas suas leituras e interações com o mundo.”(op. cit.,p.42) A partir de suas pesquisas, Jooss fica “convencido de que a dança é essencialmente teatro, que deve expressar a problemática de seu tempo.” (CALDEIRA, 2006: 29). Para ele cada movimento não poderá se bastar por si. Deverá ter uma intencionalidade, um sentido. “(...)seu trabalho é reconhecido internacionalmente como uma síntese da dança clássica e da dança moderna em produções marcadamente teatrais, responsáveis por uma ampliação técnica e temática da dança.” (op. cit., p. 29).

Constata-se que a dança expressionista proposta por Jooss rompe com a proposta clássica baseada numa visão ideal de mundo. Nessa perspectiva, a ideia clássica de “belo”, harmonioso, fabuloso e esteticamente pré-determinado é

substituída por uma visão humana das experiências pessoais-psicológicas, físicas e sociais. Considerando a “justa medida” presente no “belo”, pode-se inferir que o seu oposto e complementar – o “feio” – traz um derramamento, um transbordamento dessa suposta harmonia presente no seu antagônico. Altera-se a ocupação do espaço, a sonorização da cena, o cenário, o figurino, a *performance* dos bailarinos.

Talvez seja a “teatralidade”, dentre outras, presente nas produções expressionistas de Jooss que proporciona o corte não só com a ideia clássica de dança, mas também, propõe uma superação das linhas divisórias entre teatro e dança. O trabalho de Jooss influencia decisivamente a proposta híbrida - traduzida em imagens - de sua aluna e colaboradora Pina Bausch.

Pina Bausch (1940/2009) nasceu na Alemanha e aos 15 anos Bausch iniciou seus estudos em dança com Jooss. Em 1959 foi para os EUA e se transformou em solista no *Metropolitan Opera Ballet*. Em 1962, optou por retornar a Alemanha e voltou a trabalhar com Kurt Jooss. Em 1973, passou a dirigir o balé da *Ópera de Wuppertal* onde, a partir da herança cultural recebida em diálogo com outras contribuições de uma sociedade tecnológica e midiática, instaurou o seu *tanztheater* ou dança teatro.

Como contribuição às reflexões aqui propostas e, possivelmente como adoção de um possível viés de análise da obra de Pina Bausch, há de se considerar se não a influência direta do *teatro da crueldade* de Antonin Artaud (1896/1948), possíveis pontos de contatos e intenções entre esses dois artistas.

O legado de Antonin Artaud se encontra, principalmente, na forma de escritos sobre teatro. Ele participou de poucas montagens teatrais como ator e diretor, porém sua produção reflexiva e propositiva sobre o fazer teatral reverberou e ainda faz eco na atualidade. Artaud - na sua contemporaneidade - conviveu com a hegemonia do teatro naturalista, psicológico e textocêntrico numa França – e Europa - que convivia com as mazelas das grandes guerras. Inicialmente, Artaud se aliou ao movimento surrealista e, após rompimento com essa estética, passou a produzir uma escrita autônoma e inquietante sobre o teatro. Para ele, fazia-se necessário que o teatro tivesse sua própria linguagem. Uma linguagem que se coloca a partir da cena e não, necessariamente do texto dramático. Para ele o teatro deveria ter

característica de crueldade – *o teatro da crueldade*. Na visão de Derrida (2005) “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.” (DERRIDA, 2005: 152). Nesse sentido, crueldade se refere à própria vida num contexto não individual mas “uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo.” (ARTAUD, 1932 apud DERRIDA, 2005: 152). Nesta perspectiva a arte não é uma imitação da vida - como o teatro naturalista e psicológico propõe – “mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação.” (ARTAUD ,1932 apud DERRIDA, 2005: 153)

Para se estabelecer essa comunicação, o teatro deve buscar uma linguagem diferente – nova – e singular. Na proposta de Artaud, o texto falado,

(...) circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Faz ritmos verterem loucamente, martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca os sentido de um novo lirismo do texto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob o gesto e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares. (ARTAUD, 1993: 87)

Porém essa linguagem não se precipita apenas através do texto. Ela está presente também, na cenografia, no gesto do ator, no figurino. Nessa perspectiva, a ideia de espaço teatral e sua apropriação se tornam uma marca importante da proposta de Artaud. Não somente o espaço físico como suporte à encenação, mas os diversos espaços possíveis contidos na elaboração e execução da arte teatral.

(...)a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados... Essa linguagem só pode ser definida pelas suas possibilidades a expressão dinâmica e no espaço, em oposição as possibilidades da expressão pela palavra

dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. ... É aqui que intervem, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seus sentidos, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. (ARTAUD, 1993: 85)

Artaud cria a imagem de *hieróglifos* vivos para essa nova "codificação" possível através da linguagem proposta. Imagens que funcionam como signos e, na estrutura geral da obra teatral, devem possibilitar a decodificação pelo espectador. Artaud sugere que o público deve "tomar partido conosco e será desestabilizado com dinamismo interior do espetáculo estabelecendo conexões diretas com as angústias e as preocupações de toda a sua vida". (ARTAUD, 1995: 30).

O pensamento de Artaud memorizado através de artigos, cartas e manifestos foi e é referência ao longo do século XX por diversos artistas de teatro e de dança. Há controvérsias quanto a "perfeita" criação dessa linguagem proposta por Artaud. Sua obra poderia ser comparada a sua própria ideia de hieróglifos, ou seja, são imagens que possibilitam leituras diversas que vão sendo criadas, acumuladas, apropriadas, modificadas por atores, diretores e grupos de diferentes culturas em diferentes momentos históricos.

A proposta de Bausch recupera a ideia do ser humano diante das questões existenciais e imediatas do cotidiano na virada do século XX/XXI. A pesquisadora e professora Solange Caldeira (2006) desenvolve na sua tese de doutoramento uma "leitura" da obra de Bausch com recorte na sua produção fílmica, ou seja, uma análise de "O Lamento da Imperatriz". Nas suas considerações sobre a proposta do *tanztheater* de Pina Bausch, Caldeira afirma que,

Na dança-teatro, observamos superabundância espacial na utilização cada vez mais frequente de diferentes espaços, Pina Bausch, ao levar para o palco água e terra, troncos de árvores e folhas secas, milhares de cravos ou dezenas de cadeiras, instaura um novo modelo espacial para a dança, até então inédito. (p. 09) O efeito de suas ideias sobre o tecido artístico da dança e também do teatro, foi fundar um novo processo de construção dramática, um híbrido das linguagens da dança, do teatro, das artes plásticas e do cinema. Através de um discurso poético fragmentado e repleto

de imagens oníricas, Pina Bausch induz o espectador a uma leitura pessoal da realidade focalizada, realidade que passa a ser uma "recriação" e não uma "interpretação" de modelos comportamentais conhecidos. O que de mais sério ela fez foi requalificar o que se entendia, até então, por expressividade. Pina Bausch construiu a dramaturgia do expressionismo via dança. Exatamente por isso, trouxe uma dificuldade suplementar para os que preferem as classificações, para lidar com o que ela criava, foi necessário nomear uma categoria que a um olhar pouco treinado pode parecer um hibridismo, mas que na realidade, representa uma nova instauração: a dança-teatro ou tanztheater. (CALDEIRA, 2006: 42)

O *tanztheater* - sua proposta - conecta e dialoga com diversas formas e mídias, "não como um movimento de adição e sim de inter-relação, numa perspectiva rizomática"³⁵ e mutante. "Quando a imagem se interliga com um texto, e o texto sugere um outro, e outra imagem, e mais outra, o fio se complexifica e cria caminhos rizomáticos." (CALDEIRA, 2006: p. 06)

A pesquisadora Ciane Fernandes no seu livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança Teatro* (2006) realiza um extenso trabalho de entendimento da proposta e da obra de Bausch. Fernandes diz que o recorrente uso estético da repetição de movimentos nas coreografias de Bausch caracteriza sua arte e a aproxima do cotidiano do público a partir da observação e percepção dos dançarinos atores,

Bausch utiliza os dois tipos de gestos (cotidianos e codificados pelo balé) técnico e cotidiano. Em muitos caos, o gesto técnico é repetido até ganhar uma significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, através da repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias. Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma experiência espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na plateia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas provocam uma constante transformação da dança teatro dentro da linguagem Simbólica. (Lacan)

³⁵ Para *rizoma*, ver DELEUZE, G. GUATARRI, F. *Mil Platôs*. Vol. 1. p. 11. São Paulo, Editora 34, 1995.

Nos trabalhos de Bausch, palavras são repetidas até que dissolvam seus significados literais. Eventualmente, o corpo e sua anatomia, patologias e dores, são evocadas por aquelas mesmas palavras. Através da repetição, o meio teatral da palavra torna-se um referente a fisicalidade da dança. A dança teatro de Bausch, como a de Laban, entrelaça dança e palavras num tipo de consciência que não deve ser confundida com um enfoque intelectual. Mas o trabalho de Bausch implica numa constante incompletude, busca, e transformação dentro de um pensar-sentir-fazer fragmentado, ao invés de integrado. (FERNANDES, 2006: 29)

Na escolha de seus dançarinos-atores, Bausch utiliza como critério a diversidade física e cultural como expressão da sua própria contemporaneidade. Suas pesquisas artísticas se abastecem dessa diversidade cultural associada a vivência pessoal de cada membro de sua equipe.

Mais uma vez tem-se a indicação do movimento de perversão proposto pelo “feio”: a diversidade, a valorização do diferente, o *hibridismo*, o transcultural.

Para os contemporâneos à Bausch, sua dança torna-se importante espaço de percepção individual e social proporcionado por momentos de encantamento estético.

Como geradores de processos de criação de seus espetáculos, a companhia de Bausch se utiliza dos conflitos e reflexões dos cidadãos de sua época. Assim a cultura do medo, a violência, as relações de poder, a cidade e suas interações com o espaço e seus habitantes, a ideia da incomunicabilidade como angústia do ser estão presentes nos seus trabalhos. Mesmo diante da diversidade cultural base da formação de sua companhia, na finalização da obra, Bausch imprime – ao conjunto - uma ideia de produção coletiva centrada nas discussões da existência do ser humano contemporâneo mergulhado na *modernidade líquida*³⁶. Na sua obra estão presentes elementos da pós-modernidade: a possibilidade global de comunicação, o trânsito entre as culturas, o rompimento da ideia de espaço como limite físico associados a permanência atemporal da solidão do ser humano diante e apesar de todas as possibilidades. Essa condição provoca a fragmentação e o esgarçamento das relações humanas. Porém, segundo Caldeira, “a memória é, com certeza, o mais

³⁶ Para *Modernidade Líquida* ver: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

forte elemento articulador desses temas” (ob.cit. p. 48) presentes na obra de Bausch. A memória de seus dançarinos-atores, a sua própria memória, sua cultura e seu público espalhado em diversos países.³⁷

O gênero dança-teatro, na obra de Bausch “é essencialmente resultado de mixagens, colagens, apropriações, paródias, pastiches, cruzamento de linguagens e pluralismos.” (CALDEIRA, 2006: 41).

No esclarecimento sobre a construção estética da obra de Bausch, Fernandes considera que,

(...) as obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto à apresentação cênica. E esta demonstração (...) é feita através da repetição de ambos os movimentos e palavras, espontaneidade e uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas através de tais repetições. A coreografia de Bausch incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. (FERNANDES, 2006: 26)

Considerando que a proposta do *tanztheater* tem sua origem na ruptura histórica com a “dança clássica” (Kurt Jooss), os elementos “espaço”, “movimento” e “orgânico” e “cotidiano” estão presentes e são princípios desses rompimentos. Na obra de Bausch pode-se, também, considerar a presença desses elementos associados a motivação da memória, como destaca Caldeira. O encadeamento das cenas na interação entre palco e plateia cria relações rizomáticas através de imagens codificadas e propostas por Bausch como os *hieróglifos* de Artaud. Essa aproximação se justifica por alguns pontos comuns de “angústia” artística desses dois criadores: a busca do movimento e do “gesto”, da ocupação do espaço³⁸, a criação de imagens, e por fim, a busca de uma linguagem fragmentada porém capaz de conter em si,

³⁷ Sobre as relações entre espaço e memória ver AGUIAR, Ramon Santana. **Memória e espaço: o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação**. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teatro)- Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

³⁸ Segundo Caldeira, “a dança-teatro não propõe a ocupar apenas o espaço físico, real, cotidiano, concreto, mas se propõe a extrapolá-lo e, mesmo usando do espaço real, ela tem a intenção de criar um espaço onde simbolismos possam ser revelados.” (op. cit. p. 68)

elementos presentes na totalidade das angústias e dores “metafísicas”. Segundo Fernandes (2006) “dança e teatro são trazidos ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma conteúdo. Ao contrário, a natureza lingüística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada.”(FERNANDES, 2006: 28)

Pina Bausch, mergulhada na mescla cultural de sua origem e a partir de suas vivências teóricas e práticas, se apropria e cria “novas formas-conteúdo” e inventa uma singular modalidade de dramaturgia, uma dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores bailarinos “que rompe os limites tradicionais entre o teatro e a dança (...)”(CALDEIRA, 2006: 45).

Considerando que as artes se relacionam com as experiências vividas tanto no nível do corpóreo quanto do metafísico, a dança, por sua natureza expressiva, transforma em obra de arte o próprio corpo.

Apropriando-se das discussões aqui apresentadas, deslocando-as para refletir sobre o universo artístico da dança teatro e considerando a dança e o teatro como expressividades humanas, Bausch cria uma “dramaturgia do corpo entregue ao seu mistério, a sua humanidade permitindo”,

(...) advir essa linguagem interior, comum a todos e desconhecida e cada um, é a aposta paradoxal dessa dramaturgia fundada na significação do movimento, do pensamento movimento, que traduz narrações que se superpõem, narrações de corpos técnicos, psicológicos, afetivos, biográficos e culturais – corpos que enunciam e refletem consciências.(CALDEIRA, 2006: 116)

Considerando o contexto cultural europeu, e aproximando a obra de Bausch às propostas discursivas de Artaud, constata-se que ambos investigam sobre uma possível nova linguagem para a cena com forte rompimento das relações tradicionais com o *espaço cênico*³⁹. Para tal, propõem a construção de imagens simbólicas através de gestos, movimentos e fragmentação de textos. Esses procedimentos estabelecem uma leitura artística da dramaticidade trágica presente no cotidiano,

³⁹ Sobre *espaço cênico* ver *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2004): 133.

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida como uma luz mais precisa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia. (ARTAUD, 1995: 80)

Torna-se interessante para recorte aqui proposto, iluminar a rede de possíveis conexões entre as produções dos artistas referidos. Entre as vanguardas da virada do século XIX/XX e a atual produção de Pina Bausch muitas construções rizomáticas são possíveis e talvez, inesgotáveis.

A crescente comunicação entre artistas e culturas, proporcionada pela tecnologia desenvolvida a partir da segunda metade do século XX, evidencia que as relações de trocas, influências e, em alguns casos, de dependência estética reverberam e se concretizam em dimensões que extrapolam os limites de espaço geográfico, temporal e estético.

Pina Bausch e seus antecessores optam pelo humano que ora produz beleza e harmonia, ora produz excessos, abusos, deformidades.

No decorrer do século XX e início do XXI muitos outros artistas - alguns também referências para Bausch como Rudolf von Laban, Henri Muller, Bertolt Brecht ou influenciados por ela - e neste caso a lista seria grande! – apresentam suas próprias elaborações de teatro, dança e dança teatro preocupados em envolver a si e ao seu público em um instante único, instigante e irrepetível.

2.2.1.2 O *espaço intermediário* de Klauss Vianna.

Klauss Vianna (1928/1992) natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, foi coreógrafo, bailarino de formação clássica e ator. Juntamente com sua esposa Angel Vianna, viveu as angústias relativas ao seu fazer artístico que o motivou por caminhos de desconstrução dos cânones da dança clássica em busca de novos paradigmas para sua arte. Os “Viannas” não tiveram uma companhia estável. Sua obra foi construída a partir de experiências pessoais, como professores de dança e com diversos grupos de dançarinos e atores em diferentes cidades do Brasil. Atuaram como professores pela Universidade Federal da Bahia, e como “preparadores corporal” no Rio de Janeiro. Em São Paulo Klauss foi diretor do balé da Cidade de São Paulo. Como citado no Capítulo I, Klauss e Angel Vianna iniciam seus trabalhos em dança e teatro ainda em Belo Horizonte em meados do século XX.

Os fatores estéticos que constituíram a trajetória artística dos “Viannas”, foram as relações entre as inspirações europeias da dança clássica, a dança moderna, as danças regionais brasileiras, as artes plásticas, o ioga, o teatro brasileiro. Nas suas experimentações, percebem que a dança tem ligação direta com as experiências pessoais e sociais. Nessa perspectiva, cada interprete tem capacidade de reagir a impulsos artísticos e “criar” sua própria expressividade baseada na sua capacidade física e suas vivências.

Em *Angel Vianna, a pedagoga do corpo*, Enamar Ramos (2007), faz um agudo estudo sobre a trajetória artística dos Viannas com foco para Angel e sua metodologia de *conscientização do movimento e jogos corporais*. A autora afirma que “O trabalho que Angel e Klauss realizavam tinha como ideia principal que a arte se identifica e se articula com a vida.” (RAMOS, 2007: 21).

Para além do trabalho com dança, Klauss e Angel Vianna desenvolveram um trabalho fundamental com diversos atores, diretores, grupos e companhia de teatro em diversas cidades brasileiras: a *expressão corporal* mais tarde desenvolvida por Angel e transmutada em *conscientização do movimento*.

O trabalho de Klauss e Angel Vianna, segundo Carmen Paternostro, compõe o arcabouço estético e experiencial de sua formação. Os "Viannas" foram professores de Paternostro na UFBA.

Em eu livro *A dança* Klauss Vianna (2005) faz um relato de sua trajetória artística e profissional. De próprio punho, o livro é uma autobiografia comentada. Vianna escreve sobre a infância e seu desenvolvimento como ser cultural e como bailarino. Por um determinado período Vianna passa a frequentar reuniões políticas de seus alunos (UFBA) onde, segundo Vianna, o "amor pela causa política" por parte dos alunos lhe instigava a perceber, na transposição para a dança que "não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta." (VIANNA, 2005: 41)

Para definir a dança, Vianna se refere a "um modo de existir". E questiona,

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2005: 105)

Para Vianna, a percepção do próprio corpo é o elemento primordial para a dança como expressão humana. A observância do cotidiano e das relações entre o universo cósmico e o corpo humano inspiraram o desenvolvimento artístico de Vianna. "Isso serve para ilustrar um princípio básico do meu trabalho: por meio da observação e da percepção dos movimentos mais elementares, criamos um código com nosso corpo." (VIANNA, 2005: 122)

Considerando a supremacia da técnica no balé clássico, Vianna propõe uma relação objetiva e não dependente dessa *forma* argumentado que,

O que é a técnica? Para mim, além da estética, a técnica precisa ter um sentido utilitário, claro e objetivo. De que me adianta saber fazer movimentos belos e complexos se isso não me amadurece nem me faz crescer? (p.76) Há uma mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser mais um meio eficaz e um plena sintonia com os fins que proponho atingir. E a técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os

falsos e repetitivos conceitos de beleza, que permite criar ou revelar a identidade entre a dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado. (VIANNA, 2005: 113)

Como referências de pesquisas realizadas, Vianna destaca a necessidade vital para o domínio do movimento a relação com o conflito da gravidade. Percorrer o chão, o solo como base de impulso e construção do movimento. Para ele, a pesquisa deve ser sempre pessoal. A técnica serve apenas como apoio de consciência corporal, seus limites e possibilidades. Cada um tem em si todas as possibilidades de energia do movimento presentes no universo. O ser humano é a repetição micro de forças macro. A energia espiralada que organiza o caos universal, na visão de Vianna, deve organizar o movimento humano e sua busca artística.

Outro tema de interesse de Vianna e amplamente tratado no livro se refere às relações antropofágicas entre o global e o local: o que é estrangeiro e o que é regional. O coreógrafo defende a importância da valorização desse encontro na produção artística e cultural de um povo ou de um artista. O artista só pode comunicar aquilo que vivencia no seu corpo e na sua arte e completa,

A contribuição da cultura regional está hoje legitimada como fator imprescindível na criação da obra de arte original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio, que fará distinguir-se aos olhos do mundo por uma estranha beleza e poesia, reveladas com grande força e originalidade. Para ser entendida universalmente, é necessário que a obra de arte seja sincera, e tal sinceridade somente é conseguida quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista. [Ora, além dos valores culturais estrangeiros assimilados pelo artista, assim mesmo sob a refração regional, existem outros puramente regionais – de ordem psicológica ou ambiente – que são os participantes mais profundos dessa formação]. (VIANNA, 2005: 88)

Essa afirmação do autor assim como suas discussões sobre a dança moderna, a técnica e a individualidade de criação, confere a Vianna aspectos artísticos e filosóficos seminais para criadores cênicos diversos que atuam no Brasil, dentre eles Carmen Paternostro.

Em sua percepção da dança e do movimento como comunicação e expressividade humana, Klauss Vianna vislumbra o *espaço intermediário* e afirma que este é o espaço da criação por excelência, do movimento e suas reverberações:

(...) descobri que o espaço existente entre as oposições gerava os conflitos, assim como a maneira de expressá-los. Foi então que notei a importância do meio, ou seja, a vivência entre o princípio e o fim, o espaço intermediário. [Dessa forma, a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam a emoção, as projeções. A vida em movimentos está nesse espaço. É a sabedoria de viver nem tanto lá como nem tanto cá. É também estar presente a cada momento, assim como não deixar escapar a intenção de um movimento enquanto ele se realiza, nem antecipar mentalmente seu fim. (VIANNA, 2005: 92)

Para Vianna, o movimento construído a partir da pesquisa corporal atenta ao cotidiano, a ocupação do espaço por este movimento e sua reverberação comunicacional sintetizam a expressão da arte pelo movimento. Também, por inferência, a memória cultural, afetiva e corporal dos envolvidos na criação, são elementos constituintes do processo percebido e proposto por Vianna. As questões técnicas funcionam como o suporte do treinamento do artista e não como objeto de pesquisa pois “as pernas com as quais danço são as mesmas com que ando, corro, caio ou brinco desde criança. Nesse sentido, a experiência de uma vida pode ser traduzida, por exemplo, no simples gesto de erguer um braço ou uma perna”. (VIANNA, 2005: 125)

A dimensão do *espaço intermediário* proposto por Vianna permite a completa liberdade de criação para o artista consciente do seu corpo, sua história pessoal e cultural, seus objetivos. Ele é não somente o movimento mas principalmente, sua intenção criadora e comunicacional.

A percepção desse espaço do “entre”, pode se desdobrar para além da busca individual do artista e se ampliar para todo o movimento de construção de uma obra cênica. Da ideia geradora a finalização do espetáculo: o “movimento” criador de construção da obra em seus possíveis percursos.

No instante do ato cênico em um edifício teatral ou qualquer outro espaço eleito, o movimento de ocupação desse espaço por artistas e público em interação com a dimensão de *espaço mnemônico*⁴⁰, dinamiza em perspectiva social, a ideia de *espaço intermediário* de Vianna. Espera-se que ambos, artistas e público durante o ato cênico, realizem movimentos de percepção da obra ficcional na sua interação com o mundo social e individual.

A trajetória cultural e pessoal do artista é determinante para a efetivação de sua obra. Em um movimento espiralado, a dimensão do *espaço intermediário*, *lócus* privilegiado da criação, se desdobra numa constante ascendente que, iniciando no movimento criador do artista, se amplia e cria dimensões sucessivas e complementares às relações entre arte, vida e sociedade.

Considerando os objetivos deste Capítulo, torna-se interessante constatar o conhecimento de Vianna a respeito da obra de Bausch. O autor se refere a Bausch como exemplo no momento em que essa artista escolhe os membros de sua companhia. A opção se dá não pela técnica, mas como os bailarinos utilizam-na para expressar sua dança e suas experiências. "Pina Bausch diz que escolhe as pessoas com quem vai trabalhar não pela técnica que exibem, mas pelo que pensam. Ela convive com as pessoas dois, três dias, e só então as escolhe, ou não." (VIANNA, 2005: 74)

Justifica-se estas análises das propostas estéticas de Vianna e de Bausch, considerando que foram assumidas pela encenadora Paternostro como decisivas para sua *escrituração cênica*. Ao longo do capítulo III deste trabalho será realizada análise dos espetáculos do *Grupo Pagu* na busca de compreender essa *teia* rizomática artística.

⁴⁰ Ver, AGUIAR, Ramon. Espaço e memória: A construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, E.F.W. (org.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras/ FAPERJ, 2008.

Capítulo III

3.1 Delírio Antropofágico

O resultado digestivo de mais um banquete antropofágico - na visão dos modernistas brasileiros, apresenta sínteses, assimilações. Em Belo Horizonte da década de 1980, o *Grupo Pagu* no seu regurgitar, cria e encena três espetáculos: *Noturno para Pagu* (1983); *LuLu a caixa de Pandora* (1983); *O que é isso Gabeira?* (1984).

O objetivo deste capítulo é analisar a obra espetacular do Grupo com ênfase nas opções estéticas de construção dos espetáculos e ocupação do espaço cênico.

Como arcabouço teórico, a discussão sobre o teatro *pós-dramático* de Hans-Ties Lehmann (2007). A opção por Lehmann se justifica por acreditar-se que o recorte proposto por esse autor para nomear o seu *Teatro pós-dramático* em contraponto ao *teatro dramático*, contribui para o entendimento do fenômeno *Pagu teatro dança* sua herança e inspirações artísticas e culturais em confronto ao teatro vigente em Belo Horizonte no período (capítulo I).

Até aquele momento, a cena na cidade era constituída por encenações que tinham como referência o *teatro dramático* na acepção de Lehmann.

O conceito de pós-dramático de Lehmann operacionaliza o estudo de produções cênicas com características híbridas, entre fronteiras, tendo como resultado um certo olhar "prismado" sobre um tema. O resultado, o espetáculo pós-dramático poderá ter contornos diversos, mas sempre carregará a marca de uma "percepção aberta e fragmentada." Lehmann diz "que realiza-se o sacrifício da síntese para alcançar a densidade de momentos intensos (...) Ele (o teatro) deixa de ser o setor institucionalizado que era e torna-se o nome para uma prática artística de desconstrução multimedial ou intermedial do acontecimento instantâneo." (LEHMANN, 2007: 139).

A abordagem dada por Lehmann no que se refere à ocupação do espaço cênico, inscrição do corpo dos intérpretes nesse espaço e possíveis imagens produzidas, em especial, operacionaliza as análises aqui propostas.

Em relação ao espaço cênico na estética do dramático, Lehmann diz que este “precisa privilegiar um espaço mediano. O espaço imenso e o espaço íntimo tendem a se tornar perigosos para o drama.” (LEHMANN, 2007: 265). Isso se justifica na necessidade de espelhamento que se produz na estética espacial do drama.

Ao apresentar sua percepção sobre o uso do espaço no teatro pós-dramático, Lehmann se refere ao espaço metonímico definindo-o como o “espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro.” (LEHMANN, 2007: 267). É como se o espaço teatral, no caso pós-dramático, se tornasse parte do mundo, no contínuo do real “um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida.” (LEHMANN: 2007: 268):

No espaço que funciona metonimicamente, um caminho percorrido pelo ator representa sobretudo uma referência ao espaço da situação teatral; como parte pelo todo, refere-se ao espaço real do palco e, a fortiori, do teatro e do espaço circundante como um todo. (LEHMANN: 2007: 268)

O autor ainda diz que a impressão visual (se referindo ao espaço *pós-dramático*) se sobrecarrega com os gestos e as falas dos atores, criando uma atmosfera que inunda o espaço.

Considerando as inspirações estéticas que orientam a construção dos espetáculos ou seja, o expressionismo alemão e o modernismo brasileiro como estéticas; Pina Bausch e Klauss Vianna como *práxis*, é possível perceber uma proposta *híbrida* na acepção de Nestor Canclini (2003), que o diferencia das propostas teatrais em Belo Horizonte no período.

Como já citado, por “híbrido” Canclini parte de uma “primeira definição: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas

discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003: XIX). Na sequência do seu trabalho intitulado “Cultura Híbridas” Canclini esclarece que,

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. (CANCLINI, 2003: XXII)

Nessa perspectiva, o *Grupo Pagu* tem fortes características “híbridas” devido aos diferentes encontros culturais e estéticos que permeiam seu imaginário. Seja através da experiência da diretora Paternostro, seja das vivências anteriores dos demais componentes do grupo, seja da própria experiência no híbrido teatro dança.

Em relação à preparação dos interpretes, criação e ensaio dos espetáculos, o ator Kalluh Araújo (2009) informa em entrevista que a rotina era constituída de cinco dias semanais com aulas de dança e preparação corporal na parte da manhã, criação e ensaios na parte da tarde. Ele não soube precisar o tempo médio de criação e ensaios de cada espetáculo. Também Carmen Paternostro e Bete Coelho não se recordam dessa informação.

Como complementação, eram realizados estudos diversos em obras de referencias, filmes, palestras e seminários que extrapolavam os ofertados pelo *Goethe Institut* aludidos no Capítulo II.

Muitas cenas foram criadas e construídas a partir da experiência individual e ou coletiva dos atores. Suas memórias e percepção do mundo considerando os temas trabalhados em cada espetáculo. Nesse caso, poderia haver trocas e nenhum intérprete era “dono” de sua criação. Algumas cenas eram sugeridas diretamente pela encenadora. que, em todos os casos, definia o resultado final.

Como registro dos espetáculos existem apenas as imagens fotográficas de cenas recolhidas no acervo pessoal de ex-membros do *Grupo Pagu*⁴¹. Não foram localizados registros em vídeo dos espetáculos. Também, nas entrevistas realizadas com ex-membros do *Grupo Pagu* e em anexo, verificou-se que esses não têm registros escritos de ensaios ou de cenas. Apenas do espetáculo *Noturno para Pagu* há o roteiro original (Anexo III). Esse é constituído por fragmentos de textos, poemas de diversos autores, desenhos e poemas de Patrícia Galvão. Porém, segundo depoimento da encenadora, esse roteiro foi alterado durante o processo dos ensaios e essas alterações não constam.

O espetáculo *Lulu a caixa de Pandora* foi criado a partir do texto homônimo de Frank Wedekind. Segundo Kallu Araújo (2009) em entrevista (Anexo X), foram realizados diversos cortes e alterações nas cenas.

No espetáculo *O que é isso, Gabeira* - concebido a partir de três obras literárias de Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?* de 1979, *Crepúsculo do Macho* de 1979 e *Sinais de vida no planeta Minas* de 1982) não há o roteiro final ou informações sobre o encadeamento das cenas. Segundo depoimentos, o espetáculo foi sendo construído a partir de leituras e releituras dos livros fontes e as cenas foram sendo construídas nesse processo.⁴²

Em nenhum dos três espetáculos há as especificações da trilha sonora criada por Roland Schaffner. Algumas que compuseram as trilhas e foram lembradas pelos entrevistados, constam no corpo do texto das análises dos espetáculos.

Considerando a hipótese desta pesquisa de tese e a disponibilidade documental dos espetáculos analisados, a metodologia iconográfica de estudo e compreensão das fotografias de cenas disponíveis, apresenta-se como determinante.

Maria João Brilhante afirma que,

Estudar imagens relacionáveis com a prática teatral consiste em procurar restaurar nelas o que dizem sobre uma ideia de teatro como ato social, como gesto artístico, como metáfora do mundo. E não só – talvez não essencialmente – usá-las para que digam a verdade sobre

⁴¹ As fotos estudadas e aqui reproduzidas (a exceção da imagem na página 102) são de autoria de dois fotógrafos: Pico Magalhães e Roland Schaffner. Porém, entre os dois, não há como determinar a autoria de cada foto por não constar os créditos nas cópias localizadas e aqui reproduzidas.

⁴² As transcrições das entrevistas realizadas estão em anexo (Anexos IX, X, XI)

uma arte efêmera, sobre um qualquer evento que não é seguro esteja ali representado. (BRILHANTE: 2009, 189)

Atento ao “dilema referencial no estudo das imagens com interesse teatral” advertido por Brilhante, no caso do *Grupo Pagu*, as fotografias de cena e sua análise se apresentam como suporte privilegiado para o entendimento das opções estéticas e de construção dos espetáculos e ocupação do espaço cênico.

Em *Sobre a Fotografia* Susan Sontag (2004) elabora uma instigante história da fotografia, sua evolução técnica, ideológica em diálogo com as ciências humanas incluindo a arte. A fotografia como fenômeno da própria civilização. Sontag revisita diversos fotógrafos e períodos como interesse em mostrar como o advento da fotografia promoveu uma nova “ética de ver”. Nesse sentido, a autora e fotógrafa assim como Brilhante, adverte que,

Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva. Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. (...) Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. (SONTAG, 2004: 17)

O acervo fotográfico disponibilizado para este trabalho estava disperso entre ex-integrantes do grupo. Não foi possível precisar a autoria de cada foto individualmente. Sabe-se que foram capturadas por Roland Schaffner e Pico Magalhães. Apenas uma imagem especialmente “posada” para divulgação (foto IX no estudo sobre *Noturno para Pagu*) é possível afirmar que é de autoria de Cristina Vilares.

Cada foto garimpada é considerada como documento, “uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu”.(SONTAG, 2004) Dos três espetáculos, foi encontrado um total de 76 fotografias. A partir desse acervo formado, as fotos foram divididas por espetáculo e, dentro de cada lote, foi realizada uma seleção onde foram desprezadas as fotos que não apresentavam condições técnicas favoráveis ou que, de alguma forma, repetiam informações já encontradas em outras. Desta forma, o acervo final de análise ficou composto por 18 imagens do espetáculo *Noturno para Pagu*, 13 imagens do espetáculo *Lulu a caixa de Pandora* e 18 imagens do espetáculo *O que é isso, Gabeira?* (total de 49 fotos). Todas foram analisadas em seus aspectos iconográficos e se encontram em anexo.

Durante o processo de construção do texto que analisa os espetáculos e que compõe este capítulo, foi feita uma segunda seleção. Para tal, foi utilizando o critério da diversidade de composição das imagens no que concerne aos aspectos de informação sobre as cenas: cenografia, corpo, luz, figurino, maquiagem. Em *Noturno para Pagu* e *O que é isso, Gabeira?* foi possível inferir sobre uma possível sequência de fotos que podem ser de uma mesma cena. Não há como precisar o conteúdo da maioria das fotos no que tange ao texto, a falas ou mesmo encadeamento das cenas. Em alguns casos, como será demonstrado, as fotografias podem sugerir cenas identificáveis considerando os depoimentos de ex-integrantes do grupo. “A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.” (SONTAG, 2004: 16)

Como suporte de contextualização dessa análise são consideradas os livros, textos e roteiros que inspiraram os espetáculos, as críticas recebidas em fontes jornalísticas diversas, material de divulgação dos espetáculos, e entrevistas realizadas com ex-integrantes do Grupo.

A metodologia empregada tem como referência o estágio de doutoramento (PDEE) realizado no primeiro semestre de 2010 na Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, sob a coo orientação da Professora Maria João Brilhante coordenadora do Projeto *Opsis*. Este é uma base virtual de dados que “visa recolher, identificar e estudar um conjunto de imagens com interesse para o restauro do teatro produzido em Portugal”. Também, como referência metodológica, foram

utilizadas as pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO), coordenado pela Professora Evelyn Lima – orientadora desta Tese – laboratório do qual o investigador deste trabalho é cooperante. O método traçado quanto à pertinência do uso de imagens para reinterpretar a história da cena foi patenteado no Instituto de Arquitetos do Brasil e consta do Relatório Técnico apresentado em 2003 como comunicação na ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós graduação em Artes Cênicas).

Em 1999, a análise iconográfica realizada por Brilhante a partir de desenhos de “arquitetos decoradores no século XVIII” em Portugal permitiu a pesquisadora afirmar que

Acondicionadas ao seu suporte e à codificação que lhe é própria, as imagens de teatro constituem documentos fundamentais na ausência das representações teatrais que lhes deram origem. São, de modos diversos, testemunhos de concepções, ações e recepções do teatro num certo momento histórico. (BRILHANTE, 1999: 504).

As pesquisas de Evelyn Lima et alii, apresentadas na Introdução deste trabalho e a importante contribuição de Maria João Brilhante, sua metodologia e seus reconhecidos resultados, dão suporte e legitima a proposta de análise e estudo sobre os espetáculos do *Grupo Pagu* a partir da disponibilidade de imagens fotográficas.

3.2 - Eh! Pagu, Eh! Dói porque é bom de fazer doe!

Noturno para Pagu (1983) espetáculo de estreia do Grupo Pagu teatro dança, tem como proposta, segundo a diretora, "construir um retrato lírico" da jornalista e poeta Patrícia Galvão (1910/1962), a irreverente e politizada "Pagu" figura atuante no período do Modernismo Brasileiro. A ativista "Pagu" inspira opiniões de artistas, movimento de mulheres, trabalhadores em defesa da liberdade política e de expressão no Brasil durante a primeira metade do século XX. O *release* distribuído pela produção do espetáculo para a imprensa⁴³ apresenta a estrutura geral do espetáculo como sendo,

O espetáculo é dividido em quatro bailes: no primeiro baile, apresentamos Pagu bem ao sabor do poema de Raul Bopp, *Coco*, numa tentativa de afastar qualquer visão saudosista e nostálgica. No segundo baile, e nossa intenção, através da entrevista de Sibéria (irmã real de Patrícia Galvão), do "Álbum de Pagu", de trechos de "A famosa revista" e de seu poema "Natureza morta" falar muito mais dos seus sentimentos e ideias encontrados nesses momentos da vida de Pagu do que se prender à conotações factuais e valorativas. Sendo assim, o que temos no terceiro baile é a própria desmistificação da dor e do espetáculo, onde falamos do vazio, da alienação, do enfado, da determinação histórica das coisas e como superação propomos a criação, o querer, a resistência, a liberdade de ser. Entramos, assim, no último quarto baile, quando encenamos o "Romance anarquista", com o objetivo de registrar as ideias do lúdico, do cômico, do livre. A tropicália e o movimento antropofágico são lembrados. É importante ressaltar que "Noturno para Pagu" não tem como proposta de cena resgatar os acontecimentos felizes ou não de Patrícia Galvão. Sua proposta se relaciona muito mais com os verbos da vida encontrados na personalidade de Pagu, qual seja: querer, criar, transformar, amar. O que teremos como fio condutor do espetáculo é a própria concepção artística de Pagu, sempre preocupada com a pesquisa constante das artes, a liberdade artística total, sem empecilhos regionalistas ou políticos. (release do espetáculo)

Considerando o *release* acima, é possível inferir que o espetáculo tem um tom poético e, para além de uma personagem, Pagu é um tema, uma inspiração. A

⁴³ Anexo III.

proposta dos bailes, segundo a diretora Paternostro, é uma homenagem a Pagu “é como se eu quisesse fazer um salão para a Pagu, um sarau”. Em linguagem cênica, atos ou cenograma. “Pra mim o espetáculo começa com um baile e parece que ele fica nesse salão” (PATERNOSTRO, 2009). Segundo a encenadora, o espetáculo se iniciava com o *Noturno nº 2* de *Chopin*.

A partir da análise das fotos é possível perceber que não há cenários no espetáculo. Sendo assim, a ideia de baile é construída no encadear das cenas, na dinâmica de ocupação do espaço cênico e, possivelmente, no corpo dos atores bailarinos. Isso será melhor esclarecido ao longo dessa análise.

Tendo como referência as informações acima e os estudos anteriores apresentados, a análise aqui proposta se utiliza mais cinco fontes para verificação e confronto: 1) críticas jornalísticas, entre elas uma de Sábado Magaldi (1983) e outra de Helena Katz (1984); 2) o texto original do livro *Pagu Vida - obra* de Augusto de Campos (1982) - fonte de pesquisa para a construção do espetáculo; 3) o roteiro do espetáculo adaptação livre do texto de Campos; 4) Fotos do espetáculo; 5) estudos em teatro e dança com destaque para a tese desenvolvida por Hans-Thies Lehmann (2007) e nomeada de *teatro pós-dramático* e a obra de Patrice Pavis (2004) intitulada *A análise dos espetáculos*.

O release apresentado traz indicações do que defende Lehmann. As críticas, que serão apresentadas ao longo deste trabalho, também enfatizam essas características do espetáculo.

Jorge Fernando dos Santos, em sua coluna de crítica de teatro no jornal *O Estado de Minas* de 22.06.1983 (Belo Horizonte) observa que

Noturno para Pagu é a proposta de uma nova linguagem cênica. No palco, bailarinos fazem mais do que apenas dançar, já que declamam textos poéticos revelando muita força interpretativa e dando à poesia uma forma estética visual e sonora. Cada detalhe foi trabalhado, inclusive o rosto de cada dançarino ator. O espetáculo não pretende um enredo lógico, nada de princípio meio ou fim. Os textos são jogados à cena e as músicas vão dando o clima psicológico adequado a cada poema. A coreografia revela conhecimentos adquiridos em pesquisa e prática. (SANTOS, 1983)

Lehmann discorre sobre o que ele considera os *signos teatrais pós-dramáticos*. O autor inicia sua defesa dos signos afirmando que os discursos cênicos no *teatro pós-dramático* se aproximam de aspectos de “uma estrutura onírica” onde não há hierarquia de imagens, movimentos e palavras construindo uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento. (LEHMANN, 2007: 140)

Na crítica ao espetáculo realizada por Helena Katz⁴⁴, pesquisadora e crítica em dança, para o jornal *Folha de São Paulo* em 24 de janeiro de 1984, ela comenta que

O gênero é o do teatro/dança, mas a linguagem é a da colagem. Algo que lembra as deliciosas criações de Bakshi para o cinema, onde o principal é não perder o ritmo, fazer todo o jorro de ideias se encadear o mais naturalmente possível para uma exposição sucessiva de quadros. Carmen Paternostro, responsável pelo roteiro e direção desde admirável “Noturno para Pagu”, domina esta técnica difícil e nos enche os olhos, ouvidos, coração e cabeça com soluções sempre inventivas, irônicas, temperadas por doses precisas de irreverência e bom-humor. (KATZ, 1984)

Patrice Pavis (2005) em seu *Dicionário de Teatro* descreve *colagem* como a forma de se utilizar não apenas uma técnica ou “obra orgânica, feita de um só pedaço”, mas colar fragmentos oriundos de diversas fontes. “A partir do eixo metáfora/metonímia, determina-se o movimento de aproximação temática de pedaços colados ou aquele que as afasta umas das outras(...)”(PAVIS, 2003: 52). Para Pavis, “mesmo que essas se oponham em razão de seu conteúdo temático (...) elas são sempre correlacionadas pela pesquisa sobre a percepção artística do espectador.” (PAVIS, 2003: 52). Nesta perspectiva, percebe-se que o espetáculo *Noturno para Pagu*, mergulhado no seu tempo histórico, utiliza a colagem com propriedade.

As impressões de Santos na crítica acima confirma, juntamente com Katz, a proposta do *Grupo Pagu*. Porém, comparando as duas críticas e considerando as especificidades estéticas de Belo Horizonte no período, percebe-se que faltam

⁴⁴ Anexo III.

argumentos de compreensão para Santos. Isso evidencia a “novidade” estética da proposta do *Grupo Pagu* mesmo para um crítico teatral com coluna semanal.

Naquele mesmo período, em São Paulo, além de apresentações de grupos estrangeiros que já transitavam pelo *teatro pós-dramático*, grupos brasileiros já experimentavam essas propostas que, se não “pós-dramáticas”, diferenciadas do *teatro dramático*.⁴⁵

O roteiro é composto por cenas intercaladas, ora com um ator, dois, mais ou todo o grupo. Isso pode ser constatado na série de imagens selecionadas para este Capítulo.

A exemplo, a foto I⁴⁶ congela uma cena com quatro interpretes (três homens e uma mulher).



A vida pode ser sonho e opressão.

⁴⁵ Exemplo de companhias estrangeiras: Pina Bausch, Bob Wilson, Peter Brook. No caso brasileiro, Antunes Filho.

⁴⁶ A numeração das fotos aqui apresentadas, obedece a numeração dadas a elas no anexo.

O primeiro intérprete avança para frente em direção a plateia. Usa um chapéu estilizado com um penacho centrado na frente. A posição em que se encontra, remete a movimentos lentos. Sua expressão é de contentamento. O figurino é composto por uma calça de malha até o joelho. Seus joelhos estão flexionados e o corpo está alongado no seu conjunto.

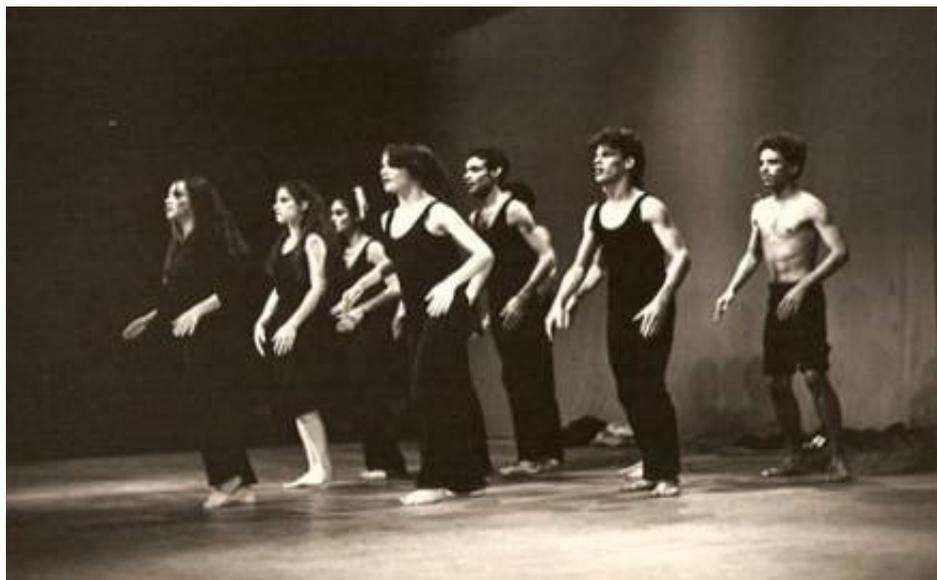
O segundo intérprete está logo atrás do primeiro e também apresenta uma expressão de contentamento associada a algum espanto. Usa como figurino uma malha inteira. Não há frontalidade nesse intérprete. Seu corpo está em um movimento que remete à lateral do palco. Aparentemente, não há contracena entre o primeiro e o segundo intérpretes.

Mais atrás, se encontram os outros dois intérpretes sendo um deles uma mulher. Esses, aparentemente, têm uma relação em cena mais direta. Ambos estão com o corpo totalmente virado para a lateral do palco. O intérprete segura a outra intérprete pelas duas mãos. Ela pendula o seu corpo apoiada por ele. Ambos usam um figurino com uma malha básica e, sobre essa, uma espécie de camisola franzida.

No conjunto da foto, aparentemente, os intérpretes não se relacionam. Os movimentos dos corpos parecem ter o mesmo ritmo lento de movimento.

De acordo com a entrevista realizada com o intérprete que vai à frente (Kallu Araújo), essa cena representa um sonho. Por sugestão da encenadora durante os ensaios, os intérpretes fizeram relatos de sonhos. Na cena, cada intérprete representa o seu próprio sonho. Uma cena onírica. Talvez daí, a leveza nos movimentos. Dos dois intérpretes ao fundo, a mulher representa a Pagu. A cena se relaciona, provavelmente, com a personalidade da personagem título. Uma jornalista, poetisa e ativista política. Como se pode constatar, a cena denota ser *Pagu* uma sonhadora, porém presa às malhas da sua época (ela tem as mãos atadas mas seu corpo pendula no espaço). Na cena, o figurino é muito básico e os adereços estão mais em um viés simbólico do que representativo.

A foto II apresenta uma cena "coreografada" com todo o grupo (dez intérpretes).



O grupo enfrenta e marcha.

A força e determinação do grupo estabiliza e se projeta para além da quarta parede.

Todos têm como figurino uma malha básica com apenas duas que se diferenciam: uma mulher com a malha até os joelhos e um homem com o dorso nu. Todos estão voltados para a plateia e na mesma posição corporal: pés totalmente “plantados” no chão com uma leve inclinação do tronco para frente. Apenas a primeira intérprete tem um dos pés à frente o que sugere que está em deslocamento na direção à plateia. Possivelmente, seja esse o movimento de todo o grupo. Todos têm os braços à frente do corpo ligeiramente dobrados com as mãos acompanhando a linha dos braços bem ao modo da dança com inspiração na coreógrafa americana Martha Graham (1894/1991). A expressão dos rostos é neutra. No chão ao fundo, há algum figurino. Pela disposição, percebe-se que esses foram “jogados” neste local. Uma possível rápida mudança de cena. Há indicações de um trabalho corporal com características da dança contemporânea do período estudado: a valorização de um grupo em “atitude corporal”; o figurino básico e neutro, a possível mudança de cena presente nas “roupas jogadas” sem preocupação em escondê-las. A própria constituição do grupo, com integrantes oriundos do teatro e da dança. Esse *hibridismo* remete a um trabalho corporal em função da intenção de cena numa atitude narrativa tão característica do teatro dança.

Como terceiro exemplo, a foto III apresenta duas atrizes que ocupam o palco numa aparente diagonal:



Memórias de duas irmãs.

Uma atriz está a frente (direita da plateia) e outra ao fundo (esquerda). No centro, entre as atrizes há um foco de luz. Porém, nenhuma das duas ocupa o foco. A atriz da frente está ereta, voltada para a plateia e parece falar alguma coisa. Tem as mãos unidas na altura do abdômen. Seu corpo está rijo mas sem tensão. Tem os pés em paralelo e bem plantados no solo. A atriz do fundo está sentada no chão de costas para a atriz da frente. Está apoiada sobre os braços que estão atrás do seu corpo. Tem as pernas flexionadas. Seu corpo está aparentemente relaxado. As duas atrizes usam um vestido com lapela e solto a partir do busto. São rodados como camisolas. A atriz da frente tem o vestido um pouco acima do joelho e usa um chapéu "côco". Não há cenário nem adereços de cena. Aparentemente, há uma luz geral na rotunda. Uma cena onde, possivelmente, há relação entre as duas personagens. Há forte tensão entre elas, como pode ser constatado a partir da

observação da posição corporal das atrizes, o contraste entre o relaxamento da personagem do fundo com a da frente. De acordo com os depoimentos recolhidos nas entrevistas realizadas e críticas, certamente a cena retrata Pagu e sua irmã Sibéria. De acordo com o *release* apresentado, trata-se de uma cena que compõe o "segundo baile".

Não há uma ordem cronológica ou espacial (geográfica) que oriente as cenas. Estas são representações de diferentes passagens da vida de Patrícia Galvão e suas relações pessoais, políticas e filosóficas. Como defende Lehmann, o espetáculo tem como tema a personagem histórica Patrícia Galvão. Porém, não pretende ser biográfico e sim lírico.

Segundo a assistente de direção Teresa Campos em entrevista à Sábato Magaldi (1983), o projeto do espetáculo:

(...) não traz como proposta a biografia de Patrícia Galvão (1910-1962) (...) seu desejo é o de retratar momentos da vida e da obra de Pagu, que são expressões de sua personalidade crítica, inteligente, inovadora, irreduzível em suas convicções de liberdade de justiça social. (MAGALDI, 1983)

O livro que inspira o roteiro de *Noturno para Pagu* foi lançado em 1982. *Pagu, vida – obra* de Augusto de Campos. A obra por si, já se apresenta como uma biografia fragmentada composta por diversas fontes. É uma coleção de texto e imagens que, gradualmente, revela a personalidade e a produção de Patrícia Galvão. O livro reproduz produções da própria Pagu: artigos jornalísticos, poemas, desenhos, falas e declarações. Também, traz artigos de diferentes autores sobre a Pagu, poemas dedicados a ela e outros recortes. Para completar, ao final do livro, algumas apreciações sobre a personagem Pagu estão registradas por amigos, colegas de trabalho e familiares. No conjunto, o livro compõe a biografia dessa mulher incansável em suas atividades profissionais, artísticas e políticas.

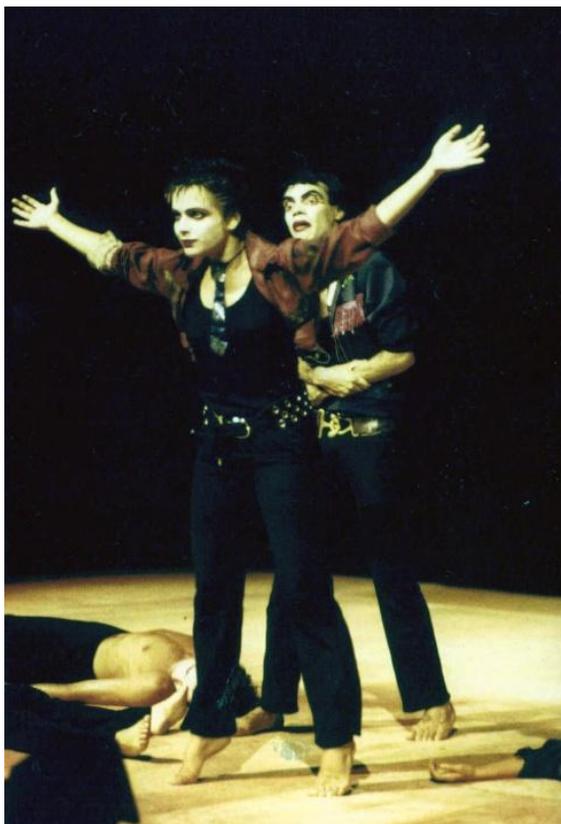
O roteiro do espetáculo é uma leitura aberta e lírica do livro de Campos. Para a concepção e execução das cenas, a equipe realizou pesquisas sobre o contexto cultural e artístico da época de Pagu, que contaram com a participação de todo o

grupo de envolvidos: atores e atrizes, diretora, figurinista, sonoplastia. A semana de arte de 1922 na cidade de São Paulo, o modernismo literário e plástico brasileiro, a política do Entre Guerras. *Pagu* é apresentada como tema, difusa, dispersa em suas muitas facetas. Segundo Lehmann, "São sintomáticos para a paisagem do teatro pós-dramático os trabalhos nos quais se oferece, em vez de ações ou cenas, uma reflexão pública sobre determinados temas." (LEHMANN, 2007: 190)

Em entrevista, a encenadora Paternostro diz que não havia a personificação da personagem tema por um único intérprete e sim todos os intérpretes tinham o seu momento *Pagu*. Atores e atrizes se revezavam nesse papel. Kalluh Araújo, em entrevista, afirma que Bete Coelho foi a atriz que mais "incorporou" a *Pagu*. Na audiência do espetáculo⁴⁷ era possível perceber que essa atriz tinha uma expressividade diferenciada. Porém isso se deve à própria personalidade da atriz. Talvez uma forte identificação entre vida e ficção. Mais um traço que remete o trabalho do grupo às teias da contemporaneidade.

A imagem foto VI apresenta Bete Coelho em um momento onde a imagem de *Pagu* está bem delineada.

⁴⁷ O autor desta pesquisa assistiu ao espetáculo no ano de 1983 em Belo Horizonte.



Sou o que sou, quero o que quero. Faço, extrapolo.

A atriz está no centro da cena em atitude desafiadora e altiva. Seu corpo está todo alongado, voltado para a plateia com os braços levantados e abertos e as mãos voltadas para frente e espalmadas. Ela eleva seu corpo com os pés flexionados em meia ponta inclinando-o em direção à plateia. Seu olhar fita diretamente o público. Há outro intérprete de pé (Arnaldo Alvarenga) e imediatamente atrás da personagem anterior que a olha com fisionomia de espanto e horror. Seu corpo está plantado no chão, com os braços fechados a altura da barriga. Seu olhar está direcionado para a suposta Pagu. Ambos estão com figurino composto por uma malha preta básica e elementos diferenciados. Ela usa uma jaqueta vermelha, gravata e cinto com tachas. Ele, uma jaqueta preta com adereços coloridos, cinto com fivela de metal. Os dois intérpretes estão maquiados com máscaras brancas (expressionismo), lábios encarnados e olhos e sobrancelhas marcados. Na mesma imagem no chão, há três intérpretes deitados com seus corpos relaxados (como mortos ou dormindo). É possível ver apenas partes do corpo de cada um. Porém, percebe-se que um deles

usa uma maquiagem também com máscara branca. No conjunto, a foto remete possivelmente a uma cena de transgressão. A personagem título em um momento de imposição de suas ideias e visões de mundo (característica histórica de Patrícia Galvão). Os corpos no chão denotam obstáculos vencidos. A posição da intérprete remete a uma Pagu imperiosa, com ar desafiador e triunfante. O figurino está claramente em desacordo com o período histórico de Patrícia Galvão e muito próximo dos anos 1980. A partir disso, é possível perceber uma relação atemporal entre personagens e os atores no que concerne às circunstâncias políticas e de libertação no Brasil do século XX. (ditadura Vargas 1937/1945; ditadura militar 1964/1985).

Retomando a crítica realizada por Sábato Magaldi (1983) e já citada na Introdução deste trabalho, nas suas impressões sobre o espetáculo, Magaldi comenta sobre "imagens visuais" com "forte teor expressionista" que provocam "estímulos contraditórios" no público. O crítico estabelece essas observações com o temperamento impetuoso, visceral e radical da própria Patricia Galvão. Magaldi ainda afirma que o "roteiro de Carmen Paternostro adota uma linha poética e não dramática, e a concretude do palco exige uma organização aparentemente mais prosaica, mas que, ao fim do espetáculo, deixa construída uma personagem." (MAGALDI, 1983).

Torna-se instigante como esse último comentário de Magaldi ratifica características do espetáculo que se aproximam de alguns signos do *teatro pós-dramático* proposto por Lehmann: o uso de textos não dramáticos, a necessidade de uso do espaço teatral italiano de forma diferenciada, a radicalidade no uso dos signos, a força dos movimentos corporais. Os atores e atrizes se mostram sempre com uma boa expressividade e preparação corporal que pode ser verificada através de posturas corporais bem definidas e coreografadas capturadas em todas as imagens analisadas.

No conjunto das imagens selecionadas, há diferentes construções espaciais e corporais no "espaço cênico" e "espaço gestual" (PAVIS, 2003) dos intérpretes.

Em relação ao "espaço gestual" Pavis (2003) afirma que "é o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço emitido e

traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrain. "(PAVIS, 2003: 142). Aqui, à semelhança da afirmação de Klaus Vianna, o corpo do ator se dilata e se contrai no "espaço intermediário" e nas suas relações espaço temporal com a cena.

Nesta pesquisa, a cena, o corpo do ator e como esse corpo é projetado no espaço da cena são entendidos como manifestação da "história do povo e o uso que fazem dos seus corpos." (CALDEIRA, op cit. p. 63). No caso das artes cênicas, "esse novo núcleo de significações "reelabora novos olhares e conceitos sobre a cena.

A ocupação do "espaço cênico" pelo *Grupo Pagu* se dá, aparentemente, em consonância com a definição de Lehmann (2007) de "montagem cênica." Para esse teórico, "os corpos, gestos, atitudes, vozes e movimentos são arrancados do eu contínuo espaço-temporal e recompostos como elementos de uma montagem." (LEHMANN, 2007: 274).

Lehmann inclui o corpo como um dos signos teatrais do *teatro pós-dramático*. Para ele, o papel do corpo do ator,

(...) passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade auto-suficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua presença aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. (LEHMANN, 2007: 157)

Neste aspecto, a proposta do teatro dança de Bausch assumida pelo *Grupo Pagu* contempla a questão da corporeidade presente no "teatro pós-dramático." Em seu livro Lehmann recorre à produção de Bausch por inúmeras vezes como exemplificação de afirmações por ele realizadas.

A imagem contida na foto VII traz um grupo que parece ser formado por cinco intérpretes.



Oprimida, traída. Entrego-me, mas não desisto. Permaneço.

Uma atriz é o centro da cena. Está de pé em posição relaxada como que deixada conduzir pelo restante dos intérpretes em cena. Todos os outros três intérpretes estão encapuzados com apenas seus olhos aparecendo. No conjunto todos os intérpretes na cena formam uma fila indiana de frente para a plateia. Dos atores encapuzados, dois (ou três) estão no primeiro plano da foto. O primeiro está deitado elevando apenas o seu tronco com as mãos apoiadas no chão e os braços estendidos. O segundo, imediatamente atrás do primeiro está um pouco mais elevado. Atrás dos dois (ou três) está a atriz de pé numa postura corporal que revela uma "entrega" ou abandono corporal. O quarto intérprete também encapuzado, está de joelhos, na lateral da cena e parece conduzir a atriz pelo "espaço gestual" criado com o conjunto dos corpos dos atores no primeiro plano. A imagem cria uma espécie de corredor.

Segundo depoimento da encenadora, a cena do "canal" é integrante do terceiro baile e apresenta o período de repressão política e tortura sofrido pela

personagem título Patrícia Galvão. Considerando a importância da presença corporal do ator *pós-dramático* Lehmann oferece mais alguns signos,

Ele (o corpo no pós-dramático) se torna mais presença que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação.” (LEHMANN, 2007: 143)

Em “presença de atores”, no caso de *Noturno para Pagu*, pode-se acrescentar o trabalho vocal e suas variações. A diretora Carmen Paternostro afirma que a convivência com a trupe *Teatro Livre de Munique* despertou-lhe a possibilidade de um trabalho “vigoroso com a voz, baseado no corpo como caixa de ressonância”. A diretora afirma que esse trabalho com a voz, associado ao texto de Augusto de Campos e as coreografias criadas, deram o tom ao espetáculo *Noturno para Pagu*.

Kalluh Araújo comenta que durante o processo de criação de espetáculo, os trabalhos corporais, vocais e de texto as vezes eram realizados conjuntamente.

A gente fazia também com o mesmo texto também pulando: - um dia um navio.... (o entrevistado dá o texto de pé pulando o que gera uma impressão entrecortada do texto). Era assim, durante horas. Ao final o texto vinha impregnado de uma sabedoria que a gente não sabia de onde mas que era dessa técnica da exaustão... de manter o diafragma duro... E tinha uma coisa muito interessante no texto que ela fazia também (o entrevista mostra uma posição de quatro como cachorro) ela falava assim, não tem que haver uma nova forma de falar isso aí a gente, eu adoro esse poema: ela falava “Um dia eu vi um navio” (aí o entrevistado faz o poema com respiração como cachorrinho e contraindo o abdômen para cima) e testando varias formas de dizer o texto, a palavra. O resultado era uma nova forma e era feito em todos os textos. Por vezes ela caía no que a língua suportava mesmo, por vezes havia certo descontrole que dava um charme no espetáculo. As pessoas falavam de estranhamento da fala mas era o resultado desse trabalho. (ARAÚJO, 2010)

A partir do depoimento de Araújo é possível perceber, no que se refere à construção vocal e corporal do espetáculo, o processo de criação e transformação das informações era realizado pelo conjunto dos intérpretes com a direção. A ideia

de conjunto, orquestrado pela direção, era composto pelas contribuições de todas as partes envolvidas. Uma polifonia com objetivos bem definidos; trazer a lembrança certa Pagu que poderia ser qualquer um daqueles. E, como já informado, todos tinham o seu momento "Pagu".

Helena Katz também comenta sobre o trabalho vocal do Grupo confirmando as informações dadas anteriormente. A crítica informa que,

(...) o pessoal deste grupo sabe dizer cada frase como a entonação certa, extraindo do ato de falar toda uma musicalidade que lhe é própria, mas pouco explorada. A trilha sonora tem um requinte todo especial e a iluminação também. A sonorização explode os estreitos limites da própria trilha e se espalha por sons criados com o corpo, com as vozes, com a respiração – com tudo o que é vivo num espetáculo de teatro dança de verdade. (KATZ: 1983)

Em *Noturno pra Pagu* - nos seus aspectos pós-dramáticos - o teatro mantém o seu "lugar de um ato de contar (...) Frequentemente tem-se a impressão de assistir não a uma representação cênica, mas a um relato sobre a peça em questão." (LEHMANN, 2007: 185). A escolha do tema "Patrícia Galvão – a Pagu" permite ao espetáculo uma "ponte", um deslocamento temporal que ao mesmo tempo resgata a personagem "Pagu" remetendo-a a questões contemporâneas dos atores e espectadores. A partir das imagens selecionadas verifica-se que quase na sua totalidade, os textos e expressividades estão frontalmente direcionados para a plateia. Há muito pouca contracena entre atores fechados na caixa preta. A plateia é, assumidamente, o antagonista.

Para além de todas as pesquisas e fontes acessadas pelo *Grupo Pagu* para a criação do espetáculo, há de se considerar, também, nos seus aspectos contemporâneos ao Brasil (1983). Neste sentido, o espetáculo atravessa os limites do palco e problematiza o momento político e social do Brasil naquela década (enfraquecimento da ditadura militar 1964-1985). Isso está inscrito na memória dos intérpretes e do público simultaneamente.

Mais uma vez, no conjunto de espetáculo, é possível identificar elementos da memória coletiva e do imaginário estabelecido nas relações entre palco e plateia.

Aspectos do “espaço mnemônico” (AGUIAR, 2008: 225) compreendido na perspectiva da memória em sua relação temporal e espacial e estabelecido não somente no plano individual, mas, sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social e artística que é deflagrada nos espectadores durante a assistência da encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis. Também, esteticamente, mais um elemento que estabelece as conexões com a “dança teatro” de Bausch e o “pós-dramático” de Lehmann.

O historiador e pesquisador Michael Pollak (1992) em seu artigo “Memória e esquecimento” comenta que:

(...) a memória é (se torna) um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um Grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK: 1992: 204)

Mais uma vez, Katz na mesma crítica citada ilumina essa percepção afirmando que,

(...) seu roteiro (se referindo ao espetáculo) lança flashes sobre aos principais traços de sua personalidade (se referindo a Patrícia Galvão). Se nós os reunimos, conseguimos um impulso que nos direciona a um contato mais profundo com esta mulher especial que foi presa política nos anos 30. Este é o outro ponto positivo, nesse mar de acertos de “Noturno para Pagu”: Ficamos de frente com a nossa história recente. Numa época de crise, a identidade se transforma sempre em assunto de segurança nacional. E não deve ser a cultura quem pode se dar ao luxo de bobear justamente nisso. (KATZ, 1983)

Ao final do espetáculo, o que fica para o público é a imagem energética e desbravadora de “Pagu” possivelmente a ser confrontada com a contemporaneidade da plateia. Ela aparece na mente dos espectadores como uma imagem onírica e instigante num espaço teatral que se constitui como “invisível, ilimitado e ligado a seus utilizadores, a partir de suas coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser estendida” (PAVIS, 2003, 141) no tempo, na percepção.

Como uma possível e última etapa desta análise do espetáculo, a presença de elementos do teatro de revista brasileiro podem ser observados no figurino de Décio Noviello e na coreografia observada nas fotos VIII e XVIII. Esta última não é foto de cena e sim de divulgação. Sua presença neste estudo justifica-se pelo detalhamento das cores do figurino.

(foto VIII)



A vida é um grande espetáculo. Salve, salve *Pagu*.

(foto XVIII – posada para divulgação)



A foto VIII apresenta uma composição coreografada e, devido a bela e equilibrada composição dos atores, aparentemente bem executada. Há movimento na cena e algo remanescente do teatro de revista. O figurino é o composto de trajes pertencentes a moda do início do século XX no Brasil. Sua variação cromática pode ser observada na foto XVIII. Todos os dez componentes usam chapéus e os atores estão em traje completo.

A composição congelada pela foto VIII, tem as cinco atrizes ao centro. Estão todas na mesma posição: de lado, olhando para a plateia. Têm as pernas flexionadas e as mãos sobre a perna que está mais a frente. Os atores estão compondo as laterais: três à direita da foto e dois à esquerda. Eles têm o corpo alongado com as pernas abertas na segunda posição do ballet clássico, os braços estendidos para cima. Seus corpos individualmente formam um "X". A foto XVIII, permite constatar que os intérpretes usam maquiagem com máscara branca, olhos e bocas marcados que confirmam a inspiração expressionista.

No conjunto, atores e atrizes estão em semicírculo perfeitamente centrados no palco. Aparentemente há uma luz em geral. Há seis "cortinas" (como "pernas" ou *panôs*) vermelhas de tule (detalhe da cor na foto XVIII) distribuídas pelo palco aparentemente fixadas nas "varas" do urdimento. A posição das cortinas, aparentemente, obedecem a formatação de duas na frente do palco sendo uma na extrema direita e outra na extrema esquerda (próximas às coxias). Outras duas "cortinas" estão posicionadas mais ao meio do palco no sentido da profundidade desse e estão, em relação as "cortinas" anteriores, também mais ao meio do palco no sentido do comprimento. As duas últimas "cortinas" estão posicionadas no meio fundo do palco. No conjunto, as seis formam uma espécie de triângulo sendo que a base está posicionada próxima ao proscênio e o vértice na rotunda fundo. É possível perceber que a largura das "cortinas" obedece ao padrão da confecção do tule usado. Esse é o único elemento de cenografia no palco.

Em entrevista com a cenógrafa Niúra Bellavinha (2010) ela afirma que a ausência de elementos de cenografia teve a intenção de valorizar o corpo do ator como elemento expressivo predominante. A cenógrafa informa que, o cenário propriamente dito estava localizado no *foyer* do teatro. Esse era constituído pela "enorme boca" (aludida na introdução deste trabalho) por onde o público deveria "entrar" e apreciar a exposição dos desenhos e poemas de Patrícia Galvão, reportagens de época, além de uma grande escultura de arame inspirada nos desenhos de Pagu presentes no livro de Campos. Essas informações são confirmadas por todos os entrevistados (anexo). Porém, não foi localizado nenhum registro fotográfico dessa cenografia "estendida." Todos os indícios destas análises contribuem para a conclusão de que, também, as opções cenográficas adotadas pelo *Grupo Pagu* foram de fundamental contribuição para a proposta "poética" da diretora.

A guisa de conclusão deste item, pode-se inferir que *Noturno para Pagu* contém as características estéticas de criação e encenação apontadas por Lehmann como signos teatrais do *teatro pós-dramático*. Para além dessa estética, o *Grupo Pagu teatro dança* promoveu junto ao público, a associação da irreverente Patrícia Galvão - mito da feminilidade e liberdade brasileira e símbolo do Movimento Modernista-, à

dramática situação vivenciada pela classe artística em 1983. Esta era caracterizada pela repressão política e artística dos longos vinte anos de ditadura militar (1964-1985).

3.3 – E Lulu foi criada, comercializada e virou comida de vermes

O espetáculo *Lulu a caixa de Pandora*, foi adaptado a partir de duas peças de Frank Wedekind intituladas *Espírito da Terra* (1897) e *A caixa de Pandora* (1903). Em ambas o dramaturgo alemão destila sua especialidade: uma proposta de mostrar o caráter feudal do amor (KATZ, 1984).

O espetáculo foi montado sob inspiração do *Goethe Institut* e integra a série de eventos desse Instituto durante a exposição sobre expressionismo em Belo Horizonte, já investigada no Capítulo II.

No que se refere à esta montagem, a encenadora Paternostro em entrevista comenta que a ideia nasceu a partir do festival de cinema organizado pelo *Goethe Institut* em Belo Horizonte. Em especial o filme *Lulu a caixa de Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst (1885/1967) baseado na dramaturgia de Frank Wedekind (1864-1918). O dramaturgo é considerado o precursor do teatro expressionista e sua *Lulu* uma obra prima. Otto Maria Carpeaux (1994) afirma que,

Wedekind passou a vida toda lutando contra a censura, que não lhe permitiu a representação das suas peças principais: *Erdgeist (Espírito da Terra)* e *Die Buechse der Pandora (A caixa de Pandora)*, tragédia de *Lulu* que atrai irresistivelmente e destrói todos os homens e acaba sacrificada por um maníaco sexual. Qualquer resumo do enredo poderia dar a impressão de tratar-se de um drama naturalista. Mas não acontece isso, só o estilo dos diálogos é deliberadamente trivial, o da vida de todos os dias e do jornal, estilo prosaico para criar forte contraste com o estilo dramático, altamente fantástico, antinaturalista até à irrealidade: é o novo estilo expressionista do teatro. (CARPEAUX, 1994: 223)

Os expressionistas exaltavam o subjetivo, os instintos e desejos. Valorizavam o irracional e o simbólico e entendiam a arte como forma espontânea de expressão

da alma. Através da transformação do ser humano, a sociedade devia também ser transformada para melhor.

Em *A encenação teatral no Expressionismo*, Silvia Fernandes (2002) citando Bernhard Diebold, afirma que ao longo do período de criação e desenvolvimento da estética expressionista no teatro, as características da encenação se dividem em três categorias “baseadas na relação expressiva da cena com o público”. São elas,

A representação *Geist*, espiritual e abstrata, reflete o desejo de expressão pura e luta por uma espécie de comunicação absoluta e conceptual entre dramaturgo, encenador e espectador. A representação *Schrei*, expressão do grito estático, geralmente se manifesta no palco pela deformação bizarra de movimentos, formas, linguagem, motivações e loucura interna das personagens. A representação *Ich*, expressão absoluta do eu, assemelha-se ao tipo anterior em certos aspectos, mas está centrada numa figura central que se destaca das demais. E o chamado expressionismo tardio é associado a essa última categoria, talvez por resultar da mescla das tradições mencionados, funcionando como uma espécie de síntese dos modelos que o precederam. (FERNANDES, 2002: 226)

O teatro expressionista trabalha com a subjetivação e a distorção, colocando o indivíduo no centro do palco para subjetivá-lo. A diferença é eleita como forma expressiva. Assim, o contraste absoluto com o naturalismo, o emprego de encenações distintas com gestos bem marcados e, às vezes personalizados no que concerne ao ator, as contradições de elementos e estilos em cena são marcas do teatro expressionista. Este tem como objetivo “capturar o ser humano em termos de uma intuição de essências”. (FERNANDES, 2002: 224). Tudo isso em busca de um novo homem, uma nova sociedade livre de preconceitos e de uma moral hipócrita. Segundo Fernandes, “ainda que seja uma resposta ideológica à cultura burguesa alemã, que agoniza na Primeira Guerra, o expressionismo permanece idealista.” O artista expressionista objetiva ver e mostrar o caos e transcende-o em busca de um mundo ideal, “vendo a história contemporânea como alegoria criada pelo embate de forças arquetípicas que aprisionam o homem e parecem insuportáveis para sua fragilidade.” (FERNANDES, 2002: 225)

Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918) é considerado o grande precursor da dramaturgia expressionista, apresentando-se como escritor engajado na subversão a ordem burguesa. Suas peças têm como tema principal a exaltação a liberação sexual como força de exumação da ordem institucionalizada. Wedeking foi também diretor e ator. Neste último caso, considerava que os atores da época não conseguiam realizar boas performances para seus personagens. Então, optou por ele mesmo representar como forma de ensinar a dizer o que queria e no tom desejado.

Nos textos de Wedekind, as atitudes e relações humanas são desnudadas em sua hipocrisia sem pudor. Há uma desmistificação da cultura ocidental que, travestida em normas morais e sociais, forja uma humanidade feliz. Em *Lulu*, não há espaço para projeções reconfortantes. Sua bandeira é o viver e fará isso com o que tem ao seu redor.

Em suas considerações gerais sobre o Expressionismo alemão, Argan (2008) dá algumas indicações que permitem entender a crítica social que permeia todo o movimento artístico. Segundo o autor,

A burguesia é denunciada como responsável pela inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas, por aquilo que, para Nietzsche, constituía a total negatividade da história. Se para existir é preciso querer existir, lutar para existir é sinal que há no mundo forças negativas que se opõem à existência. A existência é autocriação, mas, se o mecanismo do trabalho industrial é anticriativo, por isso mesmo é destrutivo. Destrói a sociedade, dilacerando-a com classes exploradoras e exploradas; destrói o sentido do trabalho humano, separando concepção e execução; acaba por destruir, com a guerra, toda a humanidade. Recomeçar tudo desde o princípio significa refazer *ex novo* a sociedade. Assim se entende por que os expressionistas alemães insistem obsessivamente no tema do sexo: é a relação homem mulher que funda a sociedade, e é justamente isso que a sociedade deforma e torna perverso, negativo, alienante. (ARGAN, 2008:241)

A perspectiva de Argan, subsidia o entendimento da trama de *Lulu, a caixa de Pandora*. A protagonista *Lulu*, como os demais personagens da peça, é vítima e cúmplice. Sua história começa quando, aos doze anos, vendia flores na porta do Café *Alhambra*. Vivia descalça e realizava pequenos furtos. *Ludwig Schoen*, dono de um

grande jornal, cuidou dela, tornando-a sua amante. Para manter as aparências, arranhou-lhe um marido, velho e rico, que morre logo na primeira cena ao encontrar *Lulu* seduzindo o artista plástico *Schwarz*. *Schoen* (o amante) dessa vez, obriga *Lulu* a casar-se com *Schwarz* (o artista). Porém, ao saber da verdadeira trajetória de *Lulu*, *Schwarz* se mata e *Schoen* acaba por se tornar então, o terceiro marido de *Lulu*. No entanto, a traição da personagem seria a sua ruína. Por varias vezes, ao chegar em sua casa, o marido encontra *Lulu* se divertindo com outras personagens: o próprio filho de *Schoen*, *Alva*, *Rodrigo*, o garoto *Hegemberg*, o velho *Schigolch* e a condessa *Martha*. *Schoen*, num ato de desespero e ciúme força *Lulu* a se suicidar e acaba recebendo um tiro pelas costas. Os amigos de *Lulu* presenciam o assassinato e chamam a policia. Um ano depois, seguindo um plano da Condessa *Marta*, os amigos conseguem tirar *Lulu* da prisão. Juntamente com *Alva* e *Schigolch*, *Lulu* foge para Paris. A partir daí, os diversos amantes de *Lulu* se encontram imersos em traições, chantagens e morte. Ao final, *Lulu*, sem dinheiro, cai na prostituição e é morta por *Jack*, o estripador.

O liberalismo e a livre opção sexual de *Lulu*, sua fidelidade diante de si e de suas opções e sentimentos, coloca-se em confronto com o conceito moral (social) e hipócrita de amor. Nessa perspectiva, *Lulu* encarna metaforicamente, a própria morte. Para entendê-la e amá-la é preciso matar a "posse", o medo, a moral cristã. Só assim se pode saborear os poderes que exalam da caixa de Pandora.

A proposta de montagem do *Grupo Pagu* para *Lulu* é anti-naturalista, repleta de recursos cênicos. A personagem principal é representada por três atrizes. Esse recurso objetiva criar projeções dos sentimentos de *Lulu* mostrando ao público o que há por trás de alguns diálogos que não revelam tudo por meio das falas dos personagens. A atriz Belo Coelho encarna a *Lulu* "real". As outras "Lulus" são projeções e comentaristas dessa anterior.

Em depoimentos na época da montagem, a encenadora Paternostro comenta que,

Para Wedekind, a próxima luta de liberação da humanidade estará dirigida contra o feudalismo do amor, ou seja, a gente só vai se sentir

capaz de amar plenamente quando não existir um senhor. Ele mostra como toda felicidade se faz paga. Com a morte, a destruição. *Lulu* é condenada por exercer o seu direito ao prazer. Ela tem vontade de amar, ama (...) tanto *Lulu*, quanto Pandora, quanto Eva, todas têm uma mancha original: a proibição do desejo. E se permitem viver seus sonhos, seus desejos, é punido.⁴⁸

Ainda segundo a encenadora, “na primeira parte da montagem, é tudo prazer e gozo”. A curva dramática da peça é justamente o preço, a consequência de ter brincado com essas coisas todas.

A análise do espetáculo aqui realizada está subsidiada, como nos demais espetáculos, por uma seleção de *imagens* fotográficas, críticas jornalísticas e depoimentos de ex-membros do grupo e colaboradores. No caso de *Lulu*, vale o destaque de que a peça foi montada pelo grupo em dois momentos distintos: uma montagem em Belo Horizonte (1984)⁴⁹ e, posteriormente, outra em São Paulo capital (1986). A princípio essa divisão se apresentou como uma dificuldade metodológica para este trabalho. Mas, a partir de depoimentos dos ex-membros do Grupo (encenadora e cenógrafa/ figurinista), não houve grandes alterações estéticas e de estrutura entre as duas montagens. Segundo a encenadora Paternostro, em São Paulo foi ministrada uma oficina de longa duração para a seleção e montagem do elenco paulistano. Da montagem mineira, permanecem como intérpretes Bete Coelho e Elisa Santana bem como a cenógrafa e figurista Niúra Bellavinha. Houve algumas modificações no acabamento estético do cenário e figurino mas que não alteram a concepção original. O período em que o *Grupo Pagu teatro dança* ficou sediado em São Paulo capital não é contemplado por esta tese, visto que recorta especificamente o cenário teatral belorizontino na história do teatro brasileiro.

De todas as imagens analisadas, a imagem I apresenta a estrutura geral da utilização do espaço cênico no que se refere ao cenário. Também é possível visualizar todo o elenco e o figurino principal que caracteriza as personagens.

⁴⁸ Esse depoimento bem como outros comentários dessa primeira parte do texto abordando o enredo e montagem da peça *Lulu*, foram compilados a partir da leitura das peças originais de Wedekind, textos e material gráfico que compõem o acervo do Grupo *Pagu*. Em, alguns casos, *releases* enviados a imprensa e textos da própria encenadora Paternostro.

⁴⁹ As imagens e críticas utilizadas neste texto são relativas à montagem de Belo Horizonte. Isso se deve ao recorte dado a este trabalho de pesquisa.



A corja se prepara para momentos de sedução e prazer.

A imagem é composta por onze intérpretes em cena. Estão enfileirados ao longo da boca de cena e se comunicam diretamente com a plateia. Cada intérprete tem uma expressão de rosto "marcada" e posições corporais diferenciadas. O figurino é bem diversificado e será comentado. A maquiagem e mãos crispadas têm forte inspiração expressionista.

Há grandes faixas pintadas (ou coladas) ao longo do placo no sentido do comprimento, indo paralelas do fundo até a boca de cena. As faixas são largas (talvez uns 10 cm) e aparentemente brancas. É possível contar nove faixas. Elas estão posicionadas de forma a criar uma perspectiva ótica que puxa para o fundo do palco. Segundo a encenadora, o cenário tem forte inspiração no cinema expressionista alemão. Há uma cortina aparentemente de cetim na lateral do palco na altura do meio do comprimento. A cortina é presa por uma corda que atravessa o palco. Ao fundo é possível visualizar uma grande moldura (como de um quadro) vazia e vazada. A moldura apresenta "raios" ou "ondas" ao longo do seu acabamento.

O figurino é diferenciado. Da direita para a esquerda: ator 1: veste um macacão inteiro muito justo de alças e listado (como um prisioneiro). O ator tem os joelhos flexionados e uma atitude corporal reticente. Braços cruzados e expressão facial desafiadora. Está descalço; ator 2: veste um figurino estilo torturador composto por botas até os joelhos, calção e colete feito com tiras. Tem expressão corporal debochada e desafiadora. Seu braço direito (da foto) está apoiado no ator 1 e tem a outra mão na cintura; atriz 3 e atriz 4: ambas vestem figurinos muito parecidos compostos por meia calça clara e com, possivelmente, fitas ou linhas salpicadas por toda a meia dando a impressão de pequenos "tufos" de cabelos. A parte de cima é composta por um colante de alças (pintado ou de renda). A atriz 3 usa uma peruca loira abaixo dos ombros, bem anelada com uma tiara prendendo no alto. Sua expressão facial é um pouco macabra. Tem as mãos crispadas ao estilo expressionista e usa uma espécie de sapatilha preta. A atriz 4 usa, aparentemente, seus próprios cabelos escuros amarrados e com uma franja anelada. Está descalça; a atriz 5 usa um macacão inteiro de alças e, aparentemente, pintado como estampas de escamas. Tem uma atitude corporal bem debochada e está a fazer "língua" para a plateia. Usa uma peruca loira e anelada como a atriz 3. Tem os joelhos flexionados. Não é possível ver as suas mãos pois os braços estão alongados para baixo. É possível vislumbrar que os dedos da mão direita estão esticados. Usa uma tornozeleira estilo bota mas está descalça; o ator 6 calça tornozeleira como botas até os joelhos e, aparentemente, usa um tênis estilo "Bamba", calça com estampa que lembra zebra. Usa uma faixa amarrada a cintura. Está sem camisa e usa um colete aberto. Tem os cabelos naturais e bastante anelados. Sua expressão é irônica e parece dizer algo para a plateia. Tem as mãos direcionadas para o público e traz na mão esquerda, aparentemente, um chicote. O personagem lembra um domador de circo; atriz 7 usa um macacão colante aparentemente pintado com losangos ao longo da perna. Usa uma coleira fina no pescoço e, aparentemente, tem os cabelos presos. Faz uma expressão corporal e facial projetada para a plateia, tem as mãos crispadas. Usa uma tornozeleira estilo bota mas está descalça; atriz 8 usa meias calça claras, tornozeleira estilo botas porém está descalça. Veste um colante, aparentemente pintado ou com aplicações que lembra um corpete feminino. Usa

uma peruca loira como as atrizes 3 e 5. A sua mão direita está na altura do rosto. Isso impossibilita a certeza sobre sua expressão facial; o ator 9 está ereto com as pernas e braços alongados. Usa apenas uma sunga estilo "Tarzan". Tem a boca aberta como para dizer (gritar) algo; ator 10 está com o rosto de perfil e parece conversar com o ator 11. Tem os braços alongados e cruzados ao longo da frente do corpo. Usa um figurino composto, aparentemente, de camisa branca de mangas compridas e colete escuro, calça de listas verticais. Usa sapatos; ator 11 usa um figurino composto por camisa de mangas compridas com colete aberto e gravata borboleta. O restante do figurino está na penumbra da foto. Está de braços cruzados sobre o peito. Aparentemente, não está na cena ou está de forma distanciada. Sua expressão facial é de que observa e pode ser que esteja na coxia e não no palco.

Em crítica realizada para a *Folha de São Paulo* em 12 de março de 1986, Juvenal de Souza Neto descreve algumas características da montagem, afirmando que:

Este espetáculo, dirigido e adaptado por Carmen Paternostro, da obra do invulgar expressionista alemão, mistura teatro e dança, corta personagens e trechos, introduzindo cenas paralelas e comentários cênicos simultâneos. A coesão é dada pela sonoplastia e por um elenco de atores dançarinos que atuam com desenvolturas num cenário adequado a imagem expressionista com jaulas e apetrechos circenses. (NETO, 1986)

Algumas opções de tratamento cênico aludidas por Neto, já são marcas do *Grupo Pagu* conforme análises anteriores. A opção pelo texto dramático como uma referência mas não como condição básica da encenação; as cenas paralelas e comentários cênicos como opção da encenadora ao criar três *Lulus*. Lamentavelmente, não há como averiguar as opções da sonoplastia salvo a cena final da morte de *Lulu* que será comentada posteriormente.

Na imagem II vê-se uma estrutura coreográfica e de adereços que, conforme Neto, fazem alusão ao circo:



O espetáculo vai começar!

A imagem mostra oito dos onze atores presentes na imagem anterior. Mantem o mesmo figurino e cenário. A foto congela uma cena coreografada onde os atores estão em movimento e, no conjunto, formam uma espécie de pirâmide bem ao estilo circense. No primeiro plano, um ator que parece ser um domador ou apresentador de circo. Ele usa um chicote como objeto cênico. Há uma espécie de banco (direita fundo) bem ao estilo expressionista e, também no fundo, uma luminária estilo “mesa de bilhar”. A disposição dos elementos cenográficos, aparentemente, sugeri que esses tinham mobilidade no espaço cênico podiam ser movimentados em acordo com a necessidade de cada cena.

A crítica e pesquisadora Helena Katz também assiste *Lulu a caixa de Pandora* (*tournée* da montagem mineira em São Paulo) e escreve crítica para o jornal Folha de São Paulo em 30 de outubro de 1885. No início do texto, Katz comenta sobre as péssimas condições técnicas e espaciais do teatro Caetano de Campos e afirma que o Grupo consegue superar essas dificuldades comentando que,

Sua vitória (se referindo a peça ter sobrevivido as condições técnicas do edifício teatral) tem a assinatura estética: Carmen Paternostro. Com *Lulu*, a encenadora Carmen ratifica e expande as impressões anteriores

(de *Noturno para Pagu* e *O que é isso, Gabeira?*) ela é senhora absoluta da técnica de colagem. “De lá de cima, Carmen consegue ver o mundo inteiro” como diria a própria *Lulu*. Uma arquiteta que põe e dispõe do espaço com o preciosismo de um desenhista. Em cada cena há uma lição de como se constrói um personagem com foco no seu desempenho corporal (gesto + movimentação + voz), de como ele se integra e desintegra com os outros personagens e com o cenário. O cenário, alias, é um novo gol de Niúra Bellavinha (...)

Carmen Paternostro tempera com um tom circense sua colagem. O próprio autor, aliás, quando jovem trabalhou como secretário num circo itinerante(...)

Katz finaliza sua crítica dizendo que,

Carmen é um supermercado de ideias, de soluções estimulantes. A trilha sonora que montou com Rolland Schaffner, velho colaborador do Pagu teatro dança (...) funciona como uma moldura ideal para esta *Lulu*. Mas o lance mais ousado, nesse aspecto, está na musicalização das falas dos personagens. Uma sacada de gênio recuperar o “sprechgesang” (o canto falado, digamos) de Schoenberg, neste contexto. (KATZ, 1984)

Neste último comentário, Katz se refere a proposta expressionista do compositor *Schoenberg*. Em suas composições, ele destrói todas as relações tonais e “cria pela série dodecafônica, uma nova ordem, indicando o anarquismo destruidor do movimento e sua vontade de criar um novo mundo.” (CARPEAUX, 220:1994).

Como já comentado na análise do espetáculo *Noturno para Pagu* o grupo já vinha realizando experimentos com a voz em busca de uma forma diferenciada de interpretação. Em *Lulu* e com tudo o que encerra a arte expressionista, havia condições de essa experimentação atingir um maior pico de criação ou recriação à moda de *Schoenberg*

A trilha sonora do espetáculo era bastante diversificada segundo o depoimento dos ex-componentes do Grupo. Segundo a encenadora Paternostro, a cena final do espetáculo onde *Lulu* é assassinada é acompanhada por *Nina Hagen*. Naquele momento histórico (década de 1980) uma expoente do rock alemão.

Em entrevista, Paternostro (2009) comenta que nas montagens do *Grupo Pagu*, ela trabalhava como uma “pintora da cena”. Ela via o palco vazio e, a partir do

texto referência e das pesquisas realizadas, ia preenchendo esse vazio como se fosse uma tela de pintura. A encenadora afirma que usou esse “procedimento” criativo nas três montagens aqui analisadas. Ao que parece, segundo a crítica de KATZ, essa dinâmica era perceptível pelo público tornando-se mais uma característica de Paternostro.

A imagem III,

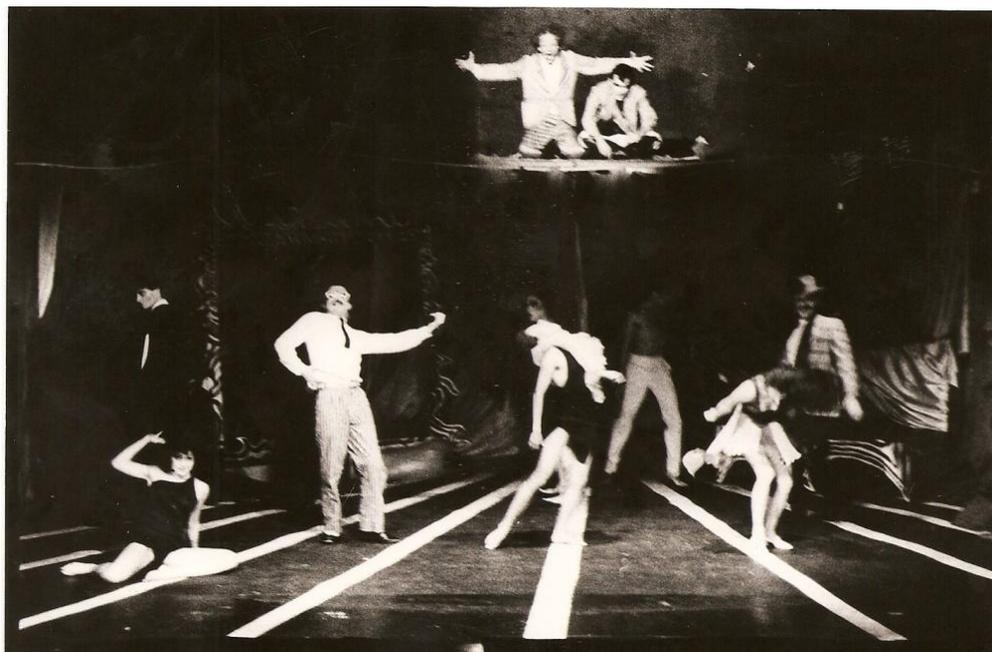


E se inicia o ritual...

“o *pseudo* domínio masculino”, conserva dez atores dos presentes na foto I. O figurino e cenário permanecem o mesmo. Os atores e atrizes estão divididos em 5 pares perfeitamente divididos no espaço teatral em um semicírculo aberto para a plateia. Os atores estão de pé com uma expressão de conquista e tem suas respectivas atrizes acoradas aos seus pés com a sua mão sobre a barriga do ator. Todos os casais estão na mesma posição. É uma cena coreografada.

As três atrizes que utilizam uma peruca loira (vistas mais claramente na foto I e presentes também na foto acima) encarnam a personagem título. Um dos recursos que a encenadora Carmen Paternostro usou para neutralizar a estrutura naturalista.

Na próxima imagem (foto IV), vê-se que o espaço cênico foi dividido em dois planos.



Veja o mundo lá embaixo. Dancem marionetes.

Há um plano superior ao piso do palco. Um recorte elevado localizado no fundo do palco. Mais um recurso utilizado pela encenadora para desestabilizar a cena naturalista e possivelmente, possibilitar os comentários e as cenas paralelas aludidas por Neto na crítica transcrita.

A foto IV recorta uma cena claramente coreografada com a presença de sete atores no plano inferior. Aparentemente, os movimentos dos atores não são sincronizados e cada um faz uma coreografia diferente do outro. Nenhum está na mesma posição. Todos os participantes da cena estão de pé a exceção de uma atriz que se encontra sentada no chão. Eles dançam para a plateia. Há um segundo plano (no alto fundo e meio do palco). Aparentemente é uma plataforma que se ergue a aproximadamente uns 2,5 metros do chão do palco. Lá estão dois atores sentados que observam os atores que dança no primeiro plano. Um dos atores que está no alto, está sentado de joelhos e tem os braços abertos como em cruz. A foto é pouco nítida para detalhes como expressão de rosto e detalhamento de figurino.

Na foto V, novamente é possível observar o plano superior ao fundo. Porém, os personagens que ocupam esse plano superior já não são os mesmos da imagem anterior.



O doce olhar de *Dietrich*.

Desta vez, há uma atriz que usa uma micro saia e parece dançar. No plano de baixo, três atores fazem movimentos que não é possível distinguir se é uma cena coreografada. Aparentemente, uma atriz ao fundo com figurino composto por calças e sapatos brancos com uma espécie de quepe na cabeça. A sua frente, um casal “comemora” algo. O ator está de pé e segura a atriz que está encaixada com as pernas abertas na altura da cintura do ator. No detalhe do primeiro plano, uma manequim com fisionomia e figurino que lembra “Marlene Dietrich”.

O plano alto no fundo do palco, aparece mais uma vez na foto VI.



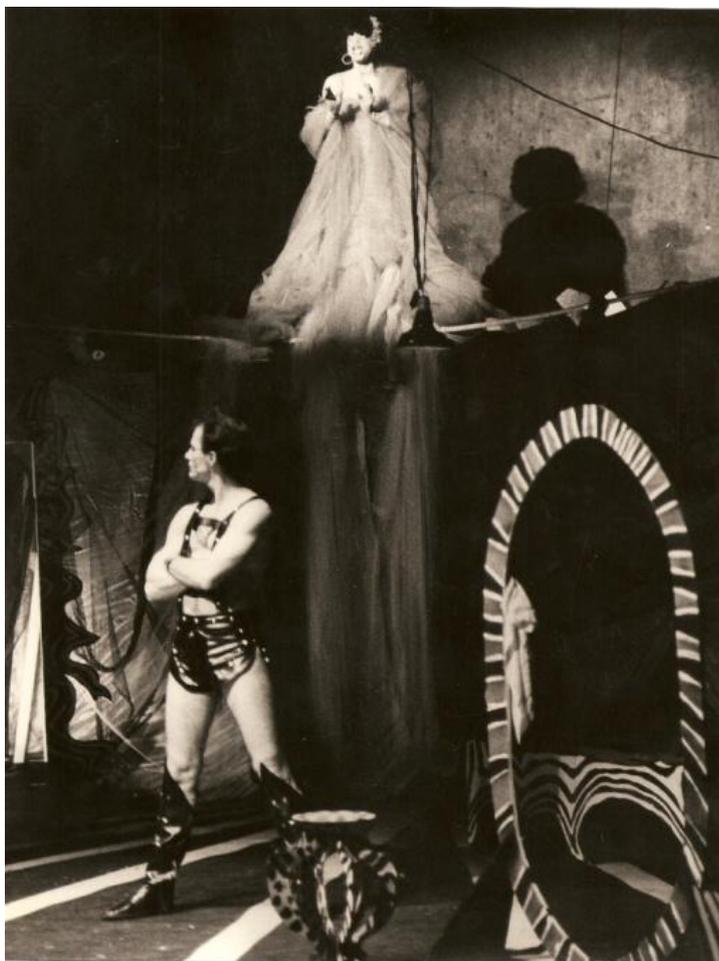
Um encontro só para mulheres.

No plano superior, aparentemente, uma atriz com um figurino composto por um vestido de gala, como um vestido de baile. Essa atriz tem um foco sobre si que a destacando na cena. No plano baixo, duas atrizes que conversam de pé em postura corporal que remete a intimidade. Também são iluminadas por um foco. Ao fundo no plano baixo, há a grande moldura vazada. Dentro dela há um interprete (homem ou mulher) que está sentado e veste uma espécie de gola de *pierrô*. Ele também está iluminado por um foco. Aparentemente, o personagem no interior da moldura observa a cena das duas mulheres no mesmo plano.

A gola de *pierrô* está presente nas indicações de figurino de *Wedeking*. Ela aparece ainda no início do texto quando *Lulu* está sendo retratada pelo artista plástico *Schwarz*. Mas a imagem, considerando os personagens, não representa essa parte do texto. Talvez, uma desconstrução da encenadora em relação ao texto original. As três composições cênicas congeladas na imagem que são a mulher no

plano superior, as duas atrizes no centro e a personagem da moldura, aparentemente, não se relacionam entre si. Essa composição ratifica os comentários do críticos e possibilita confirmar a estrutura anti-naturalista adotada por Paternostro.

Na próxima imagem, é possível verificar o figurino da atriz que está no plano superior da foto VI.



O que você faz aqui, linda cantante?

Ela usa um figurino elegante. Parece cantar ou falar algo diretamente para a plateia. Seu vestido é bem voluptuoso, aparentemente, feito de filó e com ombros “tomara que caia”. Tem uma postura de “diva”. No plano de baixo, o ator com figurino de torturador está estacado com as pernas abertas, braços cruzados e de perfil. Parece olhar algo. Talvez uma personagem que esta na moldura vazada. Há dois elementos novos na cenografia: uma espécie de moldura de espelho oval e

grande e um vaso para decoração estilizado. Neste caso, confirma a mobilidade do cenário criado por Bellavinha. O vestido da atriz no plano superior sugere que há troca de figurino durante o espetáculo.

A troca de figurino e "adereçagem", também pode ser constatado na foto VIII.



A conspiração e a desconfiança.

Uma atriz no meio da cena com expressão de espanto. Está em posição de três/quartos. Tem as mãos na cintura e usa um figurino composto de uma malha inteiriça colante, sapato fechado com pequeno salto e uma gola que nasce na malha na altura da virilha da atriz e se abre com duas ombreiras triangulares que se projetam para além dos ombros da atriz. Como uma gola "futurista". Esse figurino só aparece nessa foto. Sabendo que a atriz em questão é Bete Coelho, percebe-se que ela é a *Lulu* em uma de suas aparições. Na mesma imagem, um ator no primeiro plano veste um figurino formado por calça listada horizontal, terno escuro, gravata. Tem uma postura firme e "tradicional". Ao fundo vê-se a moldura vazada com uma

atriz vestida de pierrô. A atriz está deitada de lado com as pernas esticadas e o tronco ligeiramente elevado. Conforme informações da encenadora e considerando as indicações de *Wedeking* já mencionadas, aqui há um desdobramento da protagonista. A *Lulu* "real" da cena e a *Lulu* "comentário" do espelho.

A seguir serão apresentadas algumas imagens que ratificam impressões sobre o figurino, o cenário e algumas construções cênicas realizadas pela encenadora.



Sou sua serva e rainha.

A foto IX mostra um ator a esquerda da foto, calça bota preta até o joelho e terminada em ponta (como gótico). Calças clara. Usa uma espécie de colete fechado e, aparentemente, de material sintético e acolchoado (ou prespontado). Tem um cachecol comprido no pescoço. Usa óculos escuro. Está com maquiagem marcante. Aparentemente, mascara branca com lábios em destaque. Sua costeleta termina em ponta. Está com os braços ao longo do corpo. A personagem está contracenando com uma atriz vestida com uma saia ampla e abaixo de joelhos. Lembra uma bailarina. Usa meias modelo "arrastão" e sapatilhas claras. Está com blusa de alça que parece brocada ou em alto relevo. Também usa óculos e aparentemente conversa com o ator. Ambos estão de frente um para o outro e de perfil para a

plateia. Ela tem a mão esquerda (fundo) crispada ao estilo expressionista e na outra mão, um lenço claro que vai até o chão. Mais uma vez, trata-se da personagem título. Isso pode ser aludido pois a atriz é Bete Coelho em uma das muitas fases de *Lulu*. Considerando o figurino e a postura da atriz, *Lulu* na sua fase prostituta. Esta fase marca o final do texto original de *Wedekind*.

Na imagem X é possível ver o mesmo ator da imagem anterior. Dessa vez, em frontalidade com a plateia.



Todos foram advertidos sobre as reais intenções dessa mulher.

Agora, ao invés dessa mulher, tem ao seu lado o personagem do “torturador” (ou domador?). O primeiro ator tem uma expressão de pergunta. O torturador aponta para a plateia (ou para algo a sua frente) em expressão acusativa. Tem algo nas mãos mas não é possível precisar. A cena é frontal para a plateia. Há, na extrema direita da foto, uma cadeira de madeira com encosto. Ela está forrada com uma espécie de pano com alguma transparência. Ao fundo pode ser visto o banco com pés em pontas bem ao gosto expressionista. Ou seja, “percebe-se uma espécie de incômodo, de indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado e

pintado antes daquele momento”. (ARGAN, 2008: 337). Também, essa constatação em relação as opções da cenografia, pode ser conferidas na imagem abaixo (foto XI).

A próxima imagem (foto XI) é, também, elucidativa quanto a utilização de diferentes dimensões temporal e espacial como recurso cênico.



E as *Lulus* finalmente se encontram.

Dois atores se deslocam na diagonal meio do palco. O ator da extrema direita da foto veste macacão listado (como na foto I), entretanto agora usa um paletó aparentemente com camisa por baixo e uma boina clara. O outro ator está com uma calça listada em diagonal, usa paletó e está em movimento. Parece conversar. Ao fundo, na moldura vazada, estão três atrizes que parecem falar ou se espantar com algo. É possível perceber que há uma espécie de cortina de filó ao lado da moldura. As atrizes estão sentadas de modo que só é possível vê-las da cintura para cima. As três têm os braços alongados a frente do corpo e as mãos unidas formando um “V”. Uma atriz veste uma gola de pierrô, as outras duas vestem peças de alças. Aparentemente, a atriz da esquerda é Bete Coelho e está usando o mesmo figurino (parte superior) da foto IX. Considerando a gola de *pierrô* e a presença de Bete

Coelho no interior da moldura do espelho, talvez estejam finalmente reunidas a três "Lulus" agora num plano distanciado do "real". Será o final do espetáculo quando o protagonista morre?

A duas próximas e últimas imagens (fotos XII e XIII) são coloridas e permitem perceber a busca da figurinista e cenógrafa em realizar diferentes texturas plásticas na construção do cenário e figurino (diversidade de padronagem) e nesse último caso, provavelmente atribuindo significado aos personagens em relação a trama que se desenvolve.

Argan (2008) em *Arte Moderna* em relação aos pintores do *expressionismo* alemão afirma que,

Na medida em que a obra materializa diretamente a imagem, não é necessário que o pintor escolha as cores segundo um critério de verossimilhança: ele pode realizar suas figuras em vermelho, amarelo ou azul, da mesma maneira que o escultor é livre para executar suas obras em madeira, pedra ou bronze. É um processo de atribuição de significado através da cor análogo àquele pelo qual, na *imagerie* popular, o diabo é vermelho ou verde, o anjo é branco ou azul-celeste. O atributo implica em juízo, uma postura moral ou afetiva em relação ao objeto a que se aplica: como o juízo se apresenta à percepção juntamente com o objeto, ele se manifesta como deformação ou distorção do objeto. (ARGAN, 2008: 240)

Na imagem abaixo é possível perceber que ao compor o figurino e a força do colorido do cenário. Bellavinha estava atenta às necessidades da cena numa perspectiva expressionista.



Vejam, ai está ela. Mas não se iludam...

A foto XII, aparentemente, se trata de uma cena anterior (ou posterior) a cena da imagem XI. Os dois atores permanecem com foco na mesma direção da imagem anterior porém estão afastados: um ao fundo e outro na altura do meio do palco. Uma das atrizes que, na imagem XI estava dentro da moldura vazada, está no primeiro plano da foto. É possível ver totalmente seu figurino que é composto por um vestido bem sensual, azul (provavelmente alguma *Lulu*). Usa sapatos fechados de saltinho e cabelos anelados pretos. Tem as pernas flexionadas e está, aparentemente, avançando em direção a plateia. Ela também olha na mesma direção que os outros dois atores. Suas mãos estão na altura do ombro. É possível ver que uma das atrizes da foto XI (de gola de pierrô) está na moldura. Ela parece ter a mão no rosto. Aparentemente esta se relacionando com os demais atores ou reagindo a ação desses. As pernas flexionadas, segundo depoimento de Kallu Araújo, era uma característica da personagem *Lulu*. Araújo comenta que,

Eu lembro que estávamos fazendo tudo há muito tempo e um dia a Carmen chegou e falou que tava tudo muito careta e tínhamos que fazer diferente. Ai ela sugeriu que a Lulu andasse meio agachada (*pliê*). Ai a Carmen mudou toda a concepção do espetáculo num único dia. Ela já tinha feito um monte de cena e desfez tudo. Por que achou que tava muito lugar comum. E ela mandou a gente (...) procurar novas formas

de caminhar etc. Já havia um texto dramático definido e ela (a Carmen) desprezava muito o texto. Quando ele se alongava ela pegava o conteúdo e transformava numa parte menor de fala e completava com o corpo. Ele supria essa falta da fala. Fazia uma síntese. (ARAÚJO, 2009)

Para além das características da criação e concepção (deformação do objeto) da protagonista *Lulu*, Araújo dá indicações que ratificam a busca da encenadora e, conseqüentemente, de todo o grupo por novas linguagens e recursos cênicos. A desconstrução do texto original de *Wedekind*, segundo Araújo, é compensada nas construções corporais dos intérpretes. Mais uma vez, essas opções estéticas do grupo corroboram para sua atitude *pós-dramática*.

Considerando a cena de Belo Horizonte no período, provavelmente, houve um estranhamento em relação às produções dominantes até aquele momento. Esses são elementos, dentre outros, que constituem uma proposta *poética* diferenciada.

O crítico mineiro, Jorge Fernando dos Santos (1984 ob. cit.) comenta que,

Espectáculo fraco e monótono (...) desperdiçou boas músicas e lindo cenário num evento cansativo (...) Para alguns, Lulu representa a "liberação e escolha sexual da mulher, o narcisismo, a sensualidade e o comportamento feminino diante da relação do poder machista". Um tema panfletário, ultrapassado e abertamente sem nenhuma sensualidade. As atrizes – bailarinas Ana Paula Nassif, Bete Coelho e Elisa interpretam diferentes momentos da personagem central e se saem bem, pois sentimos uma personagem fraca, de personalidade dominada e não dominadora como deveria ser. (SANTOS, 1984: 269)

Fica clara a insatisfação de Santos com o espetáculo. Sua crítica, aparentemente, se refere a um possível ritmo inadequado. Não é possível afirmar que isso se relaciona a montagem do *Grupo Pagu* ou a própria escolha do texto de *Wedekind*. Ainda na crítica, Santos compara o *Lulu* com o espetáculo *Pagu* e lamenta a "mudança" de temática: de uma nacional para outra estrangeira.

A crítica de Santos confirma o desdobramento da personagem principal e, assim como KATZ, comenta sobre a qualidade da trilha sonora de Schaffner e elogia a cenografia.

Como última imagem, analisa-se a foto XIII.



A corja conspira, porém o destino já está traçado.

A imagem apresenta dois atores e uma atriz que estão bem próximos e parecem combinar algo. O primeiro ator da direita para esquerda usa calças listadas na horizontal, paletó antigo de três botões e tem os cabelos bem anelados e altos. Tem a expressão de quem fala algo. Suas mãos estão na altura do peito. Parece tímido ou intimidado pelos outros dois atores. Estes, o segundo da direita é uma mulher e veste, aparentemente, um conjunto claro (não é possível ver na totalidade o figurino em razão da posição da atriz. Ela está um pouco atrás dos outros dois). Parece atenta ao que fala o primeiro ator. Usa uma boina. O terceiro ator é o que está com figurino de torturador. É possível observar uma tatuagem no braço esquerdo (da foto) do ator em forma de "âncora". Também parece atento ao que fala o primeiro ator. Ao fundo está a moldura vazada e há uma atriz deitada e parece observar a cena. É possível identificar uma cortina vermelha em "farrapos" que, aparentemente, cobre todo o fundo do palco ou grande parte dele.

A cortina de *Noturno para Pagu* esta presente em *Lulu*. Será este um recurso que estabelece a ligação entre as duas mulheres quase contemporâneas? Ou, simplesmente, uma marca da cenografia de Niúra Bellavinha.

As cores do figurino e cenário como observado nas duas imagens anteriores remetem a uma releitura da proposta do expressionismo. Talvez uma busca da artista (cenógrafa e figurinista) de transitar entre texturas, significados presentes na inspiração alemã, o brasileiro e o circense.

O segundo espetáculo do Grupo Pagu, *Lulu a caixa de Pandora*, criado sobre inspiração do *Goethe Institut*, mesmo utilizando um texto dramático definido confere marcas na sua construção cênica que marcaram a trajetória do grupo e da encenadora Carmen Paternostro.

Provavelmente, a experiência estrangeira de *Lulu* associada à experiência nacional do *Noturno para Pagu* tenha possibilitado à *trupe* e à encenadora um olhar amadurecido de sua *poética*. A análise do espetáculo *O que é isso, Gabeira?* poderá lançar mais uma luz sobre essa constatação.

3.4 *Gabeira é prato bom, vamos comer Gabeira*

No final da década de 1960 no Brasil, Fernando Gabeira envolveu-se na guerrilha urbana e tornou-se um dos homens mais procurados do país. Mergulhado até o pescoço em ações espetaculares que iriam transformar radicalmente a sua vida - e a de muitos outros - em 1979 lançou *O que é isso, companheiro?*. Segundo o autor, “uma busca por compreender o sentido de suas experiências - a luta armada, a militância numa organização clandestina, a prisão, a tortura e o exílio”.

Este é a primeira obra literária de Gabeira que motiva o *Grupo Pagu teatro dança* para a produção do espetáculo *O que é isso, Gabeira?*.

Durante as pesquisas realizadas pelo *Grupo Pagu* acerca da vida e obra do autor, mais dois livros completam o mote do espetáculo. São eles: *Crepúsculo do Macho* (1982) livro onde Gabeira relata a sua peregrinação como exilado político e onde busca entender e explicitar as relações entre a experiência individual e privada e a experiência coletiva, pública; *Sinais de Vida no Planeta Minas* (1979) onde o autor mergulha no universo do conjunto de hábitos psicológicos, religiosos, morais, sociais e políticos mineiros. Memórias, condições familiares, a relação homem-mulher na sociedade machista mineira são apresentados e discutidos nesse livro.

O uso de fontes literárias para compor uma possível dramaturgia para a cena foi um dos muitos procedimentos adotados pelo Grupo. Segundo Maria Helena Werneck (2009),

A utilização da narrativa literária como fonte de dramaturgia remete a uma vertente forte no teatro contemporâneo, inscrevendo-se no conjunto de buscas que a arte teatral empreendeu, durante todo o século XX, para superar a submissão da construção do espetáculo às obras previamente concebidas para a representação e criar, a partir de diferentes experimentos, dramaturgias que propiciem um deliberado afastamento de modos tradicionais de conceber a cena como desaguadouro de uma escrita previamente elaborada com esse fim. (WERNECK, 2009: 68)

O Grupo se utiliza desse recurso também em *Pagu* como já foi analisado. Porém, é em *Gabeira* que esse procedimento se torna determinante. São três obras do autor que, além de serem individualmente usadas como fonte inspiradora para as cenas, provavelmente houve uma intertextualidade entre as três obras. O tema e personagem resultante dessa ação – como diz o nome do espetáculo - é o próprio autor. Isso será verificado ao longo deste estudo.

Fernando Gabeira tendo retornado do exílio (1979) traz consigo as discussões sobre sustentabilidade que, naquela época, era um tema pouco conhecido no Brasil e a ideia das micro revoluções como o espaço de vitória contra o sistema vigente. Em 1986, juntamente com outros ativistas funda o Partido Verde⁵⁰.

As referências para a análise do espetáculo *O que é isso, Gabeira?* objeto deste texto, são: as fontes literárias que alimentaram o espetáculo; entrevistas realizadas pelo investigador com ex-integrantes do grupo; material jornalístico composto por entrevistas e críticas; 13 fotos do espetáculo e as referências teóricas de Estudos de Teatro.

Em depoimento ao Jornal *O Estado de Minas* em 05.07.1984 a encenadora do espetáculo em questão Carmen Paternostro, comenta como o *Grupo Pagu* trabalhou com essas fontes literárias e como se deu a construção do espetáculo considerando as opções estéticas do grupo. Aqui, o depoimento citado será tratado em partes devido a riqueza de informações que ilumina a análise e compreensão do espetáculo. Vale a lembrança que, assim como no caso de *Noturno para Pagu*, e *Lulu, a caixa de Pandora*, não foram localizados registros de vídeo de *O que é isso, Gabeira?*.

Em relação às fontes literárias, Paternostro na entrevista citada, comenta que,

Não, não há sequência lógica na peça na relação com os livros. Escolhemos os fatos mais importantes de cada época: o movimento estudantil, as passeatas fracassadas e seu significado, o dilema de Gabeira dentro do JB (jornal do Brasil), ele como jornalista, como pessoa atuante, que vai aos poucos abandonado a estabilidade de um jornal e entrando na luta armada, a importância dos sequestros e dos assaltos naquela

⁵⁰ Partido político ainda em atividade no Brasil. Fernando Gabeira já teve cargos legislativos pelo estado do Rio de Janeiro e, atualmente (2011) é deputado federal.

época, ainda que realizados primeiramente por pessoas que se debatiam entre a objetividade e o medo, o exílio e o retorno ao Brasil.(PATERNOSTRO; 1984)

Constata-se que não houve uma preocupação lógica ou cronológica na construção do roteiro do espetáculo em acordo com as obras literárias de Gabeira. Mesmo considerando a diversidade das três obras e a impossibilidade de vislumbrar o que foi selecionado dentro de cada obra (não há registro escrito do roteiro) o título do espetáculo *O que é isso, Gabeira?* dá algumas indicações de suas pretensões. O personagem Gabeira no seu sentido político, não só na sua ação coletiva como descrita no livro *O que é isso, Companheiro?* mas, talvez, principalmente, nas suas reflexões e práticas pessoais e sociais, tema dominante nos outros dois livros que complementam o leque inspirador do espetáculo.

Em outra entrevista concedida a Thais Guimarães (*Jornal Estado de Minas*, 9 de agosto de 1984), Carmen Paternostro afirma que,

(...) o trabalho de colagem foi feito em varias etapas, primeiro fizemos uma leitura selecionando alguns textos, depois nova leitura e nova seleção. Quando já estávamos trabalhando no roteiro acrescentávamos alguns trechos, inclusive utilizando varias vezes Drummond⁵¹, quando sentíamos a ausência de uma poesia, e fomos experimentando até que se definisse a linha do espetáculo. Quando consideramos o trabalho pronto, relemos os livros sempre no processo de redescobrir as coisas. (PATERNOSTRO; 1984)

Assim como em *Noturno para Pagu*, segundo a encenadora, a técnica de *colagem* está presente nas opções artísticas do grupo. O processo de construção do roteiro a partir do uso fragmentado as obras de Gabeira e a análise icono-semiológica, contribuem para o entendimento dessa opção.

No processo de análise das fotos do espetáculo, percebe-se que as construções cênicas, corporais e espaciais indicam que a estrutura geral do

⁵¹ A encenadora se refere a Carlos Drummond de Andrade (1902/1987) importante poeta brasileiro. Não foram encontrados registros dos poemas selecionados.

espetáculo era composta por alusões diversas a momentos e memórias de Gabeira. Como exemplo, a cena congelada na foto I.



Olha a sunga do moço, meu rei!

Em cena, um único interprete, aparentemente em monólogo direto com a plateia. Tem às mãos uma peça masculina de banho (uma sunga de natação) e a exhibe para a plateia em atitude bem explícita. Está sentado no chão do palco, com o dorso nu e usa uma espécie de saía rodada de rendas com amarração na altura do busto. Aparentemente, está com uma malha básica por baixo. Isso pode ser notado a partir de finas alças que percorrem o seu ombro. Há algo no chão que não é possível identificar. Talvez pétalas de flores ou papel picado. A maquiagem marca os olhos, a sobrancelha e, aparentemente há uma máscara branca.

Em acordo com entrevista dada pela encenadora para esta pesquisa, a cena se refere a uma passagem da vida de Fernando Gabeira. A passagem histórica conta quando o referido autor usou uma pequena sunga no verão de 1980 (cidade do Rio de Janeiro) causando muitos comentários na imprensa brasileira. Na cena, segundo a encenadora, o ator representa uma baiana⁵² que narra o fato ao público com certa perplexidade.

⁵² Cidadã brasileira natural do estado da Bahia.

Na imagem XIII⁵³,



Mulheres e sonhos profanos em Minas Gerais.

A imagem captura uma cena do espetáculo nitidamente associada a memória da origem cultural do autor: o estado de Minas Gerais. Na foto veem-se alguns personagens caros a essa cultura. Duas atrizes em uma espécie de "alegoria colonial" intitulada "Fonte Beja" que remete a Dona Beja (1800/1873) uma personagem feminina emblemática no imaginário mineiro e dona Olímpia, mito da cidade de Ouro Preto. Há uma terceira personagem não identificada que está em primeiro plano e, compondo a cena um quinto intérprete em atitude distanciada.

Dona Beija, a esquerda fundo da foto, é representada por uma alegoria em forma de "carro" onde há duas intérpretes. No alto dessa alegoria há a inscrição "Fonte Beja" remetendo ao famoso local localizado na cidade de Araxá. Dona Olímpia é representada a direita e ao fundo por um interprete que, em acordo com a posição (apoiada sobre um cajado ornamentado com "sucatas" e figurino típico dessa personagem mito), não deixa dúvidas sobre sua presença.

⁵³ A numeração das imagens inseridas neste ensaio corresponde a seriação que organiza o conjunto das fotos analisadas em anexo.

A personagem não identificada está sentada no chão em primeiro plano e usa um figurino feito de tule, com a cabeça coberta sem, no entanto, velar totalmente a sua face.

Segundo a atriz e fundadora do grupo, o espetáculo *O que é isso, Gabeira?* tinha como um dos seus temas, a mulher oprimida. Isso se dá, principalmente em função do assassinato da mineira Ângela Diniz (1944/1976) por seu companheiro, motivado por ciúmes. O caso teve muita repercussão na época e a “legítima defesa da honra” como defesa do homicídio estava sendo questionada. O livro de Gabeira *Crepúsculo do Macho*, entre outros, trata desse assunto.

O quinto intérprete está localizado ao centro da cena e observa (no momento da foto) a dona Olímpia. Mas pode-se inferir, pela disposição e postura corporal desse personagem, que esse “passeia” pela cena, passeia nas lembranças do autor. Talvez, o próprio.

A análise da série constituída pelas fotos III a VIII,



foto III



foto IV

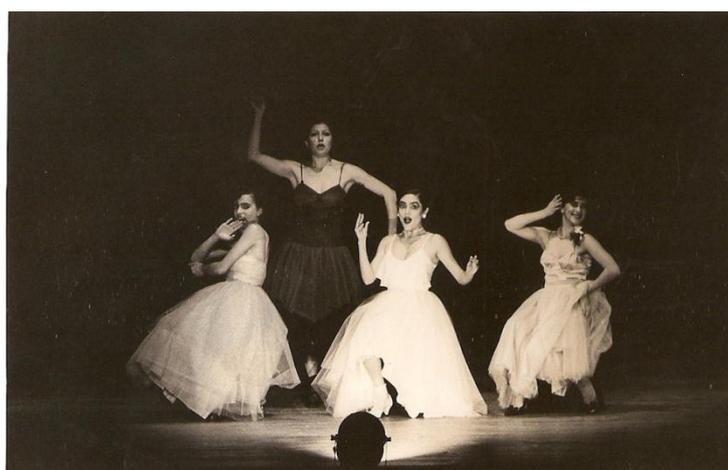


foto V

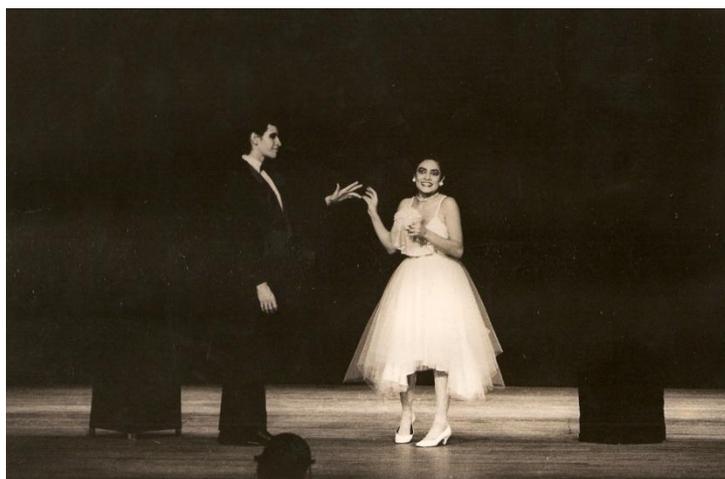


foto VI



foto VII



foto VIII

O baile de formatura. Ah! Verdes anos.

Vistas em sequência, as imagens permitem inferir que as seis fotos são de uma mesma cena ou cenas encadeadas. Considerando a natureza de *colagem* do espetáculo, isso pode ser constatado a partir da permanência de alguns personagens com seus figurinos sem nenhuma alteração, a presença de cadeiras forradas, o mesmo foco de luz na ribalta.⁵⁴

Na relação com a concepção do espetáculo (uma profusão indiscriminada de ideias e memórias do autor arranjadas cenicamente ao modo do grupo) e considerando os livros que servem de suporte textual, a cena representa o baile de formatura do autor e algumas lembranças da juventude ainda distante dos “dias de subversão”.

⁵⁴ No Anexo VIII as fotos são analisadas separadamente.

A pesquisadora em dança Helena Katz escreveu uma crítica sobre o espetáculo para o jornal *Folha de São Paulo* em 19 de outubro de 1984. Ela comenta que,

O movimento mesmo, o gesto, forma um capítulo a parte. O olho com que Carmen Paternostro pinça a realidade lembra mesmo o de Pina Bausch, sua amiga e “hostess” em antigas temporadas alemãs. Mas Carmen sempre envolve o gesto com o texto, e nisso se separa de Pina. Como ela, porém, tem do dom de ser sintética, de chegar ao esqueleto da situação sempre com economia de meios. Carmen é fotografa do instante que vale pela situação do detalhe que representa o todo. (KATZ, 1984)

À ideia de *colagem*, assim como em *Noturno para Pagu* segundo Katz, a dança teatro de Pina Bausch deixa sua marca nas opções do Grupo Pagu.

Na análise do conjunto das 13 fotos já mencionadas, percebe-se que há uma alternância corporal dos atores muito elaborada e expressiva (ver anexo). Aparentemente, o espetáculo tem uma estrutura narrativa direta para a plateia.

Ainda na busca do entendimento da dimensão da dança teatro no espetáculo *O que é isso, Gabeira?* retorna-se ao depoimento de Paternostro dado ao Jornal O Estado de Minas em 05.07.1984. Nesse, a encenadora comenta sobre *política do corpo* se referindo a construção do corpo na sociedade contemporânea à época do espetáculo:

Acho que as coisas não estão separadas desde o seu primeiro livro (se referindo a Gabeira), onde ele já fala da política do corpo, há uma preocupação com a mulher. A mulher amante não foi incorporada no movimento de ação armada. A um trecho em seu livro que diz o seguinte: a verdadeira política de corpo os nossos companheiros não podiam captar, eles pensavam que o edifício marxista leninista iria ruir se nós de repente esfregássemos os clitóris das mulheres. (PATERNOSTRO, 1984)

Torna-se instigante, sabendo da experiência coreográfica da encenadora, refletir sobre a obra de Pina Bausch e de como ela apresenta sua dança teatro como expressividade cotidiana do humano no contexto do universo artístico Segundo

Solange Caldeira (op. cit.) Bausch cria uma *dramaturgia* do corpo *entregue ao seu mistério, a sua humanidade* permitindo,

(...)admirar essa linguagem interior, comum a todos e desconhecida e cada um, é a aposta paradoxal dessa dramaturgia fundada na significação do movimento, do pensamento movimento, que traduz narrações que se superpõem, narrações de corpos técnicos, psicológicos, afetivos, biográficos e culturais – corpos que enunciam e refletem consciências.(CALDEIRA, 2006: 116)

A partir da análise das fotos abaixo apresentadas, é possível constatar diferentes caminhos tomados na construção das cenas. Nessas imagens há diferentes figurinos, quantitativo de intérpretes, posturas corporais. Há um tom de narratividade nos corpos que é muito evidente, permitindo possíveis construções e leituras das cenas e seu confronto com as referências dos textos literários que inspiraram o espetáculo no que concerne a trajetória da personagem título.

A foto X é uma das poucas imagens coloridas do espetáculo.



Tradição e transgressão.

A imagem apresenta cinco intérpretes que avançam em direção ao proscênio aparentemente em movimento sincronizado.

Da esquerda para a direita: uma atriz com o dorso nu e o busto a mostra usa duas saias rodadas sobrepostas, aparentemente a de baixo é branca e a de cima estampada. Ela está descalça e tem o seu braço esquerdo (em relação a foto) flexionado para cima. Tem uma expressão neutra. A segunda atriz veste um vestido vermelho de bolas brancas, botões brancos ao longo de toda a frente do vestido. Os últimos botões estão abertos permitindo ver a sua coxa até quase na altura da virilha. Usa sapatos e carrega nas mãos o que parece ser um livro de geografia ou atlas geográfico. Tem uma bolsa pendurada no braço e usa óculos brancos. Sua expressão é de alegria. Aparentemente, trata-se de uma professora. A terceira atriz usa sapato com pequeno salto de fivelas estilo "boneca". Aparentemente está com um vestido preto abaixo dos joelhos e usa uma espécie de sobre tudo vermelho. Tem algo na mão esquerda (da foto) mas não é possível identificar qual é o objeto. Tem uma expressão séria. O quarto ator, seu figurino remete a imagem de um padre ou religioso e parece usar uma malha base. Por cima, uma beca com um manto religioso. Tem a expressão séria e a mão esquerda (da foto) como que posta em frente a boca em uma atitude de bênção. Há um quinto ator atrás do religioso. Mas não é possível identifica-lo. Está de calças, sapatos e leva um jornal na altura do rosto o que impede a visão do seu rosto e dorso da barriga para cima.

Na percepção da foto X, não é possível estabelecer uma ligação conclusiva entre as personagens. Considerado o argumento do espetáculo, a cena pode representar diferentes passagens da vida de Gabeira, ou um conjunto dessas representadas por personagens e memórias.

Já a foto XV,



A dor e o prazer do exílio.

Apresenta três intérpretes sentados no chão do palco. Estão muito próximos um dos outros, com as pernas entrelaçadas e parecem ter uma animada conversa. No conjunto e sentados, formam um triângulo e olham diretamente para a plateia. Usam figurinos com muitas peças. Talvez estejam com frio. Usam sapatilhas, tornozeleira e/ou meias compridas e grossas. Parecem usar uma calça de material sintético (devido ao brilho), camisas de manga comprida. Uma atriz usa um cachecol. São duas atrizes e um ator. Este parece dizer algum texto e tem nas mãos instrumentos usados pelos japoneses para comer. Pela posição com que segura, parece que está narrando alguma coisa referente a isso pois segura como se estivesse comendo. Tem uma expressão cômica. Outra atriz, localizada ao fundo e com cachecol, tem os olhos fechados e parece estar também dizendo alguma coisa. A terceira atriz tem uma expressão neutra e parece dizer algo. No livro *Crepúsculo do Macho* há diversos relatos de Gabeira sobre o tempo do exílio. Nesses, fala também sobre o estranhamento à comida estrangeira e cita um jantar japonês, o primeiro de sua vida. Porém, não é possível afirmar que a cena trata deste fato. Há um grande foco aberto de cima para baixo atrás dos atores e eles são iluminados pela frente.

Na foto XVI,



Dança, balança e abaixa (mulher).

há três intérpretes em cena e parecem desenvolver diferentes ações. Seus corpos são expressivos e estão em movimentos diferenciados. Da direita para a esquerda, um ator vestido com um figurino composto de calça e blusa largas e, aparentemente, de material sintético e com brilho. Usa sapatos e tem os pés plantados ao chão, está com os joelhos levemente flexionados. Tem os braços alongados e ligeiramente afastados do corpo com as mãos espalmadas. Sua expressão é um misto de alegria e surpresa. Parece dizer algo a plateia. Outro ator, esta congelado em um movimento que parece coreografado. Seus braços estão lançados para a esquerda de modo a saírem do perímetro de corpo. Usa uma calça larga, camisa amarrada na altura da barriga e parece usar uma malha base. Tem a boca entreaberta. No chão, deitada e com uma das pernas estirada para cima, há uma atriz. Ela usa uma calça branca com *top* da mesma cor. Usa tamancos. Está com o cabelo solto e, como o segundo ator, está com a boca aberta como em um “uau!”. Ela está na frente do segundo ator. Os dois em relação a primeiro ator estão mais ao fundo do palco. Há um foco de luz que sai da ribalta e focos que saem do urdimento e varrem o chão.

A foto XVII,



Diga lá que sou eu, decifra-me.

aparentemente, é uma imagem da mesma cena da foto XVI. Os três intérpretes da foto anterior permanecem com os mesmos figurinos. Porém, mudaram suas posições e há o acréscimo de mais duas atrizes. O ator de camisa branca da foto anterior agora está à direita e usa óculos escuros. Está de pé e em movimento. Ao seu lado há uma atriz com um vestido de festa "tomara que caia" escuro que vai até aos joelhos. Pela posição dos braços e pernas parece estar dançando. Tem os cabelos presos e sobre um dos ombros. Ao seu lado, outra atriz com um vestido também escuro e muito *sexy* composto por corpete com brilhos e uma saia que deixa as pernas à vista. Essa atriz também parece estar dançando como em uma festa. No chão, a atriz da foto anterior continua deitada no mesmo local. Porém, seu corpo está no sentido contrário e tem sobre si o ator (primeiro) descrito na foto XVI. Eles se olham e há certa sensualidade entre eles. Permanece a iluminação como na foto anterior. Os intérpretes estão paralelos a boca de cena e estão alinhados: os três primeiros ao fundo e os dois deitados no primeiro plano.

Mais uma vez, não é possível precisar as passagens aludidas nas cenas. Porém, há uma comunicabilidade dos corpos que permite inferir sobre uma possível subjugação feminina, assunto recorrente no espetáculo.

Em entrevista, a atriz Bete Coelho (2010)⁵⁵ fala sobre uma feminidade do espetáculo e, de certa forma, do grupo como um todo. Coelho diz,

(...)isso é coisa de Carmen, obviamente ela era muito mais experiente. E depois as parcerias, eu, a Niúra que também era muito forte, a Ana Paula. Tinha um núcleo feminino muito forte. Até mesmo por ela (Carmen) liderar. Mesmo os homens. No Pagu mesmo os homens eram muito revolucionários. O macho estava em baixa total e esses homens todos ligados a essa questão. É essa delicadeza e aí a gente volta nisso, o feminino. O trabalho era impregnado por isso. (...) o Gabeira tinha essa coisa da mulher. Essas mulheres, os ícones mineiros. (COELHO, 2010)

O próprio personagem tema Fernando Gabeira, naquele momento histórico, tem algo de transgressor para a imagem machista brasileira. O uso da sunga já mencionada e os escritos que questionavam esse comportamento.

Os figurinos e adereços do espetáculo foram criados por Niura Bellavinha em cooperação de toda a trupe do *Pagu*. A encenadora comenta em entrevista concedida ao pesquisador que,

Eu acho que a questão da pintura continua no Gabeira agora acrescido com o figurino da Niura. O figurino dela falava mais que o figurino (...) não que falava mais (...) a Niura entra na proposta de multifunção do figurino. A gente tinha uma roupa básica que, por exemplo tinha um bolso e de repente daquele bolso saía um objeto "X". o ator não precisava ir buscar o objeto. Ele já estava no bolso dele. Tinha uma faixa que tava na cintura e depois ia para a cabeça. Então essa multifuncionalidade do figurino já estava na cabeça da Niura. E com cores muito interessantes e ela criava uns objetos de estranhamento. A gente trabalhava com Brecht sem nenhuma consciência. De repente um "visual" louquíssimo simbolizando algo. (PATERNOSTRO, 2009)

No conjunto das fotos analisadas, percebe-se que há um tom de descontração no figurino e adereços. Esses últimos muito simbólicos como pode ser constatado na foto X e XIII acima apresentadas.

⁵⁵ Anexo XI.

A análise da foto XVIII também contribui para a compreensão da proposta do figurino,



O quê é que a *Chica* tem?

A imagem apresenta três atores que parecem pedir alguma coisa a três atrizes. Os atores estão a esquerda da foto, alinhados como em uma fila. Projetam seu corpo e braços em direção das atrizes e parecem cantar ou falar algo em coral. Usam calças compridas e largas, sapatos e coletes sem camisas. As atrizes estão na outra extremidade da foto e parecem alheias ao pedido dos atores. Usam calças largas abaixo do joelho e franzidas com elástico. Usam blusas diferenciadas mas todas de malha. Nas cabeças, trazem uma espécie de turbante, quase carnavalescos, feitos de tule ou algum material leve e transparente. Usam grandes argolas como brincos. Tem a expressão neutra. É uma cena claramente coreografada. Porém, não é possível perceber a posição que o conjunto está em relação a plateia. Ao fundo há um chapéu, aparentemente de palha, jogado. A iluminação parecer vir do alto e de direções opostas. A cena está toda iluminada e percebe se sombras no sentido oposto.

Segundo Belavinha, a cena faz alusão a mais uma personagem feminina pertencente ao imaginário mineiro: Chica da Silva (1732-1796). A escrava forra que se tornou lenda da cidade de Diamantina. Mas um exemplo de mulher que consegue superar a opressão e passa a conduzir sua própria vida. A alusão a Chica é constatada nos turbantes e brincos de argola utilizados pelas atrizes. O restante do figurino, tem inspiração na própria época de juventude de Gabeira. Ou seja, neste caso, o figurino como elemento que retrabalha toda a representação a partir de sua flexibilidade significativa. (PAVIS, 2003).

Em geral, o figurino de *Gabeira* remete a juventude das décadas de 1960 e 1980 no Brasil. Há uma peça base, aparentemente uma malha de dança e superposição de peças outras. Isso pode ser constatado em diversas fotografias. Também, em algumas imagens há elementos de figurino jogados no chão. Isso permite supor que houve pressa na troca ou alguma mudança de figurino e/ou adereço em cena o que indica a necessidade - em alguns casos - da multifuncionalidade aludida por Paternostro.

Mais uma vez, retornando ao depoimento da encenadora dado ao Jornal O Estado de Minas em 05.07.1984, ela comenta sobre uma possível linha reflexiva do espetáculo afirmando que Fernando Gabeira realiza um "discurso da vida e do amor (...) contínuo em todos os seus livros" sendo que,

Em sinais de vida, o que se discute é o passionalismo destrutivo que nega as possibilidades da vida e do amor. E Gabeira vivencia essas possibilidades. Ai é que as ideias se casam: o discurso da vida e do amor é contínuo em todos os seus livros. Os sinais de vida são transmitidos por cinco mulheres mineiras, Ângela Diniz, D. Beja, Chica da Silva, Olímpia e Tiburtina.(PATERNOSTRO; 1984)

O tema "amor e vida" estão presentes também nas relações coletivas naquele momento histórico em um país que se via livre das garras da ditadura militar e precisava reconstruir sua identidade cultural com base nos rumos sociais, políticos e ambientais do final do século XX. Assim, o amor livre, a liberdade de opção amorosa, o amor pela natureza e pelo planeta, o amor pelo *verde* são temas recorrentes na obra de Gabeira.

Bete Coelho (2010) em entrevista comenta que,

Eu acho que a solução política é salvar o planeta, uma decisão alternativa de viver. Não transformar tudo em lixo. Se a gente não tiver o cuidado de retomar ou revalorizar certas coisas (...) Gabeira já vem com essa ideia nessa época (...) eu me identifiquei com ele. Como adolescente eu disse que finalmente alguém chegou e fala meu idioma, eu estou entendendo a proposta (se referendo ao Fernando Gabeira). Existe, é possível um mundo novo, um olhar menos preconceituoso, um olhar mais para o futuro. Até porque nós nos sentimos muito ignorantes por não ter participado do tal do golpe. Não fomos torturados, não fomos perseguidos. Somos uma geração pós isso. E parecia que nós não tínhamos história e ficávamos soltos ali, apolíticos, quase que apático. (COELHO, 2010)

O depoimento de Coelho não deixa dúvidas sobre a proposta política do espetáculo e confirma a necessidade premente dos assuntos ali tratados. Aquele grupo de jovens que fundaram o grupo, encontram aparentemente em *O que é isso, Gabeira?* a voz da sua geração.

Por último, no depoimento já mencionado (E.M. 05.07.1984) a encenadora arrisca que, assim como a possibilidade de uma vida alternativa se apresentava para a sociedade daquela época, o *Grupo Pagu* se apresenta como um grupo de teatro alternativo na realidade cênica de Belo Horizonte. Carmen Paternostro diz que “o verde e a vida alternativa, leva-nos a questionar o que significa alternativo no Brasil, e a urgência de reformulação das coisas aqui. Dentro da perspectiva brasileira, fazemos um teatro alternativo.” (PATERNOSTRO; 1984)

O significado de “teatro alternativo” dado por Patrice Pavis (2005) em seu Dicionário de Teatro remete a ideia de um teatro que se opõe ao teatro comercial ou, um teatro que, pela impossibilidade de recursos, busca novas formas de construção e apresentação. Isso poderá ser também referente ao uso de espaços diferenciados do edifício teatral. Porém, não parece ser esse o caso do *Grupo Pagu*. Ainda Pavis, na sua definição de “teatro alternativo” remete a ideia geral de *teatro experimental* onde,

O termo (...) está em concordância com o teatro de vanguarda, teatro laboratorial, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico... mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (PAVIS, 2005: 388)

Ao que parece, a denominação "teatro experimental" no seu sentido genérico como apresenta Pavis, se adequa melhor ao trabalho do *Grupo Pagu*.

As opções estéticas do grupo e seus resultados artísticos refletem uma constante pesquisa, um constante debruçar sobre os temas selecionados. Possivelmente, os resultados congregaram com as expectativas coletivas do público estabelecendo o *espaço mnemônico* (AGUIAR, 2008) - aquele que interage palco e plateia nas suas reminiscências e contemporaneidades no ato das apresentações.

Se em *Noturno para Pagu*, o grupo munido de suas contemporâneas referências artísticas, revisitam o ambiente antropofágico dos modernistas brasileiros na figura de Patrícia Galvão, em *O que isso, Gabeira?* continuam no banquete, agora com tons de tropicalismo e movimentos alternativos - experimentais - discutindo as perspectivas sociais, políticas, ambientais e individuais no possível Brasil redemocratizado.

Em entrevista dada a Thais Guimarães – jornal *O Estado de Minas* - em 9 de agosto de 1984, Paternostro afirma que,

Quando falamos no espetáculo de Gabeira é prato bom, vamos comer Gabeira, estamos brincando com essa coisa de que ele fez a cabeça de uma geração, que ficou sem cabeça, e que está relacionado com as atitudes dos jovens de hoje que estão querendo comer as coisas certas, e partir da própria opção de se transar alimentação natural. O grande lance comer Gabeira é sacar o quanto as micro revoluções são importantes, e para nós, que somos um grupo micro, alternativo esse toque é vital. (PATERNOSTRO, 1984)

Mais uma vez, Paternostro afirma o ato artístico cultural da antropofagia e do alternativo como uma opção do *Grupo Pagu*.

Considerando os diversos movimentos sociais que nasciam no Brasil naquele momento, ser antropofágico e alternativo se apresentava como uma potente reação de retomada dos rumos sociais, culturais e políticos no contexto de Belo Horizonte e do Brasil. O período de ditadura militar foi especialmente castrador para a cultura, dentre outras coisas. Sabe-se de inúmeras manifestações culturais, canções, textos dramáticos e literários que foram proibidos pela censura do regime militar.

Os jovens de que fala Paternostro, são os próprios atores e atrizes que constituem o *Grupo Pagu*. É ela mesma que viveu fora do Brasil por opção e retornou com forte convicção, teoria e prática, para contribuir para a transformação das artes cênicas. Jovens como Fernando Gabeira, ceifado de suas atividades e forçado ao exílio. Jovens dispersos no público que foram educados num sistema educacional onde as disciplinas de Filosofia e Artes foram substituídas por Orientação Moral e Cívica e Educação Artística numa dimensão técnica.

Helena Katz na crítica citada percebe o grupo como,

Sete camaleões espertos e bem-humorados. Impossível sacar todas as nuances, cada tique, todos os toques de cada transformação. Com uma comunidade de camaleões como esta, que vem de Minas, o que sobra, para quem entra em contato, é a deliciosa (e rara) sensação de poder se deslumbrar. O que é isso, Gabeira? salta tão longe do lugar comum que cai justamente no terreno pouco freqüentado das criações originais. (KATZ: 1984)

Ao que parece, a trupe do *Pagu* conseguiu realizar sua obra com frescor artístico. A montagem *colagem* de *O que é isso, Gabeira?* bem como *Noturno para Pagu* e *Lulu, a caixa de Pandora*, são desenvolvidas num caleidoscópio de cenas ambíguas de uma imaginação fragmentária, desconstruída e simbólica.

O trabalho desenvolvido pela encenadora Carmen Paternostro, conforme analisado neste capítulo, se aproxima das *concretizações de um discurso da encenação* no Brasil na década de 1980, como argumenta Silvia Fernandes (2010) em *Teatralidades contemporâneas*. Segundo a autora, essa concretude é construída pela, (...) "definição espacial, o recorte da luz, a inserção do texto, a movimentação

coreográfica, a interferência musical, o gesto do ator e a projeção de imagens” (FERNANDES, 2010: 3) configurando “uma nova etapa da cena brasileira, em que o encenador passa a construir um discurso autônomo em relação a texto dramático, usando uma serie de elementos que compõem no palco uma escritura cênica” (...) (FERNANDES, ob. cit., 3)

O que tudo isso, somado ao contexto político social da época provocou nos espectadores é impossível saber ou inferir. Não há, como em muitas outras pesquisas de história do teatro, instrumentos que possibilitem aludir aos resultados da recepção. Porém, a inventividade e ousadia do *Grupo Pagu* foram bem recebidas por onde passou. Isso pode ser constatado com base nas diversas *tournées* e retornos, somados a grande maioria de críticas favoráveis.

A análise dos espetáculos do grupo foi realizada à luz da ideia de que a manifestação artística contemporânea busca transpor para a sua prática a reflexão crítica do mundo real – individual e coletivo diante das ameaças metafísicas, sociais e do meio ambiente. Porém essa arte deve manter o encantamento capaz de absorver seu público no instante artístico e único e não deve se eximir da sua própria história de construção estética, suas influências e reverberações transculturais no constante movimento de retorno/reelaboração/criação.

É possível afirmar que houve algo de extraordinário nesse – mais um - banquete antropofágico brasileiro.

Conclusões

A cidade de Belo Horizonte, ao longo do século XX, seu primeiro século de existência, constrói sua identidade cultural num trânsito entre uma *metrópole* - na atualidade - com quase três milhões de habitantes e as *reminiscências* da *mineiridade* acumuladas desde o *Ciclo de Ouro*.

Neste trabalho, a luta de *Dionísio* para erigir e manter sua morada, o caso do *Metrópole*, é uma metáfora que representa a tentativa da cidade, em fundar sua tradição teatral. Porém, como pode ser constatado, isso não se efetivou. Aqui, o edifício teatral está sendo considerado um *lócus* de sociabilidade e de disseminação cultural. A ausência dele ou sua inconstante atividade desestabiliza a possibilidade da tradição.

No campo das Artes Cênicas, a cidade sempre esteve a reboque das construções - nem sempre legítimas - de outros centros culturais. As produções da cidade e seus artistas, na maioria das vezes, se inspiraram em textos da dramaturgia universal ou se espelharam em construções do eixo Rio-São Paulo.

A partir do final da década de 1970 e durante a década de 1980, novos rumos foram engendrados pelos homens e mulheres de teatro desta jovem capital. Nesse período, o trabalho desenvolvido pelo *Goethe Institut* foi determinante. O Instituto - com seus seminários, mostras e oficinas -, indicou iluminados caminhos para a efetivação das Artes Cênicas como expressividade do grupo social mineiro. Entre esses caminhos, naquele momento histórico, jovens artistas da cena optaram pelo teatro de grupos como *práxis* estética.

Interessava aos grupos fundados entre 1970 e 1980 o desenvolvimento de linguagens próprias engendradas na relação entre teoria e prática (*poética*), ou seja, o conjunto de reflexões que o artista faz da sua própria prática artística e/ou sobre a arte como movimento histórico e social.

A criação em 1991 e atual atividade do *Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais* e do *Festival Internacional de Teatro Palco e Rua* em 1993, são conseqüências dessa opção de grupamento. Para além dos resultados estéticos de cada grupo criado no período aqui destacado, o trabalho em grupo se mostrou efetivo na

continuidade das pesquisas estéticas e sobrevivência artística e social de seus participantes.

Se o *Grupo Pagu teatro dança* não teve uma “vida longa” como os demais citados neste trabalho, suas características e opções estéticas o diferenciam desses e o fazem destacar-se no cenário do teatro belorizontino.

A aplicação do método *ícono-semiológico* desenvolvido por Lima et alli (2003) permitiu perceber, a partir das imagens dos espetáculos analisados, elementos inéditos na cena da cidade naquele início da década de 1980. Esses elementos, como já discutidos no decorrer do Capítulo III, conferem aos espetáculos, características de teatralidade do pós-dramático e determinam uma possível *poética* do grupo.

As imagens do espetáculo de estreia, pela força e diversidade de exposição corporal dos intérpretes, contribuíram em maior proporção para essa constatação. Em *Noturno para Pagu*, a completa ausência de cenário e a “simplicidade” do figurino, projetam os corpos dos bailarinos em toda a sua expressividade e comunicabilidade.

Nos demais espetáculos, também essa constatação se faz possível. Em *Lulu e Gabeira*, os demais elementos constitutivos da escritura cênica, evidenciam a inovação do grupo.

Para além da contextualização histórica e estética que contribui para a compreensão das imagens, o método *ícono-semiológico* propõe a observância de itens como a análise do texto inspirador para as montagens, a análise das críticas teatrais, a análise semiológica de cada foto quanto a expressividade dos corpos, iluminação, figurino, maquiagem em confronto com o que afirmam os historiadores e estudiosos sobre o assunto investigado.

Para o estudo aqui realizado e seus resultados, o método em questão se mostrou eficaz.

Pode-se afirmar que a proposta do *Pagu* se torna relevante e inovadora para o cenário do teatro mineiro. Para além das fronteiras do estado, o *Grupo Pagu* se insere na contemporaneidade de tantos outros grupos e encenadores de teatro que, naquele momento histórico, também iniciavam suas propostas *pós-dramáticas*.

Em *Noturno para Pagu* (1982), o grupo demonstra ineditismo e grande ressonância como produção na cidade de Belo Horizonte por uma série de procedimentos adotados:

- A transposição de um texto literário para o teatro. Não o texto literário transformado em texto dramático, mas desconstruído e transformado em fonte inspiradora para a encenação;
- A utilização de diferentes modalidades artísticas como a dança, o teatro, as artes plásticas que, somadas ao texto inspirador, motivavam a poética das criações cênicas;
- O corpo do ator idealizado não como um suporte para uma personagem, mas como ferramenta de criação e transposição de ideias, sentimentos, impressões.

Outro diferencial apresentado pelo *Noturno para Pagu* é a extensão do espaço cênico *ad infinitum*. Nesta perspectiva, esta tese considera a “boca” presente no foyer do teatro como uma peça essencial no cenário do espetáculo. Essa opção cria um autêntico “portal” que liga a contemporaneidade do público (1982) a *práxis* política e artística de Patrícia Galvão, personagem título do espetáculo. Nesse sentido, o espaço teatral se torna *metonímico* e se transforma em um recorte da própria realidade. A “boca” denota também o processo antropofágico que comprovamos nesta tese.

Em *Lulu, a Caixa de Pandora* algumas das opções acima se repetem em outras proporções. Agora há um texto dramático. Porém, também este foi desconstruído, fragmentado. Onde o texto foi cortado, figuram os corpos dos atores e atrizes com suas expressividades, os famosos “buracos” que Pavis propõe aos encenadores na transposição e adaptação quando existe um texto dramático a encenar.

Em *O que é isso, Gabeira?*, ao que se comprovou, houve uma radicalização das opções anteriores. A transposição intertextual para o palco de três textos originalmente literários, entretanto, mais do que isso, a junção e transmutação

desses textos em uma personagem: o próprio autor. Os corpos dos atores bailarinos continuam “falantes”. Desta vez, o cenário é totalmente abolido e é criado um figurino multifuncional. Peças e adereços que, para além de caracterizarem uma personagem, funcionam como elementos plásticos de comunicabilidade.

Ao longo desta pesquisa, por meio das entrevistas, foi possível constatar alguns procedimentos quanto à criação das cenas:

- O desenvolvimento de movimentos e gestos que buscam marcar determinadas posições artísticas e sociais (políticas) através, por exemplo, da não personificação de uma personagem por um único interprete criando um trânsito entre gêneros e raças. Isso reforça a ideia de “tema” dos espetáculos: o tema *Pagu*, o tema *Lulu*, o tema *Gabeira* e tudo que eles encerram;
- A opção pela dança teatro, esse híbrido, não como duas modalidades distintas e ora usadas, mas como uma nova via. O corpo do ator, sua contemporaneidade e sua expressividade como veículo de “diálogo” entre palco e plateia, vida e arte.

O percurso profissional da encenadora foi determinante para essas opções. Após sua experiência com a dança teatro, ela migra diretamente para a cidade de Belo Horizonte. Lá, juntamente com outros profissionais, funda o grupo. Não há intermediários. Desta forma, a estética híbrida de Bausch se transmuta e assume características mineiras e nacionais na *poética* do *Grupo Pagu*.

Como característica dessa *poética* do grupo:

- A opção pela *colagem* como procedimento de construção dos espetáculos;
- A dança teatro como proposta de “preenchimento” sonoro, corporal e imagético da cena;
- O rigoroso treinamento dos atores bailarinos;

- A pesquisa e uso cênico de fontes diversas para a construção dos espetáculos criando lastros de intertextualidade;
- O trabalho de criação em grupo como predominante;
- A improvisação como momento criativo privilegiado;
- Os corpos como veículos predominantes de comunicação;
- A extensão e extrapolação do espaço teatral à italiana em busca de uma frontalidade e comunicabilidade direta como o público;
- A utilização de figurinos e cenários que, para além da representação simbólica, servem a um tema e o complementam.

Se não um conceito, a ideia de *pós-dramático* é considerado aqui como um divisor histórico para a compreensão das Artes Cênicas no século XX. Nesse sentido, o *pós-dramático* cunhado por Lehmann operacionalizou esta pesquisa.

Constata-se que o *Grupo Pagu*, na sua obra espetacular, traz características que determinam o *pós-dramático* e que foram apresentadas e discutidas ao longo deste trabalho.

No histórico das Artes Cênicas no contexto cultural de Belo Horizonte até a década de 1980, o Pagu se torna pioneiro nas suas opções estéticas. Desta forma, o *Grupo Pagu teatro dança* com suas colagens de texto e a trans-integração entre dança e teatro - sob inspiração neoexpressionista – propõe novo paradigma de exploração e ocupação da cena na cidade de Belo Horizonte.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina. *Subjetividade, alteridade e memória social em Ruth Landes*. In: Memória e construções de identidades. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

_____. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGUIAR, Ramon Santana de. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: *Espaço e teatro*. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 213/228;

ALMEIDA, Roberto S de. *Espaço geográfico: entre objetividade e subjetividade*. In: Memória e espaço. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

ALVES, Junia. NOE, Marcia. O palco e a rua. A trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: PucMinas, 2006.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Jorge Zahar, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia as Letras, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. 290 p.

_____. *O teatro e seu duplo*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 363 p.

AVELLAR, Marcelo Castilho. *A apoteose da sensação*. Estado de Minas. Belo Horizonte, 20.12.1986.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 12 impressão.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____ Identidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____ Comunidade – a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BORNHEIM, Gerd. *Tradição, contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BRANDÃO, Tânia. "Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações". Texto copiado.

BRAUDEL, Fernand. *Reflexões sobre a história*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRILHANTE, Maria João. Cultura visual e representação imagética do ator: Luisa Todi um caso impar em Portugal e na Europa. In WERNECK, Maria Helena e BRILHANTE, Maria João (org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 187.

_____ Apontamentos sobre iconografia teatral> os esboços cinegráficos de Inácio oliveira Bernardes. In: Letras, Sinais para David Mourão Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus. Lisboa, Edição Cosmos, 1999.

BUENO, Antônio Sergio. *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: UFMG, 1982. 190p.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Jorge Zahar, 2005.

_____ *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992.

CALDEIRA, Solange. O lamento da *Imperatriz*: a linguagem em transito de Pina bausch e a questão do espaço e a cidade na obras bauschiana. Tese de doutoramento. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu vida – obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. *A cidade como palco*. O centro urbano como lócus da experiência teatral contemporânea. Tese de doutoramento. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. 352p.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2009.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 2002.

_____ *A cultura no plural*. São Paulo: Papirus, 1995.

_____ *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Bertrand Brasil. Introdução e Capítulo I. p. 13-67.

_____ *A visão do historiador modernista*. in: Usos e abusos da história cultural. Rio de Janeiro: FG V, 2000.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 2000.

DA COSTA, Jose. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DANGELO, Jota. *Os anos heroicos do teatro em Minas*. São Paulo: Atheneu, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 152 p.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. *Construindo o conceito de documento: In: Memória e construções de identidades*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses*. São Paulo: UNICAMP, 1995.

DUBY, Georges. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

FEITOSA, Charles. *Por que a filosofia esqueceu a dança?* In: Assim falou Nietzsche III. Para uma filosofia do futuro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001. p. 37.

_____ *Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra.* In: Beleza Feiúra e Psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. p. 29.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro.* Repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

FOUCAULT, Michael, *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* Trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999 Coleção: Tópicos (8ª Edição)

_____ *Arqueologia do Saber.* Editora Forense, 2004.

_____ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir.* Petrópolis: Vozes, 2007.

FRANÇA, J. Lessa, VASCONCELLOS, A. C. *Manual de Normatização de publicações técnico-científicas.* 8. ed. Belo Horizonte, UFMG, 2007. 255 p.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, Companheiro.*

_____ *Sinais de vida no planeta Minas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____ *Crepúsculo do Macho.*

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.* Petrópolis: Vozes, 1999.

GEROGE, David. *Teatro e antropofagia.* São Paulo: Global.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

GONDOR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: *Memória e espaço.* Rio de Janeiro: 7 letras, 2000. n. 3, 1989, p. 3-15.

Guimarães Rosa no teatro. In: *O Percevejo, revista de Teatro, crítica e estética da UNIRIO – ano 8 – n 9, 2000: 69/108.*

HALL, Stuart. *Da diáspora.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. 284p.

KATZ, Helena. O jovem Gabeira vira peça de teatro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11.10.1984.

_____. Os sedutores camaleões mineiro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19.10.1984.

_____. Competência e muita técnica. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30.10.1985.

_____. Um espetáculo inteligente. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24.01.1984.

KOWZAN, Tadeusz. *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. O esquecimento da Memória. In: *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História*. In: Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

_____. *Memória*. In: Enciclopédia Einaudi, vol. I Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Evelyn F. W.(coord.) *Estudos do espaço teatral: elaboração de uma metodologia de análise da história da cena com base na iconologia e na semiologia. Relatório da Pesquisa Institucional.(3ª etapa)*, Rio de Janeiro: UNIRIO, Escola de Teatro, 2003.

_____. *Arquitetura do Espetáculo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Histórico do expressionismo*. In: O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p 41.

MAGALDI, Sábato. *Um belo espetáculo para uma Paga difusa*. O estado de São Paulo. São Paulo, 22.07.1983.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do livro, 1996.

_____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Visível e Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil, história e polêmica*. Rio de Janeiro: IBAC, São Paulo: Hucitec, 1994.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna, estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. (Trad.: Maria Clara F. Kneese J. Guinsburg). São Paulo, Perspectiva, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Perspectiva, 2003.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Teatro Em Progresso*. São Paulo, Editora Martins, 1964.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

ROUANET, Sergio Paulo. *Moderno e Pós-moderno*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. 86p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

RUDOLF, Arnheim. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 13 ed. (Trad. Ivonne T. de Faria). São Paulo, Pioneira, 2000.

SANTOS, Jorge Fernando dos. *Teatro Mineiro, entrevistas e críticas*. Belo Horizonte: Imprensa oficial de Minas Gerais, 1984.

SHARP, Jim. *A história vista de baixo*. In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 39-62.

SILVA, Soraia Maria. *O expressionismo e a dança*. In: *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p 41.

SOUZA, Maria Teresa de. *Quatro momentos de Pagu*. Folha de São Paulo. São Paulo, 20.07.1983.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERENA, Albert. *Manual de Historia oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

WERNECK, Maria Helena. *A cena contra o silêncio. Vocalizações do texto literário no teatro brasileiro*. In *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p.66-88.