



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organização

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organizadoras

Dr. José Jackson Silva
Desenvolvedor da Capa

Fáisca Design Jr
Finalização da Capa

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



UM ESTUDO CARTOGRÁFICO DA CENA TEATRAL DO INTERIOR DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

Juliana Demori¹

Clóvis D. Massa²

¹ Juliana Demori é doutoranda pelo PPG em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), sob orientação do Prof. Dr. Clóvis D. Massa e Mestre em Artes Cênicas pelo mesmo programa. Bolsista CAPES/FAPERGS.

² Clóvis D. Massa é professor associado do Departamento de Arte Dramática e do PPG em Artes Cênicas da UFRGS. Doutor em Teoria da Literatura (FALE/PUCRS). Mestre em Artes Cênicas (ECA/USP). Líder do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo (CNPq).



Introdução

Este artigo discorre sobre a aplicação do estudo comparativo como metodologia para análise da produção teatral de dois grupos de diferentes cidades do estado do Rio Grande do Sul. Tal análise é parte da pesquisa³ que vem sendo desenvolvida pela autora em seu doutorado acadêmico, com o título provisório de “Um estudo cartográfico sobre grupos de teatro do interior do Estado do Rio Grande do Sul”, que tem como objetivo investigar os fenômenos teatrais contemporâneos que acontecem em diferentes localidades, bem como perceber seus pontos de semelhança e diferença, e traçar um breve panorama sobre a cena teatral do interior do estado. Vale ressaltar que os estudos sobre a produção teatral gaúcha contemporânea se restringem, em sua maioria, a grupos localizados na capital Porto Alegre, ignorando o trabalho diverso e profícuo que é realizado nos demais municípios e regiões. Isso significa que o teatro gaúcho do interior⁴ é ainda pouco estudado dentro da Academia. Em contrapartida, o interior mantém um grande número de grupos e artistas dedicados ao fazer teatral.

No restante do estado pode-se destacar a importância de uma produção teatral amadora e semiprofissional presente em praticamente todas as regiões. Entretanto, ainda que a produção cênica no estado do Rio Grande do Sul exceda em muito as ações realizadas em Porto Alegre, pouquíssimo material bibliográfico faz referência a esta produção dos outros municípios do estado, minorizada nos escritos sobre teatro gaúcho. (Ferreira, 2014, p. 239).

Foi essa perspectiva que motivou o desenvolvimento da pesquisa, que tem como objetivo compreender os modos de produção, estruturação e manutenção de grupos de teatro de diferentes cidades do RS, bem como estudar suas poéticas. Dada a escassez de material bibliográfico acerca desse tema, recorreu-se à história oral como ferramenta para a coleta de dados, necessária para a escrita da tese, visando a realização de um estudo com caráter historiográfico e descentralizador, na medida em que buscou-se contar a história de formação de grupos de fora da capital, tida como o maior polo de produção cultural do estado.

A abordagem historiográfica diz respeito à construção de conhecimento histórico sobre determinados assuntos, situados num espaço-tempo específico. A historiografia considera a historicidade dos objetos estudados, pois sua prática entrelaça passado e presente, refletindo sobre o objeto já constituído a partir dos caminhos que o constituíram.

³ A pesquisa conta com a participação de quatro grupos. Para este texto, optou-se por trazer apenas dois deles, devido às normas de publicação que estipulam um limite máximo de caracteres. O estudo completo estará disponível na tese, que tem sua defesa e publicação previstas para o ano de 2021.

⁴ O termo “interior” é utilizado neste trabalho para fazer referência às cidades que não são a capital e que não estejam localizadas na região metropolitana de Porto Alegre.

Numa distinção preliminar, a historiografia tem a ver com construção e com interpretação, pois ela é o conhecimento historicamente localizado num contexto intelectual e numa estrutura sócio-econômica, política e mental. A historiografia é toda produção do conhecimento histórico (ou de outras áreas do conhecimento) referente a determinado tema e período. Não é história (processo), nem é somente conhecimento histórico, mas o conhecimento situado na historicidade do seu acontecer, sendo história-processo na dimensão da sua contemporaneidade. (Torres, 1996, p. 56).

Essa perspectiva historiográfica pode ser encontrada nos pressupostos metodológicos desenvolvidos por Jorge Dubatti em seu livro intitulado *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*⁵, no qual o autor propõe o estudo comparativo das poéticas⁶, a partir de uma série de categorias, sendo a historicidade social uma delas. Dentro dessa categoria são distinguidos três eixos – genético, alternativo e dialógico –, que dizem respeito ao modo como as poéticas se relacionam com o seu contexto de produção:

[...] o genético (a poética está “feita” com materiais que provém da situação histórica-territorial, discursos e experiências do mundo); o alternativo (a poética instala “um mundo paralelo ao mundo”, radicalmente diverso da experiência histórica do mundo); o dialógico (ambas esferas, a poética e a da experiência histórica extrapoética, se significam em mútuo diálogo, por vínculos, confrontação, fricção ou rejeição; a poética se ressignifica por seu diálogo com os discursos e as experiências do mundo). (Dubatti, 2008, p. 106-107, tradução nossa)⁷.

A partir de entrevistas realizadas com os membros dos grupos selecionados para a pesquisa, percebeu-se que suas poéticas se relacionam com o eixo genético, e portanto, analisou-se a produção dos grupos a partir de uma perspectiva historicista-genética. Para tanto, foi preciso compreender, mesmo que brevemente, a “situação histórica-territorial” vivenciada por cada grupo. Isso quer dizer que foi necessário abarcar aspectos históricos, culturais e geográficos na análise das poéticas, percebendo, a partir das falas dos sujeitos entrevistados, como esses aspectos influenciaram na concepção das poéticas.

Ao levar em consideração os contextos específicos de surgimento das poéticas, tem-se um olhar territorializado sobre o teatro. Isso quer dizer que nesse tipo de análise, cada fenômeno teatral é pensado como resultante dos traços geográficos, históricos e culturais que carregam os artistas em sua subjetividade e que acabam por delinear sua

⁵ *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. (tradução nossa)

⁶ Jorge Dubatti chama de poética “o conjunto de componentes e procedimentos organizados que tornam possível a concretude ou existência de uma obra” (Dubatti, 2008, p. 77, tradução nossa).

⁷ [...] el genético (la poética está “hecha” con materiales que provienen la situación histórica-territorial, discursos y experiencias del mundo); el alternativo (la poética instala un “mundo paralelo al mundo”, radicalmente diverso de la experiencia histórica del mundo; el dialógico (ambas esferas, la poética y la de experiencia histórica extrapoética, se significan en mutuo diálogo, por vínculos, confrontación, fricción o rechazo; la poética se ressignifica por su diálogo con los discursos y las experiencias del mundo). (Dubatti, 2008, p. 106-107, grifo do autor).



poética, no sentido amplo do termo, perpassando por todas as esferas de trabalho e não somente a obra finalizada. O estudo territorializado permite que se identifique, também, o que há de supraterritorial nos fenômenos teatrais, ou seja, aquilo que vem de fora do contexto do artista, mas que está igualmente presente na composição das poéticas. A síntese dos saberes provindos do comparatismo culmina na elaboração de mapas que nada têm em comum com aqueles políticos, por exemplo, mas, sim, demonstram os caminhos pelos quais percorrem determinados traços das poéticas estudadas. Dessa maneira, tem-se um modelo cartográfico de abordagem do teatro.

O teatro gaúcho contemporâneo tem um caráter múltiplo, com uma produção diversa que lança mão de uma série de linguagens, diferentes modos de organização e estruturação dos grupos e artistas e diferentes meios de subsistência e relação com as comunidades. Essa multiplicidade é reflexo, também, da diferença geográfica, histórica e cultural que as regiões e municípios apresentam entre si. Diferentes processos históricos de colonização desencadearam traços econômicos e culturais singulares em cada localidade, além de fatores como a geografia (relevo, clima, proximidade ou não de cidades grandes), que também influenciam no trabalho dos grupos e artistas do teatro.

Para a pesquisa que serve como referência para esta escrita, interessou abarcar, no estudo comparativo, os campos da Poética Comparada, Estudos Comparados de Gestão e Institucionalização e Historiologia Comparada⁸, culminando numa possibilidade de Cartografia para o teatro do interior do RS. A escolha por essas áreas serviu ao propósito de identificar os modos de estruturação, organização e manutenção dos grupos, bem como investigar suas trajetórias artísticas.

No campo da Poética Comparada, chama-se de Micropoética a poética de um acontecimento teatral específico e de Macropoética o conjunto de poéticas de diferentes acontecimentos teatrais. Nesse sentido, é correto afirmar que a Macropoética é formada por um conjunto de Micropoéticas. Portanto, a partir da coleta de dados realizada junto aos grupos de teatro escolhidos para a pesquisa, buscou-se estudar algumas de suas micropoéticas com o intuito de esboçar uma possível macropoética.

É importante destacar que as entrevistas realizadas com os grupos atenderam aos pressupostos necessários para a elaboração da história oral, ou seja, as entrevistas foram gravadas em meios eletrônicos e, posteriormente, transcritas e analisadas. A transcrição, no entanto, não visou somente dar conta do diálogo entre entrevistado e entrevistador, mas também das emoções, reações, enfim da dimensão física daquilo que foi falado pelo entrevistado, entendido aqui como um colaborador. A história oral se

⁸ Estas são apenas algumas das categorias de análise propostas por Jorge Dubatti, para a realização do estudo comparativo.

constrói no presente, a partir da memória do entrevistado, valorizando as narrativas e presentificando um tempo passado. Ela serve, também, para complementar, ou mesmo para contrapor, dados documentais, refletindo, dessa forma, sobre os processos sociais de uma comunidade, por exemplo.

De acordo com José Carlos Sebe Meihy e Fabíola Holanda (2007), existem três tipos de história oral: história oral de vida, história oral temática e tradição oral. A metodologia da pesquisa seguiu os preceitos da história oral temática, na qual entrevistador e entrevistado desenvolvem um diálogo a partir de assuntos específicos. Para isso, foram elaborados, previamente, questionamentos que abordassem assuntos que fossem relevantes para a pesquisa e que possibilitassem ao entrevistado colocar a sua versão ou opinião diante de determinado tema.

Além das entrevistas, outros materiais bibliográficos e documentais serviram para a elaboração do estudo comparativo que ainda está em fase de conclusão. Sendo assim, a seguir serão mostrados alguns resultados preliminares a partir da definição de três categorias. São elas: Grupos e territorialidade, Modos de estruturação e manutenção, Macropoéticas.

Resultados preliminares – possibilidades de um estudo cartográfico

Grupos e territorialidade

O grupo de teatro A Turma do Dionísio foi fundado oficialmente no dia 1º de janeiro de 1986, na cidade de Santo Ângelo. A cidade, que faz parte da região noroeste do Rio Grande do Sul, teve dois períodos distintos de colonização. O primeiro diz respeito às Missões, um conjunto de 30 povos fundado pelos jesuítas, com a missão de catequizar os índios guaranis, etnia predominante na região, durante os séculos XVII e XVIII. Esse período, que durou cerca de 150 anos, foi fundamental para delinear traços culturais que se perpetuam no município ainda hoje, seja através da arquitetura – composta por prédios históricos desenhados por artistas trazidos da Argentina pelos padres-jesuítas – ou mesmo de outras práticas artísticas, tais como o teatro – muito utilizado como ferramenta de catequização dentro das reduções jesuítas.

O segundo período de colonização ocorreu por volta de 1830, com a chegada de descendentes de imigrantes alemães, italianos e poloneses. Esse repovoamento ocorreu após um esvaziamento populacional, decorrente da Guerra Guaranítica (1759-1756), que destruiu a região, deixando-a abandonada por quase cem anos. Dos quase 30 mil indígenas presentes na região, restaram em torno de 2 mil. Além dos descendentes de



imigrantes, fizeram parte desse processo membros da elite rural brasileira através da ocupação de sesmarias. Sendo assim, depreende-se que a cidade é atravessada por traços advindos de diferentes culturas, o que possibilita uma prática artística diversa.

Com relação ao teatro em Santo Ângelo, Jerson Fontana, membro-fundador do grupo *A Turma do Dionísio*, entrevistado durante a pesquisa, relata que é possível “verificar, pelo menos, 50, 80 anos de atividade teatral ininterrupta mas talvez remonte a mais tempo e quando um grupo se extingue, na verdade é quase uma fusão, um grupo novo de ex-integrantes surge.” (Fontana, 2019). Sendo assim, a história de formação do grupo se inicia ainda nas décadas de 1950 e 1960, quando surgiram os primeiros grupos de teatro na cidade de Santo Ângelo, RS. Eram grupos universitários, que, aos moldes dos grupos que surgiam pelo resto do país, buscavam tratar de questões sócio-políticas através do teatro, com a intenção de renovar a cena teatral brasileira. Foi o caso do TUSA (Teatro Universitário de Santo Ângelo), surgido na década de 1980, advindo de dois outros grupos que atuaram na década de 1970, o *Teatro Vivo* e o *Cara e Coragem*.

O TUSA era formado por acadêmicos de diferentes cursos da FUNDAMES, atual URI (Universidade Regional Integrada). O grupo sempre foi numeroso, chegando a contar com 20 integrantes. Suas peças tinham temática social e criticavam o poder instituído. Vale destacar que nesse período o país ainda estava vivendo um regime ditatorial. Em função disso, os espetáculos do TUSA tinham que passar pelo crivo dos censores antes de serem apresentados e os atores eram acompanhados de perto pelos policiais da cidade. Jerson fala que o trabalho do grupo, nessa época, era calcado nos ideais de um coletivo. As decisões eram tomadas em conjunto e realizavam-se laboratórios extensos, valorizando as questões referentes à pesquisa e ao trabalho de ator. O grupo se preocupava mais com o processo do que com o espetáculo propriamente dito. O ator relata ainda que já nesse momento havia uma preocupação em se buscar pelo conhecimento acerca do fazer teatral e que, apesar da falta de bibliografia disponível na cidade, havia uma troca muito rica entre os grupos e artistas de outras regiões do estado e do país.

Após mais ou menos cinco anos de trabalho junto ao TUSA, por volta de 1985, Jerson e outros três integrantes – Celso Acker, Dalmir Ledur e Paulo Menezes – decidem fundar um novo grupo, com o qual pudessem se profissionalizar e viver do teatro. O TUSA tinha um caráter informal, as peças eram apresentadas poucas vezes e os recursos necessários para manter o grupo provinham dos próprios integrantes. Assim, após um ano de discussões e contato com outros grupos, nasceu, oficialmente, *A Turma do Dionísio*, com algumas premissas, dentre as quais destacam-se: realizar trabalhos qualificados; criar condições para que o grupo pudesse se apresentar não somente em sua região, mas em outros estados e países, sem que para isso precisasse estabelecer sua

sede fora de Santo Ângelo; e, por fim, buscar formação constante nas diversas áreas do teatro, das artes e das ciências humanas, realizando intercâmbios com profissionais e entidades que tivessem esse mesmo propósito.

Ainda na década de 1980, a *Turma do Dionísio* atuou na reestruturação da FETARGS (Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul), em conjunto com grupos de outras cidades do RS. A Federação havia tido uma importante atuação em solo gaúcho nos anos 1970, promovendo a descentralização do teatro pelas cidades do interior, através da realização de festivais amadores de teatro. Assim como a FETARGS, existiam outras federações espalhadas pelo resto do Brasil e todas estavam vinculadas à CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador⁹).

O objetivo da CONFENATA era fortalecer e disseminar o teatro amador por todo o território nacional. Para tanto, promovia reuniões, seminários e cursos, dos quais participavam os diretores de cada federação, que posteriormente levavam os conhecimentos adquiridos para dentro dos seus grupos. Além de discutir sobre o fazer teatral em si, esses encontros serviam para que os grupos conhecessem as realidades diversas de seus colegas de ofício.

Foi no ano de 1986 que os integrantes da FETARGS decidem criar o 1º Festival de Teatro Amador do Rio Grande do Sul. Jerson relata que o festival tinha um caráter formativo e não premiativo e contava com a participação de três artistas convidados para conduzir o debate sobre os espetáculos junto aos grupos. É importante destacar que esse formato de festival se perpetua ainda hoje no estado, cumprindo uma importante função de formação de público e renovação da cena teatral, o que contribui para o fortalecimento da cultura local. Alguns festivais oferecem *workshops*, além de debates sobre os espetáculos. Para ministrar as oficinas e conduzir os debates, são convidados artistas de fora da cidade, que tenham formação acadêmica e/ou uma trajetória consolidada no âmbito do teatro. Durante os anos 1990, no entanto, a FETARGS perdeu a força e acabou sendo extinta em meados da década de 2000. O mesmo aconteceu com a CONFENATA. Nesse período, quem passou a fomentar o teatro no interior foi o IEACen (Instituto Estadual de Artes Cênicas), através de verba pública.

O segundo grupo estudado está localizado na região oeste do estado, mais precisamente na cidade de Rosário do Sul. Assim como Santo Ângelo, o município de Rosário do Sul também surgiu a partir da concessão de uma sesmária feita por um morador local, no ano de 1876. Antes disso, em 1816, o local onde se formaria o município serviu de quartel-general para a força imperial portuguesa defender seu território contra a inva-

⁹A nomenclatura “amador” nesse contexto, dizia respeito a um teatro feito “fora dos eixos” institucionais e comerciais.



são do caudilho José Artigas. Rosário do Sul é marcada pela atividade pecuária, sendo considerada o berço do gaúcho nativo. Foi a partir do século XVII que começou a se desenhar a figura do homem dos pampas, que se perpetua ainda hoje no imaginário dos habitantes da cidade.

O primeiro edifício teatral foi construído no mesmo ano da formação da cidade, tendo sido chamado apenas de Teatro Municipal. Em 1912, recebeu o nome de Teatro Municipal João Pessoa. De acordo com Lothar Hessel, “nessa magnífica casa de diversões atuaram artistas de renome nacionais e estrangeiros, especialmente no primeiro quarto de século de sua fundação.” (1999, p. 132). Já nos anos 1960, foram suspensas as atividades cênicas no Teatro Municipal João Pessoa, que passou a abrigar Câmara de Vereadores, além da Biblioteca Pública e outras associações. O espaço foi restaurado em 2006 e voltou a receber espetáculos promovidos, em sua maioria, pelas escolas locais. Durante as décadas de 1970, 1980 e 1990 as atividades teatrais na cidade eram escassas, restritas ao teatro escolar e ao circo-teatro¹⁰.

Foi uma dessas experiências com o teatro no ambiente escolar que motivaria o ator e diretor Paulo Evandro da Costa a fundar a *Cia. Art & Vida* no ano de 1997. Durante seu período escolar, em função de uma motivação pessoal e política, o artista decidiu organizar um Festival de Teatro dentro da escola. Nesse momento, início dos anos 1990, Paulo Evandro era presidente da União Municipal de Estudantes de Rosário de Sul e membro da União Gaúcha de Estudantes (UGES) e militava a favor da educação. Uma das funções da UGES era promover um movimento cultural nas cidades, em conjunto com as entidades municipais. Assim surgiu a ideia de realizar um festival de teatro estudantil em parceria com o CEAI (Centro de Artes Integradas), de Rosário do Sul – evento que foi organizado por Paulo Evandro. De acordo com seu relato, Paulo só havia assistido a espetáculos teatrais, mas nunca havia atuado em um antes da realização do mencionado festival, quando dirigiu e atuou em um espetáculo.

Já no ano de 1994, Paulo participou de um curso de teatro na cidade, ministrado pelo então responsável pelo Departamento de Cultura. Nesse curso, o diretor utilizou os princípios e procedimentos do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, para realizar a montagem do texto *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri. Paulo comenta que, na época, não entendia muito bem a metodologia de trabalho, porém sentia-se atraído pelo processo de pesquisa conduzido pelo diretor.

Influenciado pela temática desse espetáculo, no ano de 1997, Paulo decidiu formar um grupo com a ideia de valorização da cultura afro-brasileira. Assim nasceu o

¹⁰ Modalidade teatral que diz respeito ao teatro feito sob a lona de um circo. Era um teatro itinerante que circulava pelas cidades do interior do Rio Grande do Sul, apresentando melodramas. Teve grande força na década de 1980.

grupo *Cia. Art & Vida*, que estreou oficialmente em 1998 com o espetáculo *Aruanda, a criação de um mundo*, que conta a história da criação do mundo a partir de um mito africano. O espetáculo foi escrito e dirigido pelo próprio Paulo Evandro e contava com um elenco de 42 pessoas, jovens e adultos, membros da comunidade.

Ao analisar os processos de formação dos dois grupos, nota-se que ambos surgem com a preocupação de abordar questões de cunho social em seus espetáculos. Na *Turma do Dionísio*, essa premissa é herdada dos grupos antecessores, que passaram por um processo histórico de repressão e viram no teatro um meio de se manifestar contra a ordem vigente. No caso da *Cia. Art & Vida*, tem-se, também, a herança de um teatro político a partir da figura de Augusto Boal, que se manifesta na escolha por temas como a valorização da cultura afro-brasileira, ou mesmo, a temática homossexual, presente em outro espetáculo da companhia, que pode ser lido como um desejo do artista de ir contra o machismo da cultura gaúcha fortemente presente na cidade de Rosário do Sul.

Também percebe-se a relação entre o teatro e a educação, visto que os dois artistas entrevistados advêm de contextos acadêmico e escolar, sucessivamente. Além disso, ambos os artistas comentaram que tiveram contato com o teatro durante o período escolar através de apresentações de outros grupos, dando a entender que a prática do teatro na escola é comum nessas cidades. Ainda de acordo com os relatos dos artistas, a grande maioria das apresentações de seus grupos acontece dentro das escolas, demonstrando o grande potencial que esse ambiente tem para formar não somente público, mas também futuros profissionais da arte.

Pode-se supor que a circulação do teatro pelas escolas acontece em função de que, muitas vezes, o acesso a espaços formais para a realização de espetáculos em cidades pequenas e médias é bastante restrito, seja pelo valor do aluguel, ou por outras restrições impostas pelos órgãos que administram esses locais. Outra hipótese que pode ser levantada diz respeito à utilização do teatro como ferramenta pedagógica para abordar determinados temas de forma lúdica. De qualquer forma, o que vale ressaltar é que a presença do teatro no contexto escolar proporciona o contato dos estudantes com a arte, contribuindo para a democratização dessa linguagem.

Modos de estruturação e manutenção

Tanto o grupo *A Turma do Dionísio* como a *Cia. Art & Vida* relatam a preocupação com a formalização. Segundo Jerson e Paulo Evandro, o CNPJ e as DRTS representam o caráter profissional de seus grupos, diferenciando-os de artistas amadores. A formalização é fundamental para o contexto das políticas públicas de fomento, oferecidas a



nível municipal, estadual e federal, bem como para a venda de espetáculos para órgãos e instituições públicas e privadas. Ambos grupos garantem sua existência através desse tipo de negociação, que, por sinal, é a realidade da maioria dos grupos do interior do estado, o que demonstra que ir ao teatro não é um hábito comum a essa população, visto a inviabilidade de se realizar temporadas em função do baixo retorno financeiro. A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que o teatro vai até o público e não o contrário. É, também, por esse motivo que os grupos acabam por desenvolver seus espetáculos para espaços não convencionais e, muitas vezes, para públicos específicos (crianças, idosos, adultos, etc.).

Outra questão comum a ambos grupos é a necessidade do artista de desenvolver habilidades referentes a áreas que não as artísticas propriamente ditas, tais como a de produtor cultural ou a de contador. Isso porque cabe a esses artistas as tarefas de escrever projetos, preencher formulários e notas, negociar valores, pleitear patrocínios, entre outras atividades que se equiparam ao trabalho artístico em nível de importância para a manutenção do grupo.

Atualmente, o grupo *A Turma do Dionísio* é coordenado por Jerson Fontana e Maristela Marasca, que são, também, o elenco. Eventualmente, outro ator ou técnico é chamado para participar de alguma apresentação, mas, de maneira geral, todas as atividades do grupo estão centradas na figura desses dois artistas. O grupo possui sua própria sede, com espaço para ensaio e confecção de materiais, além de possuírem equipamentos de som e luz e um veículo próprio, o que facilita a circulação por outras cidades do interior.

Já a *Cia. Art & Vida* é coordenada por Paulo Evandro, com auxílio de sua mãe, Dona Negra, que é também produtora do grupo. Além disso, a companhia conta com um elenco fixo de dez atores e não possui sede própria, realizando seus ensaios no espaço do Teatro Municipal João Pessoa. A circulação do grupo para outras cidades é mais pontual, acontecendo durante os festivais de teatro.

Apesar de algumas diferenças, percebe-se o quão semelhantes são as formas de estruturação e manutenção de ambos os grupos. Isso sugere que há modos específicos de organização do trabalho de grupo feito em cidades médias e pequenas do RS. Destaca-se nesse sentido, a figura do artista do interior como um profissional múltiplo que executa diversas tarefas que excedem o campo artístico. A partir da análise das entrevistas e de outros materiais cedidos pelos grupos, tais como imagens de seus espetáculos e programas, foi possível delinear possíveis macropoéticas para cada um deles, como será discutido na próxima seção.

Macropoéticas

Com relação à *Turma do Dionísio*, pode-se identificar diferentes níveis de desenvolvimento de sua poética ao longo dos anos. No início, o trabalho do grupo foi calcado, fortemente, na busca pela formação teatral. De acordo com Jerson, a primeira década de atividades do grupo foi marcada pela participação em eventos e cursos, pela criação de uma biblioteca e pela contratação de profissionais para conduzir suas montagens. A segunda década caracteriza-se pelo aprimoramento dos integrantes do grupo nos âmbitos da dramaturgia, pesquisa cênica e direção, e pela ampliação da área de atuação da companhia. Já a terceira década tem como característica a consolidação de uma linguagem própria que mistura ator, boneco e máscara na cena, com o qual o grupo trabalha ainda hoje.

O processo formativo do grupo se deu, principalmente, através do intercâmbio com artistas de outras cidades, estados e países. Essas trocas aconteciam durante festivais, encontros, oficinas, ou ainda quando o grupo convidava algum profissional “de fora” para participar de seus processos de montagem. Jerson analisa que, com o passar dos anos, o grupo foi desenvolvendo uma autonomia em seu trabalho, fruto das experiências formativas vivenciadas anteriormente, tanto no âmbito da organização e manutenção do grupo, como no que diz respeito ao trabalho artístico. O intercâmbio com outros artistas é uma premissa que segue presente no grupo ainda hoje.

Em entrevista, Jerson destacou o caráter múltiplo do grupo, seja no que diz respeito às linguagens trabalhadas, como nos espaços contemplados. Em seu repertório, o grupo conta com espetáculos para público adulto e infantil, teatro de atores, teatro de bonecos e teatro de formas animadas (sombra e máscaras), para serem apresentados em espaços convencionais ou alternativos. Sempre foi uma preocupação do grupo poder aproximar o público do teatro. Por esse motivo, os espetáculos, de um modo geral, são concebidos para poderem se adaptar a diferentes realidades espaciais. O ator ressalta, porém, que seu maior público está nas escolas, sendo que a maioria de suas apresentações são realizadas no ambiente escolar, através de contratações.

Os processos criativos do grupo costumam ser longos, durando em média um ano, e se organizam da seguinte forma: primeiramente se dá a escrita do texto, em seguida iniciam-se os ensaios, que acontecem concomitantemente à elaboração da concepção do espetáculo. Há mais de 15 anos o grupo mantém uma sede composta por uma sala de ensaio e um escritório; junto à sala de ensaio há um espaço para elaboração de material, com máquinas de costura e demais elementos necessários para a confecção de materiais cênicos. A estética do grupo possui a preocupação de evidenciar a região na qual desenvolve suas produções. Assim, a história local, o modo de desenvolver a narra-



tiva, o gestual, as cores, os materiais e o clima fazem parte das encenações.

A partir das características citadas, pode-se afirmar que a Macropoética do grupo está calcada no desenvolvimento de um trabalho autoral, o qual resultou na elaboração de uma linguagem própria, que mistura ator, máscara e bonecos em cena. Essa linguagem tem aspectos territoriais, pois se utiliza de elementos da cultura regional, mas também apresenta traços supraterritoriais advindos do contato dos integrantes do grupo com artistas pertencentes a contextos geográfico-histórico-culturais distintos. Além disso, o grupo tem em seu referencial grandes nomes do teatro, tais como Bertolt Brecht e Constantin Stanislavski.

Com relação aos processos criativos da *Cia. Art & Vida*, foi possível depreender que eles se organizam em torno do texto, estabelecendo uma metodologia de trabalho que parte da escolha de um texto dramático ou literário, seguida de um estudo sobre o universo da obra (ano de publicação, contexto, vida do autor, entre outros). Posteriormente, surgem as ideias referentes à concepção do espetáculo e, por fim, realizam o trabalho prático de criação de cenas e personagens, apoiado nos conhecimentos teóricos e técnicos de Paulo Evandro, que assina a direção da maioria dos espetáculos.

Essa metodologia foi adotada a partir de 2003, quando Paulo entrou em contato com Hélquer Paez, ator santa-mariense e fundador da *Cia. Retalhos de Teatro*, através de uma oficina. Hélquer, nesse período, já havia concluído a graduação em artes cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria e trabalhava a partir exaustão física, proposta pelo pesquisador Jerzy Grotowski, e com o método das ações físicas desenvolvido por Constantin Stanislavski. Segundo Paulo, essa foi a primeira experiência consistente com teatro que ele teve, onde pôde perceber a importância da pesquisa e do conhecimento sobre diferentes técnicas teatrais.

Outro marco importante na trajetória artística de Paulo Evandro foi a realização do projeto SEMEAR, através do IEACen (Instituto Estadual de Artes Cênicas), que consistia em uma série de oficinas, ministradas por artistas gaúchos, para grupos de interior. Eram oficinas de dramaturgia, atuação, produção, entre outras, e o evento contou com nomes como Marcelo Ádams, Airton Oliveira, Sandra Loureiro e Daniel Lion, para citar apenas alguns. As oficinas eram longas, duravam meses, e, na opinião de Paulo, lhe possibilitaram uma formação consistente.

Desse modo, pode-se dizer que a Macropoética da *Cia. Art & Vida* tem como principal elemento o estudo do texto, sendo ele quem vai direcionar o processo criativo como um todo. O grupo busca valorizar identidades minoritárias em seus espetáculos, além de tratar de outros temas universais, apoiando-se nas técnicas de Stanislavski e Grotowski para chegar ao resultado almejado.

Apontamentos preliminares

A partir do que foi exposto até aqui, nota-se que a presença e influência dos cânones do teatro é algo comum aos dois grupos. Suas técnicas e preceitos teatrais são ressignificados tendo em vista o contexto de cada artista, resultando em poéticas distintas e territoriais. Portanto, pode-se dizer que o trabalho desenvolvido pelos grupos e aqui analisado tem características territoriais e supraterritoriais. O territorial reside no objeto final, que está imbuído de traços da cultura local e é pensado para o público específico de cada região. Além disso, os modos de organização e manutenção dos grupos também podem ser considerados territoriais, pois estruturam-se em função da realidade econômica de cada município. Já o supraterritorial diz respeito à parte prática do teatro em si, aos textos escolhidos, às técnicas seguidas e às linguagens utilizadas.

Ademais, é possível traçar um paralelo entre os dois grupos, apresentando a hipótese de que o teatro feito no interior do estado tem o amadorismo e o teatro político em sua gênese. Verifica-se essa hipótese ao comparar a trajetória dos dois grupos aqui citados. *A Turma do Dionísio* deriva de um grupo de teatro universitário que carregava em sua poética traços do teatro político. A primeira experiência teatral de Paulo Evandro fora do ambiente escolar foi com o teatro político, a partir de uma oficina sobre Augusto Boal, o que o motivou a formar a *Cia. Art & Vida* no final dos anos 1990. Nos anos 1980, o grupo *A Turma do Dionísio* participou da reestruturação da FETARGS, promovendo o primeiro Festival de Teatro Amador do Rio Grande do Sul. Posteriormente, nos anos 1990, Paulo levou a sua Companhia para um desses festivais, tendo contato com outros grupos e artistas, o que ampliou seus conhecimentos teóricos e técnicos acerca do fazer teatral, demonstrando a importância da pesquisa e do embasamento para o ofício do teatro. Já nos anos 2000, Paulo Evandro participou de oficinas de formação oferecidas pelo IEACen, através das quais teve contato com profissionais de outras regiões. *A Turma do Dionísio* também busca formação através da participação em festivais e aposta no intercâmbio com outros artistas para enriquecer seu arsenal. A partir dessas experiências, percebe-se que ambos os grupos desenvolveram uma metodologia de trabalho calcada na pesquisa e na experimentação com diferentes linguagens, conferindo um caráter múltiplo às suas poéticas.

Desse modo, destaca-se a importância de órgãos como a FETARGS e o IEACen no tocante à formação dos artistas do interior gaúcho, especialmente durante as décadas de 1980, 1990 e meados dos anos 2000. Foram esses órgãos que fomentaram uma



cultura de teatro através de festivais¹¹ e outros eventos formativos em cidades distantes da capital, abrindo um campo de trabalho nesses locais e inserindo os artistas no mercado cultural e promovendo, dessa forma, um movimento de profissionalização dos artistas do interior. Além dos festivais, fazem parte desse mercado as parcerias com a iniciativa privada e órgãos públicos, seja através da venda de serviços, ou por meio de editais. Portanto, fez-se necessário aos artistas do interior buscarem a formalização, por meio da obtenção dos registros profissionais (DRT). Tanto a *Turma do Dionísio*, como a *Cia. Art & Vida* se estruturam como pessoas jurídicas, funcionando como pequenas empresas solicitando ao profissional que desenvolva outras funções burocráticas, além do trabalho com o teatro propriamente dito.

Se o cerne do teatro feito no interior do RS está calcado no amadorismo, já não se pode chamar de amadora a produção contemporânea. A partir das entrevistas, percebe-se a batalha diária dos artistas para resistirem e existirem como profissionais da arte, dentro do mercado cultural gaúcho. Cabe destacar ainda a relação de proximidade que existe entre o teatro e o ambiente escolar nessas cidades. Foram apresentados aqui apenas alguns aspectos do estudo cartográfico, que serão tratados de forma mais aprofundada na escrita da tese, visando estabelecer um panorama do teatro contemporâneo feito no interior do estado do Rio Grande do Sul, demonstrando as especificidades desse campo e contribuindo para a historiografia do teatro nacional.

¹¹ Os festivais acontecem, ainda hoje, em diferentes cidades do RS e continuam nos mesmos moldes, contando com apresentações e debates sobre o fazer teatral. Alguns desses festivais, atualmente, têm caráter premiativo.

Referências

COSTA, Paulo Evandro. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Rosário do Sul, 06 set. 2018.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral** – Introducción al Teatro Comparado. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

_____. Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. **Ometeca** (Corrales, N.M., EUA), v. 19-20, p. 238-260, 2014.

FONTANA, Jerson. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Santo Ângelo, 17 set. 2018.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de História e Historiografia. **BIBLOS, Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação**, Rio Grande, v. 08, 1996, p. 56-59.

Para citar este artigo

DEMORI, Juliana; MASSA, Clóvis D. Um estudo cartográfico da cena teatral no interior do estado do Rio Grande do Sul. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 18. p. 333-347.



A CARTOGRAPHIC STUDY OF THE THEATRICAL MILIEU IN THE INNER REGIONS OF RIO GRANDE DO SUL¹

Juliana Demori²

Clóvis D. Massa³

Introduction

This article discusses the application of comparative study as a methodology for analyzing the theatrical production of two groups from different inner cities in the state of Rio Grande do Sul, southern Brazil. This analysis is part of the research⁴ with the preliminary title *A cartographic study on*

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Juliana Demori is a PhD candidate at Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC / UFRGS), under the supervision of Prof. Dr. Clóvis D. Massa, and holds a Masters Degree in Performing Arts at the same PGR program. CAPES / FAPERGS Scholarship.

³ Clóvis D. Massa is an associate professor at Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. PhD in Theory of Literature (FALE / PUCRS). Master in Performing Arts (ECA / USP). Leader of the Theatrical Theory Research Group: History, Dramaturgy and Aesthetics of the Spectacle (CNPq).

⁴ Four theatre groups take part in the research. For this writing, we chose to bring only two of them due to the publication rules that stipulate a maximum character limit. The full study will be available in the thesis, which is scheduled for defense and publication in 2021.



theater groups from the inner regions of the state of Rio Grande do Sul that has been developed by the first author in her academic doctorate. The research aims to investigate contemporary theater phenomena that take place in different locations looking at their points of similarity and difference; and to draw a brief overview of the theatrical milieu in the inner area of the state.

Studies on the so-called contemporary *gaúcho theater* cover mostly the activities of groups from the capital city, Porto Alegre, ignoring the diverse and fruitful work that has been carried out in other municipalities and regions. This means that the *gaúcho*⁵ *theater* in the inner regions⁶ is still underestimated when it comes to academic studies. However, these cities hold a large number of groups and artists dedicated to Performing Arts.

In the remaining parts of the state, amateur and semi-professional theatrical production stand out in practically all regions. Although the theatrical production in the state of Rio Grande do Sul as a whole far exceeds the shows carried out in Porto Alegre, very little bibliographic material cites productions from other municipalities, which are overlooked in writings on *gaúcho theatre*. (Ferreira, 2014, p. 239, own translation).

This perspective motivated the development of this research that aims to understand the means of production, structuring, and maintenance of theatre groups from different cities in Rio Grande do Sul and study their poetics. Given the insufficiency of bibliographic material on this subject matter and its necessity for the writing of the thesis, oral history was used as a tool for data collection, aiming at conducting a historiographic and decentralizing study, as it seeks to investigate the formation of groups external to the capital, considered the largest cultural hub in the state.

The historiographical approach takes into account the construction of historical knowledge on certain subjects, in a specific space-time. Historiography considers the historicity of the objects of study, as its practice intertwines past and present times, reflecting on the object taking into account the paths that constituted it.

Under a preliminary distinction, historiography refers to construction and interpretation, as it is a kind of knowledge historically located in an intellectual context and in a socio-economic, political, and mental structure. Historiography is all production of historical knowledge (or other areas of knowledge) related to a specific theme and period. It is neither history (process), nor solely historical knowledge. It is knowledge in the historicity of its happening, a history-process in the dimension of its contemporaneity. (Torres, 1996, p. 56, own translation).

This historiographical perspective is present in the methodological principles

⁵ Gaúcho usually designates the person who is originally from the southern Brazil, more specifically from the state of Rio Grande do Sul.

⁶ The term "inner region" is used in this writing to refer to cities other than the capital, Porto Alegre, or the metropolitan area.

developed by Jorge Dubatti in his book entitled “Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado”⁷. The author proposes a comparative study of poetics⁸, starting from a series of categories, including Social historicity. Within this category, three axes are distinguished: genetic, alternative and dialogical, which concern the way poetics relate to its context of production:

[...] the genetic axis (poetics is “made” with materials that come from the historical-territorial situation, discourses, and experiences in the world); the alternative axis (poetics installs “a parallel world” which is radically different from the historical experience of the world); the dialogic axis (both the poetic and the extra poetic historical experience signify in mutual dialogue, through links, confrontations, frictions or rejections; the poetics is re-signified by its dialogue with the discourses and experiences of the world). (Dubatti, 2008, p. 106-107, own translation)⁹

From the analysis of the interviews with the members of the groups selected for the research, it became clear that their poetics are closely related to the genetic axis. Therefore, their production was analyzed from a historicist-genetic perspective. A better, however brief comprehension, about the “historical-territorial situation” experienced by each group was required. This means that it was necessary to include historical, cultural and geographical aspects in the analysis of the groups’ poetics, and the subjects’ speeches reveal how these aspects influenced the conception of their poetics.

When taking into account the specific contexts of the genesis of poetics, there is a territorialized look at Performing Arts. This means that in this type of analysis, each theatrical phenomenon is thought to result from the geographic, historical and cultural features that artists hold in their subjectivity and end up outlining their poetics, influencing all spheres of the work rather than solely the completed performance. The territorialized study also allows us to identify what is supra-territorial in theatrical phenomena, which comes from outside the artists’ contexts, but is also present in the composition of their poetics. The synthesis of knowledge resulting from comparison culminated in the making of maps that have no common ground with political ones; they rather demonstrate the paths followed by certain traits of the poetics. This way, we come across a model of a cartographic approach to theater.

⁷ Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado.

⁸ Jorge Dubatti defines poetics as “the set of components and organized procedures that enable the realization or existence of a work” (DUBATTI, 2008, p. 77, own translation).

⁹ [...] el genético (la poética está “hecha” con materiales que provienen la situación histórica-territorial, discursos y experiencias del mundo)
; el alternativo (la poética instala un “mundo paralelo al mundo”, radicalmente diverso de la experiencia histórica del mundo; el dialógico (ambas esferas, la poética y la de experiencia histórica extra poética, se significan en mutuo diálogo, por vínculos, confrontación, fricción o rechazo; la poética se resignifica por su diálogo con los discursos y las experiencias del mundo). (DUBATTI, 2008, p. 106-107, emphasis from the original)



Contemporary *gaúcho theater* has a multiple nature, with diverse production using a series of languages, different ways of organizing and structuring groups and artists, along with peculiar ways artists both earn their livelihoods and build relationships with communities. This multiplicity is also a reflection of the geographical, historical and cultural differences between regions and municipalities. Contrasting historical colonization processes revealed unique economic and cultural traits in each location, in addition to factors such as geography (terrain, climate, proximity or not to large cities), which also influence the work of theatre groups and artists.

The research encompasses a comparative study from the fields of Comparative Poetics, Comparative Studies of Management and Institutionalization, and Comparative Histology, culminating in a possibility of a Cartography of the theatre-making in the inner regions of Rio Grande do Sul. The choice of these areas took place to identify ways of structuring, organizing and maintaining the groups, as well as investigating their artistic trajectories.

In the Comparative Poetics field, Micropoetics refers to the poetics of a specific theatrical event and Macropoetics comprises the set of poetics of separate theatrical events. Considering that, it is accurate to say that Macropoetics consists of a set of Micropoetics. Data for this study was collected through interviews to reveal some of groups' micropoetics in order to outline a possible macropoetics.

It is quite important to highlight that the interviews carried out with the groups met the necessary assumptions for the preparation of the oral history. The interviews were recorded in electronic media and later transcribed and analyzed. The transcript, however, was not only intended to account for the dialogue between the interviewee and the interviewer, but also for the emotions and reactions, in short, the physical dimension of what was said by the interviewee, understood here as a collaborator.

An oral historical account is built in the present-time, based on the interviewee's memory, valuing the narratives and revealing a time in the past. It also provides complementary or contrasting documentary data, thus reflecting on the social processes of a community, for example.

According to José Carlos Sebe Meihy and Fabíola Holanda (2007), there are three types of oral history: oral life history, thematic oral history and oral tradition. The research methodology followed the precepts of thematic oral history, in which interviewer and interviewee develop a dialogue based on specific subjects. For this purpose, questions that addressed relevant issues to the research and would enable the interviewee to express their version or opinion on a given topic were previously prepared.

Besides the interviews, other bibliographic and documentary sources were used

to prepare the comparative study, which is still being concluded. Therefore, the following section will show some preliminary results based on the definition of three categories: groups and territoriality, means of structuring and maintenance, and macropoetics.

Preliminary results - possibilities for a cartographic study

Groups and territoriality

The theatre group A Turma do Dionísio, was officially founded on January 1st, 1986, in the town of Santo Angelo. This town, which is part of the northwest region of Rio Grande do Sul, had two distinct periods of colonization. The first period comprises the Missions, a group of 30 peoples founded by the Jesuits, with the mission of catechizing the Guarani Indians, a predominant ethnic group in the region during the 17th and 18th centuries. This period, which lasted for about 150 years, was crucial to outline cultural traits that are still preserved in the municipality, whether through architecture of historic buildings designed by artists from Argentina brought by the Jesuit priests, or other artistic practices, such as theater, widely used in the past as a tool for catechization within Jesuit communities.

The second period of colonization occurred around 1830, with the arrival of German, Italian and Polish immigrant descendants. This repopulation occurred after a population drain, resulting from the Guaranitic War (1759-1756), which destroyed the region and left it neglected for almost a hundred years. Of the nearly 30 thousand indigenous people from the region, around 2 thousand remain. In addition to the descendants of immigrants, members of the Brazilian rural elite were part of this process through the occupation of *sesmarias*. Thus, it seems that the city is crossed by features from different cultures, which allows a diverse artistic practice.

Regarding the theater milieu in Santo Angelo, Jerson Fontana, founding member of the group *A Turma do Dionísio*, interviewed during the research, reports that it is possible to “verify, at least, 50 to 80 years of uninterrupted theatrical activity but it perhaps goes back a longer way, and when a group ceases its activities, a kind of merger occurs to create a new group with its former members.” (Fontana, 2019). Thus, the history of the group’s formation begins in the 1950s and 1960s, when the first theater groups emerged in Santo Angelo, Rio Grande do Sul. They were university groups, which, like the groups that emerged in other parts of the country, sought to address socio-political issues through theater to renew the Brazilian theater milieu. This was the case of TUSA (Teatro Universitário de Santo Ângelo), which emerged in the 1980s, arising from two other groups that worked in the 1970s, *Teatro Vivo* and *Cara e Coragem*.



TUSA was formed by academics from different courses at FUNDAMES, currently URI (Integrated Regional University). The group had a large cast, up to 20 members. It staged plays on social themes and criticized the instituted power. It is worth noting that the country was still under a dictatorial regime at this time. As a consequence, the TUSA shows had to go through the censors' assessments before being presented, and the actors were closely monitored by the local police. Jerson says that the group's work was based on the ideals of a cooperative community. The group made decisions together and held extensive laboratories, valuing issues related to research and the actor's work. They were more concerned with the process than with the completed work. Jerson also reports that there was a concern to seek knowledge about theatre. Despite the lack of literature locally, there was a very rich exchange between groups and artists from other regions of the state and the country.

After about five years of work with TUSA, around 1985, Jerson and three other members - Celso Acker, Dalmir Ledur and Paulo Menezes - decided to found a new group to become professionals and earn their livelihoods with the theater work. TUSA was an amateur group. The stage plays were presented only a few times, and the resources needed to maintain the group came from the members' savings. Thus, after a year of discussions and contact with other groups, *A Turma do Dionísio* became a professional group following some principles, such as: to perform qualified work to create conditions to perform in other Brazilian states and different countries without having to establish its headquarters outside Santo Angelo; and, finally, to seek constant training in the various areas of theater, arts and human sciences, searching for interchange with professionals and entities which shared the same purpose.

Still in the 1980s, *Turma do Dionísio* worked in the restructuring of FETARGS (Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul), alongside groups from other cities in Rio Grande do Sul. The Federation had relevant work in the state in the 1970s, by promoting the decentralization of theater to the inner cities, and the organization of amateur theater festivals. In a similar manner to FETARGS, there were other federations spread throughout different regions of Brazil, all linked to CONFENATA (National Confederation of Amateur Theater)¹⁰.

CONFENATA aimed to strengthen and disseminate amateur theater across the national area. For this purpose, it organized meetings, seminars, and courses, in which the directors of each federation took part and subsequently shared knowledge with their groups. Besides discussing theatre-making, these meetings enabled the groups to know their peers' distinct realities.

¹⁰ The term "amateur" in this context refers to theater made "outside the institutional and commercial main axes".

In 1986, FETARGS members created the 1st Amateur Theater Festival in Rio Grande do Sul. Jerson states the festival targeted training and had a non-awarding structure. Three guest artists lead the debate about the shows with the groups. It is important to highlight that the format of this festival is still preserved today, forming audiences and renewing the theatrical milieu, which contributes to the strengthening of the local culture. Some festivals offer workshops and debates about the shows. Guest artists from other locations, who have academic training and/or a solid trajectory in theater, conduct the workshops and the debates.

During the 1990s, FETARGS lost power and ended up being extinct in the middle of the 2000s. The same happened to CONFENATA. In this period, IEACen (State Institute of Performing Arts) promoted theater in the inner cities through public funds.

The second group in this study emerged in the western region of the state, more precisely in the municipality of Rosario do Sul. In a similar manner to Santo Angelo, Rosário do Sul developed from the concession of a *sesmaria* by a local resident in 1876. Previously, in 1816, the location had housed headquarters for the Portuguese imperial force to defend its territory against the invasion of the warlord José Artigas. Rosário do Sul's economic activity focuses on livestock. It is considered the birthplace of the native *gaúcho*. The image of this icon from the pampa landscape emerged in the seventeenth century. Yet, it is still alive today in the imaginary of the locals.

The first theater was built in the same year of the city's foundation and was plainly called Municipal Theater. In 1912, it became João Pessoa Municipal Theater. According to Lothar Hessel, "renowned national and international artists worked in this magnificent amusement house, especially in the first quarter of a century after its foundation." (Hessel, 1999, p. 132, own translation). In the 1960s, theatrical activities were suspended at João Pessoa Municipal Theater, and now it houses the City Hall, the Public Library, and other associations. The building was restored in 2006 and was once again open to shows, promoted mostly by local schools. During the 1970s, 1980s and 1990s, theatrical activities in the city were scarce and restricted to school theater and circus-theater.¹¹

One of those experiences with theater in the school environment motivated the actor and director Paulo Evandro da Costa to found Cia. Art & Vida, in 1997. During his schooling period and because of personal and political motivations, the artist organized a Theater Festival inside the school. In the early 1990s, Paulo Evandro was president of the Municipal Student Union of Rosário do Sul, a member of the Union of Students of Rio Grande do Sul (UGES), and an advocate of education. One of the roles of UGES was

¹¹ Theater made under a circus tent. It was a type of itinerant theater that traveled through the inner region of Rio Grande do Sul presenting melodramas. It was prominent in the 1980s.



to promote a cultural movement in the cities together with the municipal entities, thus to hold a student theater festival in partnership with CEAI (Center for Integrated Arts) from Rosário do Sul, organized by Paulo Evandro. According to his account, until then, Paulo had only attended theatrical shows, but had never acted until the aforementioned festival, when he directed and first acted in a show.

In 1994, Paulo took part in a Performing Arts training course in the city, taught by the head of the Department of Culture. In this course, the director used the principles and procedures of *Teatro do Oprimido* by Augusto Boal to stage the text “Arena Conta Zumbi”, by Gianfrancesco Guarnieri. Paulo comments that at the time he did not understand the work methodology very well, but the research process conducted by the director appealed to him.

Influenced by the theme of this show, in 1997, Paulo formed a group with the idea of valuing Afro-Brazilian culture. Thus, Cia. Art & Vida officially debuted in 1998 with the show *Aruanda, a criação de um mundo* (Aruanda, the creation of a world), which tells the story of the creation of the world from the perspective of an African myth. Paulo Evandro wrote and directed the show himself and had a cast of 42 youth and adult members of the community.

When analyzing the formation processes of the two groups, we observed that both arised with the concern of addressing social issues in their performances. In *A Turma do Dionísio*, this premise was inherited from the preceding groups that went through a historical process of repression and saw the theater as a means of protesting against the current order. Cia. Art & Vida inherited the principles of political theater, based on the work of Augusto Boal, looking at the valorization of Afro-Brazilian culture, and homosexual themes, which can be read as the artists’ desire to resist to the male chauvinist image of the *gaúcho* culture, strongly present in Rosário do Sul.

The research reveals the relationship between theater and education, since the two of the interviewed artists come from school and academic contexts. In addition, both artists comment that they first had contact with theater productions during the school period through presentations by other groups, implying that theatre-making at school is common in these cities. Also, according to the artists’ reports, the vast majority of their groups’ presentations took place within schools, demonstrating the great potential that this environment had had to form not only audiences but also future art professionals.

We assume that theater performances in schools occur because the access to formal theatre spaces for the shows in small and medium-sized cities is quite restricted, either because of the amount of the rent charged for a performance or other restrictions imposed by the heads of the theater administrations. Another hypothesis that can be

raised concerns the use of theater-making as a pedagogical tool to address certain themes playfully. It is worth mentioning that theater-making in the school context provides artistic experiences to the students contributing to the democratization of this language.

Means of structuring and maintenance

Both *A Turma do Dionísio*, and *Cia. Art & Vida* report their concern with official recognition. According to both groups, the CNPJ (an identification number issued to Brazilian companies by the Department of Federal Revenue of Brazil) and the DRTS (which stands for the Brazilian Labour) are professional registrations which differentiate them from amateur artists. Formalization is essential for the context of public development policies and gaining public funds, offered at municipal, state and federal levels. It is also necessary for the selling of shows to public and private agencies and institutions. Both groups safeguard their existence through this type of negotiation, which is by the way the reality of most groups in the inner regions of the state. This demonstrates that going to the theater is not a common habit for the population, and this resulting in the impossibility of profitable theater seasons.

Bearing that in mind, it is possible to state that the theater goes to the public and not the other way around. For this reason, the groups end up developing their shows for unconventional performance spaces and often have specific audiences (children, the elderly, adults, etc.).

Another common issue for both groups is the need for the artist to develop skills related to areas other than artistic, such as cultural producer or accountant. This is because it is up to these artists to write projects, fill out forms and notes, negotiate values, plead for sponsorships, among other activities that are equivalent to artistic work at a level of importance for maintaining the group.

Currently, *A Turma do Dionísio* has been coordinated by Jerson Fontana and Maristela Marasca, who are also in the cast. Occasionally, another actor or technician is invited to take part in a performance, but in general all the group's activities are centered on these two artists. The group has its headquarters with space for rehearsing and devising material. They also have sound and light equipment and a vehicle which enables presenting shows in other cities.

Cia. Art & Vida has been coordinated by Paulo Evandro with the help of his mother, Miss Negra, who is also the producer of the group. In addition, the company has a fixed cast of ten actors and does not have its own headquarters. They rehearse at João Pessoa Municipal Theater. The group's performances in other cities usually happen during theater



festivals.

Despite some differences, the similarities between the two groups regarding structure and maintenance are evident, suggesting that there are specific ways of organizing group work in medium and small cities in Rio Grande do Sul. In this sense, the inner city artist stands out as a multiple professional who performs various tasks besides the artistic work.

Macro Poetics

From the analysis of the interviews and other materials provided by the groups, such as images of their shows and printed programs, it was possible to outline their macropoetics.

Regarding *A turma do Dionísio*, we identified different levels of development of poetics over the years. In the beginning, the group's work was strongly based on the search for theatre training. According to Jerson, the group's first decade of activities was marked by participation in events and courses, the creation of a library and the hiring of professionals for the performances. In the second decade, the group members sought training in dramaturgy, theater research, direction, and focused in the expansion of the company's area of work. In the third decade, the group has consolidated its artistic language that combines actor, puppet and mask work to this day.

The group's training process took place mainly through exchanges with artists from other cities, states and countries. These exchanges took place during festivals, meetings, workshops, and when the group had professional guests from other locations to take part in creative processes. Jerson analyzes that over the years, the group has developed autonomy in the work as a result of the previous training experiences, both in the scope of the organization and maintenance of the group, and regarding artistic work. Exchanging experiences with other artists is a premise still supported by the group today.

In an interview, Jerson highlights the group's multiple features regarding artistic languages and areas of work. In its repertoire, the group stages for adults and children, exploring acting theater, puppet theater and animation theater (shadows and masks), presented either in conventional or alternative performance spaces. Bringing the audience closer to the theatre has always been a concern. For this reason, the shows are designed to adapt to different performance spaces. However, the actor points out that his primary audience are students at schools, and most of his performances take place in the school environment, through performance selling agreements.

The creative processes of the group are usually one year long as an average and

are set as follows: at first, the writing of the script takes place; then, the rehearsals happen as begins the elaboration of the conception of the show. For over 15 years, the group has had a headquarters with a rehearsal room and an office. Next to the rehearsal room, there is a space for theatre materials design with sewing machines and other essential items. The aesthetics of the group highlights and explores the characteristics of the region. Therefore, the local history, the way of developing the narrative, the gestures, the colors, the materials, and the climate stand out in the performances.

Considering these characteristics, we can say that the group's Macropoetics is based on the development of an authorial work that results in the construction of its own artistic language which combines acting, mask work and puppet dolls on stage. This language has territorial aspects, because it uses elements of the regional culture. Additionally, it presents supraterritorial traits arising from the experiences with artists from other geographical-historical-cultural contexts. Also, the group draws inspiration on outstanding theater directors, such as Bertolt Brecht and Stanislavski.

Regarding the creative processes of *Cia. Art & Vida*, we concluded they are text-oriented, establishing a work methodology that starts with the choice of a dramaturgical or literary text followed by a study of the work's surrounding elements (such as year of publication, context, author's life, etc.). Subsequently, ideas related to the conception of the show emerge and, finally, the studio work for creating scenes and characters takes place, supported by the Paul Evando's theoretical and technical knowledge, as he directs most of the shows.

This methodology has been followed since 2003, when at a workshop Paulo got in touch with Hólquer Paez, an actor from the not so distant city of Santa Maria, founder of *Cia. Retalhos de Teatro*. At the time, Hólquer had already completed his undergraduate degree in Performing Arts at the Universidade Federal de Santa Maria and was working on the method of physical exhaustion, proposed by Jerzy Grotowski and on the method of physical actions, developed by Constantin Stanislavsky. According to Paulo, this was the very first steadfast theater experience he had had where he could see the importance of research and knowledge about different theatrical techniques.

Another important milestone in Paulo Evandro's artistic trajectory was the making of the *SEMEAR* project, under *Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACen)*¹². It comprised a series of workshops for inner city theatre groups taught by artists from the state of Rio Grande do Sul. The workshops covered dramaturgy, acting, theater production, and other themes. The instructors were Marcelo Adams, Aírton Oliveira, Sandra Loureiro, and Daniel Lion, to name a few. The workshops were two month long and, in Paulo's opinion,

¹² State Institute of Performing Arts



enabled him to have consistent training.

Thus, we can say that the Macropoetics of *Cia. Art & Vida* is mainly text-oriented, since the texts guides the creative process. The group seeks to value minority identities in its shows, besides dealing with other universal themes, relying on the techniques by Stanislavski and Grotowski to achieve the artistic result.

Provisional notes

This work has demonstrated that the influence of epitomes of theater-making are common to both groups. Their theatrical techniques and precepts are reframed in view of the context of each artist, resulting in distinct and territorial poetics.

Therefore, the work developed by the groups analyzed on this study has territorial and supraterritorial characteristics. The territorial characteristics stand out in the final work with traces of the local culture and the fact that the work is made for a specific public in each region. In addition, the ways of organizing and maintaining the groups can be considered territorial, as they are structured according to the economic reality of each municipality. Finally, the supraterritorial characteristics relate to theatre-making, such as the choice of dramaturgical texts, theatre techniques, and artistic languages.

Furthermore, it is possible to draw a parallel between the two groups, hypothesising that theatre-making in the inner cities of the state has both amateurism and political theater in its genesis. This hypothesis is verified when comparing the trajectory of the two groups. *Turma do Dionísio* derives from a university theater group that presents poetic traces of political theater. Paulo Evandro's first theatrical experience, besides the educational environment, was on political theatre at a workshop on Augusto Boal's approach, which motivated him to form *Cia. Art & Vida* in the late 1990s. In the 1980s, *Turma do Dionísio* took part in the restructuring of FETARGS, promoting the first Amateur Theater Festival in Rio Grande do Sul. Later, in the 1990s, Paulo took his company to one of these festivals, sharing experiences with other groups and artists, which expanded his theoretical and technical knowledge about theater-making.

This demonstrates the importance of research and grounding for the theater craft. In the 2000s, Paulo Evandro took part in training workshops offered by IEAcen, sharing experiences with professionals from other regions. In a similar manner, *Turma do Dionísio* seeks training through participation in festivals and exchange projects with other artists to improve its craft. This study has shown that both groups develop a work methodology based on research and experimentation with different artistic languages, resulting in a poetics with multiple features.

Taken together, these thoughts point to the importance of agencies such as FETARGS and IEACen, regarding the inner city artists' training, especially during the 1980s, 1990s and mid-2000s. These agencies fostered a theater culture through festivals¹³ and training events in cities away from the capital, opening a field of theatre work in these locations and inserting artists in the cultural market, promoting professionalization. Besides festivals, part of this milieu comprises partnerships both with the private sector and public agencies, whether through the sale of services or through public notices for funding. Therefore, artists from the inner cities were required to search for formalization, through obtaining professional registrations (such as DRTs). Both *Turma do Dionísio* and *Cia. Art & Vida* are structured as legal entities, working as small companies, so the artist is required to develop additional non-artistic tasks.

If the core of the theater made in the inner cities of Rio Grande do Sul was originally based on amateurism, contemporary production can no longer be referred to as amateur. The findings from the interviews suggest the artists' daily struggle as art professionals within the cultural milieu of Rio Grande do Sul. The analysis also revealed the close relationship between the theater and the school environment in these cities.

This writing shows partial results of the ongoing cartographic study, which will go under deeper evaluation to support the writing of the thesis, aiming to establish an outlook of contemporary theatre-making in the state of Rio Grande do Sul. The results seek to demonstrate the specificities of this milieu and to contribute to the historiography of Brazilian national theater.

¹³ The festivals still take place in different cities of Rio Grande do Sul, with presentations and debates on theatre-making. Some of these festivals are currently award-winning.



References

COSTA, Paulo Evandro. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Rosário do Sul, 06 set. 2018.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral** – Introducción al Teatro Comparado. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

_____. Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. *Ometeca* (Corrales, N.M., EUA), v. 19-20, p. 238-260, 2014.

FONTANA, Jerson. **Amador ou profissional?** O teatro no interior do Estado do RS. [Entrevista concedida a] Juliana Demori. Santo Ângelo, 17 set. 2018.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de História e Historiografia. **BIBLOS, Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação**, Rio Grande, v. 08, 1996, p. 56-59.



How to quote this article

DEMORI, Juliana; MASSA, Clóvis D. Um estudo cartográfico da cena teatral no interior do estado do Rio Grande do Sul. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 18. p.691-704.