

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA - DEPARTAMENTO DE DESIGN E EXPRESSÃO GRÁFICA
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN CENOGRÁFICO

MARCO ANTONIO FRONCHETTI

O APRENDIZADO DE UM CENÓGRAFO:
o processo de criação e as cenografias do Grupo Tear (1982-1987)

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Porto Alegre
2021

MARCO ANTONIO FRONCHETTI

O APRENDIZADO DE UM CENÓGRAFO:
o processo de criação e as cenografias do Grupo Tear (1982-1987)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Design Cenográfico do Departamento de Design e Expressão Gráfica - DEG - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Fronchetti, Marco Antonio
O PRENDIZADO DE UM CENÓGRAFO: o processo de criação
e as cenografias do Grupo Tear (1982-1987) / Marco
Antonio Fronchetti. -- 2021.
36 f.
Orientador: Leônidas Garcia Soares.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Arquitetura, Design Cenográfico, Porto Alegre,
BR-RS, 2021.

1. Cenografia. 2. Design Cenográfico. 3. Teatro. 4.
Grupo Tear. 5. Figurino. I. Garcia Soares, Leônidas,
orient. II. Título.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi analisado e julgado adequado para a obtenção do título de Especialista em Design Cenográfico. O trabalho obteve o **conceito A** e foi aprovado em sua forma final pelo Orientador e pelo Coordenador da Especialização em Design Cenográfico, Departamento de Design e Expressão Gráfica, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares
Coordenador EDC/DEG/UFRGS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares (UFRGS), orientador.

Prof. Dr. César Bastos de Matos Vieira (UFRGS)

Profa. Ma. Ana Rita Müller Lorenzon (UniRitter)

Porto Alegre, março de 2021.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

O Grupo Tear é criado em 1980 pela então professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, Maria Helena Lopes, para investigar o jogo teatral, através das improvisações dos atores, a pesquisa de linguagem e a procura de uma ambientação cênica que favoreça o trabalho dos intérpretes. O trabalho de Maria Helena Lopes é grandemente influenciado pelos métodos da Escola de Jacques Lecoq, bem como pelas as investigações cênicas de Constantin Stanislávski, Gordon Craig e Peter Brook. No período de 1982 a 1987, Maria Helena Lopes encena três espetáculos que vão inserir o Tear na cena teatral brasileira: *Os Reis Vagabundos* (1982), *Crônica da Cidade Pequena* (1984) e *Império de Cobiça* (1987). Estes três trabalhos têm em comum a cenografia de Fiapo Barth, a iluminação de Luiz Acosta e a música composta e executada ao vivo. Este artigo se propõe a estudar a evolução cenográfica destes espetáculos a partir de entrevistas com o cenógrafo e os atores Sergio Lulkin e Nazaré Cavalcanti, material de imprensa e registros do grupo. A pesquisa aborda o processo de experimentação permanente vivido pelo grupo, que cria um movimento de articulação entre a concepção da encenadora, a criação pelo improviso dos atores e as propostas do cenógrafo. A busca de uma simplicidade cenográfica, que valorize o trabalho de interpretação, aliada à experimentação dos materiais, sem a fixação prévia de um conceito, constituem o aprendizado do cenógrafo e de toda a equipe de criação, permitindo a todos embarcar no processo criativo proposto pela encenadora.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Grupo Tear; Cenografia; Caracterização Visual do Intérprete.

ABSTRACT

The theater group Tear is created in 1980 by the then professor of the Department of Dramatic Art at UFRGS, Maria Helena Lopes, to investigate the theatrical game, through the actors' improvisation, language research and search for a scenic setting that favors the work of the interpreters. The work of Maria Helena Lopes is greatly influenced by Jacques Lecoq's School methods as well as the scenic investigation of Constantin Stanislavsky, Gordon Craig and Peter Brook. In the period from 1982 to 1987, Maria Helena Lopes stages three shows that insert Tear into the Brazilian theatrical scene: *Vagabond Kings* (1982), *Chronicle of the Small Town* (1984) and *Greed's Empire* (1987). These three works have in common the scenography of Fiapo Barth, the lighting design by Luiz Acosta and the soundtrack of the three plays composed and performed live. This article aims to study the scenographic evolution of these three works through interviews with the scenographer and actors Sergio Lulkin and Nazaré Cavalcanti, press material and group archive material records. This research approaches the permanent experimentation process lived by the group, which creates an articulation movement between the conceptions of the director, the creation by improvisation of the actors and the proposals of the scenographer. The search for a scenographic simplicity, which values the work of interpretation, combined with the experimentation of the materials, without the prior fixation of a concept, constitute the learning process of the scenographer, allowing to all the members of the group to embark on the creative process proposed by stage director.

KEYWORDS: Theater; Tear Group; Scenography; Actor's Visual Characterization.

SUMÁRIO

TERCEIRO SINAL, 8

UMA CENOGRAFIA PARA O ATOR, 9

OS ESPETÁCULOS DO TEAR E A CENOGRAFIA DE FIAPO BARTH, 12

Os Reis Vagabundos (1982), 13

Crônica da Cidade Pequena (1984), 18

Império da Cobiça (1987), 23

A ENCENADORA E O CENÓGRAFO, 31

O APRENDIZADO, 34

REFERÊNCIAS, 36

TERCEIRO SINAL

Durante os anos de 1982 a 1987, o grupo Tear de Porto Alegre, sob a direção de Maria Helena Lopes, monta três espetáculos que consagram a sua importância no cenário teatral brasileiro: *Os Reis Vagabundos* (1982), *Crônica da Cidade Pequena* (1984) e *Império da Cobiça* (1987). Nestes três trabalhos, o responsável pela cenografia é Antonio Augusto Barth, mais conhecido e doravante aqui denominado como Fiapo Barth. Este artigo pretende, através do levantamento do material existente sobre estes espetáculos e de entrevistas com o cenógrafo e com os atores Sérgio Lulkin e Nazaré Cavalcanti, integrantes do Tear nestas montagens, analisar os fundamentos de uma concepção de fazer teatral, e como ela permite que a cenografia tenha como base o trabalho de improvisação dos atores, traço que caracteriza o processo de criação dentro do Tear.

Compreende-se aqui o termo *Cenografia*, no sentido utilizado por Pamela Howard, como “a criação da aparência cênica total – elementos cênicos, figurinos, adereços e mobiliário” (2015, p. 191). Seguindo a mesma autora, considerado o ator como o elemento mais vivo do espaço a partir do qual o encenador e o cenógrafo começam sua criação, “a cenografia é sempre incompleta até o ator entrar no espaço de atuação e se envolver com a platéia.” (Ibid. p. 17). Foi adotado o conceito de *Caracterização Visual do Intérprete* (doravante usaremos o acrônimo CVI) por esta terminologia abarcar não só o figurino como os acessórios, o cabelo e a maquiagem do ator (SOARES, 2006). Desta forma, a CVI é compreendida aqui como parte fundamental do trabalho de Cenografia, pois como afirma Stanislávski (2020, p. 60) “a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação.”

Nesta perspectiva, o artigo pretende analisar o percurso do trabalho de cenografia de Fiapo Barth para as criações do Tear, desde o cenário fixo para *Os Reis Vagabundos* até as inúmeras CVIs que compõem o *Império da Cobiça*, pensado como resultado da crescente colaboração com os atores e da reciprocidade no trabalho de criação, pois “quando um ator tem a oportunidade de entender o que é cenografia e contribuir com a criação, o trabalho começa a viver e ficar coeso.” (HOWARD, 2015, p.214)

UMA CENOGRAFIA PARA O ATOR

Posso pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de cenário nu. Um homem caminha por este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é tudo o que é preciso para realizar um ato teatral. (BROOK, 1973, p. 9. Tradução do autor.)

A partir das duas últimas décadas do século XIX, importantes mudanças ocorrem em vários aspectos da encenação teatral ocidental, desde a adoção da iluminação elétrica na maioria das salas, a rejeição dos telões de representação figurativa, a busca de uma autenticidade na atuação (texto interpretado, não declamado), até o surgimento da figura do encenador ou diretor como alguém que dá um sentido global a todos os elementos componentes de uma montagem. O encenador passa a ser “o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica” (ROUBINE, 1998, p. 41). Da concepção desses encenadores e de suas realizações surgem os grandes questionamentos que embasam a renovação do teatro contemporâneo, no sentido de propor elementos na encenação que, além do texto, estimulem a reflexão do espectador. Destacam-se, então, as discussões sobre a supremacia ou não do texto dramático, a extrapolação dos limites do palco italiano, a polêmica entre naturalismo e simbolismo, ou seja, entre certa autenticidade de interpretação, cenário, figurinos, iluminação, e a liberdade do encenador de introduzir elementos que mais sugerem uma atmosfera do que representam uma realidade, como forma de restabelecer os direitos do imaginário do espectador e “romper definitivamente com o mimetismo e o historicismo do século precedente.” (ROUBINE, 2003, p. 161).

Sob o ângulo da análise de uma simplificação cênica que mais sugere do que representa e esteja a serviço do trabalho de atuação, é importante ressaltar as proposições de Edward Gordon Craig¹, o qual, apesar da dificuldade em concretizar seus conceitos, consegue através de seus projetos e desenhos repensar aspectos importantes da cena teatral. Durante toda a sua vida, trabalha para aperfeiçoar, até mesmo revolucionar, as técnicas cenográficas. Em 1923, afirma: “Simplificar o palco foi o trabalho a que me dediquei nos últimos 25 anos.” (CRAIG, 2017, p. 209).

Craig cria um sistema fadado a se tornar famoso: os *screens*. O tablado, como um tabuleiro, é recortado em elementos moduláveis e móveis. Podem

¹ Edward Gordon Craig (1872-1966). Ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica. Seu trabalho se dirigiu a uma interpretação teatral da cena que se construísse num sentido mais simbólico, que pudesse representar o ambiente de forma mais poética e sugestiva. (Wikipédia)

aparecer, desaparecer, combinar-se à vontade entre si. Sua mobilidade utiliza o espaço cênico em todas as suas dimensões, tanto o eixo vertical como o horizontal. (ROUBINE, 2003, p. 163/164)

Em 1909, Craig é convidado pelo Teatro de Arte de Moscou para colaborar com Constantin Stanislávski² na montagem de *Hamlet*, quando apresenta conceitos sobre a peça, alguns esboços de cenário e figurinos, mas não finaliza o projeto. Apesar de todas as divergências entre os dois, Stanislávski, conhecido até então por seus trabalhos naturalistas, é fortemente influenciado pelas ideias de Craig em sua montagem de *Um Mês no Campo* (1909), de Ivan Turguêniev, importante e renovadora montagem simbolista do encenador russo. (SHUBA, 2016, p. 34/35).

Já descrente, como eu, das técnicas habituais e dos recursos de montagem como os bastidores, as bambolinas, as decorações planas etc., Craig abriu mão de todo esse ramerrão teatral e apelou para os simples biombos, que se podiam dispor no palco, em combinações infinitamente diversas. Elas nos insinuavam formas arquitetônicas; ângulos, nichos, ruas, vielas, salas, torres etc. As insinuações eram completadas pela imaginação do próprio espectador, que assim se incorporava à criação. (STANISLÁVSKI, 1989, *apud* SHUBA, 2016, p.74)

Stanislávski dedica sua vida a desenvolver seu Sistema de Interpretação – um conjunto de procedimentos de atuação, desde seus livros iniciais *A preparação do ator* e *A construção da personagem*, até sua última fase que resulta no Método das Ações Físicas. O desenvolvimento do Sistema, no entanto, nunca foi desvinculado da preocupação por uma cenografia que melhor destacasse a iniciativa criadora do ator.

O único imperador e soberano do palco é o ator de talento. Entretanto acabei não encontrando para ele aquele fundo cênico que não o atrapalhasse mas o ajudasse no complexo trabalho artístico. Faz-se necessário um fundo simples, e sua simplicidade deve partir de uma fantasia rica e não de uma pobre. Entretanto não sei como evitar que a simplicidade rica projete-se ao primeiro plano com força ainda maior do que o luxo exagerado da teatralidade. [...] Resta esperar que nasça algum grande artista e resolva essa difícil tarefa cênica, criando para o ator um fundo simples porém rico em arte. (STANISLÁVSKI, 1989, *apud* SHUBA, 2016, p.126)

Estes dois encenadores vão influenciar todas as renovações teatrais do Ocidente no século XX, principalmente na busca de uma organicidade na interpretação e de uma simplicidade na cenografia baseada na pesquisa de

² Constantin Stanislávski (1863-1938) Ator, encenador, pedagogo e [escritor](#) russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. (Wikipédia)

elementos cênicos essenciais que deem uma referência ao público mas, ao mesmo tempo, liberem sua imaginação.

Nos anos 60, Peter Brook³, antes mesmo da criação do CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) e da aventura de sua viagem com o grupo à África, já preconiza a simplicidade da cena e a importância da relação com o cenógrafo:

O melhor cenógrafo é aquele que evolui passo a passo com o diretor, invertendo, mudando, afinando, ao mesmo tempo em que gradualmente toma forma o conceito do todo. [...] Muitos cenógrafos, no entanto, tendem a acreditar que uma vez que os esboços dos cenários e figurinos foram entregues, eles terminaram uma parte importante de seu trabalho criativo. Isso diz respeito particularmente aos bons pintores que trabalham para o teatro, para quem um esboço acabado está completo. Os amantes da arte não entendem por que os "grandes" pintores e escultores não realizam todo o cenário teatral. Na realidade, o que é necessário é um esboço incompleto, que tenha clareza sem rigidez, que possa ser descrito como 'aberto'. Esta é a essência do pensamento teatral, e um verdadeiro cenógrafo tem que conceber seus esboços pensando que eles devem estar em constante ação, movimento e relacionamento com o que o ator traz para a cena à medida que se desenrola. (BROOK, 1973, p. 145-146. Tradução do autor.)

Em três anos de viagens com seu grupo por África e América, se perguntando sobre o que é teatro e o que é essencial para que aconteça o ato teatral, Brook descobre o tapete como a forma ideal do teatro. “O tapete condensa e delimita o espaço de atuação, [...] deixa o ato teatral aberto por todos os lados e o público pode rodeá-lo. Assim se mantém o contato, assumindo a diferença entre o teatro e a vida.” (BANU, 2006, p.21. Tradução do autor). Brook estabelece também um de seus princípios de encenação, citado por Andrew Todd e Jean-Guy Lecat (2003, p. 218.): “Quanto mais mostramos, menos dizemos.” (Tradução do autor).

Em 1974, quando se estabelece no *Théâtre des Bouffes du Nord*, mantendo a estrutura original do velho teatro e aumentando o proscênio até à plateia, tipo um palco elizabetano no mesmo nível do público, Brook estabelece dois parâmetros importantes de seu trabalho: o solo, como a superfície da atuação que ajuda em essência a criar um ambiente e modula a presença corporal do ator, e o fundo, que funciona como apoio plástico e mantém o corpo do ator como uma silhueta que não se perde em uma extensão ilimitada. “O ator ocupa o centro e a parede do fundo o protege. Para entregar-se plenamente, repete Brook sem cessar, o ator experimenta

³ Peter Brook (1925-) Diretor de teatro e cinema britânico Propõe um teatro de caracterização dos personagens que torne visível a "invisível" alma humana. Procura também imprimir caráter crítico e polêmico às montagens, substituindo a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo. Nos anos 70, funda em Paris o Centro Internacional de Criação Teatral, o qual dirige até hoje. (Wikipédia)

uma necessidade de segurança a que responde o solo que o reforça e o fundo que o protege.” (BANU, 2006, p.22. Tradução do autor).

A síntese e a simplicidade da cena, para Brook, não significam um despojamento da cenografia, mas a busca, de acordo com a obra, de um espaço em movimento, livre e fluido. Adverte que o caminho da simplicidade é muito amplo e complexo, pois é algo que surge como resultado de processos distintos e às vezes intrincados, realçando o poder e a flexibilidade da metáfora teatral. “O público é capaz de usar sua imaginação para relacionar as coisas. Não só é desnecessário dar uma imagem ‘completa’, também é perigoso, porque esta suposta imagem ‘completa’ é frágil e pode fazer-se em pedaços.” (TODD; LECAT, 2003, p. 63).

Stanislávski, Craig e Brook, estes nomes que marcam o teatro do século XX têm em comum a busca de uma simplicidade na cenografia mas que seja rica em significados, que sugira mais do que ilustre, e, principalmente, que apoie e esteja a serviço do trabalho dos atores. Todos são encenadores e procuram a unidade e coesão de todos os aspectos significantes do acontecimento teatral.

Maria Helena Lopes⁴, profunda conhecedora e admiradora desses três encenadores e com a bagagem de seus estudos com Jacques Lecoq⁵ em Paris, reúne um grupo, na maioria estudantes do Curso de Arte Dramática da UFRGS, para um processo de criação baseado na improvisação e no jogo teatral que dê aos atores a possibilidade de uma interpretação mais orgânica e verdadeira. Como encenadora, busca uma ambientação que sirva ao jogo do ator e realce o trabalho de interpretação como base fundamental da criação teatral.

OS ESPETÁCULOS DO TEAR E A CENOGRAFIA DE FIAPO BARTH

Assistir a um trabalho do grupo Tear, de Porto Alegre, é como tomar um banho de criatividade, de disposição para a arte, de teatro na sua forma mais pura. [...] Maria Helena Lopes e seu TEAR são hoje uma das grandes dádivas de nosso teatro. (GOLDFEDER, IstoÉ, 1987.)

O grupo Tear forma-se em 1980 e é responsável pela criação de dez espetáculos até 2001, todos sob a direção de Maria Helena Lopes. No decorrer

⁴ Maria Helena Lopes (1934-) Professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Após cursar a Escola de Jacques Lecoq e o atelier de Serge Martin, em Paris, volta a Porto Alegre e cria, em 1980, o TEAR e é responsável por todas as encenações do grupo até 2001. (N.A.)

⁵ Jacques Lecoq (1921-1999) Pedagogo teatral conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, movimento e mímica, utilizados em sua École Internationale du Theatre Jacques Lecoq (Paris). Utilizava a pedagogia das máscaras e a aprendizagem pelo erro, visando treinar os atores a investigar formas de atuação que melhor lhes convinhassem. (Wikipédia)

desses vinte anos, o grupo se caracteriza por criar espetáculos com base na investigação de linguagens e estilos de interpretação, investindo no treinamento dos atores para o jogo teatral e na improvisação como fundamento para a criação. Lembrando que os trabalhos aqui abordados compreendem o período de 1982 a 1987 e têm a cenografia assinada por Fiapo Barth⁶. É constante também a iluminação de Luiz Acosta e a trilha sonora composta para os espetáculos e executada ao vivo.

A pesquisa para este artigo tem uma abordagem qualitativa, a coleta de dados se dá pelo acesso ao acervo documental do grupo (material de imprensa, fotos, vídeos e anotações de produção) e de entrevistas abertas, realizadas através de plataforma digital (Zoom), tendo como objetivo rememorar os processos de criação dos três espetáculos. As entrevistas são com Sergio Lulkin⁷ (set/2020), Nazaré Cavalcanti⁸ (out/2020) e Fiapo Barth (dez/2020 e fev/2021). Estas entrevistas resultam em um tipo de encadeamento de lembranças, que até agora não tinham sido registradas, e que, junto com o acervo documental, permitem elucidar aspectos importantes sobre as condições em que se deram as criações de *Os Reis Vagabundos*, *Crônica da Cidade Pequena* e *Império da Cobiça*.

Como autor deste artigo e tendo participado como ator desses espetáculos, peço licença para, a partir de agora, falar em primeira pessoa e evocar nossas memórias no tempo passado.

Os Reis Vagabundos (1982)

Trabalho construído procurando expor a vida por um fio, não é à toa que o grupo se inspirou na expressividade do *clown* e no cotidiano dos catadores de papel. A partir destas duas sugestões, [...] o grupo armou um texto bem leve sugerindo um dia e alguns acontecimentos de um bando maltrapilho. (BRANDÃO, Última Hora, 1983.)

Os ensaios dos *Reis Vagabundos* aconteceram no porão de uma igreja anglicana, localizada na rua São Vicente em Porto Alegre, em uma sala ampla mas

⁶ Fiapo (Antonio Augusto) Barth (1953-) Formado em Arquitetura pela UFRGS, Firma-se como cenógrafo a partir de suas criações com o Tear e trabalha com vários grupos teatrais de Porto Alegre. Diretor de Arte de todos os filmes e séries televisivas produzidas pela Casa de Cinema de Porto Alegre. (N.A.)

⁷ Sérgio Lulkin (1958-) Ator fundador do Tear. Professor da Faculdade de Educação da UFRGS. Participou como ator de todas as montagens do grupo Tear. (N.A.)

⁸ Nazaré Cavalcanti (1955-) Atriz do Tear nos espetáculos *Quem Manda na Banda*, *Os Reis Vagabundos* e *Crônica da Cidade Pequena*.

com um pé direito muito baixo e um pequeno palco de auditório desativado. O espaço servia como uma espécie de depósito, onde improvisávamos sobre o universo dos catadores de papel, a partir de nossas observações nas ruas. Os catadores da época não eram simplesmente pessoas que viviam do lixo, eles estabeleciam modos particulares de acumular objetos, assumiam identidades próprias: a mulher com saco de frutas na cabeça que falava sozinha, o velho mal-humorado com chapéu de jornal que se fechava em duas caixas de papelão para dormir, a que enfeitava seu carrinho de supermercado com laços de fita. Fiapo Barth, recém-ingressado no Grupo, acompanhou os ensaios desde o início e começou a trazer objetos catados no lixo. “Boa parte do material eu fui levando. Depois, vocês começaram a catar também. Eu me lembro de ter levado aquele banco de banheiro de plástico que virava corneta, a malinha sem tampa, a forma em formato de coração, coisas que se achavam no lixo e outras da Cidade de Deus.” (BARTH, 2020)

O ator Sergio Lulkin (2020) lembra que “no início as improvisações eram individuais, cada ator criando seu cotidiano a partir de suas observações do universo dos catadores de papel, escolhendo seus objetos, compondo seu próprio figurino”. A atriz Nazaré Cavalcanti (2020) fala de como foi marcante a criação daqueles personagens “de fora para dentro, colocando roupas, juntando pequenos adereços, acumulando objetos; a partir da forma exterior, eles começaram a existir”. Depois de muitas improvisações com situações as mais diversas, uma noite, improvisando uma enchente, os personagens colocaram um colchão sobre dois engradados de madeira e, ajudando uns aos outros, subiram todos para se salvar. “Quando eles se uniram, a Lena (Maria Helena Lopes) brilhou: ‘ah, eles estão juntos agora’. Foi o ponto de mudança da relação entre eles.” (LULKIN, 2020). Criou-se, então, a necessidade de explorar níveis mais elevados no cenário e de determinar um espaço comum para os personagens. “Vocês exigiam alguma coisa para subir, para elevar a cena, daí que veio a ideia do outdoor. Esta ideia de ser meio escondido acho que foi minha. A ideia antes era um terreno baldio, o outdoor deu a coisa de eles estarem escondidos atrás, de ter uma vida escondida atrás daquilo, eles nunca estão aparentes.” (BARTH, 2020)

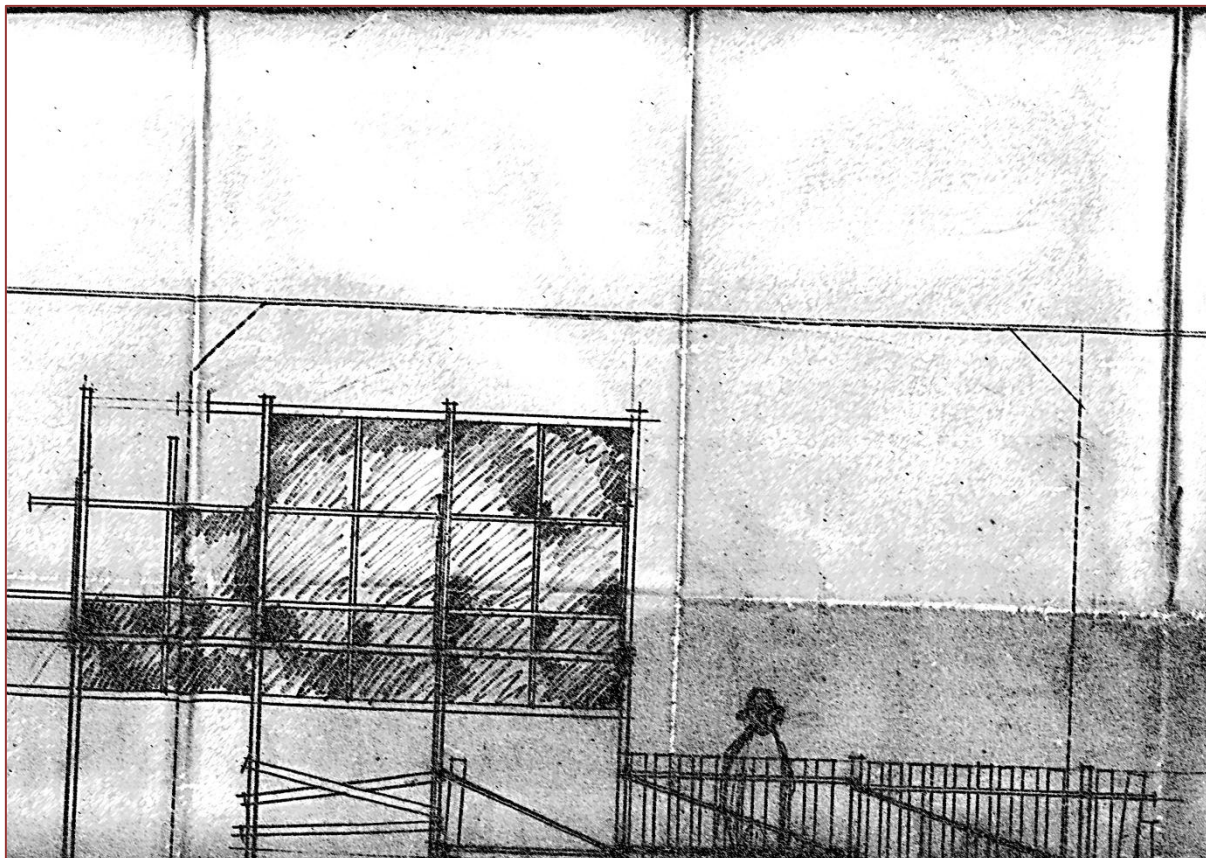


Figura 1: Croqui de Fiapo Barth para *Os Reis Vagabundos* (1982) Fonte: acervo do grupo.

A utilização da linguagem do palhaço não foi imediata. Maria Helena Lopes tinha feito, alguns anos antes, o curso da escola de Jacques Lecoq, em Paris, onde a pesquisa do *clown* próprio de cada um finaliza o programa de pedagogia com as máscaras. O nosso treinamento diário incluía então, além dos exercícios corporais próprios da escola de Lecoq, acrobacias e jogos de preparação do *clown*. Mas só depois de estruturados os personagens e as situações, e tendo certeza da adequação da linguagem, é que Maria Helena nos apresentou “o famoso *nariz vermelho*, a menor máscara do mundo, que permite tirar do indivíduo sua ingenuidade e sua fragilidade.” (LECOQ, 2010, p. 214).

O *clown*, em si, já é uma visão de mundo. Um *clown* agindo, sem nenhuma intencionalidade de origem intelectual, sintetiza todas as possíveis denúncias à ordem estabelecida. Ele é o reverso do habitual, do conhecido, do cotidiano e é justamente nessa sua constante inversão inesperada que o cotidiano se revela mais claramente em todo o seu absurdo. (Programa de estreia de *Os Reis Vagabundos*, 1982).



Figura 2: os seis personagens d'*Os Reis Vagabundos*. Da esquerda para a direita, Rui (Pedro Wayne), Tlim (Nazaré Cavalcanti), Ildalina Rosa (Ângela Gonzaga), Nijguit (Sérgio Lulkin), Bock (Marco Franchetti) e Vitória (Clarissa Malheiros). Teatro de Câmara, Porto Alegre, 1982. Fonte: acervo do grupo, foto de Sérgio Amon.

O jogo de descoberta do clown liberou e incentivou os atores para a total exploração da multiplicidade de usos e funções dos objetos, potencializando o valor e o sentido daqueles pertences e oferecendo elementos estéticos para a cenografia. Os acessórios passaram a ser explorados de outra forma, estimulando o cenógrafo a trazer novos materiais que propiciassem essa descoberta.

O dia que vocês puseram os narizes, eu não acreditei naquilo. Vocês estavam fazendo um trabalho realista, quase que de crítica social, sobre mendigos. Quando colocaram os narizes vermelhos era outra coisa, não era nada do que estava pensando, do que eu estava preparado para fazer até aquele dia. Vocês simplesmente saíram do campo que eu achava que estava dominando, foi muito surpreendente aquilo. (BARTH, 2020)

Os Reis Vagabundos estreou em maio de 1982 no Teatro de Câmara da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (mais tarde denominado Teatro Tulio Piva). O cenário foi todo montado já dentro do teatro. O outdoor foi feito de metal e toras de madeira porque Maria Helena não aceitou a ideia de fazer um objeto cenográfico. A proposta inicial era fazer alguma coisa mais leve, “mas ela não acreditava que eu pudesse fazer alguma coisa que parecesse metal enferrujado sem ser com metal enferrujado, nunca pensei em ir para um ferro velho encontrar não sei quantas chapas de metal enferrujado para montar um outdoor.” (BARTH, 2020)

O cenário é um verdadeiro achado, composto pela estrutura (de costas) de um outdoor, sacos pretos de plástico (de lixo), caixotes e trastes, jornais e papelões. A área de representação evoca um baldio urbano. Nele desfilam seres que se defrontam com o mundo dos homens socialmente integrados. [...] Para eles os objetos não significam uso, troca, venda, mas artefatos oferecidos à inteligência e à imaginação. (BRANDÃO, Última Hora, 1983)

No Caderno de Cultura do Jornal Zero Hora, o crítico teatral Cláudio Heemann, em matéria sobre o visual dos espetáculos *Macunaíma* e *Os Reis Vagabundos*, resume: “Um trabalho que só usa a marcação dos atores e sua integração com a cenografia para exprimir uma cosmovisão. [...] Os objetivos da encenação foram alcançados dentro de uma linguagem essencialmente visual.” (HEEMANN, ZH, 1982). No final do ano, Heemann indica Fiapo Barth para a Melhor Cenografia de 1982.



Figura 3: *Os Reis Vagabundos*. Da esquerda para a direita, Clarissa Malheiros, Ângela Gonzaga, Sérgio Lulkin e Marco Fronchetti. Teatro de Câmara, Porto Alegre, 1982. Fonte: acervo do grupo, foto de Sérgio Amon.

Além da primeira temporada no Câmara, o espetáculo foi apresentado dentro das obras da reforma do Teatro São Pedro, fechado há nove anos para restauração, nos Presídios Central e Feminino, em praças e parques de Porto Alegre. Em setembro de 1982, participamos do I Festival das Mulheres nas Artes, organizado por Ruth Escobar, com apresentações no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e Teatro Cacilda Becker, em São Bernardo do Campo. No início de 1983,

fomos convidados pelo Instituto Nacional de Teatro (INACEN/MINC) para participar do Projeto Mambembão, com apresentações em Vitória, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Em maio, voltamos a São Paulo para temporada no Teatro SESC Pompéia.

Todas essas viagens alertaram para a dificuldade de montagem e transporte de um cenário daquela proporção, ainda mais sem estrutura de embalagem. Não tínhamos experiência de viagens nem de produção. Enfrentamos, inclusive, problemas com transportadoras que não aceitavam transportar nosso material porque “parecia lixo”. Essa dificuldade determinou outra forma de planejar as novas produções do grupo, afetando, é claro, o trabalho de criação dos atores e da cenografia.

Este trabalho agregou profissionais que viriam, daí em diante, a formar a equipe do Tear, confirmou o tipo de criação como forma eficiente de agregar a todos e consagrou-nos como grupo no âmbito local e nacional. O espetáculo levou também os Prêmios Açorianos de Melhor Ator (Marco Franchetti), Melhor Atriz (Ângela Gonzaga) e Prêmio Especial (Os Reis Vagabundos).

Crônica da Cidade Pequena (1984)

Eloquente demonstração das virtudes dos improvisos para sanarem um teatro entorpecido pelo cartesianismo, a nível dos textos e das interpretações, como tem se visto em São Paulo, *Crônica da Cidade Pequena* se abre à experimentação incansável de um grupo que está encontrando uma expressividade toda própria, com os melhores resultados. [...] Utilizando o mesmo palco onde Antunes Filho está criando um revigoreamento indispensável para a cena brasileira, o Tear se mostra à altura de dividir o espaço com seu anfitrião no mesmo pé de igualdade. (MOSTAÇO, Folha de S. Paulo, 1985)

O processo de criação do espetáculo iniciou com a investigação sobre as lendas gaúchas e o universo das obras de Érico Veríssimo, principalmente *O Tempo e o Vento* e *Incidente em Antares*, com foco em improvisações que criassem os ambientes de uma cidade do interior. Depois de alguns meses de experiências e umas merecidas férias, Maria Helena trouxe a ideia de trabalharmos inspirados na *Crônica de uma Morte Anunciada*, de Gabriel García Márquez, trocando o foco da narrativa do autor para os personagens da cidade.

Os ensaios aconteciam no quarto andar do Instituto de Artes da UFRGS, em duas salas destinadas a disciplinas de desenho. Na menor, havia alguns praticáveis e vários objetos de cerâmica, vasos e outros utensílios domésticos, que foram sendo

usados em cena. Na sala maior, que usávamos para as improvisações, havia vários cavaletes que tínhamos que recolher para abrir espaço de trabalho, mas que nos possibilitavam montar mesas e balcões, criando ambientes interiores, como a prefeitura, a pensão, as casas das famílias e, ao mesmo tempo, espaços abertos de encontro dos personagens da cidade.



Figura 4: *Crônica da Cidade Pequena*. Da esquerda para a direita, em pé, Marco Fronchetti, Maria Lúcia Raymundo, Sônia Coppini, Marcos Carbonell, Nora Prado, Sergio Lulkin e Pedro Wayne; sentados, Nazaré Cavalcanti e Roberto Mallet. Theatro Renascença, Porto Alegre, 1984. Fonte: acervo do grupo, foto de Cláudio Etges.

Um roteiro que domina a evolução dramática de fiapos de vidas e de situações que têm apenas o sopro mágico que só a recriação literária poderia lhes conferir. A técnica de antecipar a ação – o assassinato que faz da cidade cúmplice é conhecido logo no início – acrescenta mais uma qualidade a essa *Crônica*. O efeito épico comenta a ação, permitindo que a história não se torne simplesmente emotiva. [...] O detalhe mais do que o grande traço é que faz de *Crônica da Cidade Pequena* uma narrativa de inegável comunicabilidade. Ao poetizar o banal chega-se ao grande poema das pequenas vidas. (LUIZ, 1986)

Nesta montagem, Fiapo Barth começou a acompanhar os ensaios quando já estávamos trabalhando sobre a *Crônica* e decididos por uma linguagem realista, onde os móveis e utensílios usados teriam que ser criados para compor os ambientes das cenas. Desta forma, foram construídas mesas, porta-plantas,

praticáveis, e adquiridas cadeiras, namoradeiras, mesinhas, tapete e objetos que ajudavam a compor a cena.



Figura 5: *Crônica da Cidade Pequena*. Lúcia Serpa e Marta Biavaski. Theatro São Pedro, Porto Alegre, 1984. Fonte: acervo do grupo, foto de Cláudio Etges.

Em relação à CVI, pela primeira vez os atores precisavam de ajuda. No início do roteiro, eram mais de trinta cenas e cinquenta e cinco personagens, desenvolvidos pelos dez atores. Cada ator tinha a responsabilidade dos figurinos de pelo menos cinco personagens.

Eu não trabalhava com figurino também na *Crônica*, eu trabalhava catando ternos, os ternos de linho que tingimos, mas eu não montava os figurinos, eu fornecia o material principalmente para os homens. Fui nos brechós da Santa Casa onde tinha os ternos antigos, principalmente para escolher a textura dos tecidos, mas eu não decidia quem usava o que. Era o trabalho que o grupo aceitava de mim, o grupo tinha essa coisa de compor seu próprio figurino. (BARTH, 2020)

Assim, a partir do que cada ator havia criado para seus personagens e com a iniciativa de Fiapo Barth, buscando roupas usadas em brechós, e outras confeccionadas e reformadas por Élcio Rossini e Rosângela Cortinhas, jovens aprendizes do ofício na época, os figurinos foram finalizados, buscando uma praticidade nas trocas, que eram muitas e rápidas, e uma unidade de época, estilo e de paleta de cores.

Quanto à cenografia, eram mais de trinta móveis e acessórios cênicos que compunham vinte e quatro diferentes ambientes durante a peça, onde a troca de cenário era feita pelos personagens. Para que essas mudanças não fossem mecânicas e monótonas, criou-se uma sonoplastia de falas sussurradas que ajudava a criar a atmosfera do espetáculo. Fiapo Barth (2020) aponta que “você evoluíram muito nas trocas de cenas. Chegou um ponto que aquilo era muito bacana. No início era um caos, a estreia durou quatro horas, mas depois ficou muito bonito aquelas mudanças.” Nazaré Cavalcanti (2020) lembra que “tinha muito trabalho fora de cena. A cena acontecia e tinha uma função para montar e desmontar. A gente tinha muito trabalho, algumas cenas a gente fazia, noutras era carregar cenário, trocar figurinos.”



Figura 6: *Crônica da Cidade Pequena*. Sônia Coppini e Nazaré Cavalcanti. Teatro São Pedro. Porto Alegre, 1984. Fonte: acervo do grupo, foto de Cláudio Etges.

Uma cena da peça foi fundamental para a criação da unidade estética da cenografia do espetáculo: a cena em que Luzia, a moça da cidade que casará com o forasteiro e será devolvida na noite de núpcias, recebe as amigas. Enquanto Luzia confecciona flores de papel para um buque, as amigas bordam toalhas. As flores apareciam na novela de García Márquez como flores de pano, as toalhas vinham do material que juntávamos para as improvisações. “Primeiro, ela fazia as flores, aquilo

deu um colorido, um ponto de vibração no palco, que a gente começou a estender para as outras cenas, e acabou sendo um festival de flores. Era o que tinha de colorido no espetáculo.” (BARTH, 2020). As toalhas também começaram a aparecer nas outras cenas, bordadas, de rendas, de croché, bainha aberta, até a toalha final, manchada de vinho, quando Luzia é devolvida pelo noivo. “As toalhas era um jogo de vocês, vocês sempre usaram as toalhas, a Lena incentivava o trabalho com os tecidos, eram as toalhas, o véu da noiva, esse trabalho com o tecido era uma coisa do grupo.” (Ibid.)

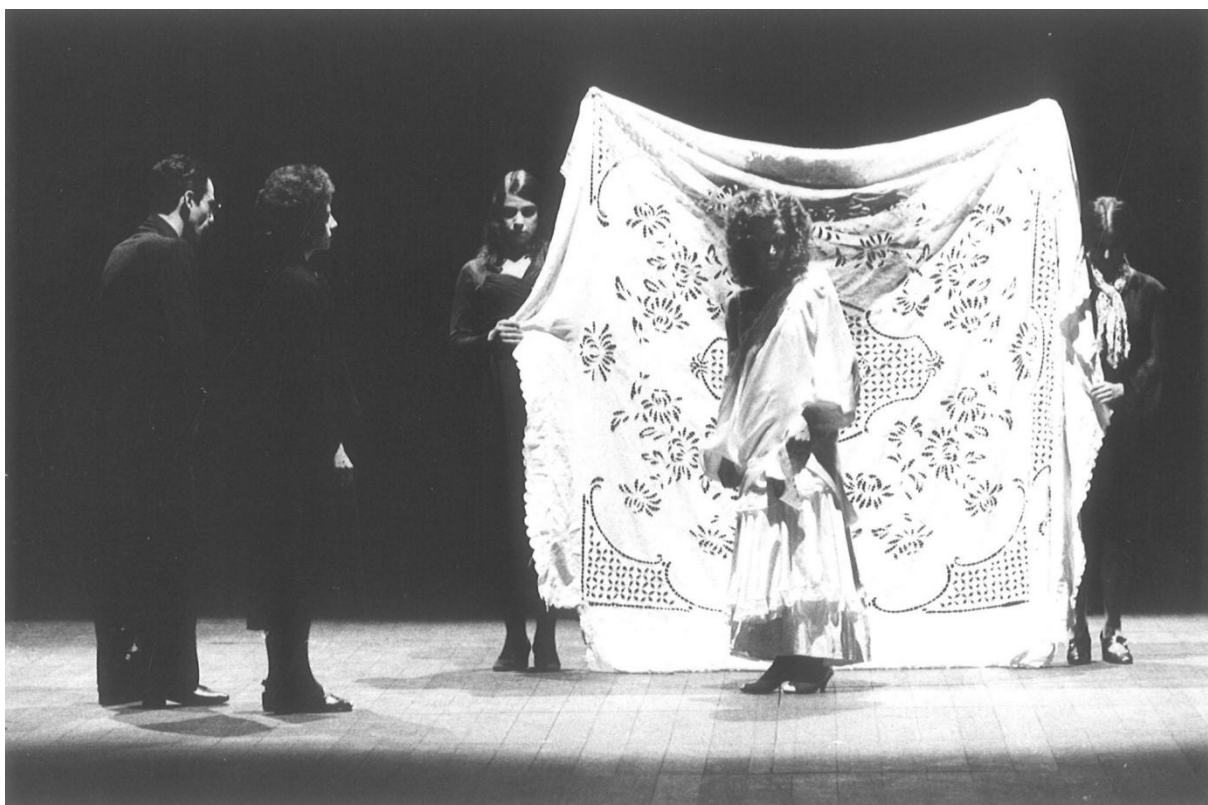


Figura 7: *Crônica da Cidade Pequena*. Roberto Mallet, Nazaré Cavalcanti, Nora Prado, Sônia Coppini e Lúcia Serpa. Theatro São Pedro, Porto Alegre, 1984. Fonte: acervo do grupo, foto de Cláudio Etges.

Crônica da Cidade Pequena estreou em setembro 1984 no Teatro Renascença, no Centro Municipal de Cultura. Ainda em Porto Alegre, fez temporadas no Theatro São Pedro e no Auditório da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Neste mesmo ano recebeu o Troféu Açorianos de Melhor Atriz Coadjuvante (Sônia Coppini) e Melhor Espetáculo.

Em 1984, o Tear apresenta *Crônica da Cidade Pequena*, adaptação de *Crônica de uma Morte Anunciada*, de Gabriel García Márquez, destaque em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, com repercussão na imprensa cultural. E integra, no ano seguinte, a programação do Teatro Sesc Anchieta e do Centro Cultural São Paulo - CCSP, ambos em São

Paulo. No verão de 1986, *Crônica da Cidade Pequena* participa do Festival de Verão do Inacen/MinC no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Maria Helena Lopes ganha, com a *Crônica*, o Troféu Mambembe na categoria especial, concedido pelo Inacen/MinC para os melhores espetáculos da temporada teatral paulista em 1985, e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, como a melhor autora em teatro adulto. (GRUPO TEAR. Enciclopédia Itaú. 2020)

Dessa vez, já tínhamos mais experiência em produzir e organizar nossas turnês, mesmo assim a quantidade de móveis e de pesadas caixas de madeira que usávamos para transportar todos os adereços e figurinos dificultaram bastante viajar com o espetáculo, além da necessidade de palcos com dimensões que comportassem a obra.

A *Crônica da Cidade Pequena* firmou a importância do Tear no eixo Rio/São Paulo, o acolhimento do público e da crítica possibilitou o convite de Antunes Filho⁹ e do SESC/SP para estrear o próximo espetáculo do grupo no Teatro Anchieta/SESC Consolação de São Paulo.

Império da Cobiça (1987)

Em *Império da Cobiça* o Tear passeia pela história da conquista da América vista pela ótica dos poderosos. [...] Com inteligente e fina ironia, gatilho apontado para as mazelas do poder, *Império da Cobiça* é impiedoso ao retratar a aristocracia em sua decadência (e pouca *finesse*), a igreja e sua ambição corrupta. Mérito total para o elenco, se desdobrando nas dezenas de personagens, trabalhando com brilho os bufões, em todo seu caráter irreverente e exacerbado. E confirmando o já sabido: Maria Helena Lopes e seu Tear são hoje uma das grandes dádivas de nosso teatro. (GOLDFEDER, IstoÉ, 1987)

O espetáculo foi baseado no livro *Nascimentos*, primeiro volume da trilogia *Memórias do Fogo*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano, onde ele narra, num vasto mosaico, desde os mitos dos povos da América pré-colombiana, que previam a chegada dos brancos, até as articulações da corte espanhola e a chegada dos colonizadores ávidos de riqueza e poder, destruindo povos e impérios. O processo de criação foi dos mais complexos que enfrentamos, não só pela amplitude da obra que exigia que selecionássemos de início o que iríamos trabalhar, como também pela quantidade e diversidade de situações e personagens. Enquanto

⁹ Antunes Filho (1929–2019) Encenador brasileiro, considerado como um dos principais nomes teatrais do país. Seu trabalho é fortemente ligado à renovação estética, política e cênica do teatro brasileiro surgido nos anos 1960 e 1970, sobretudo com *Macunaíma* (1978), montagem que se tornou referência para a geração dos anos 80. Nessa época, Antunes monta o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), hoje residido no Sesc Consolação, na cidade de São Paulo. (Wikipédia)

improvisávamos sobre as cenas, pesquisávamos também diferentes linguagens de interpretação, para decidirmos quem contaria essa história.

Os ensaios, desta vez, aconteciam num dos torreões laterais do Instituto Parobé da UFRGS, uma sala ampla, com um pé direito alto, onde podíamos inclusive deixar nossas caixas com material para as improvisações. Meses mais tarde, na preparação final para nossa partida para São Paulo, ocupamos o torreão central do prédio para os ensaios e o anterior se transformou no atelier de confecção dos figurinos e acessórios.

O roteiro foi quase finalizado quando ainda procurávamos a linguagem adequada para narrar a história, experimentávamos do melodrama ao épico e realista. Finalmente, Maria Helena decidiu, após vários exercícios e experimentações, que quem contaria a história seriam os bufões. Mais uma vez, Jacques Lecoq nos esclarece:

Retomamos aí o tradicional 'bobo da corte', que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades. Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do 'incaçoável': da guerra, da fome no mundo, de Deus. [...] Os bufões falam essencialmente da dimensão social das relações humanas, para denunciar o absurdo disso. Eles falam também do poder, de sua hierarquia, invertendo-lhes os valores. (LECOQ, 2010, p. 181-182)



Figura 8: *Império da Cobiça*. A rainha de Espanha e sua corte. Nora Prado, Lúcia Serpa e Ciça Reckziegel. Teatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano.

Com a eleição da trupe de bufões para conduzir a narrativa cênica, se alterou o modo de interpretação dos atores e criou-se a necessidade de um outro tipo de caracterização que contemplasse a diversidade de personagens. Todas as dezesseis longas cenas utilizavam, como único acessório cênico, um velho baú, que servia como montanha dos deuses, barco dos navegadores, trono e mesa de reis, altar do mosteiro, etc., permanecendo o tempo todo em cena. A partir desta nova concepção, se modificou a função de Fiapo Barth no espetáculo, o objetivo passou a ser criar diversas e diferentes ambientações a partir da caracterização visual dos personagens, que portavam seus próprios adereços cênicos.

Então, basicamente era isso: a função da forma e a forma da função. Uma ideia básica dos figurinos foi que precisávamos de tecidos, texturas diferentes, então fomos aos biques e comprávamos tudo que era de veludo, depois tivemos aquela super doação de restos de tecidos da *Milka* (empresária e estilista de Porto Alegre), que eram retalhos de ótimos tecidos, com um caimento bárbaro, crepe de seda que a gente fez os pássaros da corte de Montezuma, se não fosse aquele tecido não teria o efeito impressionante que tinha quando a luz batia, eles voavam no palco. Então, a obtenção de material conduzia muito o nosso trabalho. (BARTH, 2020)



Figura 9: *Império da Cobiça*. A Morte de Montezuma. Theatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano.

Além dos tecidos, tivemos doações de recortes de placas de aço inoxidável e de restos de couro. Fiapo Barth formou uma eficiente equipe, com Rosangela

Cortinhas, Coca Serpa, Leila Espellet e Carlos Dias, e começaram a trabalhar no torreão lateral enquanto ensaiávamos no torreão central. Criou-se aquela situação que Pamela Howard (2015, p. 200) descreve: “sessões de trabalho em uma cabine de provas são os momentos mais íntimos entre um ator e um cenógrafo, nos quais a confiança é fundamental [...] os atores devem voltar para a sala de ensaio se sentindo confiantes e satisfeitos.” Os atores esboçavam alguma coisa em cena e os figurinos eram praticamente montados nos corpos dos atores. “As armaduras, por exemplo, aquilo era perfeito, as peças já vieram com aquele recorte, tinha um machado com aquilo que era muito bonito, os capacetes também, só tivemos que descobrir como fazer. Eu aprendi que todo o material, que se tiver em grande quantidade, dá para criar alguma coisa interessante com ele.” (BARTH, 2020)



Figura 10: *Império da Cobiça*. Sérgio Lulkin, Marco Fronchetti, Nora Prado. Ao fundo, Pedro Wayne e Ciça Reckziegel. Teatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano.

A linguagem irônica dos bufões estimulava uma liberdade na escolha dos materiais para compor as caracterizações, assim a coroa da rainha de Espanha era um porta-carimbo coberto com um voal, o chapéu do bobo da corte era um maiô de banho dobrado sobre a cabeça, a coroa de Montezuma era a grade de uma luminária de jardim, o unicórnio de Tartário era um vaso solitário preso na testa, as vestes do cardeal era um grande mosquiteiro tingido de roxo, o esplendor da Virgem

era um tutu de bailarina preso numa raquete de tênis nos ombros da atriz e as máscaras da corte de Montezuma eram de porongos. “Tinha aquele humor dos bufões, então se podia usar coisas bem humoradas, o sarcasmo dos personagens permitia esse jogo de ser qualquer coisa, era uma subversão também.” (BARTH, 2020)



Figura 11: *Império da Cobiça*. Montezuma e sua corte. As máscaras de porongo. Teatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano.

Menos de um mês antes de estreia, partimos o grupo todo para São Paulo e, com o apoio de Antunes Filho, ocupamos o palco do Teatro SESC-Anchieta para finalizarmos o espetáculo. A equipe de Fiapo Barth instalou-se nos camarins do segundo andar e continuamos com a intensa troca para finalização das CVIs. São Paulo apresentou um novo problema e uma nova solução. Não tínhamos contatos para adquirir material reciclado ou mesmo doações, no entanto podíamos comprar material a que não tínhamos acesso em Porto Alegre. Assim foi com os bastões, que pudemos encontrar no tamanho e diâmetro que queríamos, e com os fardos de malha de algodão para embalagem (carriça), usados para compor a unidade dos deuses que iniciam e terminam o espetáculo.

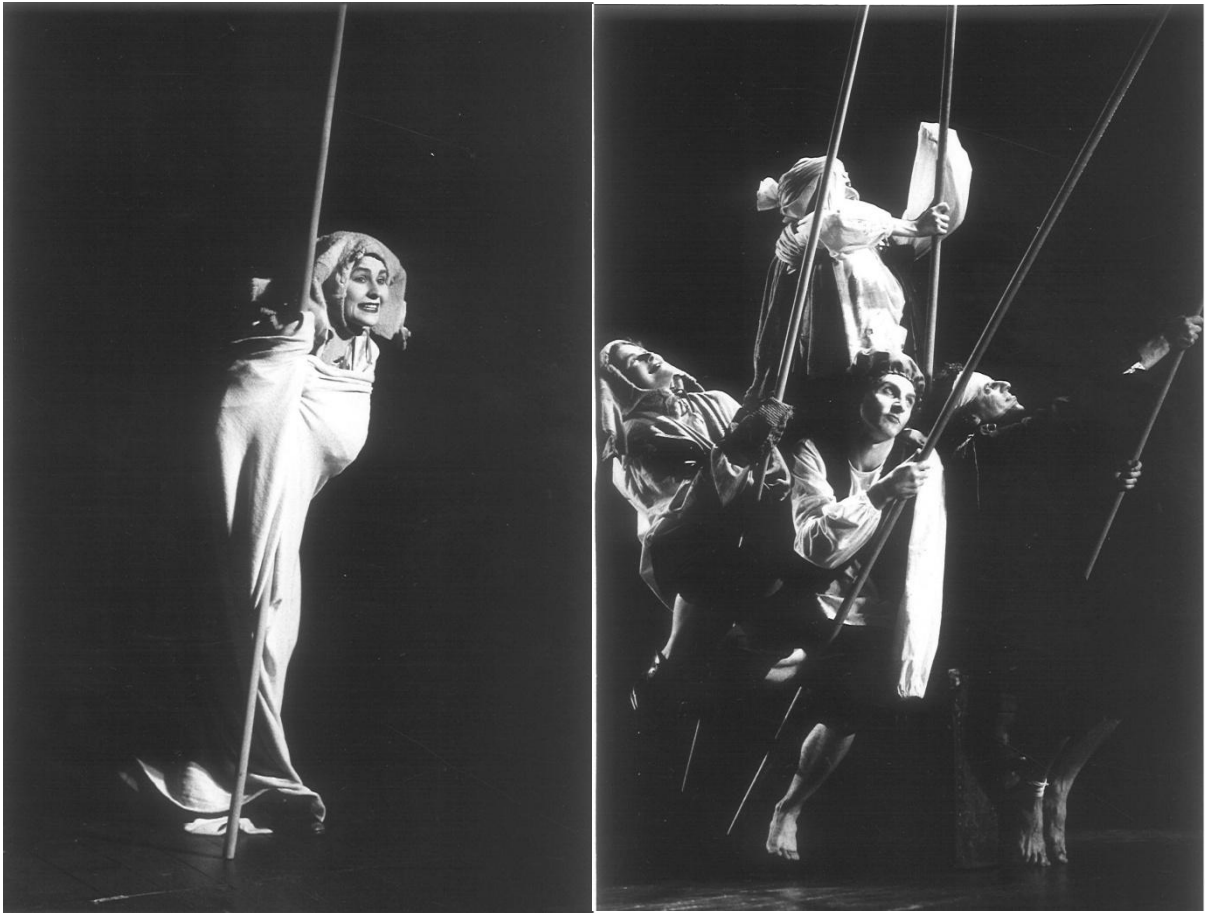


Figura 12: *Império da Cobiça*. Utilização dos bastões nos deuses iniciais e nos conquistadores. Teatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, fotos de Fernando Brentano

Uma coisa que foi difícil foi o figurino do Quixote, a gente comprou tudo, era uma coisa que eu não estava acostumado, eu preferia que as panelas e os utensílios de cozinha tivessem sido recolhidos, já usados, mas a gente fez o figurino em São Paulo, não tínhamos mais condições de recolher coisas. Era estranho sair e comprar. Era bonito, mas era fake, envelhecido com tinta, um figurino confeccionado, não como o resto todo que era ao acaso. Lidar com o acaso era mais confortável, não se tinha expectativas de fazer coisas, principalmente no teatro, que era uma vida totalmente sem verba. Tudo era a partir de troca, não tinha expectativa de compras. Só no final, quando já se tinha juntado tudo e faltava alguma coisa se dizia “agora, infelizmente, vamos ter que comprar”. (BARTH, 2020)



Figura 13: *Império da Cobiça*. Sancho e Quixote. Sergio Lulkin e Marco Fronchetti. Theatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano.

Império da Cobiça estreou em março de 1987 do Teatro Anchieta em São Paulo, fez apresentações em Marília e Campinas, no interior de São Paulo, e fez temporada no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro. Em 26 de julho, estreamos em Porto Alegre, no Theatro São Pedro, dentro da programação do II Encontro Renner de Teatro. Fizemos temporadas no Teatro Renascença e, novamente, no Theatro São Pedro. O espetáculo levou os Prêmios Açorianos de Melhor Direção e Melhor Figurino.



Figura 13: *Império da Cobiça*. A taberna. Marcos Carbonell, Lúcia Serpa, Nora Prado, Pedro Wayne e Marta Biavaski. Teatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano.

A visualidade (espaço cênico e figurinos) de Antonio Barth, talentoso servidor das pesquisas do grupo, alcançou aqui algumas sínteses de poderosa teatralidade. A iluminação de Acosta e a música executada ao vivo de Silvio Marques fornecem acabamento adequado à plasticidade do conjunto. (MOSTAÇO, Folha de S. Paulo, 1987)

O processo de criação do *Império* reforçou o trabalho de colaboração entre cenógrafo e atores, possibilitando a ampliação da visão do que pode ser uma cenografia para teatro. Fiapo Barth experimentou, assim como todos nós da equipe, o risco da incerteza e do erro, característico de uma criação baseada no improviso. “Eu mais plantava ideias do que sugeria soluções. Era surpreendente pra mim a maneira que as coisas aconteciam. Às vezes vocês faziam cenas maravilhosas e ela simplesmente cortava fora. Eu nunca sabia o que o espetáculo ia ser.” (BARTH, 2020)



Figura 14: *Império da Cobiça*. Cena Final. Theatro São Pedro, Porto Alegre, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Fernando Brentano

A ENCENADORA E O CENÓGRAFO

Maria Helena Lopes utilizou sempre a preparação dos atores para o jogo cênico, a improvisação e a pesquisa de linguagens como base para a criação de um vasto material dramático, do qual apenas pequena parte iria compor o espetáculo, mas que propiciava uma base para o aprofundamento e organicidade das interpretações. Para desenvolver esse material, usava a estratégia da “via negativa” da metodologia de Jacques Lecoq, que consiste em focar as críticas apenas nos aspectos mais pobres e inaceitáveis do desempenho do ator, nunca dizendo como fazer, mas liberando-o para descobrir por si mesmo como tornar sua performance mais aceitável. A mesma estratégia, a aprendizagem pelo erro, era aplicada com todos os outros membros da equipe de criação.

Não era fácil, ela olhava para as minhas coisas e dizia “não é nada disso”, ouvi muitas vezes o “não é nada disso”. Graças a Deus, por que depois eu só consegui trabalhar com pessoas que diziam isso. É terrível quando as pessoas não dizem nada. Na época da *Crônica*, eu fazia outros espetáculos e as pessoas não diziam isso, só diziam “Que bonito!”. (BARTH, 2020)

A experimentação permanente, aliada à exploração dos espaços de ensaio e dos teatros onde apresentávamos os espetáculos, criava um movimento de articulação entre a concepção da encenadora, a criação pelo improviso dos atores e as propostas do cenógrafo e do iluminador. Para Maria Helena Lopes, um espetáculo nunca estava totalmente terminado, estava em constante movimento, exigindo frequentemente a atenção e disponibilidade de toda a equipe, na busca de manter sempre o entusiasmo pelo risco do fazer teatral.

Os três espetáculos aqui abordados foram criados em sequência num período de cinco anos, no qual o grupo não tinha nenhum patrocínio, mas contava com diversos apoios e doações de materiais e, principalmente, com o apoio da UFRGS e do Inacen/MinC (Instituto Nacional de Artes Cênicas do Ministério da Cultura), que possibilitou todas as nossas turnês. Esta maneira de trabalhar com o material reciclado, condizente com a nossa situação econômica, junto com a experiência do transporte de material nas viagens, influenciaram bastante a evolução dessas cenografias.

Fiapo Barth chegou ao Tear com alguma experiência teatral anterior, mas ainda com uma visão de arquiteto sobre a cenografia. Em *Os Reis Vagabundos* não se envolveu com os figurinos, pois estes já estavam definidos pelos próprios atores na construção dos personagens. Trabalhou, então, disponibilizando material para experimentação dos atores, “muito do material que eu juntei foi depois do *clown*, porque aí tu entendes qual o material que tem aquele grau de absurdo, até ali eu estava trabalhando tecnicamente em cima do que um morador de rua necessita para viver, não tinha todo o humor, todo o sarcasmo, que apareceu a partir da virada.” (BARTH, 2020). Apresentou, no decorrer do processo, um projeto de cenografia que contemplava uma ótima ambientação para o espetáculo, um terreno baldio nos fundos de um outdoor. “A Lena comprou a ideia pra ver até onde ia, ah tá então vou fazer de tecido, ‘não, outdoor é de lata!’” (BARTH, 2021). Foi instigado pela encenadora a construí-lo com materiais verdadeiros, assim como eram os figurinos e acessórios, de maneira a ser explorado pelos atores e servisse às ações dos personagens.

Quando chegou nos outros trabalhos, eu já estava mais preparado para isso, de saber que o que eu estava vendo não era o que ia acontecer. Eu ficava vendo todos os *nãos* até saber pra onde o *sim* apontava. (BARTH, 2020)

Já na *Crônica da Cidade Pequena*, sabíamos, pela nossa experiência anterior, que não podíamos ter um grande cenário fixo e necessitávamos de muitos móveis para criar os diferentes ambientes, os quais foram confeccionados ou adquiridos através de trocas e doações. O trabalho de Fiapo Barth foi articular as mudanças desses móveis para compor a atmosfera dos diferentes ambientes da peça, dando uma identidade visual do trabalho através das flores de papel e das toalhas. “Eu já sabia isso, mas a Lena me fez ir mais fundo nessa coisa de não ter nada inútil em cena, nada puramente decorativo em cena. Talvez tenha alguma coisa disso em relação às flores da *Crônica*, mas elas não eram gratuitas, elas causavam uma sensação, uma cor propícia para a cena.” (BARTH, 2021)

Finalmente, no *Império da Cobiça*, Fiapo Barth foi direcionado a criar uma cenografia somente de CVIs, que, pelo forte impacto que causavam, podemos considerar, como define Patrice Pavis (2003, p. 165), “uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator.” A variedade de ambientações criadas pelos figurinos conduzia a narrativa por imagens de raríssima beleza, referenciadas em toda uma iconografia da época abordada. Ao mesmo tempo, a linguagem dos bufões permitiu a utilização de todos os tipos de materiais, o que estimulava ainda mais a experimentação de propostas pelo cenógrafo. “No *Império* eu não sabia o que o ator ia ser, tinha que esperar o esboço, a movimentação permitia usar os tecidos que tínhamos. A virgem santa da Nora, por exemplo, ela usava uma raquete de tênis atrás da cabeça para prender o esplendor, então eu fiz uma estrutura para substituir a raquete.” (BARTH, 2021)

O *Império* foi um processo maravilhoso, onde a parte visual ficou pronta junto com a peça. A gente não tinha o visual pronto até momentos antes da estreia, a gente foi acrescentando e fazendo nos camarins do Anchieta, em São Paulo, a carniça, os bastões... quando os deuses entraram no palco, eu me surpreendi com o efeito, com altura que davam aqueles bastões. (BARTH, 2021)

A evolução da cenografia de Fiapo Barth se revela muito na entrega, junto com atores, encenadora e demais membros da equipe, à experimentação de várias possibilidades de concepção das cenas, de utilização dos materiais, e, principalmente, de não se fixar a um conceito que ainda não estava estabelecido.

A coisa mais bacana de estar junto da Lena, era ver ela limpar uma cena. Era ver vocês transformarem aquilo que vocês já tinham numa coreografia. Por exemplo, o raio de sol nos narizes nos *Reis*, a maneira como se formava o cortejo de casamento na *Crônica*, aquela coisa de criar um

pequeno caos que acabava na cena perfeita, não é cenografia, mas acho que trabalhar com o Tear não era fazer cenografia, era dar condições cenográficas para o espetáculo acontecer. (BARTH, 2021)

O resultado final desses trabalhos foi fruto sempre da integração da condução proposta por Maria Helena Lopes, da disciplina e entrega ao improvisado dos atores, da disponibilidade e olhar atento de Fiapo Barth e do acabamento minucioso da iluminação de Luiz Acosta.

O APRENDIZADO

Todos nós que trabalhamos com o Tear reconhecemos a importância desse processo de criação pelo risco, da experimentação exaustiva, de propor para o outro sem saber a resposta, mas na certeza de uma escuta. Nunca sabíamos o conceito de um trabalho, nunca nos era revelado de início, talvez algumas vezes insinuado, mas andávamos para muitos lados antes de saber aonde ir. Esse processo não foi apenas com os atores, mas com toda a equipe criativa.

Eu vi que a participação durante o processo era essencial, e a partir daí eu senti que em todos os trabalhos em que fiz a cenografia sem participar do processo, como eu fiz com o Tear, nunca foi satisfatório pra mim o resultado, Era um resultado puramente plástico que eu propunha em cima da coisa. E participando da criação com o Tear, dava pra ir inserindo as coisas durante o processo, ir testando coisas que poderiam interferir no resultado, raramente o que eu propunha num outro espetáculo modificava a estrutura que já estava pronta.” (BARTH, 2021)

Fiapo Barth (2020) confessa que “não conversava muito com a Lena, eu ia produzindo coisas e ouvindo sim ou não. Eu não tinha uma linguagem plástica que eu pudesse explicar para ela.” A aprendizagem dessa forma de vivenciar a criação teatral, agregando todos para o risco da experimentação, definiu muito o resultado visual dos espetáculos. Como diz Pamela Howard (2015, p. 42), “saber como liberar o espaço demanda um profundo entendimento por parte do cenógrafo das distintas disciplinas da criação teatral, sobretudo direção e representação.”

Tudo isso foi um processo que foi do grupo e meu junto, de saber que o que eu fornecia seria manipulado pelos personagens entre cenas. Isto é uma questão muito específica deste grupo. Mesmo trabalhando com outros grupos que surgiram a partir do Tear, é diferente do que acontecia ali. (BARTH, 2021)

O grande aprendizado do cenógrafo foi se jogar em situação de risco junto com a encenadora e os atores, permitindo-se experimentar sem um conceito prévio estabelecido. “Nas peças que eu fazia com outros grupos, me apresentavam

trabalhos com marcação e texto pronto, eu assistia alguns ensaios, ia pra casa e voltava com um conceito. Não tinha um diretor que me conduzisse ao conceito, era completamente diferente do Tear.” (BARTH, 2021)



Figura 15: No centro Fiapo Barth e Rosângela Cortinhas, cercados pelos atores *do Império da Cobiça*. São Paulo, Teatro Anchieta, São Paulo, 1987. Fonte: acervo do grupo, foto de Ari Brandi.

Os resultados visuais desses espetáculos refletem e evolução dos conceitos de Stanislávski, Craig e Brook, abordados no início deste artigo, de introdução de elementos cênicos que sugerem uma atmosfera mais do que reproduzem uma realidade, de uma simplicidade da cena, que não significa um despojamento da cenografia, mas cria um espaço em movimento, livre e fluido, e, principalmente, que apoie, proteja e valorize o trabalho do ator. Tudo, é claro, aconteceu sob o olhar perscrutador de Maria Helena Lopes, sempre atenta a todos os aspectos de processo e da criação do espetáculo, pois como afirma Cláudio Heemann (ZH, 1987): “A equipe do Grupo Tear aparece coesa e disciplinada pela forte regência da direção.”

Este processo de criação, de integrar o grupo todo para uma experimentação “às escuras”, sem ter noção prévia do caminho que estávamos seguindo, buscando sempre uma nova maneira de fazer as coisas, foi característico em todos os

trabalhos do Tear, mas fica claro, através das entrevistas com Fiapo Barth e das lembranças de Sérgio Lulkin e Nazaré Cavalcanti, que o período e a sequência desses três espetáculos foi fundamental para interiorizar essa aprendizagem e conceber uma nova forma do fazer teatral, baseada na confiança de embarcar na viagem criativa proposta pela encenadora, mesmo sem saber o destino. Aprendizagem esta que vai se refletir nas criações posteriores de cada um de nós, dentro ou fora do Tear, mais como uma maneira de encarar a vida e a criação do que simplesmente uma metodologia para o fazer teatral.

REFERÊNCIAS

BANU, George. Peter Brook: Hacia un teatro primero. Buenos Aires: Artes del Sul, 2006.

BARTH, Fiapo. Entrevista concedida a Marco Antonio Fronchetti. Porto Alegre, 2 de novembro de 2020.

_____. Entrevista concedida a Marco Antonio Fronchetti. Porto Alegre, 20 de fevereiro de 2021.

BRANDÃO, Tânia. Dois espetáculos do Mambembão. Última Hora. Rio de Janeiro, 22 jan. 1983. Crítica.

CAVALCANTI, Nazaré. Entrevista concedida a Marco Antonio Fronchetti. Porto Alegre, 9 de outubro de 2020.

CRAIG, Edward Gordon. Rumo a um novo teatro e cena. Trad. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GOLDFEDER, Sonia. Sem escrúpulos nem piedade. IstoÉ. São Paulo, ano 11, n. 537, p.5, 8 abr. 1987.

GRUPO TEAR. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo510512/grupo-tear>>. Acesso em: 27 Dez. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HEEMANN, Cláudio. O visual em “Macunaíma” e “Os Reis Vagabundos”. Zero Hora. Porto Alegre, 16 jul. 1982. ZH Cultura – Teatro.

_____. A rapinagem em espetáculo forte. Zero Hora. Porto Alegre, 0 ago. 1987. Teatro/Crítica.

HOWARD, Pamela. O que é Cenografia? Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LUIZ, Macksen. Detalhes e Sussurros. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15 fev. 1986. Caderno B – Teatro.

LULKIN, Sérgio. Entrevista concedida a Marco Antonio Fronchetti. Porto Alegre, 16 de setembro de 2020.

MOSTAÇO, Edélcio. A magia de uma cidade pequena. Folha de S. Paulo. São Paulo, 21 ago. 1985. Ilustrada, Teatro/crítica.

_____. Improviso narra saga da cobiça. Folha de S. Paulo. São Paulo, 1º. abr. 1987. Ilustrada.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Trad. Yan Michalski. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. Introdução às grandes teorias do teatro. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SOARES, Leônidas Garcia. El diálogo entre la luz y la caracterización visual : la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 e 2010. 2016. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/151191>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SHUBA, Simone. Stanislávski em processo: um mês no campo – Turguêniev. São Paulo: Perspectiva: Teatro-Escola Macunaíma, 2016.

STANISLÁVSKI, Constantin. Minha vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TODD, Andrew; LECAT, Jean-Guy. El Círculo Abierto: los entornos teatrales de Peter Brook. Barcelona: Alba Editorial, 2003.