

Verso e reverso: Teatro itinerante e outros teatros

Entrevista com Clóvis Dias Massa

Fragmentum: Creio que o primeiro passo seja uma apresentação profissional. Então, iniciaria com um desafio: Como Clóvis Massa apresentaria o professor, o pesquisador e o artista Clovis Massa? Sua formação, suas experiências profissionais, seus projetos, suas ideias etc.?

Massa: Minha formação universitária teve início no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, no curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, no final dos anos 80. Nunca tive dúvida a respeito da área em que atuaria depois de formado, mas tenho, para mim, que, ao longo da minha trajetória, o campo específico de atuação acabou mudando. Quando mais jovem, tinha aptidão para a mímica ou para a expressão corporal, talvez pela forma como, desde então, eu valorizava a gestualidade. Além disso, para mim e para vários colegas do curso, esse foi um período de descoberta das técnicas. Apesar de, naquele momento, ter tido contato com o treinamento proposto pela antropologia teatral, no trabalho de conclusão de curso, eu queria que o resultado final da minha investigação não ficasse restrito a uma série de partituras físicas. Nesse contexto, como bolsista de iniciação científica, recebi uma menção honrosa no XIII Salão de Iniciação Científica, com uma pesquisa sobre o método de atuação de François Delsarte, que apliquei no meu trabalho de conclusão de curso. Teórico do período romântico francês, Delsarte classificou os movimentos e as atitudes das partes do corpo e descreveu quais eram os significados possíveis de cada uma das nove posições de mão, braço, pernas, tronco, cabeça e até mesmo de pálpebras. Empreguei alguns fundamentos do sistema de Delsarte numa montagem de *O Canto do Cisne*, de Anton Tchekhov, peça curta que permite a articulação de duas formas distintas de atuação, pela metalinguagem proposta, já que o personagem é um velho ator que, ao rememorar suas grandes atuações do passado, interpreta alguns trechos clássicos. Encontrei, no texto de Tchecov, um tratamento que poderia, a meu ver, se associar com esse método de atuação, já anacrônico. Assim, optei pelo risco, ao mergulhar praticamente sozinho, de forma quase suicida, nessa investigação, sem saber aonde tudo aquilo poderia me levar. Mas, afinal de contas, de que vale desenvolver uma pesquisa se já se sabe no que ela vai dar? Infelizmente, nem todos pensam assim... No fim de tudo, como ator, se houve um ganho na aplicação de uma técnica corporal, por outro, tive que tomar cuidado, dali para frente, para a técnica não matar a espontaneidade e a organicidade da atuação. Enfim, de uma maneira geral, sinto que a autonomia esteve sempre presente na minha trajetória, mesmo como ator. Talvez por haver, para os estudantes desse período, uma ênfase excessiva no caráter de pesquisa, isso gerou uma independência dos artistas que se formavam, um

grande número de monólogos como trabalhos de conclusão de curso, e a diminuição dos trabalhos coletivos. Então, acabei propondo projetos a diretores quando me vi sem grupo de trabalho. Um deles, após o meu retorno a Porto Alegre, depois do curso de Mestrado, foi fruto do meu contato com o dramaturgo paulista Alcides Nogueira. Fui proponente da montagem de *As Traças da Paixão*, com direção do Élcio Rossini e com a belíssima atuação de Margarida Leoni Peixoto, sobre uma dona de boteco de beira de estrada que é confundida com Anastácia, remanescente dos Romanov. Eu me interessei pela forma como esse autor emprega o épico e a intertextualidade em seus textos, como absorve a História de forma antropofágica e lida com o estranhamento por meio da ambiguidade e do insólito. Como, desde 1998, sou professor de história e teoria do teatro na UFRGS, onde também integro o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, durante esses anos, tenho me dedicado bastante para aprimorar o meu conhecimento sobre o conteúdo das disciplinas que ministro, que é bastante amplo, pois vai do teatro grego antigo ao teatro brasileiro contemporâneo. Apesar de estar mais voltado ao estudo da história do teatro e de teorias e práticas teatrais, não há um único dia em que não deseje estar nos palcos profissionalmente. Tenho visão de diretor, sempre tive muitos projetos, mas é difícil colocá-los em prática em meio a tarefas acadêmicas, a maioria não exatamente de ensino, dentro de sala de aula, mas vinculadas a atividades administrativas ou de elaboração de projetos departamentais. Tenho engavetado dois projetos de montagem baseados, um, em Oscar Wilde, e outro, em Werner Rainer Fassbinder. Às vezes, levanto de madrugada e leio algum trecho sobre a adaptação que fiz, aprimorando o tratamento antes de “colocá-los na roda”.

Fragmentum: Para o profissional da área de Letras, o teatro configura-se como objeto de estudo na condição de texto dramático. Neste sentido, a representação que acontece no palco não é contemplada pelos estudos literários, conforme ensina Massaud Moisés, em **A criação literária**, prosa II (2001, p. 124): “Afastada a representação teatral das preocupações do crítico literário, e entendido o teatro como representação (...). não é o teatro que está em causa, mas as obras escritas (...). É porque empregam a linguagem, e empregam-na segundo os padrões literários, que cabem no âmbito da problemática literária (...)”.

Se, para o professor de literatura, o teatro é o texto dramático, qual é a sua definição para teatro, considerando-se a sua formação profissional e a sua condição de professor, pesquisador e artista? Na verdade, talvez a questão possa ser ainda mais aprofundada: Como o artista e o teórico concebem teatro, isto é, o artista não interfere no trabalho do pesquisador e vice-versa?

Massa: Acredito que, em essência, o texto dramático somente se

concretiza como drama e passa efetivamente a ser teatro na encenação, em contato com o espectador. Assim é na forma tradicional. Ainda mais que as formas de escritura mais contemporâneas redefiniram o conceito de dramaturgia, que deixa somente de ser um projeto finalizado por um autor de gabinete e passa, muitas vezes, a ser algo realizado em processo colaborativo, elaborado conjuntamente com os artistas, resultado da troca realizada durante o convívio teatral. Se, nas últimas décadas, a crítica teatral jornalística teve que redimensionar o objeto e a análise ao compreender os princípios cênicos que norteiam as montagens teatrais, pode-se perguntar em que medida essas escrituras cênicas, abertas por excelência e em constante processo, determinam a reformulação do enfoque da crítica literária, sob pena de ficar ultrapassada, cada vez mais distante do fenômeno artístico e vinculada apenas a um tipo, bastante reduzido, de dramaturgia. No meu caso, dentro de um departamento em que a prática é tão enfatizada, as teorias do teatro só têm sentido se dialogarem com a prática, estimulando-a ou sendo fomentadas por ela. Para outras áreas, talvez não seja assim, mas mesmo a história do teatro, para os estudantes de teatro, só tem valor se, a partir dela, pudermos refletir sobre o teatro atual e se basearem nela para engendrar suas próprias manifestações, por meio de um jogo dialético entre tradição e inovação. No dia a dia, contudo, romper a distância entre teoria e prática nem sempre é fácil. Mas, recentemente, durante uma das aulas, tive uma experiência bem energizante, ao surpreender, de forma inesperada, uma das minhas turmas com a realização de aula-performance, encenando um texto teórico de Denis Guénoun sobre mimesis e recepção, no palco do DAD, representando o que o autor expunha de maneira filosófica. Esse texto do Guénoun é uma espécie de *Arte Poética* do Aristóteles que não fica apenas na análise de quem representa, mas fala, sobretudo, de quem vê, ao pressupor o espectador e trazer questões sobre sua percepção. Só assim foi possível fazer com que o pensamento se manifestasse em toda sua plenitude, fazendo com que aquelas palavras se tornassem ao mesmo tempo representação e atingissem o emocional e o sensorial do aluno-espectador. Afinal, era do teatro enquanto fenômeno que ele falava! Não pretendo transformar todas as minhas aulas em performances, estou longe disso, mas, naquele momento, percebi que existia uma forma diferente, ao menos para mim, de trabalho pedagógico, e obtive uma satisfação artística que, como professor, não achei que pudesse haver. Talvez tenha, além do diretor-pedagogo que alguns teóricos falam atualmente, o ator-pedagogo...

Fragmentum: Um aspecto que se destaca, ao cotejarmos as produções acadêmicas sobre teatro, é a preferência pelos estudos da cena, da performance, em outras palavras, estudos do teatro como representação, dos papéis do encenador, do ator. Este parece ter sido o viés selecionado, também, em sua dissertação de mestrado: **O Paradoxo de Criação do Ator na**

Encenação Teatral: Improvisação e Formalização na Fenomenologia Cênica Contemporânea Sob a Ótica da Percepção Estética. Quais foram os pontos contemplados? Há um, digamos, atrativo no próprio título, posto que se menciona um paradoxo entre a improvisação e a formalização: significa, por exemplo, abrir mão dos “cacos”, da capacidade criativa do ator?

Massa: Não é que não exista um caráter de criação durante o processo de ensaios, mas durante a apresentação. Queria entender de que forma existem expoentes que incentivam o improviso como criação em potencial do ator, não apenas o que concebemos como caco, o que ficaria limitado ao âmbito discursivo e talvez até superficial, mas em relação a tudo o que ele cria durante a temporada, como os gestos, a marcação em cena, a própria caracterização que vai sendo aprimorada, enquanto poiesis. E, em outros, de que maneira o papel do ator era apenas o de repetir o que foi criado, permanecendo como executante, como considerou Gordon Craig em seu famoso artigo sobre a supermarionete. Eu acreditava que a improvisação do ator deveria ser examinada no seu aspecto estético, afinal, durante a encenação, conforme é a peça e o tipo de atuação em questão, o ator acaba improvisando diante do público algo que tem a ver com a ficção oriunda do texto dramático e a concepção artística proposta pelo diretor e realizada pelos atores. Analisei, nos estudos de caso, três encenações, dirigidas por Antunes Filho, Enrique Diaz e Zé Celso Martinez Corrêa, cada uma com um tipo diferente de presença de ator, e me detive no modo como os atores formalizam o que criam e em como improvisam durante a apresentação. Ao analisar isso, ao mesmo tempo em que compreendi o vínculo com a obra, entendi de que forma a improvisação se refere à instância criadora do ator, que se afirma como tal em determinadas correntes teatrais e que deixa claro que não representa a personagem, mas simplesmente a apresenta ou a coloca em questão. E, durante o curso de Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da USP, tive a grata satisfação de vivenciar, na prática, o objeto de estudo da minha investigação. Naquele momento, tive a oportunidade de ser dirigido por Eduardo Coutinho, mímico, professor da USP, numa adaptação cênica de *O Zorro*. Na montagem, eu fazia um papel mudo, o do criado do herói, vivido pelo ator Felipe Vieira, que havia trabalhado com Beth Lopes, na época, professora de artes cênicas da UFSM, em *O Cobrador*. Além do convívio teatral que resultou disso, congregando atores profissionais, mestrandos da ECA, estudantes do curso de graduação e da famosa Escola de Arte Dramática da USP, o melhor desse trabalho foi ver a força que esse personagem tinha, sem eu dizer nenhuma palavra. Na estreia, com vários convidados de destaque na plateia, como a Regina Duarte, aconteceu um imprevisto que poderia ter colocado tudo a perder. Numa cena, meu personagem ia ao encontro com uma garçonete da taberna para tirar informações que poderiam ajudar seu patrão.

Era, ao mesmo tempo, um encontro romântico, onde fazíamos uma cena bem marcada, quase coreografada. Como ela não conseguiu vestir a roupa a tempo, fiquei sozinho em cena à sua espera, sem saber o que havia acontecido. Mesmo sem poder dizer nada, afinal meu personagem Bernardo era mudo, comecei a improvisar e a reagir com espontaneidade como ele, percebendo que havia algo estranho. Busquei o bilhete que ela havia me passado escondido na última cena e, à luz do lampião que carregava, o reli, com intuito de me certificar do combinado, se estava no local certo. Enfim, fiz uma série de pequenas ações para preencher o vazio deixado pelo atraso da minha colega de elenco, e pela maneira como essas ações foram bem recebidas pelo público, poderia ter ficado mais tempo improvisando, se não fosse o gordo Sargento Garcia entrar em cena para me tirar daquela cilada, inventar que houve um imprevisto e que a garçonete não viria ao encontro, deixando o meu personagem desolado! No fim, todos os possíveis erros de cena de uma estreia acabaram sendo solucionados pelos atores que, naquela noite, estavam em plena sintonia para improvisar, a partir do que a peça e as personagens nos haviam dado de material. Esse convívio em torno da criação teatral é entusiasmante. Evidentemente, esse caso foi uma exceção, motivado por um incidente, mas posso dizer que existem diferentes graus de improvisação e formalização do trabalho do ator, dependendo do tipo de processo proposto pelo diretor. De início, nos estudos de caso, o meu olhar era crítico, tentando perceber os aspectos negativos dessas formas. Afinal, qual seria o aspecto criador num espetáculo em que o ator deve apenas repetir o que já foi criado? E, num sentido oposto, de que valeria improvisar algo de novo a cada vez, e perder o que já foi conquistado durante o processo e as apresentações anteriores? Ao concluir o estudo, cheguei a três diferentes tipos de precisão do trabalho do ator: uma, a precisão orgânica, própria das encenações fortemente formalizadas, onde o ator repete a cada apresentação o que foi combinado, como se fosse pela primeira vez, sendo como um instrumento que deve estar afinado para não destoar do restante da orquestra; outra, a precisão invisível, específica das montagens que investem na presentificação do ator, que não é própria do modelo estético e sim do mítico, com alto grau de improvisação, no qual o importante é o aqui e agora, em que se investe na interação com público; e a última, a precisão dinâmica, em que o ator encontra estímulo para improvisar se vier a contento do espetáculo e da criação que já foi elaborada em parceria com seus companheiros.

Fragmentum: Talvez a indagação lhe pareça ousada ou até mesmo revele certo desconhecimento do assunto, mas... Existe uma obra polêmica de Denis Diderot, cuja denominação é **Paradoxo sobre o comediante**. Nesta obra, o autor postula que a sensibilidade faz atores medíocres e a falta de sensibilidade faz os atores sublimes. É claro que este postulado pode ser

relativizado e, neste caso, adquire relevância o papel da inteligência no fazer criativo do ator. Agora, a indagação talvez ousada, talvez pueril: em que medida o seu trabalho foi influenciado pelas ideias deste teórico, se é que foi?

Massa: Para mim, improvisar diante do público, criar algo que tenha relação direta com a peça, no momento da recepção, é o paradoxo de criação de seu ofício. Ainda mais num período em que, depois das experiências de criação coletiva, a figura do encenador se afirmou de tal maneira que o ator ficou reduzido à proposição dos grandes diretores. Parti de uma afirmação de Meyerhold, encenador russo do início do século XX, que afirmou que o bom ator improvisa a cada noite, mas que, ao mesmo tempo, está limitado pelas condições da encenação, visto que não pode improvisar algo diferente do que foi combinado com o diretor, surpreender negativamente os colegas ou deixar os técnicos que operam o som e a luz na mão. Talvez a única influência perceptível da obra de Diderot na minha dissertação é que a conclusão é escrita em forma de diálogo conclusivo, em que os interlocutores falam sobre a improvisação e a autolimitação em Stanislavski, Meyerhold, Brecht e outros reformadores modernos, e comparam a teatralidade existente em cada uma das propostas. Mas não foi algo racional nem diretamente relacionado a Diderot, talvez tenha mais a ver com Craig, que também escreve em forma de diálogo, do que com Diderot.

Fragmentum: Existe uma publicação de Sábato Magaldi, que traz os fundamentos mínimos para os estudos de teatro, trata-se de **Iniciação ao teatro**. No primeiro capítulo, o autor enfatiza o que chama de tríade essencial: o ator, o texto e o público. Em seguida, o pesquisador afirma: “(...) o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto” (MAGALDI, 2006, p, 8), concede-se, assim, importância ao público e este parece ser o eixo norteador da sua tese de doutoramento. Embora, a sua formação inicial seja em Artes Cênicas, habilitação em interpretação teatral, a sua tese denomina-se **Estética teatral e teoria da recepção**, tendo como orientadora a professora Regina Zilberman, seguindo os ensinamentos de Hans Robert Jauss a respeito da Estética da recepção. É importante mencionar que a sua tese, em 2006, classificou-se em terceiro lugar no Concurso Nacional de Monografias Gerd Bornheim, que incentiva produções críticas a respeito do teatro.

Agora, as questões: Como se deu a interlocução entre as duas áreas – Artes Cênicas e Teoria da Literatura? Em que medida o professor, com formação em interpretação teatral, voltou-se para o caráter de recepção da peça teatral, contemplando, pois, o receptor, o público?

Massa: Cheguei à recepção por meio do estudo sobre experiência estética que fiz para a dissertação, que, naquele momento, foi a partir da

extensa obra de Mikel Dufrenne sobre fenomenologia da experiência estética. Na verdade, posso dizer que o meu objeto de estudo estava na fronteira entre vários campos. Assim, a dissertação, que considero um trabalho dentro da estética da produção e da recepção de que nos fala Patrice Pavis em seu dicionário de teatro, continha dois enfoques quase distintos, porém unidos, pois ao mesmo tempo em que analisei a improvisação do ator na encenação teatral, investiguei de que forma essa criação chegava ao espectador. Afinal, a premissa era que o momento da apresentação era a instância maior de sua criação, em contato com o público. Com base no que Dufrenne expõe sobre a experiência estética, encontrei parâmetros de análise para melhor compreender as proposições cênicas dos reformadores teatrais nos primeiros capítulos da dissertação. Pareceu-me sempre importante enfatizar de que modo o improvisado é estetizado pelo espectador que contempla ou testemunha essa criação. Com isso, poderia encontrar algum grau de criação do ator, mesmo num espetáculo excessivamente marcado pelo diretor, e examinar de que tipo era o resultado desse improvisado. Naquele momento, não tinha muito conhecimento sobre a Estética da Recepção, e mesmo que soubesse mais dela, de nada adiantaria, por fugir do enfoque proposto. Foi no doutorado, na PUCRS, fazendo a disciplina de Estética da Recepção com a professora Regina Zilberman, ainda como aluno especial, a título de atualização para a minha pesquisa sobre Estética do Espetáculo Teatral que desenvolvo, que me deparei com esses estudos e acabei prestando seleção para o doutorado vários anos antes de completar quarenta anos de idade, o que estava fora dos meus planos. O contato com a Teoria da Literatura me fez compreender mais alguns aspectos da literatura dramática. Mas me vi, da mesma forma como ocorreu com Dufrenne, com a responsabilidade de fazer a ponte com o teatro, não apenas com o drama, visto que os pressupostos expostos por Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser acerca da recepção são da literatura dramática, não estão fundamentados diretamente na área teatral e devem ser confrontados a todo instante com o fenômeno da representação teatral. Além disso, graças ao conhecimento desses teóricos, entendi a importância da Escola de Constança para os teóricos teatrais posteriores, que passaram a compreender o papel do espectador dentro dos estudos teatrais, o que nem sempre fica claro para os leitores dos estudos da semiótica teatral. De lá para cá, estudei o teatro grego antigo e o teatro neoclássico francês com o olhar de quem procura absorver tanto a literatura dramática quanto a representação e a recepção teatrais dessas épocas. Por duas vezes, minhas bolsistas obtiveram o Prêmio Jovem Pesquisador na área de Letras, Linguística e Artes em edições do Salão de Iniciação Científica da UFRGS. A primeira vez, em 2003, com um trabalho teórico sobre o papel da mulher no teatro grego, a partir da análise histórica, do exame das tragédias remanescentes de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés e da comédia de Aristófanes. A segunda vez em que a pesquisa teve ótima repercussão foi no Salão de

Iniciação de 2009, numa pesquisa teórico-prática sobre diferentes concretizações da obra de Molière. Constatamos, inicialmente, que a grande maioria das encenações brasileiras de suas obras tem tratamento de farsa, ainda que as montagens sejam das peças consideradas do gênero da comédia de costumes. Então, nosso objetivo foi articular, na prática, distintas abordagens de sua obra, partindo do costumeiro tratamento farsesco, próprio do que Hernâni Cidade chama de cômico truanesco, que procura o riso fisiológico por meio da inverossimilhança, com forte utilização do corpo que se move em transfigurações apalçadas, depois testando sua dramaturgia em outros estilos, em busca do cômico gracioso, que, segundo esse autor, implica elegância, simplicidade e leveza. Para isso, tivemos a colaboração de um grupo de alunos voluntários, propondo formas que se afastam da maneira costumeira de levar à cena sua dramaturgia. Primeiramente, trabalhamos algumas cenas de *As Preciosas Ridículas* e *O Avarento* em estilo farsesco, numa atuação inspirada na teoria do riso de Bergson, em elementos como o boneco de mola, o fantoche, a bola de neve, a inversão e a repetição, tirando o máximo proveito do insólito e da comicidade baseada na caracterização e no físico das personagens. Em outra fase da pesquisa, noutra cena de *O Avarento*, o tratamento do diálogo entre Dorine e a ama tornou-se o mais realista possível, em meio a um varal de roupas, bacias com água e sabão, num estilo de atuação de forte emprego de subtexto, em que a comicidade era enfraquecida. No tratamento épico, em que se realizou a recriação da obra do dramaturgo, foram criadas personagens narradoras que remetiam a figuras do período colonial brasileiro, um criado negro e uma sinhazinha que, sozinhos em casa, relatavam a trama de uma peça de Molière, por vezes, representando as personagens. Essas investigações sobre a história e a dramaturgia grega e francesa chegaram ao fim. Agora, dei início à investigação sobre o teatro em Porto Alegre, como forma de preencher a lacuna do teatro local, com visão regionalista e não regional, nas minhas pesquisas, ainda que adore o tema do teatro brasileiro e acompanhe como espectador a trajetória de inúmeros grupos de teatro de outras cidades. E cada vez mais encontro motivação com investigações empíricas sobre a recepção, o que não é fácil de desenvolver sem um grupo consistente e regular de trabalho, com infra-estrutura técnica e boas condições para desenvolver uma pesquisa mais ampla e ao mesmo tempo profunda, o que está longe de se constituir.

Fragmentum: Aliás, a recepção teatral não se restringe a sua tese de doutorado. O professor desenvolve um projeto em que a memória do teatro e dos artistas de teatro também ganha espaço. Para tal concorrem a imagem-lembrança e a memória afetiva daqueles artistas que, na atualidade, se encontram no Retiro do Artista Riograndense. Desta abordagem, parece-me viável derivar alguns questionamentos:

Afastados da cena principal, ocupando o espaço dos bastidores, como se deu o processo de rememoração dos indivíduos que compuseram o seu estudo? Apenas para problematizar a questão, pode-se lembrar que Ecléia Bosi, em **Memória e sociedade**: lembrança de velhos, argumenta que o idoso, sem a preocupação com as atividades profissionais rotineiras, tende a recordar em função do interlocutor. Esta ponderação da estudiosa foi sentida na prática? Se foi, quais as formas adotadas para superá-la? Por outro lado, existem, por exemplo, documentos que permitam o cotejamento destas memórias: jornais, revistas de época?

Massa: No caso da dona Laís Dias, de oitenta e um anos, ex-atriz e cabeleireira aposentada, grande parte da sua lembrança veio sem o meu questionamento. Na primeira vez que a vi, me sentei na sua frente, liguei o gravador, ela começou a falar e só parou quase uma hora depois, quando tive a oportunidade de intervir e perguntar algo para ela esclarecer mais alguns pontos. Nessa ocasião, ela me contou quase toda a sua vida, desde quando conheceu o marido, o ator Pereira Dias, antes mesmo dos dezesseis anos de idade, que já trabalhava num teatro que era quase circo, segundo ela, chamado de Emergência, que ficava no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Em mais de cinquenta minutos de relato, ela me contou como foi trabalhar com o Procópio, ao ser contratada juntamente com o marido, e, mais tarde, como foi ter integrado a companhia de Bibi Ferreira durante muitos anos. Num primeiro momento, tinha algo de profissional na forma como relembrou o passado, pela maneira como expôs sua trajetória com muita lucidez. Apenas no final do encontro, quando eu a questioneei em busca de mais informações sobre o título e as temáticas das peças, e sobre a ano em que foram levadas à cena, ela teve dificuldade de se lembrar desses dados. Na verdade, essa é uma questão que me interessa bastante, porque a princípio gostaria de ter investigado sobre o tipo de evocação que vem naturalmente, passado muito tempo depois de assistir a uma apresentação, sem necessariamente ter sido induzida por alguém. Como uma música antiga que nos faz lembrar períodos vividos no passado, pela memória afetiva, haveria algo específico da evocação no teatro, passado algum tempo? Pela impossibilidade, ao menos num primeiro momento, de encontrar esse fenômeno ou esses sujeitos, optei por investigar a forma como a lembrança é trazida à tona, uma espécie de rememoração induzida pelas minhas questões. Mas pouca coisa é possível cotejar, nem mesmo uma foto foi apresentada, devido à queima dos documentos que foram perdidos em incêndio ocorrido há algumas décadas.

Fragmentum: Em comunicação apresentada no *V Congresso da Abrace* (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), o professor escreveu: “O estudo optou por enfocar o olhar sobre o passado,

mais precisamente a representação da experiência vivida a partir da constituição de imagens virtuais”. O sujeito memorialista foi colocado na condição de ator, aquele que protagonizou as cenas no palco, e que avalia a repercussão, isto é, as condições de recepção do seu trabalho ou do grupo em que atuava?

Massa: Não, no caso dos primeiros entrevistados, a escolha recaiu principalmente em pessoas que tiveram um passado rico de experiências, mas que essa riqueza não necessariamente fosse sobre a própria atuação. No caso da dona Laís, ela mesma disse que se considerava apenas companheira de Pereira Dias, ele, sim, era artista, enquanto que ela, ainda que tenha atuado e trabalhado com Paulo Autran e Glória Menezes, se considerava cabeleireira, inclusive tendo obtido muito êxito nessa profissão em Porto Alegre, após o seu retorno do eixo Rio-São Paulo, estabelecendo-se aqui e sendo pioneira na área. Talvez influenciado pelo enfoque dos Estudos Culturais, procurei encontrar outros sujeitos que não os célebres protagonistas, atores e diretores. As experiências que ela conta como cabeleireira da Bibi e como espectadora das montagens da amiga famosa são mais interessantes do que as lembranças de quando atuou. Apesar de termos também atores e diretores como sujeitos, nosso interesse agora está em investigar pessoas comuns, saber mais da forma como essa rememoração acontece e o vínculo que esses espectadores de diferentes gerações e formações estabelecem entre o teatro e a trajetória de suas vidas.

Fragmentum: Aliás, no quesito memória, o seu trabalho tem sido extremamente produtivo. Em 2004, foi publicado o livro **Histórias Incompletas: As Oficinas Populares do Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre**. Sabe-se que o projeto de descentralização da cultura, mantido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, continua em atividade, havendo inclusive oficinas gratuitas de teatro e, quiçá, a revelação de novos artistas, diretores etc. Em primeiro lugar, talvez seja interessante o relato da sua experiência junto a estes grupos para que, depois, o professor comente o material que se encontra no livro, o enfoque que lhe é dado, as conclusões decorrentes de sua experiência como artista, professor e pesquisador.

Massa: Foi uma aposta do Decio Antunes, diretor de teatro que naquele momento estava à frente da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura, e me convidou para eu escrever algo sobre as oficinas populares, que estavam completando uma década de existência. Propus então que eu fosse entrevistar alguns participantes do Projeto de Descentralização da Cultura, tanto oficinheiros, os ministrantes, como

oficinandos, os ex-alunos, e que a história contada fosse pela perspectiva deles, de uma forma diacrônica, resgatando a experiência vivenciada no passado, mas ao mesmo tempo mostrando aquele sujeito em outro momento, passado certo tempo, e de que maneira ele reelaborava aquela experiência, que frutos ela teve. Durante algumas semanas, o Celso Veluza que, naquele momento, era supervisor das oficinas de teatro do Projeto, a fotógrafa Rosane Scherer e eu fomos a campo, nas mais diferentes regiões da cidade, para conversar com essas pessoas. A abordagem acabou sendo uma forma de exercitar a escrita de uma história-problema, a partir da historiografia proposta por Michel de Certeau, que não se pretende, em nenhum momento, ser totalizante nem evolutiva. O texto é atravessado por questões sociais, como racismo e violência na periferia, mas são, antes de tudo, histórias muito pessoais, algumas bem emocionantes, de reconhecimento, de conscientização, de exclusão, de transformação, de mobilização, de troca e de amadurecimento. Numa das primeiras entrevistas, com uma antiga oficinanda, ela estava se recuperando de uma cirurgia estética e achei que ela nem ia nos receber ou deixar a gente tirar algumas fotos para o livro, mas ela foi muito generosa, acompanhada todo o tempo do filho pequeno. E, no fim, quando ela posou para as fotos com a criança, tudo fez sentido, já que ele também tinha sido resultado daquela experiência, pois ela havia conhecido o marido no ônibus que levava os atores para o teatro durante uma mostra de oficinas, quando vários grupos se reuniram para as apresentações de final de ano.

Fragmentum: Entre os projetos de pesquisa em andamento, o professor coordena *Estética do Espetáculo Teatral: História e Perspectivas do Teatro em Porto Alegre*, definido como um exame histórico e uma análise sobre o teatro em Porto Alegre, por meio da pesquisa bibliográfica e levantamento acerca da história dos grupos de teatro, personalidades e espetáculos apresentados na capital gaúcha.

Em seu **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX**, Athos Damasceno enuncia uma larga tradição teatral em nosso estado que viria desde os açorianos que colonizaram Porto Alegre. Esta tradição registrada por Damasceno, cuja obra foi publicada em 1956, continua sendo contada? Qual é, na atualidade, a situação da história do teatro propriamente dita no estado do Rio Grande do Sul?

Massa: É muito cedo para prognósticos. Apesar do título, o enfoque da pesquisa é do âmbito da recepção, tem como objetivo a elaboração de uma história do teatro em Porto Alegre a partir da visão particular dos espectadores sobre determinados espetáculos que foram vistos no passado. É evidente que se procura compreender o que se faz hoje, quais as perspectivas de futuro do teatro gaúcho, e tem a ver com as expectativas dos entrevistados em relação ao

que assistiram ou queriam ter assistido. Porém, antes de tudo, o interesse é pelo que foi visto no passado, a forma como a evocação ocorre e como um mesmo espetáculo pode ser visto de ângulos diferentes, conforme o horizonte de expectativa desse sujeito, sua história pessoal.

Fragmentum: No campo dos estudos empreendidos pelas Artes Cênicas, qual é o espaço concedido às encenações teatrais levadas ao público por circos e teatros itinerantes? Qual é o *status* – talvez a palavra seja imprópria – ocupado pelos artistas circenses, mambembes, no território da pesquisa formal? Como o pesquisador da área de Artes Cênicas concebe o papel desempenhado por estes indivíduos que, com poucos recursos financeiros, cênicos, estilísticos, transitam pelo estado, apresentando, predominantemente, comédias, farsas, sketches?

Massa: Alguns pesquisadores se interessam pelo estudo dessas formas populares do teatro brasileiro. Existem várias comunicações levadas aos congressos da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas que tratam do circo-teatro feito em lona, principalmente no GT História das Artes do Espetáculo. Por ser mais forte essa tradição no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, esses estudos talvez sejam mais recorrentes por lá. É difícil uma avaliação precisa, mas o último século presenciou o resgate do teatro de feira e o reconhecimento da tradição da *commedia dell'arte* italiana como teatro de arte, em oposição ao teatro erudito das academias. Além disso, a identificação da comédia como sendo o chão e a raiz do teatro brasileiro é indício, da mesma forma, de que essas categorias se tornam protagonistas num modelo renovado de pesquisa teatral.

Entrevista realizada no dia 27/04/10, em Porto Alegre, RS.