

N° 2

O TEATRO TRANSCENDE

7º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU - 1994



7º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

2 a 10 • JUL • 93 • BLUMENAU • SC



PROMOÇÃO:

UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU - FURB
Superintendência de Pesquisa e Desenvolvimento
Divisão de Promoções Culturais

GRAPHITE

A CONQUISTA DE UM ESPAÇO

O Festival Universitário de Teatro de Blumenau, definitivamente conquista seu espaço e precisa continuar sua luta. Hoje nacionalmente conhecido, tem um compromisso com esses grupos universitários que a cada ano trazem para o evento o melhor de si, além de discutirem e debaterem o fazer teatral.

Sem dúvida as trocas de experiências entre os grupos e convidados foram o ponto alto do 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

Convém ressaltar a grande contribuição que recebemos em 1993 do Ministério da Cultura, através do Fundo Nacional de Cultura e Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC, da Prefeitura Municipal de Blumenau e tantos outros apoios sem os quais seria muito difícil a realização deste 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

Também reunimos nesta edição nomes importantes do teatro brasileiro como Robson Jorge – IBAC, Lauro Góes -UFRJ, Fernando Peixoto, Clóvis Levi, José Dias e Fred Góes do Rio de Janeiro, Carlos Nascimento – BA, Ricardo Guilherme – CE, Valmor Beltrame e José Ronaldo Faleiro, de Santa Catarina, Wenceslau Coimbra – MG, Fausto Fuser, Lau Santos, José Carlos Serroni – SP, Pedro Espinosa – Argentina, Luiz Paulo Vasconcelos – RS, Alcides Moura Lott – MT e tantos outros que presentes no evento trouxeram sua contribuição para o êxito do festival.

Numa avaliação geral o 7º Festival foi bastante positivo pois notamos que os grupos têm lapidado sua consciência crítica proporcionando assim maior maturidade em suas discussões sobre temas técnicos e artísticos relacionados aos espetáculos apresentados.

Outro acontecimento foi a I Mostra Paralela Paschoal Carlos Magno, que trouxe grupos universitários e não universitários de Santa Catarina e de outros estados. Foram grupos não concorrentes que permitiram ao público conhecer gratuitamente um pouco do teatro catarinense e nacional.

Da mesma forma a Oficina Porão da FURB, passou a ser um espaço integrante do festival. Para o próximo evento pretendemos intensificar ainda mais esta oportunidade de se refletir sobre o teatro, com apresentações nos bairros, praças e cidades vizinhas.

Maria Teresinha Heimann
Prof. e Coor. do Festival
Universitário de Teatro
de Blumenau



ÍNDICE

MARIA TERESINHA HEIMANN

A CONQUISTA DE UM ESPAÇO 05

CELSO ZIPF

TEATRO AINDA É NOSSO OBJETIVO 07

LEONEL CEZAR RODRIGUES

TEATRO UMA EXPRESSÃO DE CULTURA 08

LAURO GÓES

EVOLUÇÃO CONSTANTE 09

SIDIRLEY DE JESUS BARRETO

DESEJO E PRAZER 10

CARLOS GARDIN

A NOVA GERAÇÃO 11

JOSÉ DIAS

A IMPORTÂNCIA DA CENOGRAFIA 12

JOSÉ CARLOS SERRONI

O PALCO ITALIANO E SEU ROMPIMENTO 14

LAU SANTOS

DOMINE A SITUAÇÃO 18

VANIA BROWN

ESTUDO SOBRE UMA COMÉDIA DE SHERIDAN 19

FERNANDO PEIXOTO

A ESCOLA INTERNACIONAL DE TEATRO 20

FRED GÓES

SOLTE O IMAGINÁRIO 21

ROBSON JORGE G. DA SILVA

ESPAÇO CÊNICO 22

CARLOS NASCIMENTO

A DENÚNCIA E O DILEMA 24

ROBERTO DE CLETO

FÁBRICA DE ESPETÁCULOS 25

ALCIDES MOURA LOT

O EDUCATIVO NO TEATRO PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES 26

VALMOR BELTRAME

CONTRIBUIÇÃO PARA O Povo 28

ANA MAIRA BULHÕES

SELEÇÃO DOS ESPETÁCULOS (UMA ANÁLISE CRÍTICA) 30

PEDRO ESPINOSA

ESCOLA ARGENTINA DE TEATRO 31

PAULO VASCONCELOS

ADMIRÁVEL ORGANIZAÇÃO 32

CLÓVIS LEVI

OS ESPAÇOS CÊNICOS SOB O PONTO DE VISTA DO ENCENADOR 34

FAUSTO FUSER

PARA UM APRIMORAMENTO DO FESTIVAL 40



O TEATRO TRANSCENDE

7º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Número 2 - 1993

EXPEDIENTE

Universidade Regional de Blumenau

Reitor:

Prof. Celso Mário Zipf

Vice-Reitor:

Prof. Lorival Hari Hübner Saade

Superintendente de Pesquisa e Desenvolvimento:

Prof. Dr. Leonel C. Rodrigues

Coordenadora da Divisão de Promoções Culturais e do 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau: Prof. Maria Teresinha Heimann

Editores:

Michel Ixon Imme
Sidnei Luiz Speckart
Liliane Jarschel

Fotografias:
Roberto Zen

Digitalização:
Taiana Haebsner

Diagramação e arte:
Graphite Comunicação

Impressão:
Imprensa Universitária

Universidade Regional de Blumenau

Rua Antônio da Veiga, 140

Caixa Postal 1507 – Telefone:

(0473) 26-8288 – ramal 153

89012-900 – Blumenau – SC

DEBATES DOS ESPETÁCULOS

Coordenador: Lorival Andrade – SC

SELEÇÃO DOS ESPETÁCULOS

Ana Maria Bulhões – RJ
Eduardo Montagnari – PR
José Ronaldo Faleiro – SC

JURADOS

Luiz Paulo Vasconcelos – RS
Fausto Fuser – SP
Valmor Beltrame – SC
Fernando A. G. Peixoto – SP
Lauro Góes – RJ

OFICINAS E MINISTRANTES

Fred Góes – RJ – Criação/Interpretação
Lau Santos – SC – Acrobacia para Atores
Sidirley Barreto – RJ – Expressão Corporal
José Carlos Serroni – SP – Cenografia
Wesceslau S. Coimbra – MG – Adolescência em Cena
Alcides M. Lot – MT – Iniciação ao Teatro

PALESTRANTES

Robson Jorge
Beatriz Rezende
José Carlos Serroni
Clóvis Levi
Fernando Peixoto

TEATRO, AINDA É NOSSO OBJETIVO

União para 94. Nada há ainda de positivo sobre verbas, de acordo com autoridades do Ministério da Cultura.

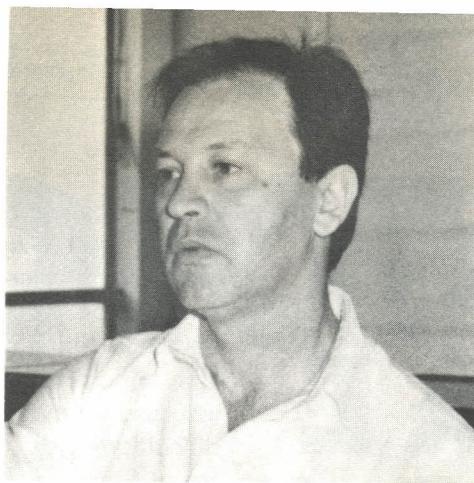
Quero ressaltar, entretanto, que permanecemos atentos e tão logo aprovado o orçamento da União reiniciaremos as tratativas para efetivar o início da construção do teatro. O local já está definido, as plantas foram aprovadas pelos conselhos, e tudo o que cabia de apreciação e envio de documentos está resolvido. Dependemos de verba federal. É inviável a Universidade com seus recursos erguer o teatro porque a instituição vive principalmente das mensalidades dos alunos.

Era sonho nosso no mínimo apresentar nesse novo festival as obras já em andamento – é uma frustração pessoal. Entendo que toda universidade obrigatoriamente deve dispor de uma área própria para as promoções culturais, em todos os segmentos, entre eles o teatro. Isto falta à nossa Universidade. Diria até que é uma das grandes falhas da FURB.

A frustração na realização da obra para abrigar a edição de 94, porém, não impediu o esforço da equipe da Universidade em organizar o 8º FUTB. Tenho certeza de que, conhecedor da competência dos responsáveis pelo evento, se revestirá de maior brilho do que os sete festivais anteriores. Vai confirmar que a Universidade Regional de Blumenau está consciente de sua responsabilidade institucional e social pelo desenvolvimento e a divulgação cultural do país.

Celso Mário Zipf
Reitor da Univ. Regional de Blumenau





● O processo de globalização econômica e a disponibilidade, pela facilidade de acesso, às informações através dos meios de comunicação existentes no mundo hoje, traz consigo inúmeros impactos sobre a vida sócio-cultural das nações.

O mais importante deles é, certamente, o processo de aculturação generalizada das nações, por absorção de valores, crenças, comportamentos e costumes daquelas que são, especialmente, líderes econômicos. Ao mesmo tempo em que se pode observar este processo de aculturação generalizada, observa-se também uma tendência muito forte de reações étnicas localizadas. Este último fenômeno, por exemplo, é responsável pela difícil aceitação da formalização dos mega-mercados, especificamente, o da Europa. No leste europeu, checos, cérvios, bósnios e outros defendem com suas próprias vidas suas identidades étnicas. Na América do norte, a província de Quebec pede sua independência do Canadá e na América do Sul, a região sul do Brasil acha que pode construir sua própria identidade como nação, separando-se do resto do país. As nações se negam a perder suas identidades. Ao contrário, preservam-na com o máximo de zelo.

A cultura, definida como o padrão integrado do conhecimento, valores e comportamentos humanos, assume, a cada dia, um papel mais importante por causa de sua responsabilidade pela evolução equilibrada da sociedade. Expressões artísticas, especialmente aquelas ditadas pelas várias escolas ou tendências sociais são, de fato, fruto de adaptações e mudanças sociais, de difusão/absorção de características culturais van-

TEATRO UMA EXPRESSÃO DE CULTURA

Leonel Cezar Rodrigues
PhD Superintendente de Pesquisa e
Desenvolvimento da FURB

tajosas, de aculturação por osmose e da evolução de valores e costumes ao longo dos tempos. Dentro deste cenário, o teatro passa a ser uma expressão cultural de extrema relevância. O teatro tem sido sempre, em todas as nações, um dos instrumentos mais eficazes de mostrar à sociedade seus novos enveredamentos.

Assim como o subjetivismo empresta, segundo Eisner, a visão binocular à ciência, o teatro, em seus vários estilos artísticos, passa a ser as lentes de aumento, através das quais as características sociais mais únicas, as crenças e valores de uma sociedade, são enfatizadas e melhor visualizadas. Defato, aí reside o principal papel cultural do teatro. Sob uma visão etnocêntrica ou relativística, seu papel de intérprete da vida, de como as sociedades se enxergam às outras e de como determinam a preservação de seus próprios valores, torna o teatro a forma mais indispensável de expressão cultural de uma nação. É nele que enxergamos com a máxima clareza, através da caricaturização própria de sua natureza, perfis, estilos e formas particulares dos subsistemas sócio-culturais de cada sociedade. Neste sentido, um festival de teatro transcende pela sua concentração, e se transforma numa oportunidade única de sentirmos e vivermos o papel especial do teatro como expressão de cultura.





O TEATRO BRASILEIRO "SEM TELA NEM FUMAÇA"

Lauro Góes

São inúmeras as perspectivas que poderia adotar para comentar o Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC), que, desde 1987, vem sendo realizado nesta cidade. Não há dúvida de que se trata de uma importante iniciativa da FURB, que tem recebido apoio da Prefeitura local, de outras instituições e empresas de todo o país, e, nos quatro últimos anos, do IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – MINC.

Por três vezes integrei o corpo de jurados do evento, já fui convidado a dar palestra e a ministrar oficina, e, juntamente com professores e diretores de teatro, fundamos a Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário – POIESIS. Reporto-me a esta trajetória apenas para garantir, não de forma absoluta, a validade do juízo que, ao longo desse tempo, se foi formando em mim.

Reunindo espetáculos de todas as regiões do país – vale aqui registrar como o teatro universitário vem resgatando o espaço e a voz que lhe tentaram tomar durante um certo período de trevas da nossa história – o Festival de Blumenau se firmou como uma encruzilhada de linguagens, tendências, estilos, e sotaques diversos dentro da estética teatral brasileira. A variedade de propostas de resultados não se verifica apenas porque as regiões ou os Estados apareçam refletidos nos espetáculos que os representam. Mais que isto, é possível identificar nas realizações cênicas da mesma procedência – da mesma região ou até da mesma escola – diferentes visões, ideologias, estéticas que os tenham alimentado. E isto permite ao espectador entrar em contato com o panorama do teatro que é feito por jo-

vens estudantes universitários.

Aliberdade que caracteriza o experimental, e a busca do novo, projetam os grupos participantes nos domínios da vanguarda, e foram raras as vezes em que as tentativas de renovação da linguagem teatral ficaram comprometidas pela falta de comunicação com o público ou por causa de uma esterilização dos produtos via efeitos especiais. Este tipo de equívoco, que ultimamente tem marcado tantas encenações ditas "profissionais", não fez carreira entre os estreantes e nem entre os professores de teatro que ali se têm apresentado.

Aestética pasteurizada, pretendidamente universal, e que se faz reconhecer pela prevalência do visual, pelo enevoamento do sentido, da lógica, esta chamada estética de festival, ela não vingou entre as concepções cênicas dos espetáculos das escolas. A consciência da arte como vetor de transformação tem sido a ideologia primordial na construção dos eventos teatrais que temos tido o privilégio de acompanhar nas sessões públicas do Festival de Blumenau.

Auniformização, que leva a um tipo de espetáculo de impacto, mas oco, está fora das cogitações, dos códigos dos artistas cujas obras têm sido selecionadas para o palco do velho Teatro Carlos Gomes.

É certamente no Festival Universitário de Teatro de Blumenau que se pode entrar em contato com as mais autênticas expressões do teatro brasileiro, bem como com as principais tendências que essa arte traz como proposta para o futuro.



DESEJO e PRAZER

Sidirley de Jesus Barreto
Professor da FURB

Nós só existimos, realmente, na medida em que temos a possibilidade de nos comunicar com os seres e as coisas que nos cercam. Isto é, de um lado estabelecer relações significantes com o nosso corpo, suas emoções e suas produções, de outro, com que é exterior a ele. (Lapierre e Augcouteur/84).

● Teatro é isso, é usar a capacidade genética e antropológica de comunicação do homem com a finalidade de comunicar uma idéia ou várias idéias. Mas para que esta comunicação possa acontecer, antes de mais nada o sujeito deve ter o desejo e o prazer de comunicar.

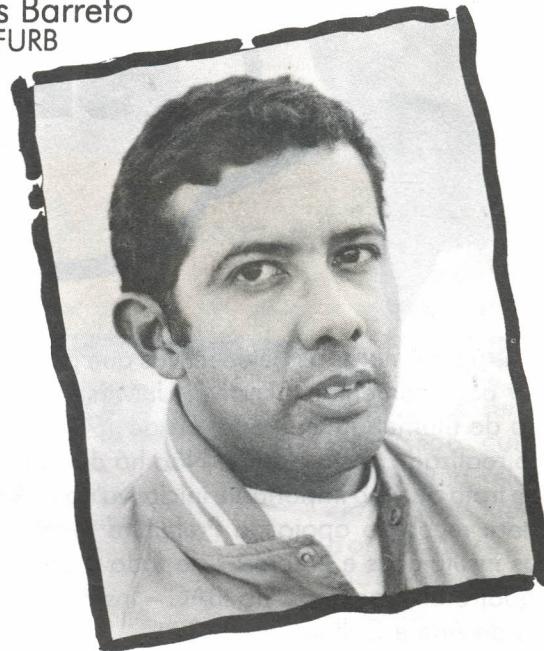
Acima das potencialidades (genética e antropológica), acima das capacidades (treinamento básico das potencialidades), acima das habilidades Gerais (aperfeiçoamento qualitativo das habilidades gerais) está o desejo e o prazer.

Para que haja comunicação, o sujeito necessita estar "disponível". A expressão corporal teatral é aqui entendida como a linguagem do desejo e do prazer em um indivíduo disponível. (Barreto/93).

A expressão corporal no dia a dia pode exprimir prazer ou desprazer. No teatro

ela é sempre o acordo original e profundo entre o pensamento e a emoção. No teatro ela é sempre o resultado de uma disponibilidade, de uma virtualidade, ou seja, do sentimento.

● sentimento é o grande organizador da expressão corporal entendida aqui como a inter-relação pensamento – emoção.



Acatatonia de um esquizofrênico demonstra claramente que não houve uma inter-relação perfeita e portanto a expressão corporal é pobre, estereotipada.

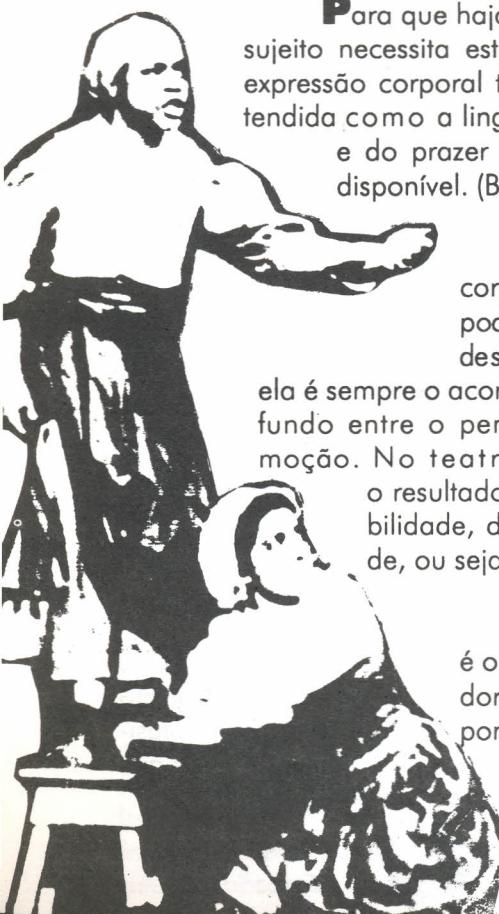
● mesmo se passa com o artista. São formas estereotipadas de comunicação com o mundo, são maneiras atípicas do sujeito se comunicar.

Aterapia psicomotora procura justamente abrir canais de comunicação com o mundo nestes sujeitos a partir da recuperação dos movimentos fluídicos, ou seja, da expressão corporal.

E é uma tarefa muito difícil, mas é a terapia que melhor resultado produz com sujeitos acometidos destas patologias.

Esta Oficina teve esta abordagem, uma abordagem fantasmática, relacional, ou seja, uma abordagem que buscará a comunicação consigo mesmo, com os objetos e com os outros. Para atingir este objetivo a nossa metodologia foi a seguinte: aulas expositivas, vídeos e acima de tudo exercícios práticos.

Ao ministrar a oficina "Expressão Corporal", procurei apresentar uma abordagem antro-



pológica e neurológica do movimento, uma abordagem filosófica e utilizar objetos como jornal, papel, seda, cordas, bolas etc.

Na relação: consigo mesmo, com os objetos, com os outros, com a natureza, o grupo: fusão e identidade; a expressividade: o olhar, a voz, o gesto, o som, o tato, o grafismo e outras produções plásticas; o solo: a ambivalência – horizontalidade (deitado) e a verticalidade (em pé).

Para concluir fica o belo poema escrito pelo filósofo português Manuel Sérgio Vieira e Cunha.

O GESTO – SIGNO

Apenas o teu, só o teu corpo
Sabe dizer, sabe falar assim
Apenas o teu corpo dá-me o dobro
Num beijo que aparece não ter fim.

Apenas no teu, só no teu corpo.
Ouvi as madrugadas donde vim
Apenas no teu corpo me interrogo
E só porque é sauto é marginal.

Apenas o teu corpo eu percorro
E vivendo dele sei que assim morro
Nos braços desta expressão corporal.

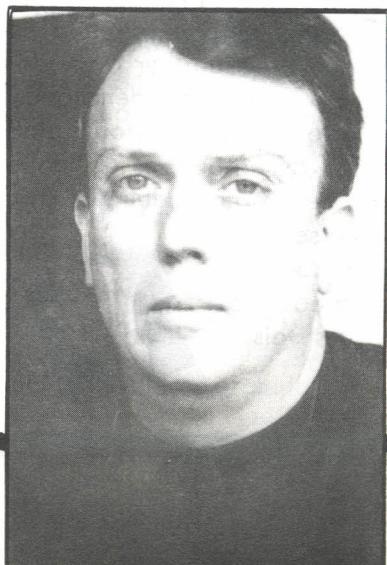


A NOVA GERAÇÃO

Carlos Gardin
Professor da PUC - SP

Pela primeira vez participando como diretor concorrente neste festival, posso dizer que me senti muito feliz, pois "Bernarda" foi um dos espetáculos mais festejados no 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Apesar da competitividade do festival, o nosso objetivo enquanto escola de teatro, foi o de mostrar o teatro que se faz na PUC de São Paulo e o trabalho que o nosso grupo faz. Por isso nós insistimos tanto para que nossa escola esteja sempre presente nesses festivais, por ser um retrato, uma fotografia do que está acontecendo em parte do teatro universitário de São Paulo. O grupo ficou muito feliz, pois não esperávamos tanta receptividade com a peça Bernarda, sentimos que foi visto com resultado positivo. Isso foi muito importante como avaliação de um trabalho que está sendo realizado por um grupo de jovens que estão se objetivando nos caminhos do teatro e querendo ingressar neste mercado de trabalho. Julgo esses espetáculos realizados no festival, com a extraordinária receptividade do público de Blumenau, um trabalho extremamente importante para a carreira de um ator iniciante.

Tem se falado muito, desde os primeiros festivais de Blumenau, que este é um fórum de debates, de troca de experiênc-



Grupo MÃE CORAGEM (UNIRio)



A NOVA GERAÇÃO

(CONTINUAÇÃO)

cias inestimável, e isso é uma realidade. Mesmo os artistas que vêm de um centro mais desenvolvido na área cultural, aprendem muito aqui. O que se sente é que as pessoas de teatro foram muito podadas durante muito tempo, primeiro pela ditadura militar. Depois, quando estavam colocando a cabeça para fora, o governo Collor sucateou totalmente a cultura do país e principalmente o teatro, nós ficamos todos a ver navios em todos os sentidos.

Então esses movimentos são muito importantes, porque são os movimentos recicladores da nova geração que vai assumir a postura do teatro. Com o intervalo que houve, a qualidade do teatro amador caiu em demasia. E o que se sente agora, é a possibilidade dele estar levantando, erguendo esta qualidade, para atingir talvez o nível que nós tínhamos no teatro universitário durante a década de 70.

No que se refere ao 7º Festival, houve uma melhoria de qualidade nos espetáculos, com relação aos festivais de 1991 para cá. É uma melhora gradativa, justamente por causa daquele intervalo onde não houve prática teatral universitária no país, e o que houve foi muito superficial. O teatro amador foi sendo feito à revelia. O festival de Blumenau já anda sozinho, do ponto de vista estrutural. Os pontos que se encontram divergentes neste festival podem ser sanados facilmente.

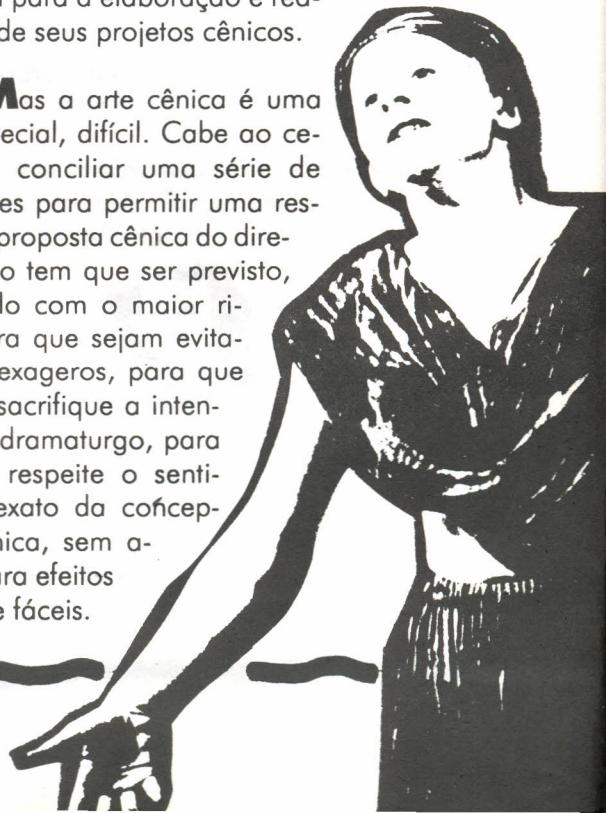
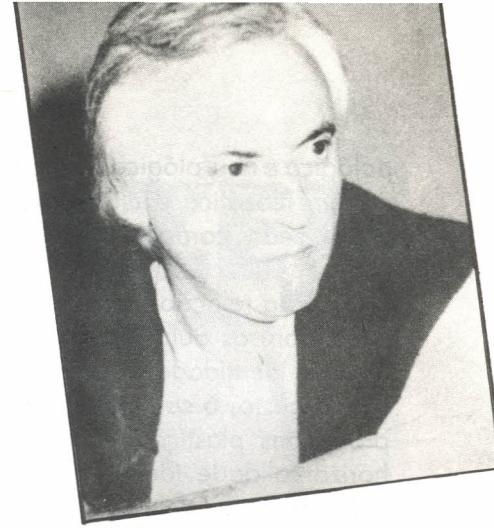
Com relação à questão da seleção das peças, há critérios que precisam ser reavaliados. Causou muita espécie em vários participantes do festival o fato de um terço dos espetáculos concorrentes ser de uma única universidade. Isso causou problemas para a própria estrutura do festival, são coisas que precisam ser avaliadas para serem sanadas em seus pontos deficitários. De qualquer forma, este evento se tornou o mais importante para todos os produtores de teatro universitário do país. Se nós conseguirmos criar critérios para uma boa seleção, o resto é decorrência, nós estaremos plantando uma base nova para os próximos festivais.



A cenografia não é uma linguagem internacional, isto é, seu discurso não pretende ser compreendido por todos, da mesma maneira, em qualquer parte do mundo. Na verdade, o que para um pode ser uma expressão cenográfica sublime, poderá parecer bastante desagradável para outro. Um cenógrafo, usando material velho, poderá nos deixar sem fôlego com seu trabalho. O mesmo cenário, que nos fascina, a outro pode parecer um amontoado de lixo. Como qualquer atividade artística, a cenografia revela, através do material e das formas que usa, um conjunto de emoções e de idéias relativas e pessoais.

Não há dúvida de que a cenografia é de importância fundamental para o sucesso de uma montagem, devendo servir a inumeráveis objetivos. A cenotécnica, a iluminação e a indumentária permitem uma qualidade no resultado final do espetáculo. De modo que, cada vez mais, diretores e produtores buscam auxílio de profissionais considerados competentes e de talento artístico inegável para a elaboração e realização de seus projetos cênicos.

Mas a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. Tudo tem que ser previsto, calculado com o maior rigor; para que sejam evitados os exageros, para que não se sacrifique a intenção do dramaturgo, para que se respeite o sentimento exato da concepção cênica, sem apelar para efeitos banais e fáceis.



A IMPORTÂNCIA DA CENOGRÁFIA

José Dias
Prof. da UNI - Rio

○ cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através dos elementos descritivos que propõe, estarão apresentados tanto o pensamento do autor, como a verdade cênica desejada pelo diretor.

Nada deverá ser esquecido ou abandonado irrefletidamente: e aí entra o talento, o senso crítico, a formação técnico-cultural, a compreensão do texto, a sensibilidade e a capacidade de realizar do cenógrafo.

Podemos dizer, portanto, que cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenário, figurino, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelece fluxos, massas, volumes, num determinado espaço.

Se num espetáculo é o cenário que fala primeiro, se ele não transmitir pela linguagem plástica, imediatamente, o clima certo, o público poderá ser conduzido por caminhos errados, distanciando-se do que se poderia chamar de idéia correta da peça.

Por outro lado, a cenografia não pode e nem deve ser a vedete do espetáculo. Mas deve, isto sim, buscar atender às exigências da peça, à proposta da direção: criar uma linguagem para o espetáculo. O cenário não pode ser desenhado apenas para agradar aos olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo.

Por mais engenhoso e complexo que seja, um cenário por si só não consegue manter o interesse do público por muito tempo, caso a representação seja fraca. Mas

se, pela sua exuberância de formas e cores, chama excessivamente a atenção, pode vir a prejudicar a recepção do espetáculo e, com isso, a própria peça.

○ trabalho bem entrosado do diretor e do cenógrafo é essencial para a consecução da unidade do espetáculo. Pois fundamentalmente, o espetáculo, no seu todo, realiza uma convergência de visões, apresentando em cena o resultado da união dos vários segmentos de uma produção teatral. É fruto de um trabalho coletivo.

Essa ambientação num espaço tridimensional pode então manifestar as mais diversas concepções de formas volumétricas e esculturais. Não é suficiente que o cenário se afine com o estilo da peça, mas que reflita este estilo, que o traduza de tal maneira que o público, tocado pela ambientação, consiga captar o clima da proposta cênica através dessas informações visuais.

○ obviamente isso nem sempre se processa deste modo: pode até ocorrer que a própria concepção do cenógrafo seja deixar o espaço totalmente livre de qualquer elemento, cabendo então aos atores manipular os objetos cênicos ou passar alguma caracterização essencial através da indumentária, por exemplo.

Em geral cabe à cenografia fornecer os dados sobre o local onde se passa a ação: o dia, a hora, a situação meteorológica, a região ou pátria, além de refletir a situação econômica, política e social dos personagens. Todos esses dados, no entanto, podem ser representados às vezes por soluções muito simples.

Um elemento cênico sintetizado, mas bem elaborado em sua forma, cor, textura, pode informar às vezes mais sobre local, atmosfera e clima de uma cena, e com mais eficiência, do que um grande aparato mal concebido e gratuito.



Em nosso tempo são muitos e sérios os problemas de arquitetura teatral. Teorias diversas se defrontam sobre as exigências e as possibilidades de desenvolvimento do drama, sobre a evolução do público e das condições de representação. As técnicas oferecem novos meios. Surgem hipóteses sobre o deslocamento e a forma do espaço. Questões se colocam sobre a eficiência das pequenas salas ou dos grandes anfiteatros, sobre o futuro de uma economia fechada ou ampla associada à política teatral, sobre a adequação do espaço cênico às novas formas de

público. É a criação de uma comunidade de atores e de espectadores que se encontram face a face por um determinado tempo, o tempo de uma manifestação da qual eles querem participar de maneira diferente. É um espaço de mudança. O espaço teatral pode ser qualquer lugar: o teatro que estamos acostumados a ver, a rua, uma praça pública, o adro de uma igreja, um parque, uma fábrica, um ginásio, uma sala etc. É a representação que dá ao espaço seu caráter teatral.

Hoje em dia, porém, as encenações ainda

O PALCO ITALIANO E

dramaturgia e da encenação; questões também se colocam sobre a necessidade da adequação e da modernização do palco italiano.

Para sintetizar ou examinar, parece indispensável se confrontarem as sugestões dos que praticam ou teoriza as diversas especialidades do teatro. Os problemas da arquitetura teatral e os da arquitetônica do drama são efetivamente inseparáveis, sendo conveniente se lembrar do princípio elementar, do indispensável entrosamento entre a obra e o seu local de representação.

O lugar teatral é o espaço de uma ação, de um acontecimento representado por homens para outros homens, quer essa ação seja mímica, falada, cantada ou dançada. Este é um lugar de representação, mas também de reunião: reunião de atores, de técnicos e de pú-

privilegiam a forma do palco italiano, que apresenta em vários momentos o grave inconveniente de distanciar e separar o ator e a representação da platéia.

Como se pode explicar hoje a ausência de autores novos que proponham uma dramaturgia nova? Segundo numerosos especialistas de teatro, esse embotamento da inspiração dramática, essa maneira de ver e de representar as coisas são devidas à sobrevivência de um quadro arquitetônico superado. O teatro à italiana é, segundo René Farabet, "a doença do teatro europeu contemporâneo". Thornton Wilder, por sua vez, é inteiramente a favor de um espaço próximo da arena, desnudo, com uma relação direta e próxima entre público e atores. "O proscênio é mortal, distanciada". A caixa então nem se fala! Como está longe! "Cenários comprimem", diz ele. "Constrangem, confinam uma peça a determinado tempo e lugar. Juro que nunca mais verei Shakespeare a não ser em arena. No início a arena é difícil para o público, pois requer mais concentração, mas logo ele é tocado e é mais compensador".

Segundo Jean Duvignaud, "pode se arriscado reduzir a explicação do teatro à italiana ao surto de uma nova classe social. Mas o fato é que os atributos dessa fórmula cênica são de ordem burguesa e individualista. Cria-se um mundo fechado. E quais são as consequências de tal forma arquitetônica? O público é fragmentado de acordo com seu nível social, ficando dessa maneira desunido. Além disso, ele é separado do acontecimento que se dá no palco. Não faz senão assistir



de longe o espetáculo artificial que se pretende encantador". A cena, diz ainda Duvignaud, "torna-se um gueto onde o trágico está aprisionado". Não foi sem razão que Wagner propôs e criou o "Teatro total", com uma única platéia e com as luzes apagadas. O público deveria ser para ele sempre uma comunidade única.

Por outro lado, por que resiste com tanta força e contemporaneidade o teatro de características italianas? Como explicar o trabalho de grandes encenadores que mudaram os rumos do

possibilitar também a alteração da cena e do espaço. Foi a partir do final do século passado que o trabalho dos encenadores passou a dominar completamente a cena, influindo muito mais do que a obra do dramaturgo na evolução do fenômeno teatral. Foi imprimindo seu estilo pessoal ao espetáculo que os diretores acabaram reinventando o teatro. Podemos citar alguns dos pensadores e encenadores pioneiros do teatro moderno: André Antoine, K. Stanislavski, Meyerhold, Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertolt

SEU ROMPIMENTO

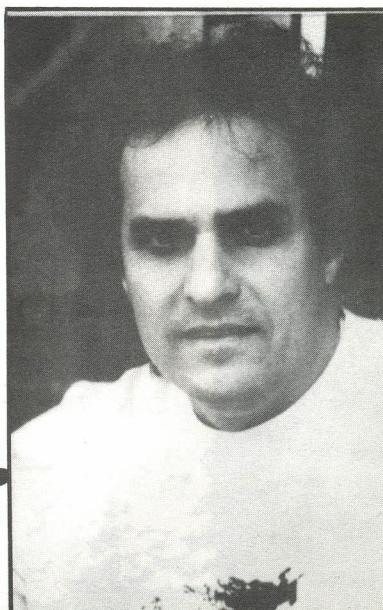
José Carlos Serroni
Arquiteto e Cenógrafo do CPT - SESC

pensar "fazer teatro" dentro da caixa cênica italiana? Será que é o espaço que determina a possibilidade da mudança ou da quebra dos padrões clássicos da encenação? Muito se pode falar disso. Bob Wilson, p. ex. guru de uma geração de encenadores modernos, nunca quis sair do espaço determinado pelo palco italiano. É só dentro dessa rica caixa de possibilidades que ele pode desenvolver seu teatro plástico formal, com a precisão e a qualidade inerentes ao seu trabalho. Nenhum outro espaço proporcionar-lhe-á a riqueza de possibilidades cênicas encontradas nos pisos móveis, nas maquinarias cênicas, no urdimento e no perfeito posicionamento de luzes propiciados pelo conjunto da caixa cênica à italiana. Peter Brook, considerado pela maioria dos diretores de hoje como o grande pensador e filósofo do teatro contemporâneo, trabalhou por décadas no palco italiano. Nos últimos anos tem tentado algumas experiências como o rompimento desse palco. Um exemplo é seu próprio teatro, que foi por ele todo desestruturado. Mas por quase três décadas desenvolveu seu projeto com quase genialidade dentro da caixa cênica tradicional. Poderíamos ainda citar alguns outros nomes que muito contribuíram para fortalecer a presença do palco italiano: T. Kantor I. Bergman, Antunes Filho, Streeler, Gerald Thomas, etc.

A verdade é que o aspecto do espaço está diretamente ligado ao papel do diretor de teatro, fenômeno ocorrido apenas neste século. É ele quem, junto com os atores, com seu grupo, com seu cenógrafo e iluminador, aliado a arquitetos e a um "modo de pensar e fazer teatro", quem vai

Brecht, Erwin Piscator, Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Louis Barrauet, Jean Villar, Roger Planchon, Gaston Batty. Todos esses teóricos e experimentadores tinham pleno domínio e consciência das limitações e das enormes possibilidades do teatro. De um modo geral pode-se dizer que todos esses grandes homens do teatro empregaram os recursos de seu tempo para melhor atingir o público. Assim instituiu-se o teatro assinado, cujo êxito ou fracasso passou a depender primeiramente do nome do responsável pela direção.

A maior parte das grandes reformas do teatro contemporâneo foi formulada com todo o rigor a partir de 1888 com Adolphe Appia, tanto através de sua cenografia como através de seus escritos teóricos. Seus trabalhos mais originais versam sobre arquitetura cênica e iluminação. É graças a eles que se abriram caminhos para a renovação, inclusive do próprio conceito do espaço cênico. Foi graças à ruptura com a arquitetura à italiana, à substituição dos tradicionais telões pintados por praticáveis, níveis, objetos construídos e formas criadas com o próprio corpo do ator que se iniciaram as grandes transformações cenográficas e de espaço. É a partir daí que entramos na era do espaço do palco ou da encenação vista como



volume. O espaço tem horizontalidade e profundidade, mas também verticalidade. O espaço tem a luz. O espaço pode também ser transformado com o ator. Uma atriz atravessando um palco vazio na sua diagonal vai certamente criar um espaço diferente de um ator subindo através de uma corda. É só nesse século que temos cenografia = volume = espaço.

Muitas pessoas e grupos importantes contribuíram para as transformações do espaço cênico: A. Bauhaus, Gordon Craig, Artaud, Meyerhold, o construtivismo.

E como estamos hoje? Quais as nossas dúvidas, os nossos impasses arquitetônicos e cênicos? Teria o edifício acompanhado as inquietações e

as necessidades de encenação dos diretores atuais, ou, ainda, se adequado às condições econômicas e às realidades onde está inserido? O número de encenações teatrais do século passado para este cresceu de dezenas para milhares, exigindo uma ampliação imensurável dos espaços destinados à representação. Não foi possível a continuidade de construções de grandes teatros de ópera como nos séculos XVIII e XIX e início do XX. O teatro precisou se abrigar em outras casas, ao ar livre, apropriando-se, na maioria das vezes, de espaços não destinados a ele. Começou-se a assumir e a entender que o espaço do teatro podia já nessas duas ou três últimas décadas se adequar

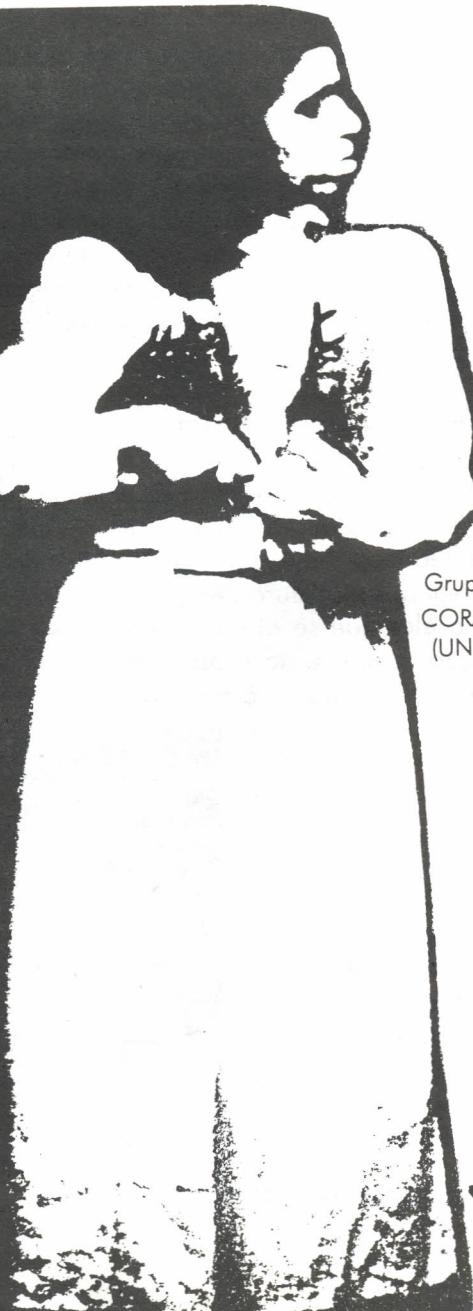
O PALCO ITALIANO (CONTINUAÇÃO)

perfeitamente às necessidades do ator, do diretor e dos grupos sem ser aquele "templo sagrado" visto como um monumento (embora alguns arquitetos modernos ainda o vejam assim), construindo esculturas, e não espaços adequados ao uso do teatro.

O espaço do teatro faz parte da vida. Deve estar aberto. Deve atrair e não inibir. Deve acompanhar também a evolução técnica dos equipamentos e dos materiais. Por tudo isso, o projetar espaços para teatro é muito complexo. Não basta entender de arquitetura. Não basta organizar a forma: temos que entender e organizar principalmente os conceitos teatrais. O "fazer teatral" envolve inúmeros pensamentos, pessoas, necessidades e possibilidades econômicas, adequações a realidades diferentes, regiões específicas e diferentes povos.

Para que tudo seja absorvido na realização de um projeto de teatro, um arquiteto de formação específica não tem condições de realizá-lo sozinho. Ele deve se associar a consultores, principalmente os ligados ao mundo do teatro: arquitetos cênicos (que são as pontes de ligação entre a arquitetura e o teatro), cenotécnicos, luminotécnicos, arquitetos ou engenheiros acústicos, técnicos em sonorização, profissionais de conforto térmico, administradores teatrais.

Estudando e pesquisando o espaço do teatro hoje, já no fim do milênio, chegamos a algumas características comuns em muitos países



Grupo MÃE
CORAGEM
(UNIRio)

do mundo, e, principalmente, nos da América Latina. Grande parte dos "teatros" surge da reciclagem e transformação de espaços não construídos para esse fim, o que normalmente resulta num espaço que chamamos de multiuso. Um espaço mais neutro, mais maleável, que pode ser adequado a diferentes formas para cada tipo de encenação. Temos também como característica comum a reforma e modernização de teatros antigos (geralmente italianos). Nesses casos, o que tem acontecido é a soma ao palco italiano de outros espaços que avançam proscênio afora, criando novas possibilidades. E uma terceira e forte característica de uso de espaço é o teatro

E SEU ROMPIMENTO

saindo para rua e se apropriando da cidade. Isso não é novidade, já que o teatro na Idade Média era basicamente realizado dessa forma. Mas não deixa de ser uma redescoberta muito rica do teatro de hoje. Parece também que essa linguagem tende a dominar a cena nas próximas décadas. São espetáculos que desconstroem alguns espaços e criam outros que atendem melhor às linguagens ali desenvolvidas. Mas sejam quais forem os espaços e as linguagens teatrais desenvolvidas, o papel do arquiteto e das equipes técnicas que elaboram esses espaços é de pensar com coerência e projetar da melhor forma as áreas e equipamentos que contribuem para o espetáculo. Não estão em jogo apenas as clássicas ou computadorizadas formas de equipamentos cênicos, mas sim o bom senso na adequação e escolha daquelas que melhor sirvam a cada forma de expressão. O que interessa é a riqueza do espetáculo. A variação de possibilidades. O espaço e os equipamentos nada fazem sozinhos. Eles estão a serviço. Eles só terão sentido e serão tão melhores na medida em que sirvam com maior eficiência e criatividade àquilo que será visto pelo público: o espetáculo teatral.

Continua, porém, a dúvida: qual será o espaço ou a cenografia que melhor vai atender às futuras encenações? É difícil a resposta. Teatro não é só a técnica, pois essa evolução seria até possível prever. Ele tem componentes que fogem à nossa percepção objetiva. Poderemos ter no futuro o desaparecimento da caixa cênica e das maquinarias clássicas do teatro em detrimento de

pequenas maletas cheias de botões e chaves que com um operador apenas criarião para o espetáculo verdadeiros "games de última geração". Talvez o espaço seja dominado pela computação, pelo laser, pela holografia ou por outra linguagem mais moderna ainda. Mas teremos sempre (por se tratar do fenômeno teatro) redescobertas e valorização daquilo que sempre impulsionará o teatro: o homem, o ator. Será que ao se buscar a rua novamente, como na Idade Média, não estariamos caminhando de volta ao encontro do teatro puro da Grécia antiga? Quem sabe? Só o tempo dirá, e nós, realizadores do teatro das duas ou três próximas décadas, talvez não alcancemos essas respostas. Mas ficam registradas hoje nossas dúvidas e inquietações.



Grupo TRUPITÊ (PUC-SP)

DOMINE A SITUAÇÃO

Ao ministrar a oficina "Acrobacia para atores", fiz uma introdução à Antropologia Teatral. O estudo do comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação, ou seja, do homem que utiliza a sua presença física e mental segundo princípios diferentes dos que governam a sua vida cotidiana.

Chamamos de técnica esta utilização particular, extra-cotidiana, do corpo no teatro.

Princípios concretos inspiram a técnica do ator, esta utilização particular do corpo. Aplicados a certos fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, postura, deslocamento do peso, desequilíbrio, oposição entre a gravidade e a espinha dorsal, direção dos olhos), estes princípios determinam tensões orgânicas "pré-expressivas". Estas novas tensões, este novo tônus muscular, introduzem uma mudança de qualidade das nossas energias, tornam nosso corpo decidido, "vivo", revelam o seu bios cênico, atraindo a atenção do espectador bem antes que a expressão pessoal entre em cena.

De um Mestre KATHAKALI e seus discípulos:

"Aonde colocas a mão, colocas o olhar, aonde colocas o olhar, colocas o espírito, aonde colocas o espírito, colocas a alma, aonde colocas a alma, és a emoção."

ATENÇÃO! CENA, AÇÃO!

Quando jogamos (interpretamos), existe sempre um jogo implícito. Nada existe

gratuitamente, temos que buscar aquilo que alimenta o jogo (a cena).

Quando perdemos o fio condutor este jogo nadamos em um espaço vazio sem conseguir dizer nada.

Ojogo necessita de uma atenção constante, temos que ter uma atitude de domínio frente às situações que aparecem durante o jogo, temos que estar num estado de consciência e disponibilidade total. Tudo que está em movimento faz parte do jogo. O ator, homem que interpreta (joga em cena), está sempre pronto a decidir, a dominar a situação de maneira instantânea.

De imediato ela traz seu estado emocional à tona e transforma a situação. Ele coloca os elementos que estão à sua volta através de seus impulsos.

A afirmação do jogo advém da totalidade da relação homem (ator) com o cosmos. Cada vez que esse jogo transforma-se em simples hábito de reprodução do cotidiano ele desaparece em si mesmo.

Quanto maior capacidade de imaginação tiver esse ator no ato de variação de seus personagens, mais vida (verdade) teremos em cena.

É de fundamental importância o engajamento (disponibilidade) total do ator durante o jogo cênico.



Lau Santos
Professor da UDESC



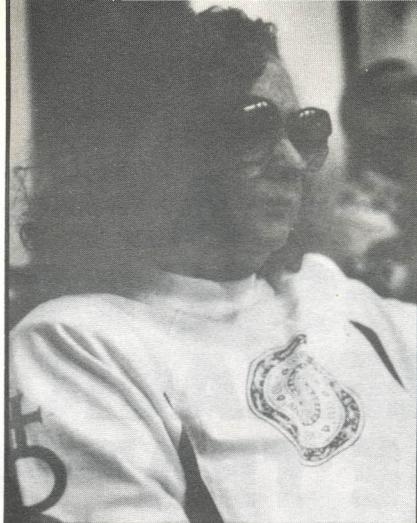
Em nossa dissertação do mestrado em Literatura Anglo-Americana, tomamos uma época muito pouco estudada aqui no Brasil que é a Restauração Inglesa.

A Restauração Inglesa ocorreu justamente após Shakespeare, quando começou a ditadura de Cromwell e o Teatro na Inglaterra entrou em recesso, uma censura fechada. A Restauração Inglesa que é pouco estudada, pouco explorada, trouxe um novo modelo de costumes e de teatro. Foi por causa desta pouca exploração desta fase do Teatro Inglês que com o apoio de nosso orientador, optamos por traduzir uma comédia de Sheridan, chamada em inglês de "School for Scandals", com o nome ainda não definido em português.

A pesar de faltarem alguns pontos para o término dessa dissertação, podemos dizer que ela será baseada na tradução de Sheridan, nos aspectos sociais da época e no porquê desta comédia, aliás tão distinta da época de Shakespeare, com uma abordagem profunda do contexto histórico-social da época.

A Restauração trouxe um novo alento para o teatro inglês, principalmente na forma de comédia, uma comédia de costumes bastante calcada em Molière, apesar de os ingleses sempre terem negado esta tendência, pois havia uma grande rivalidade entre ingleses e franceses. Esse período voltou-se muito para as comédias de costumes. No caso da de Sheridan, ela se chama "School for Scandals", justamente por causa da burguesia influente à época e seu esnobismo, seus escândalos e tramas que haviam na sociedade.

Existem outras comédias de época muito interessantes, mas difíceis de serem



Vaniá Brown

Prof. da Univ. Fed. Ed. Santa Maria - RS

entendidas por causa dos termos usados, são formas arcaicas da língua, pouco ou nada usadas hoje em dia. O que estamos fazendo é um levantamento da língua, porque houve muitas mudanças no sentido das palavras e também muitas corruptelas. Sabemos que é um trabalho longo e cansativo, mas o fato de sabermos que teremos mais um texto para o nosso teatro é muito gratificante, pois o que

está havendo hoje é uma repetição de clássicos. Está havendo uma renovação, uma recriação em cima dos antigos textos e, a cada dia, vemos novas leituras de um mesmo texto, mas nada realmente novo.

Nesta comédia de costumes do teatro inglês é feita uma crítica à sociedade, mas não é feita nenhuma referência clara à religião ou ao clero, por ainda haver algum tipo de censura dentro do teatro inglês.

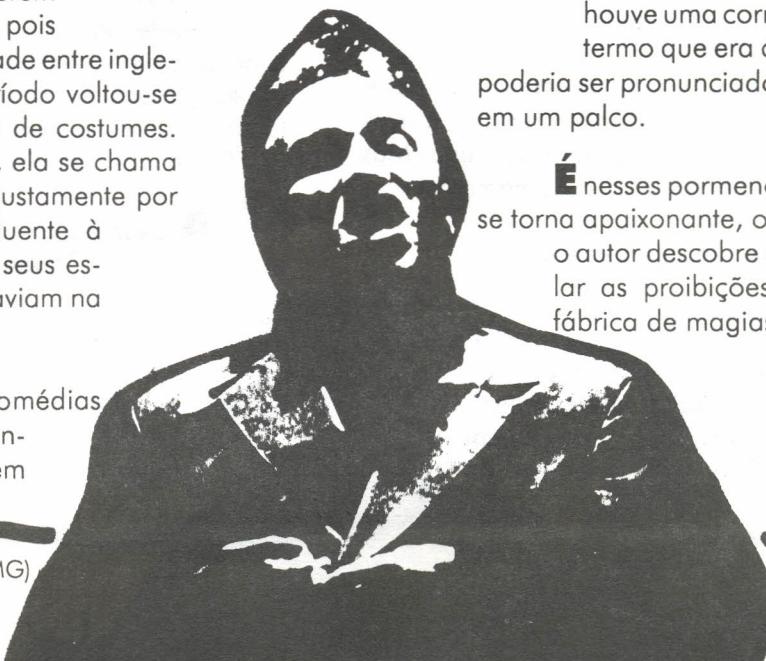
Mas ao leremos uma ex-

pressão no texto, houve uma dúvida sobre seu significado. Perguntamos ao nosso orientador o que significava a palavra "egad" (pronunciado em inglês "igad").

Descobrimos que ao pronunciar a palavra rapidamente e muitas vezes seguidas: – egad, egad, egad, sente-se a impressão de se dizer " Oh! God " (Oh! Deus) – ou seja, houve uma corruptela sobre um termo que era censurado e não poderia ser pronunciado de outra forma em um palco.

Enesses pormenores que o teatro se torna apaixonante, onde há censura, o autor descobre um meio de burlar as proibições. É como uma fábrica de magias e fantasias.

ESTUDO SOBRE, UMA COMÉDIA DE SHERIDAN



A Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe nasceu durante o III Encontro de Teatro da América Latina e do Caribe, organizado pela "Casa de Las Américas" de Cuba, em abril de 1987, em Havana. Numa discussão sobre a situação do ensino teatral em nossos países, uma proposta instigante: em inúmeros países latino-americanos técnicas de trabalho de extremo vigor poético e teatral, desenvolvidas por grupos em permanente atividade de investigação de linguagem. Processos que precisariam ser experimentados na prática de um confronto produtivo capaz de despertar inesperada força de invenção.

Daí surgiram as idéias básicas sobre as quais foi estruturado o projeto definitivo que deu forma à EITALC: o ensino concebido como troca de técnicas e processos numa vivência cênica concreta através de oficinas. E a necessidade de uma escola itinerante chegando aonde trabalham os grupos e integrando os participantes de diferentes países junto ao espaço social e à comunidade na qual esses coletivos existem e produzem.

Em abril de 1988, em Havana, a comissão de organização, formada por representantes eleitos de nove países, definiu os objetivos centrais da EITALC: "Incentivar o desenvolvimento dos criadores teatrais do continente e contribuir para sua formação e aperfeiçoamento, de uma perspectiva que, sem desprezar (ao contrário, procurando assimilar) as melhores contribuições do teatro mundial, se inspire na defesa e na pesquisa de nossa identidade latino-americana e caribenha e nos ideais de libertação e soberania de nossos povos. A EITALC tem sede administrativa em Havana, graças ao apoio do Ministério de Cultura de Cuba. Mas não é instituição cubana, nem governamental.

AS OFICINAS

Já foram realizadas várias oficinas, em Cuba, São Paulo, Argentina, Essen (Alemanha), Itália, entre outros. Numa delas, a sexta, mais uma vez em Machurucutu, Cuba, em setembro de

A ESCOLA INTERNACIONAL DE TEATRO

Fernando Peixoto
Jornalista, Ator e Diretor de Teatro - SP

91, foi uma experiência radicalmente diferente. A presença cada vez mais ansiosa dos habitantes do pequeno povoado cubano determinou a corajosa decisão da direção da EITALC: a comunidade ganhou o direito de ser protagonista. Desta vez não foram feitas convocatória e seleção de participantes: a direção escolheu, em diferentes países da América Latina, homens de teatro com reconhecida prática em teatro de comunidade (do Brasil foi Ilo Krugli, do "Teatro Vento Forte" de São Paulo) para trabalharem diretamente com a população de Machurucutu, transformando a pequena comunidade em espetáculo de si mesma, baseado em sua história, seu cotidiano, seus personagens.

Cerca de 40 membros da população participaram desta experiência que resultou num fascinante espetáculo apresentado pela cidade à própria cidade.

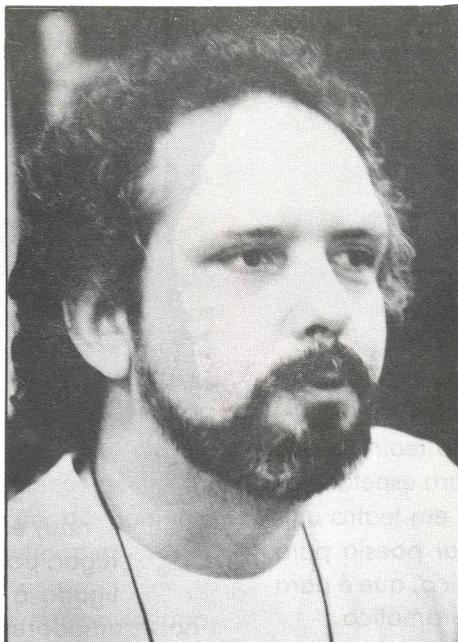
PRESENÇA NO BRASIL

Participei das discussões iniciais, em Havana, (1987) e fui eleito para a comissão de organização e redação do projeto que criou a EITALC, em 88. Desde então faço parte do Conselho de Direção da Escola e coordeno sua presença no Brasil (a Escola tem representantes em todos os países da América Latina e do Caribe).

Para as oficinas a direção decide o tema e convida os coordenadores. Em cada país são abertas inscrições, submetidas a duas etapas de seleção: uma pré-seleção por uma comissão organizada em cada país e a definitiva pela direção da Escola. A divulgação das convocatórias no Brasil não tem sido tarefa fácil. Mesmo assim todas têm sido uma média de 70 a 90 candidatos dos mais diferentes estados.

A sede da Escuela Internacional de Teatro de La América el Caribe: Calle 1º n° 237, Esquina A, Piso 12, ap. 113 El Vedado - La Havana, Cuba. Telefone: 326918. Telex: 512558 Eitalc CU. No Brasil: Fernando Peixoto, rua Kansas, 1037, 04558-003, São Paulo SP, telefone: 240-0977.





Ao ministrar a Oficina "Criação e Interpretação" no Festival de Teatro de Blumenau fiz um trabalho a partir de músicas. A cada dia dei um par de músicas, semelhantes ou antagônicas, como estímulo para criação. E a gente fez um trabalho de criação de cena e de interpretação.

De forma que na parte dramatúrgica do subtexto da criação dos personagens foi dada maior ênfase – por menor que seja um personagem, quando pisa em cena se ele tiver uma consciência da sua estrutura e do seu conhecimento, tendo uma história, quem é aquele personagem, esse personagem passa uma verdade. E quando você não sabe esse subtexto, essa história, você vira um boneco em cena.

Então esse é um trabalho em que a música ajuda muito pela coisa do envolvimento que a própria canção tem. Foi muito enriquecedor para eles também.

Essa é uma experiência inédita a nível de Brasil, que a gente chamou de "máscaras da música popular". Quer dizer, fiz uma escolha de dez canções, a cada dia dei duas, depois a gente

Fred Góes
Prof. Univ. Federal do Rio de Janeiro

SOLTE O IMAGINÁRIO

fez um exercício de relaxamento a partir de canções que não têm letras e eles constroem imagens pelos sons. Por exemplo, dou uma música instrumental, cada dia uma música diferente, de lugares diferentes, com timbres diferentes, e eles relaxam – cada um diz as imagens que essa música sugeriu. Sempre acaba acontecendo uma história, as pessoas se revelam, se emocionam, é muito interessante.

Quanto maior a sua capacidade de criação, de soltar o seu imaginário, melhor para você quando recebe um texto. Você ouve as canções – que canções ouviria esse personagem que você está fazendo, essa é uma pergunta que tenho feito.

Mesmo quando se é um personagem que é construído na canção, qual o universo musical desse personagem. De repente a própria canção, num texto já construído, você tem a capacidade de ouvir esse personagem e essa música pode sublinhar esse personagem ou dar um dado



que o texto não tinha.

Por exemplo, uma granfina que ouve Val-dick Soriano. Esse é um dado que para o público vai fazer uma leitura outra que talvez naquele texto

SOLTE O IMAGINÁRIO

(CONTINUAÇÃO)

originalmente não tinha.

Por outro lado, na parte do teatro o que tenho feito sempre é muito mais para espetáculos de música popular, mas trabalhei em teatro universitário, na construção de utilizar poesia para teatro. Quer dizer, como o texto lírico, que é para ser lido, se transforma num texto dramático.

Junto com o Lauro Góes, montamos um espetáculo que foi muito premiado, chamava-se "Caótico, apostrópico romântico", que era uma viagem ao Brasil pela própria poesia. E tenho tido experiências de fazer a parte da música para teatro, as letras, infantis, adultos.

Com relação ao Festival de Teatro, quero dizer que fiquei extremamente surpreso de ir a Blumenau. Extraordinariamente bem organizado, a gente trabalha o dia inteiro vendo novidades, sabendo do trabalho. Quer dizer tem-se a oportunidade de uma efetiva mostra com excelente representatividade; as peças selecionadas mostraram um painel da produção dramatúrgica universitária, tem a mostra paralela, os debates, de forma que se está o tempo inteiro trocando experiências.

Para mim como professor universitário tive a possibilidade de estar dando uma oficina com pessoas de todo o Brasil, muito enriquecedor. Porque sei que da mesma maneira que passo coisas para eles há uma troca de saber como está indo a cabeça desse pessoal.



É bastante oportunidade a discussão do tema "Espaço Cênico" neste evento organizado pela POIESIS e FURB, realizado paralelamente ao Festival Universitário de Teatro de Blumenau, em sua versão 1993. Em primeiro lugar, por se tratar de assunto intimamente ligado à diversificada gama de profissionais e amadores que participaram do fazer teatral ou cênico e, que, raramente é colocado em pauta para reflexão e, ainda, em função do grave panorama hoje existente no país acerca do assunto, quase que pode ser colocado resumidamente através dos seguintes pontos:

— A precária situação do patrimônio físico-cultural (casa de espetáculos), salvo algumas exceções quanto às suas instalações específicas, manutenção geral e adequação dos espaços como um todo.

— A precária situação de formação de recursos humanos tanto a nível médio (cenotécnicos de várias especialidades), cujos conhecimentos envolvidos têm sido repassados "boca a boca", tornando difícil o seu resgate, reciclagem e difusão, quanto a nível superior (arquitetos, engenheiros, cenógrafos, etc.), onde não há abordagem e muito menos especialização da questão do espaço cênico e suas instalações.

— A escassez de literatura técnica especializada, ainda que básica, em língua portuguesa, bem como a inexistência de glossários técnicos que possibilitem traduções de livros, na maioria em inglês, francês, e italiano.

— A crescente demanda de novos espaços, embalada pela grande perda de espaços tradicionais, ocorrida nas últimas décadas, transforma-

dos para outros fins ou simplesmente demolidos.

— Os equívocos cometidos nas raras construções de novos espaços, reformas e adaptações de espaços existentes, na maioria das vezes, decorrentes de falta de informação quando projetados.

Calcados nesta realidade, propusemos esta palestra abrangendo:

— Aspectos históricos, do ponto de vista arquitetônico, visando mostrar os principais tipos de espaços cênicos surgidos através de alguns milhares de anos e, que, se consagraram em suas épocas, ou até os dias de hoje.

— Tipologia de espaços cênicos dentro de uma visão atual da organização do conjunto palco/platéia e suas diversas finalidades.

— A caixa cênica italiana ou palco italiano, visando passar informações básicas sobre as prin-

UB-00052447-1

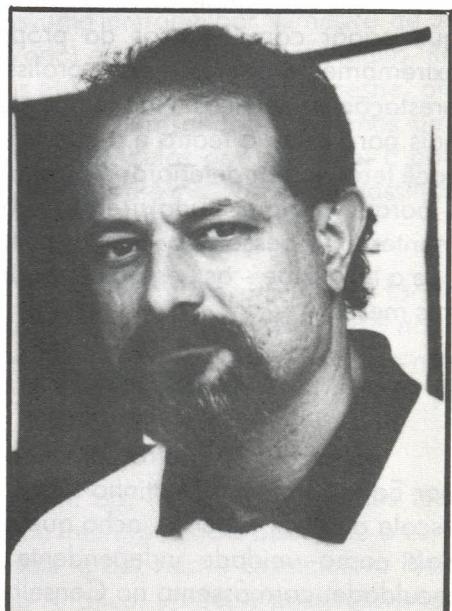
O ESPAÇO CÊNICO

Robson Jorge Gonçalves da Silva.
Arquiteto do IBAC

cipais partes e suas funções, que compõem este tipo de espaço cênico, que se tornou o mais conhecido e utilizado na atualidade.

— O espaço cênico hoje no Brasil, tendo como finalidade transmitir uma visão geral do que ocorre no trato com as casas de espetáculos, centros culturais e outros tipos de espaços.

Não obstante ao aspecto informativo da palestra, ainda que superficial como exige a oportunidade, consideraremos que o principal e mais importante lado da questão a ser colocado é a conscientização dos problemas que envolvem o assunto, por parte daqueles que trabalham neste chamado "Espaço Cênico" e, que, dele dependem diretamente para levar adiante as suas atividades artísticas, não podendo, portanto, ficar de fora na discussão e busca de soluções.





Grupo PHOENIX (FURB)

Diretores e professores de teatro universitário discutiram no 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau os espaços cênicos e a problemática nas casas de espetáculos brasileiras. Temos que denunciar este estado de coisas. E dou um exemplo, porque sofro isso na carne: temos o Teatro Santo Antônio, fundado em 1958 (a Escola nasceu em 1956) que não tem uma manutenção, a universidade não tem verba específica para ele. Então acabamos de fazer uma reforma que foi proporcionada por Rogério Vardis, anterior à professora Eliane, que ele, com recursos próprios da Universidade, resolveu fazer uma reforma porque o teatro já está um pardieiro. Mas eu não tenho um cenotécnico, não tenho contra-regra, bilheteiro, operador de som, operador de luz. Eu tenho um teatro que é só a casa.

Então, cada vez que temos um espetáculo, mesmo da graduação do aluno, ou espetáculos da própria campanha da Escola de Teatro, temos que pagar com recursos da própria escola – extremamente pobres – esses profissionais como prestação de serviços. Não temos esses profissionais para servir o teatro e o que acontece é que você termina por deteriorar o próprio maquinário – porque sempre muda a equipe. Não se pode manter uma pessoa por tempo muito longo porque a lei proíbe – as pessoas só podem trabalhar três meses.

A ESCOLA

A Escola de Teatro foi fundada em 1956 por Edgar Smiton e Martinho Gonçalves. É uma escola de nível superior, acho que a primeira do País como unidade independente. Ela é uma faculdade, com assento no Conselho Universitá-

rio e integra a Área 5 da Universidade Federal da Bahia – uma área que congrega as escolas de arte (teatro, dança, música e belas artes). Tínhamos apenas um curso, o de Direção Teatral e há 10 anos instalamos a licenciatura – ela forma professores de teatro para o ensino de segundo grau. E agora vamos (já foi aprovado pelo Conselho Federal de Educação) implantar o curso de Cenografia já no vestibular de 94. Os alunos vão ter mais esta Habilidade, porque o Bacharelado em Artes Cênicas tem Habilidade em Interpretação Teatral e Habilidade em Direção Teatral.

PORQUE O CURSO DE CENOGRAFIA

Há uma demanda grande em Salvador, que tem cinco emissoras de televisão e há muitos

A DENÚNCIA E O

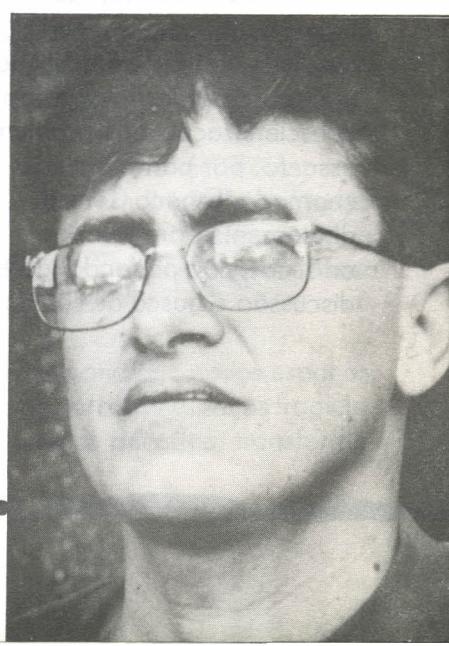
Carlos Nascimento

Prof. da Univ. Federal da Bahia

profissionais de arquitetura, de belas artes, que fazem cenário na cidade. E há uma carência e queixa deles para terem um contato mais próximo com a coisa do teatro mesmo, quer dizer, tecnicamente como fazem. Eles fazem mais intuitivamente.

Então existe já esta demanda do mercado de pessoas que fazem arquitetura, cenógrafos de televisão e de teatro mesmo, que não têm uma formação (a grande maioria não tem, porque a única escola que tem Cenografia no País como um curso é a Uni-Rio). Temos um doutor em Cenografia, que é o professor Ewald Hacler – único no País com doutorado em Cenografia. E fizemos também um curso de especialização em Cenografia na UFBA coordenado por ele e a gente terminou por essa procura na cidade.

É um curso que precisa de es-



paço, a gente construiu agora um prédio e também precisa algum tipo de material específico. A demora em instalar, inclusive, foi por causa disso. Porque existem certos recursos materiais que o curso precisa, não é somente o material humano.

E OS CENOTÉCNICOS?

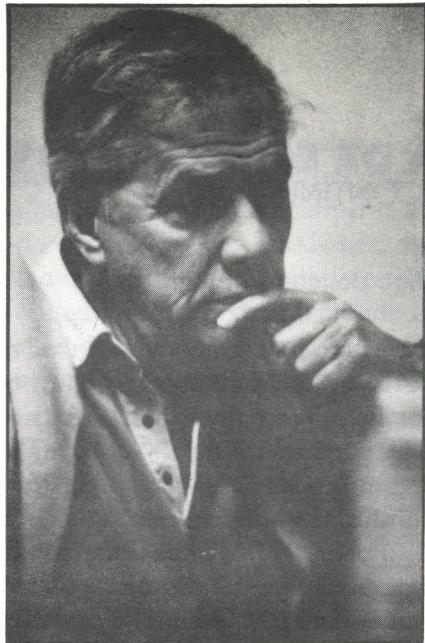
O cenógrafo tradicional é aquele que monta a ambientação cênica do espetáculo, dentro da caixa do palco ou em qualquer sala. Mas, assim como os engenheiros que precisam de um mestre de obras, os cenógrafos precisam do profissional cenotécnico. Esse é hoje nosso maior dilema e para o qual temos tentado soluções.

Esse assunto foi debatido muito no encontro, em Blumenau. O cenógrafo não pode viver sem o cenotécnico, que é o cara que concretiza

DILEMA

o plano, o desenho, diretor. A Uni-Rio acaba de perder um (aposentado) e a nossa escola perdeu também um porque faleceu. Então tem pouquíssimos no Brasil, e eles são artistas, que botam a mão na massa. Por isso estamos tentando fazer uma oficina, uma vez que esse cenotécnico na sua grande maioria não tem formação, geralmente tem o primário e não há literatura sobre isso. Essas pessoas não podem entrar numa universidade para ensinar, inclusive, para formar outros cenotécnicos. Então o que estamos pedindo ao IBAC e a outras instituições é que a gente faça uma oficina permanente, uma vez que os caras não podem entrar para o corpo docente.

Caso contrário a gente vai acabar tendo os doutores, os cenógrafos, os planejadores, e não o profissional que executa o serviço. Isso é um dilema. Na UFBA estamos tentando um convênio com a Fundação Cultural do Estado e o Teatro Castro Alves para criar uma oficina, cursos ao longo do ano para formar esse tipo de profissional.



UB-00052449-8

Roberto de Cleto
Prof. da UNI-Rio

FÁBRICA DE ESPETÁCULOS

Fui indagado durante o Festival sobre o fato de a UNI-Rio ter classificado cinco peças, dentre as 16 selecionadas das 55 inscritas. E me perguntaram qual é o segredo.

Para mim, o segredo é que a UNI-Rio, de certa forma, digo isso até brincando, mas é meio verdade, está virando uma fábrica de espetáculos. E uma fábrica de teatro. Porque temos dez espaços onde todos os nossos alunos podem se apresentar.

Temos uma entrada por semestre de 70 alunos (140/ano) e a evasão diminui muito. Recebemos dois alunos diretores por semestre, oito alunos durante todo um período, e temos uma média de oito espetáculos por semestre. E para este festival tínhamos até mais dois que classificaram em 17º e 18º se alguém desistisse.

Não é vantagem, de uma certa forma, porque o nosso curso de Cenografia e o nosso curso de Direção, foram considerados como nível superior pelo Conselho Federal de Educação em 1975 – que dizer, já vão quase 20 anos.

Depois de 86, foram considerados também o curso de Interpretação e apareceu o curso de Teoria. Mais tarde, veio a Licenciatura Plena em Educação Artística. Então, é possivelmente a

UB-00052448-1



FÁBRICA DE ESPETÁCULOS (CONTINUAÇÃO)

escola mais antiga de teatro do País.

Admito que tudo isso também é resultante do expressivo corpo docente da escola. Temos a felicidade de ter há alguns anos o Clóvis Levi como chefe de Departamento de Direção, e ele realmente tem uma cabeça muito organizada. Consegue conduzir esses oito alunos que há a cada semestre para fazer. E o José Dias como chefe do Departamento de Cenografia porque tem todo o trabalho com os alunos dele que são orientados por ele e outros professores.

Os alunos estão bem amparados. No debate de "Barrela", por exemplo, o Zeca colocou isso. A Escola procura, mesmo com falta de dinheiro e tudo, dar o máximo para que os alunos tenham bons resultados nos espetáculos deles. E tem outra coisa que é legal: somos duas escolas: o Centro de Letras e Artes da UNI-Rio tem uma Escola de Teatro e uma Escola de Música.

Então existe a participação. Na peça "Mãe Coragem", por exemplo, a música foi composta pelos alunos da Escola de Música que se apresentaram em cena. Temos, então, uma série de circunstâncias felizes que nos levam a um bom resultado do nosso trabalho.



Grupo TEATROSIM... POR QUE NÃO? (UDESC)

O EDUCATIVO NO TEATRO PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES

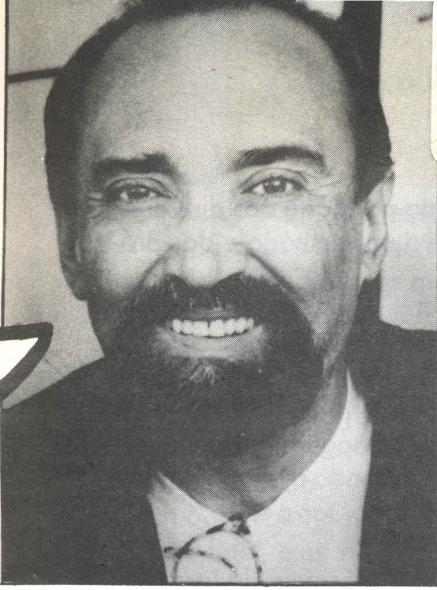
"O Pote de Ouro do Fim do Arco-Íris" vem revelar o grande tesouro procurado por milhares de garimpeiros: o educativo no teatro para crianças e adolescentes, que a partir de agora será uma contribuição, espero generosa, para o estudo das Artes Cênicas.

Destaco que este estudo se fixou em crianças e adolescentes, exatamente por sua vulnerabilidade diante da influência poderosa da função educativa como processo condutor de transmissão de conhecimento.

Esta viagem se iniciou através da fantasia e sua importante participação no universo infantil através de diversos veículos: literatura, televisão, cinema. Logo veio um mapeamento das idades da vida que resgatou a "desimportância" da criança considerada um se inferior até ontem: século XVIII.

Michel Foucoul trouxe a sua tecnologia política dos corpos para aplicar este fato como também ampliar e permitir que se contatasse que a repressão dos corpos é usada pela ideologia dominante para se manter no poder, um eixo que acabou se revelando permanente neste estudo.

Através de um panorama evolutivo da História da Educação ficou constatado o enorme paradoxo entre o ideal teórico de uma educação democrática e a realidade prática de uma transmissão de conhecimentos abortada pela ideolo-



Alcides Moura Lot
Prof. da Univ. Fed. Mato Grosso

constata-se que o Teatro também reforça o eixo de dominação do sistema.

Há cerca de quatrocentos anos os exemplares jesuítas já tinham se apropriado do "Kow-How" da Educação (Radio Studium) e aplicado através do Teatro (o didático Anchieta no Brasil), uma fórmula perfeita de manutenção do sistema.

Uma tentativa de antídoto em Teatro-Educação veio com os idealizadores da Escola Nova que desembocou no Creative Dramatics.

Deixou no Dramatic Play e em seguida no Theater Game. Está nascendo o jogo, para se revelar num elemento da função didática.

Enquanto Slade apresenta o jogo dramático infantil para uma catarse emocional, e reforça o processo de dominação do sistema, SPOLIN e Brecht contra-atacam de antídido-tico para libertar através da modificação do método de pensar. Um paradoxo, a antídido-tica a serviço da função educativa.

Empresto dos franceses conceitos para definir as funções do teatro para crianças e adolescentes: a função recreativa, a função educativa e formativa, (nossa objeto de estudo) a função didática e a função revolucionária. Mas não esqueço Boal, cujo trabalho tem origem na peça didática de Brecht, uma tentativa brasileira de romper com o panorama dominador do teatro. O Teatro a serviço da dominação.

Estabelecido um mapeamento com as principais relações entre a Educação e o Teatro,

gia dominante que quer manter o status quo. A didática, aqui, a serviço da Educação. A Educação, a serviço do poder, as excessões são raras.

O panorama evolutivo do Teatro não é diferente, pois quando retrata a vida do espírito humano, no dizer de Stanislavski,

vem a fase da pesquisa distribuída em duas amostras: a amostra A trazendo para o estudo a experimentação realizada com o teatro experimental do Grupo UNITELA em Cuiabá no período 79/81. E a amostra B representada por peças em cartaz no teatro profissional na cidade de São Paulo no período 88/91. Nestas amostras estudo a função educativa no teatro para crianças e adolescentes.

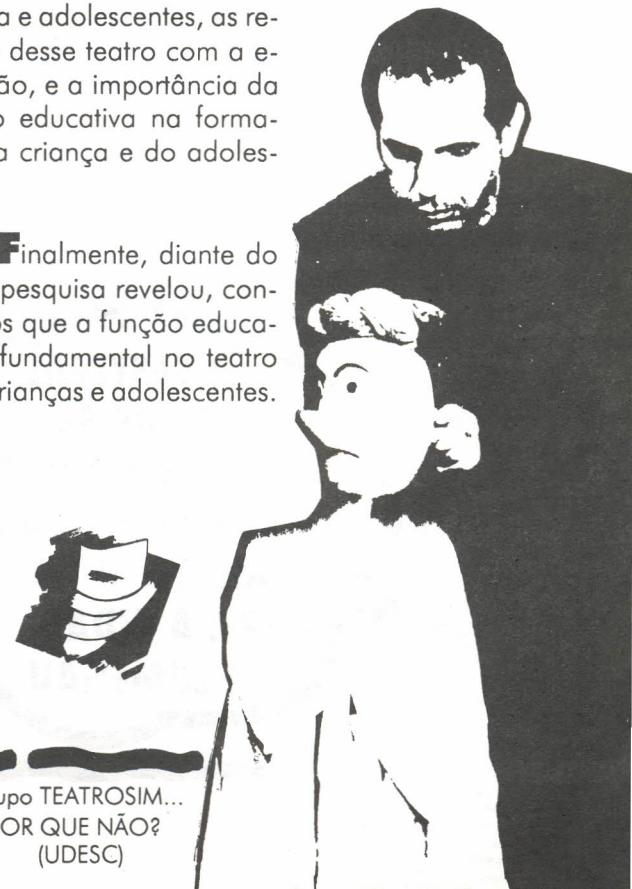
A experimentação contou com um texto pronto de teatro infantil, a didática "A bruxinha que era boa" e um texto criado através do improviso "Amazônia 2000" uma peça para adolescentes, um trabalho efetuado pelos mesmos alunos/atores num esquema duplo de Teatro e de Teatro-Educação. Explico: a "Bruxinha" foi montada para carreira de espetáculo tradicional, ou seja apresentação ao público, enquanto, "Amazônia" funcionou num primeiro momento como Teatro-Educação, ou seja feito por e para o próprio grupo de alunos e somente num segundo momento foi levado para apresentação ao público.

A "Bruxinha" foi feita numa montagem tradicional enquanto "Amazônia" contou com a teoria antídido-tica de Brecht.

A segunda parte da pesquisa foi feita a partir da amostra b ou seja espetáculos em cartaz no circuito comercial da cidade de São Paulo.

A análise revelou a situação do teatro para crianças e adolescentes, as relações desse teatro com a educação, e a importância da função educativa na formação da criança e do adolescente.

Finalmente, diante do que a pesquisa revelou, concluímos que a função educativa é fundamental no teatro para crianças e adolescentes.



A seleção dos 56 espetáculos inscritos neste festival demonstrou um critério muito explícito, já deu o tom dos espetáculos que iriam ser apresentados. O critério que provavelmente qualquer espectador pode ter percebido foi o da priorização dos textos ou de uma dramaturgia clássica.

Este foi o primeiro festival onde tivemos um elenco de dramaturgos com um grande peso. Este foi o primeiro festival onde se explicitou tão claramente essa tendência à escolha do texto clássico. Como exemplos temos Shakespeare, Genet, Brecht, Eurípedes e os brasileiros Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Alberto de Abreu.

Então, a comissão de seleção deixou claro que neste festival seria priorizado o teatro de texto. Claro que este pode ser um caminho, uma forma. Mas isto, por outro lado, quando se vê a interpretação dada pelos atores e atrizes, como têm algumas tragédias, como têm alguns textos mais

linha muitíssimo pensada por parte dos diretores, dos professores de teatro universitário e dos próprios atores e atrizes.

O texto precisa ser vivenciado, esses textos exigem uma interpretação Stanislavskiana, e isso implica portanto, no ator interiorizar melhor a sua personagem. E essa personagem normalmente tem altos e baixos, isto é, quando o ator incorpora ele deve dizer o texto e não gritar o texto.

Do ponto de vista da técnica, da forma de representação, parece que isso se evidenciou, portanto necessita de uma boa discussão. A interpretação deveria ser menos monótona e com um exagero extremado.

Existe um crescendo que não está colocado nas interpretações, há uma necessidade que se incorpore e se conte a história, e são histórias mais ou menos fechadas, são histórias que se apoiam no princípio aristotélico de uma drama-

CONTRIBUIÇÃO PARA

Valmor Beltrame

Prof. Univ. para Desenv. de Santa Catarina

dramáticos, se percebe que determinou-se um tipo de interpretação que é o de uma nota só, ou seja, ficou bastante evidente que o tipo de interpretação deveria ser num tom exagerado, forte, e todos eles com uma marcação num ponto muito alto.

Os espetáculos já começavam com essa marcação em cima, monocórdia, linear e com excesso de dramaticidade. E isso deveria ser uma

turgia bem feita e, no entanto, este tipo de interpretação monocórdio não colabora para isso. Daí a dificuldade de compreensão da fábula, havendo uma interpretação linear, levando o público a se aborrecer com um discurso onde falta assimilação de técnica.

Algo de positivo que aconteceu no festival do ano passado é que não foi o festival da pirotecnia, não couberam grandes experimentos visuais sem a amarração quanto à qualidade do espetáculo.

Mas isso não pode ser atribuído a uma evolução, que poderia ter acontecido no 1º Festival de uma forma e essa forma teria evoluído, porque em todos os festivais vieram universidades diferentes, algumas voltaram, outras estiveram em Blumenau pela primeira vez, então se perde essa característica de evolução.

O mais provável é dizer que isso se deu no

**O FESTIVAL
PODE SE
CONSTITUIR NUMA
CONTRIBUIÇÃO
MUITO MAIOR
PARA A CIDADE DE
BLUMENAU**



processo de seleção. A seleção determina a partir de critérios o tipo de espetáculo que vem a um festival. E o que se pode tirar de proveito do 7º Festival é que precisa-se melhorar a fala, a forma como se diz um texto e a forma de representação de uma personagem.

Houve uma reflexão maior sobre os cenários. Como se trabalhou com textos que tinham uma importância fundamental, os cenários passaram a ter valor no sentido de realçar a realização da fala, eles não eram valorizados por si próprios, e esse teatro da pirotecnia, mais preocupado com a visualidade, explora muito mais esses efeitos visuais, em detrimento da explicitação do texto.

Não se pode dizer que esse foi um festival que teve um elenco de grandes atores e atrizes. E já que tivemos um festival voltado a grandes textos, isso se tornou um contrasenso, grandes textos com atores e atrizes medianos. Como nos

O POVO

festivais anteriores, em alguns momentos nós tivemos grandes atrizes como Bidô Galvão da UnB no 6º Festival ou Alcione Dias da Universidade Federal do Espírito Santo, melhor atriz no 4º FUTB. No 2º Festival nós tivemos duas atrizes que dividiram o prêmio de melhor atriz. Então o que se percebe é que anteriormente nós saímos dos espetáculos e sentíamos quando uma atriz ou um ator eram completos, bem dirigidos e brilhantes.

O ensino de teatro no Brasil demonstra que necessita urgentemente aparar algumas arestas, precisa ser repensado.

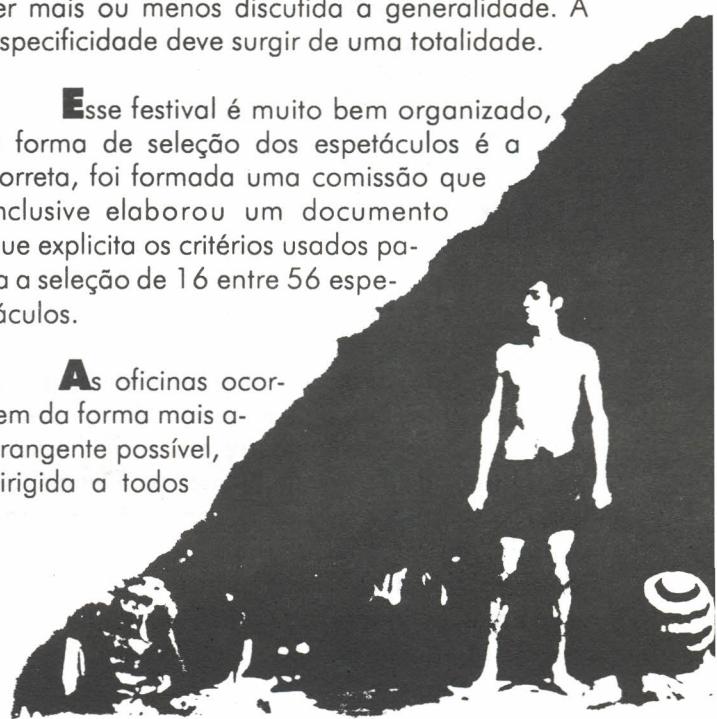
O Encontro de Professores e Diretores de Teatro Universitário foi criado justamente para discutir essa temática, a da elaboração de um novo projeto pedagógico das escolas de teatro, onde se discutiriam esses procedimentos pedagógicos, as concepções do que é ensinar teatro.

Mas essas discussões não aconteceram,

foram previstas mas não aconteceram, o que é uma pena, pois esse conteúdo seria fundamental para o ensino do teatro no país. Só se pode discutir boa dicção, cenário, interpretação, direção, enfim, as outras especificidades, a partir de um projeto pedagógico, porque não adianta discutir as particularidades sem ter uma linha, sem ter mais ou menos discutida a generalidade. A especificidade deve surgir de uma totalidade.

Esse festival é muito bem organizado, a forma de seleção dos espetáculos é a correta, foi formada uma comissão que inclusive elaborou um documento que explicita os critérios usados para a seleção de 16 entre 56 espetáculos.

As oficinas ocorrem da forma mais abrangente possível, dirigida a todos



os interessados no fazer teatral. As únicas ressalvas que deveriam ser feitas são ao Encontro da POIESIS, que deveria reunir um maior número de universidades, haveria de se abranger mais o número de professores. Inclusive dando chance para outros professores de uma forma pluralizada, e os debatedores das conferências que deveriam ser mais polemizadores e de distintas universidades, pois isso só enriqueceria o encontro.

O festival pode se constituir numa contribuição muito maior para a cidade de Blumenau, na medida em que ele começar a se espalhar para os bairros, clubes, associações de moradores, igrejas, fábricas. É a oportunidade de fazer com que o povo de Blumenau veja muito mais teatro do que vê hoje. Essa seria a grande contribuição do festival para o povo blumenauense, tornando-se realmente popular.



A SELEÇÃO DOS ESPETÁCULOS

UMA ANÁLISE CRÍTICA

Ana Maria Bulhões
Prof. da UNI - Rio

Apoiô consulta de bases, decidiu-se que os membros da Comissão de Seleção que tivessem qualquer ligação afetiva ou profissional maior com

os espetáculos concorrentes, se manifestaria por último, ou não tomaria qualquer posição em relação a esses espetáculos. Este foi o único acordo que foi firmado entre os membros da Comissão antes de começar a trabalhar na seleção dos espetáculos concorrentes ao 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Depois foram estabelecidos alguns pontos práticos, por exemplo: como nós faríamos para assistir 52 vídeos em três dias. Quais os intervalos que teríamos entre os vídeos. Também foi ponderado que os critérios de seleção não seriam pré-determinados.

A conclusão à qual chegamos foi a de que a tendência que aparecesse na grande maioria dos espetáculos é que nos daria a direção de que tipo de critérios seriam usados para a avaliação dos espetáculos. É óbvio que se viessem, como no 6º Festival, espetáculos que primassem por um jogo teatral, muito mais do que pelo trabalho dramatúrgico claro, com uma pesquisa apenas formal, esse seria o critério avaliatório.

Mas em torno de 70 % dos espetáculos que vieram neste ano de 1993, trabalhavam o texto e, surpreendentemente, textos clássicos. Entre os 52 concorrentes vieram dois Oтелос, dois Faustos, duas Troianas. Então o que se notou, foi que várias escolas estavam fazendo pesquisa de textos, e textos de peso, clássicos. Um índice mínimo de comédias para um índice muito maior de

peças sérias.

Apartir disso, o que se considerou principalmente foi a pesquisa do espaço cênico, da interpretação, da direção, a fim de favorecer os jurados na premiação dessas categorias.

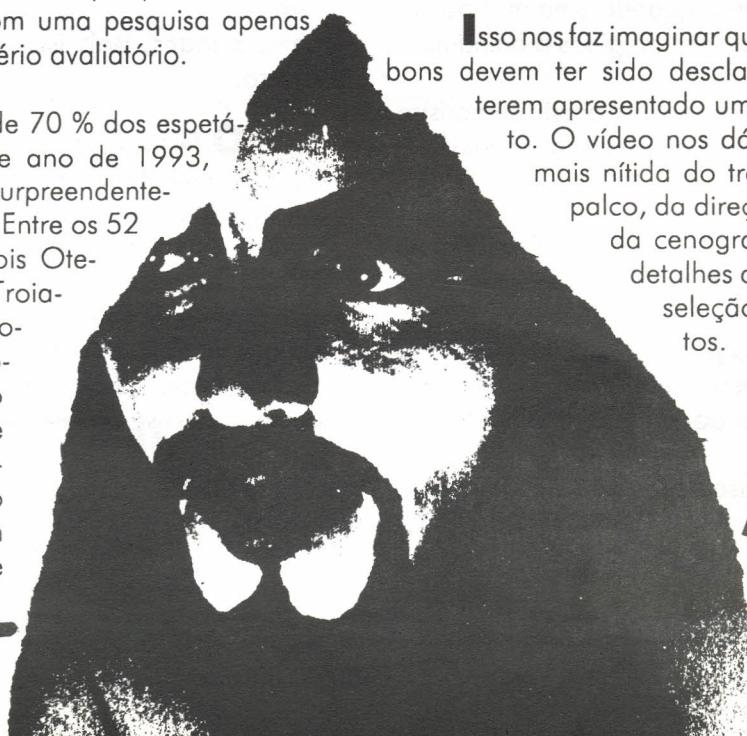
O que nos favoreceu muito neste trabalho, foi o arranjo feito com as peças a serem selecionadas, onde a organização do festival, de uma forma muito acertada, dividiu as inscrições em diferentes estilos e diferentes regiões do Brasil, em grupos de seis peças.

Então existia uma diversidade bem grande de peças com uma grade de informações sobre as mesmas que nos possibilitou um trabalho bem mais rápido e eficaz.

Um pressuposto da Comissão de Seleção foi o de que no teatro, qualquer encenação realiza uma proposta conceitual que deve ficar transparente na proposta do espetáculo, mesmo que seja através de vídeo. Então, muitas vezes ocorreu de o material escrito ser muito bem elaborado e o espetáculo ser fraco, enquanto havia muito relato para espetáculos bons.

Ejustamente nisso que o vídeo vem ajudar no julgamento dos espetáculos, pois o que acontecia muitas vezes antigamente, era de grupos muitos fracos serem selecionados por apresentarem um excelente book.

Issso nos faz imaginar quantos grupos muito bons devem ter sido desclassificados por não terem apresentado um bom projeto escrito. O vídeo nos dá a sensação muito mais nítida do trabalho do ator em palco, da direção, da iluminação, da cenografia e tantos outros detalhes que são perdidos na seleção só por texto e fotos.



As escolas argentinas de arte têm como característica a tradição de serem terciárias e não universitárias. Para ingressar nessas escolas é necessário ter o 2º grau, mas as escolas de Educação Artística não conferem grau de Bacharel. No caso das escolas de teatro, são conferidos os graus de ator profissional, diretor ou crítico.

A Escola Nacional de Arte Dramática de Buenos Aires passou a ser uma escola independente a partir de 1962. Anteriormente, o curso de Artes Dramáticas era apenas uma secção do Conservatório Nacional de Música e Declamação, e era dentro do segmento do curso de Declamação que se formavam os atores.

O auge de renovação desta escola ocorreu nos anos 30, 40 e 50, quando teve à sua frente um diretor de teatro Catalão, que deu um grande impulso à educação sistemática do ator.

Éa partir de 1960, quando este diretor se retira, que começa o período de declínio da escola, sobretudo porque aconteceu em Buenos Aires uma grande sistematização de trabalho com o método de Stanislavsky. Nessa época surgem muitos atores formados apenas pelo método Stanislavsky, mas que não haviam passado pela Escola Nacional de Artes Dramáticas, entre eles, nomes muito conhecidos como Carlos Randolfe e Raul Serrado.

Nos anos 70 começa um período de renovação, esse processo se cria principalmente nas disciplinas de Direção e Pedagogia Teatral, mas é interrompido durante a ditadura e os professores renovadores são expulsos da escola.

Durante o retorno à democracia começa um período para normalizar a escola. O Ministro da Educação nomeia um reitor para que a escola retorne o ritmo normal. São formados muitos conselhos, fundamentalmente, por professores que haviam caído quando da época da ditadura. Este processo de modificação foi muito complexo e de difícil execução. Mas quando o presidente Ménem em 1989 nomeia um reitor interventor, sem conselho de professores, neste caso, é intervenção benéfica para a escola, que permite mudar os

planos de estudo, fazendo inovações, que se acredita, são de grande importância para a escola. A proposta é a criar concursos para novos professores. A idéia do concurso fracassa por problemas gerais.

Estes problemas não ocorrem apenas na Escola de Arte Dramática, mas em toda a educação do país.

Ésancionada uma lei de transferência, onde todas as escolas federais passam para as províncias. No caso de Buenos Aires, que é a Capital Federal, as escolas federais passam para a municipalidade, ou seja, para a própria Capital.

Toda esta reforma gera um grande conflito dentro das escolas. Para resolver este problema, o Ministro da Educação anuncia publicamente que será criada uma lei que originará a Universidade de Artes, onde serão aglomeradas todas as Escolas Nacionais de Artes.

Nós, os professores de artes, gostaríamos que fossem realizados concursos para novos professores, pois durante toda a ditadura não foram

ESCOLA ARGENTINA DE TEATRO (CONTINUAÇÃO)

concursados professores. Com a transferência das escolas para as províncias, foi criado um sindicato dos professores de todo o país. Onde todos os professores foram devidamente cadastrados, mas cremos que com a criação da Universidade de Artes este problema será sanado.

Ter vindo a Blumenau para o nosso grupo alcançou todas as expectativas, pois os objetivos fundamentais para nós seriam dois: o primeiro, para que os alunos que fazem o último trabalho para graduação pudessem participar de um festival internacional, por todo o incentivo que dá aos alunos. O segundo, é tomar contato, poder continuar o trabalho teatral com o Brasil, pois não há um grande intercâmbio de trabalho teatral entre os dois países. O nosso grupo se autogestiona.

Quanto à nossa apresentação no 7º FUTB, sentimos que ainda podemos evoluir. A apresentação de "El Fabricante de Fantasmas" que mais nos emocionou foi em Canela, talvez por ter sido nosso primeiro espetáculo no Brasil. Sentimos que o idioma não foi de todo uma barreira, pois despertamos risos da platéia e mesmo que algumas pessoas tenham saído no meio do espetáculo, percebemos que o público recebeu muito bem nossa apresentação.

Para ultrapassar a barreira do idioma sugerimos que se possam trazer espetáculos onde haja mais ação, mais elementos cênicos. Os espetáculos que são muito atrelados aos textos são de mais difícil compreensão e para que isso não ocorra, pode ser feita uma seleção dos espetáculos nesse sentido da maior ação e posição cênica. De outra forma, o caminho é nos habituarmos a fazer um pequeno esforço para entender os outros idiomas.



Como crítico de teatro participando de um festival universitário, percebe-se que o sentimento por estes jovens, que se dedicam com tanto afôco ao teatro amador, só pode ser de admiração e de respeito. Para se avaliar um espetáculo, sendo ele o mais rudimentar ou profissionalíssimo, é preciso analisar na perspectiva do trajeto que vai da proposta ao produto. Então, não importa se esse espetáculo é a última palavra em termos de revolução estética, ou se é um espetáculo convencional, o que se deve tentar perceber e julgar num espetáculo é exatamente esta trajetória entre a sua concepção e o que foi realizado dessa concepção, ou seja o produto de uma idealização.

Algunas propostas que impressionaram esse festival, positivas e negativas, foram por exemplo: se houvesse um júri popular, não há dúvidas de que "Barrela" seria o melhor espetáculo

ADMIRÁVEL

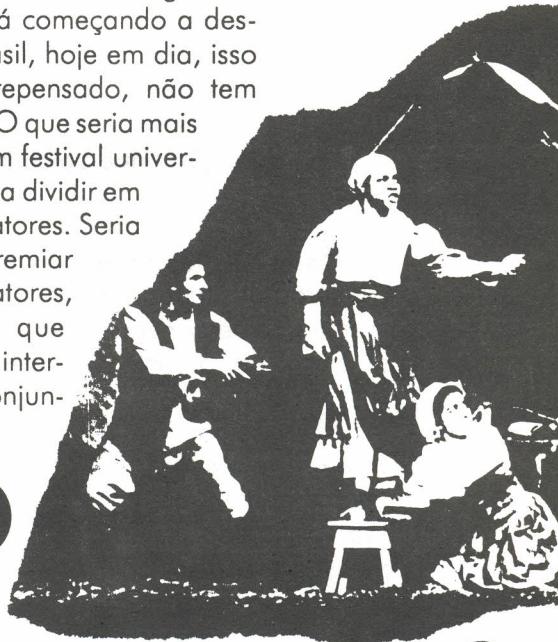
do 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Mas embora ele seja um espetáculo com grande comunicabilidade, tecnicamente é um espetáculo com problemas. Ele se completa com o público, sem dúvida nenhuma, mas é um espetáculo de efeito, com problemas de direção e concepção muito sérios. Por outro lado, existe um outro espetáculo, oriundo da mesma escola, que causou uma profunda impressão à crítica, que foi "Álbum de Família". O encenador consegue criar uma linguagem muito perigosa. Ele está sempre em cima da corda bamba. Durante 1 hora e meia, ele cria com o espectador uma cumplicidade, onde ele (o espectador) vibra, se emociona, é apanhado pelo fato dele estar desafiando as leis mais rudimentares do humano. E, ao mesmo tempo, esse mesmo espectador imagina que aquele sujeito que está na corda bamba pode não chegar ao fim da corda, ou seja o espectador fica apreensivo durante todo o espetáculo.

Em si esse festival é de muito bom nível. No geral, surpreendente. Porque se visitarmos esse Brasil afora vendo as universidades nessa situação indigente, sem poder dar condições aos grupos de trazer um caminhão ou ônibus para transportar os cenários e atores, entenderíamos

muitos problemas. É claro que os jurados têm que entender isso, provavelmente os cenários originais devem estar nas cidades de origem dos espetáculos. É o caso do espetáculo *Bernarda*, por exemplo, onde é notório que eles têm um cenário mas não o trouxeram por falta de recursos. Por isso tiveram que improvisar aqui com o que era possível.

Quanto aos atores que vieram ao 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, poder-se-ia dizer que muitos deles têm muita garra. É uma geração de bons atores que está despertando, entre eles: Licurgo Espíndola (PUC-PR) com bom nível de leitura do personagem; Carla Andréa (UNI-Rio) – muito inteligente e vital a solução dada a seu personagem "Desdêmona"; Thaís Tedesco (PUC-PR) e Roberta Del Vecchio (FURB) – as duas juntas dariam uma excelente solução para "Bella Ciao"; Tatiana Motta Lima (UNI-Rio) é muito

premiação que é usado – melhor espetáculo, melhor ator, melhor diretor, etc – foi copiado do "Oscar", e é um critério que não se adequa às nossas necessidades, ao tipo de teatro que se faz aqui no Brasil. Por exemplo, o que é um ator coadjuvante hoje? Isso só existe em filme de Hollywood, onde existe uma grande estrela e uma estrela que está começando a despontar. No Brasil, hoje em dia, isso tem que ser repensado, não tem muito sentido. O que seria mais adequado a um festival universitário, não seria dividir em categorias de atores. Seria mais sensato premiar o conjunto de atores, aquele grupo que teve, a nível de interpretação em conjun-



ORGANIZAÇÃO

Luiz Paulo Vasconcelos.

Prof. Univ. do Rio de Janeiro

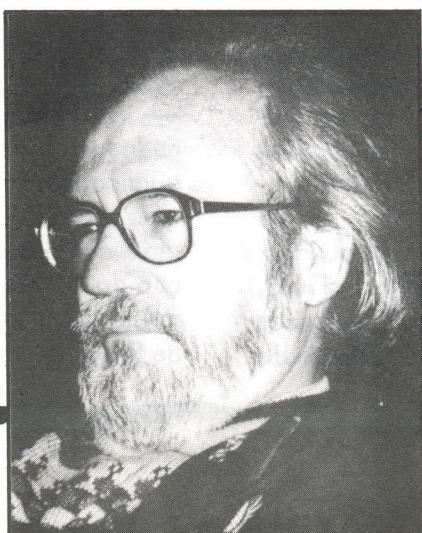
forte e demonstra coragem; Ricardo Canela (UNI-Rio) se atira com emoção ao palco. Em termos gerais, de um grupo de 16 produções universitárias, o nível deste festival, contando capacidade de entendimento e análise dos textos, trabalho de ator, adaptação ao palco, a nota para o festival seria 10. Evidentemente que existem pontos não tão bem amarrados, bem problemáticos, mas que não influenciam no cômputo geral desta nota. É muito difícil separar o crítico do professor de teatro, mas neste caso, de julgar um festival universitário, nós jurados atuamos mais como professores.

Acadêmica e pedagogicamente existem algumas coisas que poderiam ser discutidas e revistas neste festival. uma delas é o critério de premiação. Este critério deve existir mas não pode se tornar uma paróquia, não pode ser uma obsessão durante o resto do ano. Os artistas não podem criar teatro para ganhar festival. Neste caso, o coração desaparece e o espetáculo criado para festival, geralmente, é problemático. Esse critério de

to, o melhor rendimento. Outra hipótese seria os dois ou três melhores atores do festival, não importando se é coadjuvante ou protagonista.

Com relação ao nível dos espetáculos, talvez se pudesse experimentar uma mudança. O debate sob impacto emocional tem um rendimento, mas uma noite de sono em cima do espetáculo baixa a poeira, as pessoas são obrigadas a refletir e quando vêm para o debate na manhã seguinte o nível se mostra muito mais inteligente e reflexivo. Isso já acontece no Festival de Cinema de Gramado. Pode ser que não seja a mesma experiência, mas não custa tentar. Quanto às inscrições, o sistema de vídeo, mais currículo, mais ficha de inscrição pormenorizada é o suficiente. Afinal, num país do tamanho do Brasil não tem como fazer diferente. Nisso, o festival está totalmente certo.

Enfim, a organização do festival tem um voto de confiança, pois desde a escolha dos espetáculos ao tratamento que têm os participantes, a organização está inquestionável.



As discussões a respeito do Teatro, nas últimas décadas, têm sido marcadas por alguns temas polêmicos, dos quais selecionei três – todos eles caracterizados pela força da oposição:

- a oposição entre o realismo e o não-realismo;
- a oposição entre o domínio do texto e o domínio do encenador;
- a oposição entre palco italiano e outros espaços.

Esses três temas apresentam estreita ligação e serão auxiliares importantes para a melhor compreensão desse pequeno estudo sobre Os Espaços Cênicos sob o ponto de vista do encenador.

Através dos séculos, alguns espaços cênicos deixaram a sua marca: o anfiteatro grego; os tablados móveis da Idade Média; os tablados da comédia dell'arte; o teatro elizabetano; o palco italiano; e o teatro de arena.

Evidente que essas diferentes formas de espaços cênicos não são originadas apenas por projetos estéticos; são consequência de contextos sócio-político-econômico-religiosos. Revelam defeitos e qualidades de determinadas sociedades.

E o palco italiano que, desde a Renascença, vem exercendo total domínio chegando ao ponto de ser considerado sinônimo de palco e, até mesmo, sinônimo de teatro. O teatro passa, então, a ser hierarquizado. Passa a existir o alto e o baixo teatros, o modelo nobre e o modelo popular. O teatro se elitiza, inicia a sua definitiva separação do homem comum. E começa aí a estreita ligação entre o palco italiano e o domínio do texto; mais tarde, com o advento do realismo, no final do século XIX, a trinca se completará: palco italiano, texto centrismo e realismo.

O baixo teatro ficou nos espaços abertos; e com o povo. Quando o teatro saiu das ruas, entrou num prédio e fechou a porta na cara dos que não tinham condições de pagar o preço do

ingresso, ele perdeu um dos elementos chave de ligação existentes entre o palco e a platéia: perdeu a comunhão. Quando a multidão ia ao anfiteatro grego havia um nível profundo de apelo. Pierre Francastel observa que as pessoas não iam apenas se divertir: o espetáculo teatral era um ritmo que tocava as pessoas nas entradas, arrebatava-as porque era, para elas, uma explicação de seu destino de homem. Gerd Borhein acentua que o teatro medieval interessava a todo mundo, era visto por toda a sociedade. Assinala que havia, no passado, uma "experiência totalizante da realidade" que ficou perdida. Gerd vai mais longe: "Existia uma vivência do fundamento do real, daquilo que assentava todos os valores que dão sentido à vida humana. Esse fundamento era vivenciado pelo homem de tal maneira que ele estava realmente integrado numa realidade, ao deparar-se com a obra. Tudo o que ele fazia partia dessa integração. É essa integração que

OS ESPAÇOS CÊNICOS DE VISTA DO

Clóvis Levi
Prof. da UNI - Rio

eu digo que se rompeu. Seria fundamentalmente uma experiência religiosa. E a religião desaparece das coisas. É muito curioso que Shakespeare talvez seja o último dramaturgo realmente popular. E a temática religiosa não existe mais em Shakespeare."

No palco italiano, a arte nobre floresceu sob o domínio do autor; na rua e nas praças, no teatro popular, menosprezado, marginalizado, o poder estava com os atores, os quais desenvolveram um aprendizado de alta versatilidade sendo, muitas vezes, comediante, acrobata, malabarista, cantor mágico, palhaço e dançarino, seja na comédia dell'arte, no circo, nos balés e óperas populares ou no music-hall.

O domínio do palco italiano foi ficando cada vez mais amplo, já que trazia inúmeras qualidades: melhor acústica, boa visibilidade, uma caixa repleta de recursos técnicos, platéia mais confortável, uma possibilidade de ampliação do ilusionismo – visando o mimesmo naturalista ou, até mesmo, a "magia feérica", no dizer de Roubine de encenações não-realistas. E, ago-



ra, formamos a trinca: o realismo encontra no palco italiano, sua "melhor tradução". É dentro da caixa mágica, com a luz elétrica que iluminou melhor o palco e esclareceu mais a platéia; é debaixo dessa clara divisão entre palco e platéia que se pode tornar mais eficiente a busca do real, com o espectador sentado frontal e passivamente, além de estático.

Houve reações. Começaram a surgir diversas propostas para a utilização de um espaço

de pintor e a pintura não busca mais traduzir o real de modo ilusionista. Os simbolistas buscam formas, cores, sombras. Appia traz o cenário de arquiteto, tridimensional, e libera o palco para que o ator possa ser o foco fundamental; e usa a luz como elemento básico de toda a encenação.

Também com os expressionistas, o espaço permanece o "italiano", mas sua cena é deformada, já que não tinham qualquer compromisso com a realidade exterior. Desejavam transmitir os "estados d'alma". Tanto com o cenário de pintor como com o cenário de arquiteto, a deformação permanece; sempre procuram quebrar a perspectiva. Meyerhold tenta trazer, para dentro do palco italiano, a comunhão perdida: ele se encanta com as formas populares – com os artistas das feiras, com o circo, com a comédia dell'arte, com os clowns, a pantomima, o music-hall (no qual apreciava, principalmente a preciso). Essas são manifestações artístico-populares que têm um

SOB O PONTO DE ENCENADOR

cênico diverso, a maioria delas trazendo junto uma proposta não realista e a perda do poder do texto. Esses movimentos contrários ao palco italiano são encabeçados por alguns encenadores e, muitas vezes, mesmo enfrentando um inimigo comum, suas posições são até antagônicas. Entretanto, esses artistas passaram a ser conhecidos genericamente como não-realistas porque traziam alguns pontos em comum, sendo, o principal, o desejo de re-teatralização dos palcos (por isso, são conhecidos, também, como reteatralizadores). Outros pontos em comum afirmam que a verdade não tem nada a ver com a arte e acusam o realismo de ter expulso o sonho dos palcos, com sua preocupação constante com a banalidade do dia-a-dia. Na maioria das vezes, os reteatralizadores abrem fogo contra o ilusionismo, o psicologismo, o textocentrismo. Mas há, também, alguns encenadores não-realistas que se encantavam com o palco italiano e não pretendiam sair dele, mas transformá-lo. Os simbolistas modificam a cena, principalmente pelo tratamento cenográfico. Reagem ao agravamento do palco pelos objetos dos naturalistas; afirmam o cenário

ponto em comum: a linguagem principal é a do corpo. Por isso, o tratamento que dá a seus espetáculos difere totalmente de seu ex-mestre Stanislavski. Meyerhold

usa textos, mas adaptando-os livremente, pois seus espetáculos privilegiam a dinâmica no espaço. Para isso, mesmo permanecendo no tão atacado palco italiano, constrói alguns elementos que vão lhe permitir um avanço físico na direção do público; e cria vários níveis de altura, com plataformas e passarelas. A isso chamou-se construtivismo. E, para utilizar bem todo esse potencial, Meyerhold não podia contar com o ator formado no realismo, acostumado a mimetizar o homem da burguesia. Precisava de atletas, de clowns, de mimos. Abriu uma escola para formar esse ator diferente e denominou esse processo de biomecânica. Trabalhava com máscaras e afir-



Grupo TEATRO NOVO (UFPB)

mava, com Grotovski mais tarde, que qualquer emoção pode ser expressa pela atitude corporal. "Não busque o medo. Corra, que o medo será transmitido", dizia Meyerhold.

Brecht foi outro que procurou interferir diretamente na estrutura do palco italiano. Ele é um caso a parte na reação ao realismo, já que é, também um realista. Ataca violentamente o realismo psicológico, na busca de um realismo épico. E, autor, defende o texto. Influenciadas pelo marxismo, suas peças são veículo de algo, para Brecht, bem maior que o teatro: a transformação do homem e do mundo perverso. Todos os elementos do espetáculo, do texto à cenografia, são

OS ESPAÇOS CÊNICOS...



Grupo MEU GRUPO (SC)

ciência crítica. Da mesma forma que os realistas querem a posição estática e frontal do espectador para melhor ilusão, Brecht também quer essa posição, mas para melhor conscientização. E, para evitar a ilusão, ele mostra o esqueleto do palco, toda a maquinaria é exposta; para evitar a ilusão, o ator sai de seu personagem e comenta criticamente sua situação com o público. Brecht usa o que lhe interessa, — no palco italiano — para a conscientização do espectador, e joga fora o que lhe atrapalha. Usa as projeções de Piscator. usa a ribalta, o proscênio e o ator em primeiro plano, exatamente contra os realistas, que reagiam ao primeiro plano porque essa não era uma posição natural. E Brecht usa exatamente por isso. Ele quer que o palco seja uma área de jogo, como se fosse um ringue, procurando fulminar a idéia generalizada de que o palco fechado é uma máquina para fabricar ilusão. E sugere que a estrutura da sala de espetáculos seja repensada a cada nova peça encenada.

tratados com o mesmo objetivo: impedir que o público se identifique, que se envolva catarticamente, para que distanciado possa alcançar uma cons-

Com simbolistas, expressionistas, Meyerhold e Brecht, começou a ser demonstrado que o palco italiano não era sinônimo de teatro realista; e, como vimos, várias inovações foram surgindo e sendo assimiladas. Mas, como observei acima, surgiram também aqueles para quem as modificações no palco italiano, por mais profundas que fossem, nunca seriam suficientes para o teatro que buscavam realizar.

Antonin Artaud rebelava-se em termos absolutos contra o palco italiano. Seu espaço seria um espaço explodido: cadeiras giratórias para o espectador e em volta dele, teríamos passarelas, rampas, escadarias. O público não poderia manter a posição frontal, passiva e de perspectiva única do palco italiano. Para Artaud, seria necessário modificar a escala e fazer com que o palco pudesse ser deslocado de acordo com as necessidades da ação.

Seu espaço cênico idealizado não era o do prédio teatral tradicional. Procurava o galpão, a usina ou a capela desativada. Para Artaud o texto, neste novo espaço cheio de estruturas e níveis, com o espectador no meio, só merece ser respeitado enquanto "deslocamento de ar"; o texto deve ser usado apenas pela sua musicalidade e não pelo seu significado; deve ser usado pelo seu ritmos, auxiliando a obtenção do transe do espectador — seu objetivo final. Neste espaço, o ator deveria ser um iniciante, trabalhando com um paroxismo controlado (pois o transe deve ser do público e não do ator). Deve ter um corpo disponível "com a precisão dos sacerdotes de Bali"; e sua voz deve usar sons, gritos, grunhidos e até mesmo o texto, sempre com um sentido encantatório, com nas cerimônias mágicas.

Os sons devem formar uma partitura. Os figurinos devem ser ritualísticos (ator-mago), os objetos devem ser desproporcionalmente grandes, a cenografia neste espaço cênico deve ter apenas elementos significativos, como manequins e máscaras gigantescas. Antonin Artaud não conseguiu colocar em prática as suas idéias. Mas depois dele, muitos seguiram seus passos. Alguns dos princípios de Artaud foram traduzidos pelo "Bread and Puppet" e pelo "Living Theater", entre outros. Não cito, Grotowski porque ele jura que nunca tinha ouvido falar do Teatro de Crueldade de Artaud.

Então, falemos de Grotowski. Também ele necessita de um novo espaço cênico. Grotowski acata a sugestão de Brecht e procura criar um espaço cênico específico para cada montagem. Enquanto Artaud quer que o público entre em transe mas o ator permaneça com o domínio dessa separação ator-spectador, Grotowski – independente da variedade de seus espaços cênicos – não quer a separação: o alvo de seu teatro é o encontro, um momento de comunhão sublime entre ator e espectador, a possibilidade de um mútuo desnudamento. O ator de Grotowski não representa para o espectador, mas com ele. Aliás, nem representa. O lema de Brecht "Não interprete, não viva o papel. Represente." recebe um tratamento diverso por Grotowski: "Represento. Portanto, não sou." Se em Artaud o ator recebia uma orientação para realizar a tarefa de ser o sumo-sacerdote, o ator-mago, em Grotowski veremos a criação de espaços cênicos que levem à obtenção de um ator-santo.

Grotowski é outro que procura reconquistar a comunhão perdida. Para essa comunhão existir ("Quero que o espectador sinta o suor do ator, sua respiração.") é necessário sair do palco italiano que se caracteriza pela separação palco-platéia. O tratamento não realista em Grotowski começa por aí: pela necessidade de criação de um novo espaço que permita uma proximidade física entre espectador e ator. Como privilegia o ato de desnudamento e comunhão, o ator é seu principal elemento. Seu teatro é o "teatro pobre", não pela falta de recursos financeiros, mas porque é diferente o tratamento dado a cenários, figurinos, objetos, som: tudo o que não é essencial, despreza-se. Por isso, espaços cênicos vazios, apenas com elementos fundamentais. Por isso, os figurinos quase inexistentes, cuja função é permitir o virtuosismo corporal do ator (Grotowski defende a idéia de que o público se fascina quando vê um ator realizando algo que ele – espectador – não consegue fazer). Por isso, os objetos são apenas os essenciais; por isso, não há trilha sonora – o som que existe é o que o ator toca num instrumento ou o som que o ator retira de seu próprio corpo; por isso, não há apliques, mas há a máscara produzida pelos músculos faciais dos atores.

Ele tritura os textos, para servirem aos seus propósitos de "encontro". Para isso, é clara a sua preferência por peças que falem de uma ordem mítica, com personagens arquetípicos – o que

facilita a comunhão através do inconsciente coletivo. Grotowski também afirma que trata o texto como um elemento guia, para que o ator não se perca enquanto se desnuda.

Para maior profundidade desse desnudamento, dessa santificação do ator, para maior plenitude dessa comunhão, Grotowski necessita de uma grande aproximação física entre atores e espectadores. Por isso não pode ficar com o palco italiano, que deixa a maioria do público distante da cena, com dificuldades para captar expressões faciais e, é claro, totalmente incapaz de sentir o "suor" ou a "respiração" do ator-santo. Seus espaços, portanto, acolhem poucos espectadores. Às vezes, é um espaço aberto cheio de camas e beliches, com atores e espectadores espalhados (concepção para o espetáculo Kordan); outras vezes o espaço é tomado por "mesas de banquete", onde o público senta como se fosse fazer uma refeição e recebe sobre a mesa, não um prato de lentilhas, mas o ator, o qual desenvolverá ali o seu trabalho (concepção para Fausto).

Em "O Príncipe Constante", Grotowski ergue paredes em torno de uma sala e coloca o público sentado no alto, do lado de fora dessas paredes, como se visse – meio espionando – o que ocorre dentro da casa, olhando pelo teto. Itália, 1969. O diretor Juca Ronconi realiza o que talvez tenha sido a experiência mais bem sucedida num espaço cênico não italiano, num pavilhão metálico. A montagem de "Orlando" coloca o público em cadeiras giratórias no meio de ações simultâneas. O texto, baseado em "Orlando Fúrioso", de Ariosto, é apenas um roteiro. Num segundo momento, Ronconi faz com que os espectadores fiquem de pé, no meio de ações que permanecem simultâneas; e sendo "atropelados" por tablados móveis. E caso o espectador estivesse em pé, observando as cenas, mas com a mesma postura interior de passividade do palco italiano Ronconi acabava com isso. Para não ser atropelado pelos tablados móveis, para não ser atingido pelas cenas de batalhas, o público tinha que usar o corpo e manter uma viva atenção com o inesperado. Criava-se uma energia ativada como numa agitada feira popular. O público muitas vezes transformava-se no cenário: era a floresta; era o mar.

A interpretação dos atores, com Ronconi, e não realista, com o encenador utilizando-se do

metateatro ao fazer com que saltimbancos contem a história de monstros, feiticeiras, aventuras cavalheirescas e de Carlos Magno. Volta à Idade Média utilizando máquinas voadoras, objetos enormes, monstros suspensos e envolve a platéia que acompanha o espetáculo, selecionando o que quer ver, no meio de um caos criativo e organizado.

Dois anos depois, 1971, a platéia nada escolhe. É arbitrariamente direcionada. Juca Ronconi parte para outra experiência com o espaço cênico. No espetáculo denominado XX, há vinte compartimentos separados por paredes. Em cada sala há um ator e vinte e quatro espectadores. A cena acontece simultaneamente nos vinte pequenos espaços. Em determinado momento, uma parede cai e a cena passa a ter dois atores e quarenta e oito espectadores. A fórmula vai se repetindo até que, no final, com todas as paredes derrubadas, a representação se faça com os vinte atores para a totalidade do público presente.

Na França, também em 1971, temos a experiência do galpão preconizada por Artaud. Ariane Mnouchkine também tem a nostalgia da comunhão outrora existente entre teatro e público e busca restabelecê-la. Para isso o palco italiano é novamente ineficaz. Ela parte para uma fábrica abandonada ("Cartoucherie de Vincennes") e lá arma seu espetáculo buscando envolver fisicamente o público com tablados, rampas, passarelas. Da mesma forma que Ronconi, Mnouchkine também faz metateatro com saltimbancos que contam representam em linguagem não-realista, a história da Revolução Francesa, no espetáculo "1789". Retorna às fontes da "Commedia dell'arte", exigindo de seus atores um aprofundado trabalho corporal.

Com o grupo "Théâtre de Soleil", de Mnouchkine, o texto é coletivo e se faz como um "work in progress": Ele não é, portanto, tratado previamente e nem existe como um ser autônomo, como uma "obra dramática". O texto é tratado na sua própria feitura, com o objetivo de servir à cena que se estrutura a partir das improvisações.

É evidente que, numa pequena palestra como essa, somos obrigados a ouvir muita coisa. Entretanto gostaria de, pelo menos, citar o projeto não realizado de teatro total, pouco antes da

ascenção do nazismo. Gropius e Piscator tentaram recuperar arquitetonicamente a nostálgica comunhão, buscando maior unidade entre ator e público. Também conhecido como "o ovo" pela forma ovalada do projeto, o teatro total de Gropius Piscator integraria o palco italiano, a arma, o teatro ambiental, o cinema. Não foi construído mas serviu de inspiração para muitas experiências atuais.

A relação de forças antagônicas citadas no início – realismo e não-realismo; poder do texto ou do encenador – fica mais clara agora. É fácil perceber que os movimentos mais fortes contra o palco italiano são encabeçados por encenadores que também combatem o realismo e o textocentrismo. (Artaud, Grotowski, Ronconi, Mnouchkine).

Entretanto, temos de reconhecer a importância de encenadores não-realistas que preferiram (ou preferem) o palco italiano e, através dele, vêm desenvolvendo diferentes aspectos da linguagem teatral (os simbolistas e os expressionistas, Meyerhold, Brecht, Kautz, Bob Wilson, Antunes).

Apesar de todo o fascínio presente nas experiências fora do espaço italiano, é indiscutível que essa forma que vem da Renascença ainda domina o teatro ocidental. E dominara por muito tempo. Por uma série de motivos, alguns já citados:

- uma caixa repleta de recursos técnicos;
- melhor sonoplastia;
- melhor iluminação;
- melhor acústica;
- melhor visibilidade;
- é preferido pelo público, pois há maior conforto;
- é preferido pelos arquitetos: os teatros que se constroem, hoje, são na sua maioria, com palco italiano;
- é o que existe concretamente para os profissionais de teatro, já que a maior parte dos teatros – já construídos – é de palco italiano;
- é preferido pela maioria dos diretores, cenógrafos, atores e autores.

Há uma definitiva relação entre dramaturgia e os espaços cênicos. E, sem sombra de dúvida, falta uma dramaturgia para os espaços não-convencionais.

— "Se os teatros que existem são de palco italiano, eu escrevo para eles porque quero ter minha peça encenada" — pensa o autor teatral.

E talvez ele até pudesse criar uma obra-prima se pensasse o teatro como possível de existir num espaço mais diversificado, alternativo. Além disso, os dramaturgos do "palco-não-italiano são, muitas vezes, os próprios encenadores. Os quais, nem sempre são bons autores. E essa dramaturgia capenga muitas vezes reforça, no público, a nostalgia do prazer encontrado na sala escura italiana.

Na década de 60, nos Estados Unidos, foi realizada uma experiência interessante com um autor (Vau Itallie) trabalhando diretamente com um diretor (Joe Chaikin), dentro de um grupo não-convencional (Open Theatre).

Experiências como essa deveriam acontecer mais vezes.

Fiz uma pequena retrospectiva da evolução do espaço cênico e da relação dos encenadores com os diversos palcos. Falei do passado. Entretanto, o passado tem seu significado maior à medida em que — através dele — possamos organizar o presente e projetar o futuro. Importa o hoje; e o amanhã.

O que vemos, hoje, é a multiplicidade de possibilidades:

- há a reforma de espaços originariamente não-teatrais;
- há a reciclagem do próprio palco italiano;
- criam-se espaços polivalentes;
- criam-se espaços múltiplos com diferentes disposições de palco-platéia;
- criam-se palcos circundantes, com a platéia no centro e a ação dramática em volta;
- revitaliza-se o espetáculo itinerante agora, também, em museus;
- prossegue o teatro de arena.

Conclui-se que espaço cênico — com maior, menor ou até nenhuma condição técnica — é qualquer lugar onde se faça teatro. E faz-se teatro em qualquer lugar: se o importante for fazer!

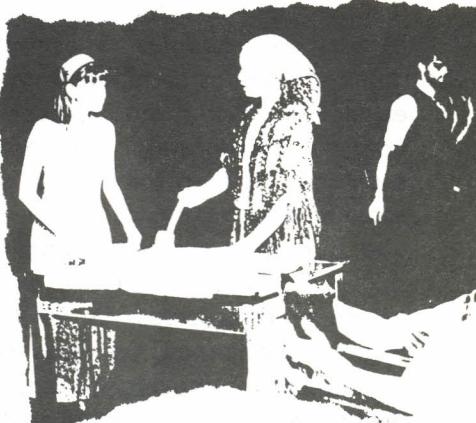
Chegamos então à nossa realidade de

hoje: o festival. O espaço tem sido uma das grandes dificuldades enfrentadas pelos grupos — não só aqui mas em todos os festivais. A grande pergunta sempre é: como adaptar o espetáculo ao espaço?

Proponho uma mudança de perspectiva: como adaptar o espaço ao espetáculo? (evidentemente considerando as limitações de cada realidade) "Barrela", apresentada aqui é um bom exemplo. Fui conversar com o diretor do espetáculo — Zeca Bittencourt — e souprei no seu ouvido: "Não seja escravo do espaço. Faça dele o seu servo". E, segundo Zeca, essa dica serviu para reforçar a sua opção.

OS ESPAÇOS CÊNICOS...

Criem alternativas. Transformem os espaços possíveis dentro das suas universidades com essa política, na UNIRIO, temos hoje 10 espaços cênicos — pequenos e médios, italiano, arena, múltiplo ao ar livre.



Grupo PHOEN
(FURB)

Concluindo; o espaço cênico não é tão fundamental. Fundamental para o encenador é a conceituação que se faz dele para cada peça que se quer encenar.



PARA UM APRIMORAMENTO DO FESTIVAL

Fausto Fuser

Prof. Dr. da Univ. de São Paulo

Como todo festival, toda mostra de teatro, o 7º Festival demonstrou muitas diferenças entre os concorrentes. Mas também referências permanentes entre os grupos, de qualidade e de dificuldades enfrentadas e talvez não bem solucionadas. Isso coloca o júri numa situação de julgar espetáculos muito distintos entre si, porém com referências permanentes. É estranho, mas certos comportamentos se repetem de espetáculo para espetáculo. Por exemplo, espetáculos de uma nota só, empastados. A empastação dada ao espetáculo é num tom único, caracterizando o espetáculo como monótono para o público, qualquer que seja o ritmo, a melodia, a sua continuidade é monótona. Isso é uma evidência de alunos pouco amadurecidos, de jovens que precisam resolver problemas, às vezes resolvem alguns, mas não o da empastação. Em alguns espetáculos os diretores dão conta de passar a estória para o público. Mas, muitas vezes, passam essa estória apenas com suas vozes, ou seja imprimindo nos atores a sua própria voz, resultando então num espetáculo de uma nota só.

Pode-se dizer que isso acontece pelo fato de muitos diretores não terem em suas cidades palcos da dimensão do palco do Teatro Carlos Gomes e com uma platéia desta grandeza. Mas o Carlos Gomes é um teatro problemático, pois tem buracos de acústica e para se conseguir uma boa acústica, é necessário se mudar de lugar várias vezes e nesse caso, por outro lado se perde uma boa visibilidade. É um teatro satisfatório para teatro de prosa, para música deve ser colocado um reforço acústico atrás da orquestra, do contrário não deve ser muito bem resolvido o proble-

ma acústico. Provavelmente, Blumenau por ser uma cidade bastante musical, deve ter uma concha acústica para espetáculos musicais. Mas para teatro de prosa o teatro é bastante defasado, pois além do problema de acústica, enfrenta-se também o problema de visibilidade, porque o espectador da frente sempre atrapalha o de trás e isso acontece de forma bastante acentuada nas primeiras fileiras.

O que acontece no caso do Festival de Blumenau é que por ser um teatro maior, o ator tem a tendência de aumentar o volume de voz. Mas o que não acontece e deveria acontecer é a empastação da voz, é a colocação da voz em mais do que uma nota para que os espetáculos não se tornem monótonos.

À nível de espetáculos, tivemos aqueles de uma nota só, por inexperiência dos diretores, que imprimiram sua força e sua própria voz aos espetáculos. Atores inexperientes que acabaram por se moldar à nota dos diretores, e estes deveriam ser mais flexíveis, mais solicitantes do que impositores.

A característica positiva deste festival em sua sétima edição é histórica. A história do teatro brasileiro deve muito a festivais, lembrando principalmente a figura inesquecível de Paschoal Carlos Magno que trouxe toda a animação do teatro, o teatro do estudante, os festivais estudantis e universitários. Seus festivais de teatro universitário reuniam realmente universitários de todo o país, eram, fatalmente menos organizados do que este festival, não tinham uma sede, um lugar próprio como este,



são diferenças muito grandes, principalmente de organização e estrutura. O Paschoal angariava fundos em todos os cantos e realizava festivais que pareciam acampamentos, mas que também foram muito importantes, uma experiência que pode ser revivida. Eram caravanas de ônibus chegando numa cidade, onde os meninos dormiam num ginásio, nas quadras de esportes em sacos de dormir e as meninas faziam o mesmo em outro ginásio, num ambiente muito mambembe, mas extremamente sadio, temperado pela paixão, pelo grande amor ao teatro. Eram feitas festas infinidáveis de confraternização, de reconhecimento de estudantes de todo o Brasil. O festival era muito desigual, não havia seleção praticamente, e os espetáculos eram populares e tomavam conta das cidades onde se realizavam. O povo saudava este festival como uma grande festa de participação popular. E foi assim que nasceu o teatro, de grandes festas populares.

Que se notou neste festival de 1993 foi um certo desalento e desconforto dos grupos em relação à presença desequilibrada dos participantes em favor dos grupos da UNI-Rio. Este fato calou fundo, os grupos ficaram inconformados, mas só merecem elogios pela elegância com que trabalharam este tipo de problema. Mas esta desigualdade não aconteceu só com os participantes do festival. Aconteceu com os outros grupos do Rio de Janeiro, porque vetou a possibilidade de bons grupos de teatro cariocas virem ao festival. Os professores de teatro que estiveram neste festival vieram do berço da escola de teatro da UNI-Rio. A lembrança de grandes professores como Sadi Cabral, João Bittencourt, Maria Clara Machado e outros excelentes professores de teatro que tivemos, vem justamente do curso de teatro daquela instituição. Sem esquecer o nome de Santa Rosa que foi um dos fundadores do curso de teatro da UNI-Rio, sua importância é tão grande que ainda hoje naquela universidade existe um Departamento de Cenografia, não apenas um curso de cenografia e muitas das pequenas salas da UNI-Rio parecem ter sido desenhadas por Santa Rosa. Não existe a menor dúvida de que a Universidade do Rio de Janeiro é de grande importância para o nosso teatro. Há que se dizer que estudei quatro anos naquela universidade, que tenho um grande amor pelo Rio e que não sou um paulista contra os cariocas. Mas o número de cinco espetáculos de uma mesma universidade seja ela carioca ou não, desequilibra

a mostra que é competitiva; não fora ela competitiva, não haveria qualquer problema. Por ser este evento competitivo, e na verdade o jovem é competitivo e é muito natural que seja assim, o jovem se sente desanimado e pensa: meu Deus! Os cariocas vão levar tudo!. Claro, pela proporção na quantidade de peças eles só podiam pensar dessa forma. Mas isso não aconteceu entre nós jurados, nós tratamos as mostras de uma maneira absolutamente profissional e isenta.



Grupo RESIDÊNCIA 92
(Argentina)

AGRADECIMENTOS

Fundação "Casa Dr. Blumenau" - Depto de Cultura
Superintendência de Administração
Divisão de Administração do Campos
Comissão de Recepção dos Grupos
Comissão de Secretaria
Comissão de Hospedagens
Comissão da Mostra Paralela
Comissão de Transporte
Comissão das Oficinas
Comissão de Alimentação
Comissão de Técnicos
Imprensa Universitária
Setor de Compras
Coral Universitário
Equipe Vira-Lata
Grupo Teatral Phoenix
Assessoria de Imprensa
Setor de Audiovisuais
Fundo Nacional de Cultura
Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - IBAC - MinC
Associação Nacional de Professores e Diretores de
Teatro Universitário - POIESIS
Fundação Catarinense de Cultura
Departamento de Artes
A. Angeloni & Cia. Ltda.
Hotel Geranium
Cia. Hering
Bebidas Zarling
Teatro Carlos Gomes
SIESC
SESI
Executivo Transportes Ltda.
Jornal de Santa Catarina
RBS - TV



Universidade Regional de Blumenau - FURB

