

# O TEATRO TRANSLUENTE

FUND-BIBLIOTECA CENTRAL



1994  
Nº3

8º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

# A EFERVESCÊNCIA DAS IDÉIAS TRANSFORMOU A CIDADE

**B**lumenau é uma cidade situada longe dos grandes centros culturais do país e distante das grandes capitais, entretanto, aqui está renascendo, com grande êxito, o gosto pelo teatro que estava adormecido dentro das universidades de todo o Brasil, principalmente pelo longo período em que esteve sufocado pela ditadura militar.

A proposta inicial do Festival Universitário de Teatro de Blumenau foi estimular o intercâmbio e a produção teatral universitária brasileira. Os anos passaram, a idéia amadureceu, novas metas foram traçadas e hoje concretizadas com o intercâmbio teatral brasileiro, e porque não citar também o Mercosul.

O povo blumenauense com carinho acolheu e prestigiou os jovens atores universitários, brasileiros e estrangeiros que participaram desta 8ª edição do Festival. Afora a calorosa acolhida, cumpre ressaltar a efervescência das idéias no qual se transformou a cidade, propiciando o intercâmbio de informações, técnicas, métodos e teorias ocorridas entre grupos, professores, diretores, atores e comunidade. Este é um resultado prático e positivo que nos motiva a dar continuidade na realização deste evento que reuniu aproximadamente 400 atores e convidados de 13 estados brasileiros e 4 países. Foram dezessete grupos selecionados entre 60 inscritos, além dos 10 grupos da Mostra Paralela, reunindo universitários do Brasil, Chile, Argentina e Uruguai.

De fundamental importância também foi a mostra Palco Sobre Rodas, que contou com o apoio da Fundação "Casa Doutor Blumenau" e visitando bairros, praças e empresas de Blumenau, atingindo também cidades vizinhas, proporcionando gratuitamente ao público espetáculos adultos e infanto-juvenis.

Ainda durante o evento ocorreu o Encontro da Secretaria de Ensino Superior-MEC/SESU, onde foram discutidos os currículos de Artes Cênicas, reforçando nossas idéias discutidas na recente criação da Habilitação de Artes Cênicas do curso de Educação Artística da FURB, que contou com o fundamental apoio do professor, dr. Lauro Góes.

Da mesma forma, devemos destacar o apoio do Departamento de Difusão Cultural do IBAC-MinC, pela mesa-redonda sobre a "Formação do Teatro de Bonecos" e a presença de grandes nomes do teatro brasileiro como jurados, palestrantes, críticos, debatedores, oficinantes, professores, diretores, atores e representantes da Rede Globo, da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e das universidades, que abrilhantaram estes nove dias de Festival.

Manifestamos aqui o nosso apreço a essas personalidades brilhantes que estiveram presentes no 8º FUTB e emprestaram-nos todo o seu saber artístico visando assim o sucesso pleno do evento.

Quanto a colaboração conjunta e incondicional dos que participaram do Festival em sua organização, gostaríamos de citar os participantes, as comissões de apoio, funcionários da FURB, empresas locais, Prefeitura Municipal - através da Fundação "Casa Doutor Blumenau", Teatro Carlos Gomes, imprensa escrita, falada e televisionada e a calorosa recepção dos cidadãos blumenauenses.

Foram conquistas que possibilitaram apresentar 52 espetáculos e garantiram gradativamente maior confiança e crédito que esperamos ver repetidos no ano de 1995.

**Maria  
Terezinha  
Heimann**



**Professora Maria Terezinha  
Heimann é coordenadora do  
Festival Universitário de  
Teatro de Blumenau.**

**O TEATRO  
TRANSCENDE**

**8º FESTIVAL  
UNIVERSITÁRIO  
DE TEATRO  
DE BLUMENAU**

*Universidade  
Regional de  
Blumenau*

*Reitor:  
Prof. Mércio  
Jacobsen*

*Vice-reitor:  
Prof. Egon José  
Schramm*

*Superintendente de  
Pesquisa e  
Desenvolvimento:  
Prof. Pedro  
Guilherme Kraus*

*Coordenadora da  
Divisão de  
Promoções Culturais  
e do 8º Festival  
Universitário de  
Teatro de Blumenau:  
Maria Terezinha  
Heimann*

*Edição, arte,  
diagramação e  
projeto gráfico:  
Ativa Propaganda*

*Fotografia:  
Artur Moser*

*Impressão:  
Imprensa  
Universitária*

*Apoio:  
Assessoria de  
Imprensa*

# Homenagem



*A Organização do 8º  
FUTB presta uma  
homenagem ao ex-  
reitor da  
Universidade  
Regional de  
Blumenau, Celso  
Mário Zipf, que  
durante quatro anos  
deu apoio irrestrito  
para a realização do  
evento. Zipf, no seu  
pronunciamento,  
despediu-se do  
Festival na  
qualidade de reitor,  
mas garantiu sua  
participação como  
cidadão, disposto a  
prestigiar as  
próximas edições do  
FUTB. “ Vocês, com  
certeza, me  
encontrarão entre o  
público”.*

# Neste Número



**3** *Maria Terezinha Heimann fala como o Festival agitou Blumenau*

**6** *Ana Maria Amaral escreve sobre A Máscara e o Ator*



**8** *A preocupação coma pesquisa marcou o 8º FUTB*

**9** *Eduardo Montagnari assina "Questão de Diferença"*

**12** *A sonoplastia no espetáculo tem a opinião de Fred Góes*

**14** *Maria Helena Kühner fala sobre "Linhas e Tendências da Dramaturgia Atual"*

**22** *Diferença de idiomas não prejudicou integração com estrangeiros*

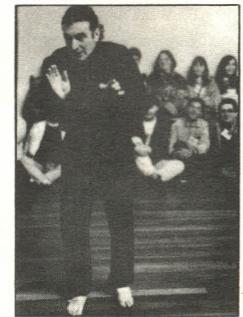


**24** *José Luiz Ribeiro dá sua opinião sobre espetáculos*

**28** *"Dramaturgia e Encenação", por José Eduardo Vendramini*

**31** *Eliane Lisbôa analisa o que viu no 8º FUTB*

**36** *Entrevista com Plínio Marcos*



**40** *Os melhores na opinião do júri*

# A MÁSCARA E O ATOR



Ana  
Maria  
Amaral

**M**áscara é o que transforma. Bonecos, imagens e marionetes, representam o Homem, a máscara é a sua metamorfose. A máscara é sempre um disfarce, oculta e

revela, simula.

Porque é a máscara sempre associada ao teatro, aos ritos, à magia?

Teatro é alguma coisa que acontece num determinado momento e espaço, onde alguma coisa se move, se diz e se transforma, e, ao se transformar, modifica o ambiente e as pessoas nele envolvidas. Um ato teatral acontece quando o indivíduo que o executa se modifica, e coloca uma outra personalidade em lugar da própria. É outro o seu tom de voz, é outra sua aparência. Trata e representa outra coisa que não a sua simples rotina. É o personagem. É quando o Homem deixa de ser simplesmente o que é para aparentar ou simbolizar algo além de si próprio. E se mascara.

Teatro existe desde que o Homem passou a sentir a necessidade de sair de si, de se despersonalizar, de se disfarçar, de escapar do seu dia-a-dia para expressar uma realidade, além. Essas experiências sempre ocorreram, desde os primórdios da história. Nos rituais o Homem se transformava em Deus, em animal, em forças cósmicas, e com isso transformava seu ambiente. Para isso se utilizava, e se utiliza ainda, de máscaras. A máscara mostra alguma coisa mais do que simplesmente aquilo que



aparenta. A máscara ritual encerra em si forças. É uma transferência de energias. Tem o sentido de mutação.

É magia porque em sendo um objeto material, representa alguma coisa além da matéria mesma de que é feita. Liga uma realidade com outra. É por isso sagrada.

Mas, à medida que os rituais decaem a máscara se dessacraliza. Continua porém a representar conceitos, idéias abstratas, pois traz em si sempre a essência das coisas, a essência do personagem ou de uma situação. Nunca perde seu caráter de mistério. Intriga.

No Oriente, a máscara aparece ligada à dança que, por sua vez, era ligada ao teatro ritual.

No Ocidente está presente na origem do teatro grego. E por toda Idade Média se manteve presente nas manifestações de teatro popular. Já com o pensamento racionalista a máscara é afastada do teatro europeu, e, nos últimos três séculos, torna-se simples adorno. Mas retorna, no início deste nosso século, por influência da arte africana, e pela descoberta do Teatro Oriental, principalmente do teatro Nô. Torna-se parte de cena Simbolista e das experimentações Futuristas. Toma força com os Expressionistas.

Nas últimas décadas passou a ser usada também como instrumento de treinamento para o ator.

Em nossas oficinas usamos a máscara como um instrumento de trabalho tanto para os atores como para os bonequeiros. A máscara é o primeiro passo para qualquer ator que queira se utilizar de personagens inanimados - bonecos ou objetos.

Há várias etapas.

A principal delas é o treinamento com a máscara neutra.

Máscara neutra é uma máscara branca, ou de côr indefinida, sem expressão.

A máscara neutra é um

instrumento através do qual o ator começa a se perceber. A máscara neutra é o oposto da individualidade. Abandonar a própria individualidade é importante para se deixar penetrar pelo personagem, ou para poder expressar uma idéia. É o estágio anterior ao indivíduo, é o estar desprevenido. É o ser antes de ser, é aquele ponto zero que antecede a ação.

O momento neutro é um momento fugaz, pois no momento em que a máscara percebe algo no exterior, imediatamente quebra-se a sua neutralidade. Mas, o importante é que, estando ela no estado neutro, ao receber um estímulo, ela reage sem *pré-conceitos*. Age como se estivesse vendo o mundo pela primeira vez.

O ponto zero ou o ponto neutro é a pausa antes do agir. É o momento de escuta, esse momento em que o ator se energiza.

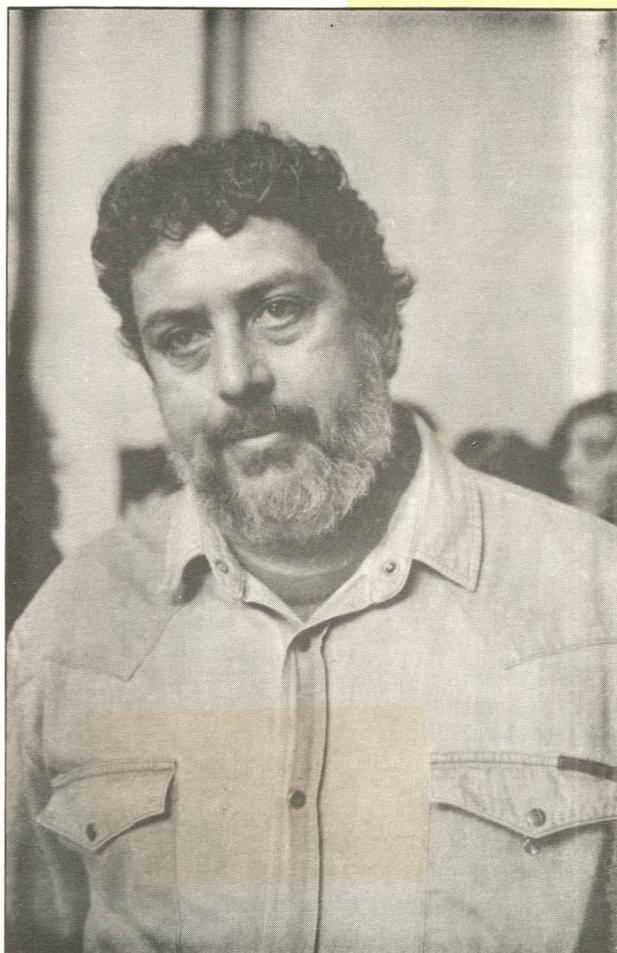
A máscara é objetiva. Vestir a máscara é um processo de despersonalização, é ignorar motivações psicológicas. Trabalhar em máscara é tomar consciência do corpo, do espaço e de todos os estímulos físicos que nos rodeiam.

O estágio seguinte às máscaras neutras são os exercícios com máscaras expressivas, aquelas que têm em si determinados personagens, ou situações. Aí é importante perceber a relação com os gestos próprios do tipo que representam, a relação com o espaço. As máscaras expressivas representam tipos, arquétipos.

As máscaras neutras nos ensinam a perceber as nuances entre o estado-objeto (estar), o estado orgânico (ser), o estado-animal (sentir) e, finalmente, o estado-racional (perceber, deduzir).

Se a função principal do teatro é a de transformar e ligar a nossa realidade com algo além, isto é, se a função do ato teatral é transcender, a máscara é o seu principal instrumento.

**Ana Maria Amaral, doutora em Teatro de Animação, é professora na Escola de Comunicação e Artes da USP. Deu oficina sobre "Máscara" no 8º FUTB.**



Magno Bucci é mestre e doutorando em Artes pela ECA/USP. Ator, diretor e pesquisador teatral, Bucci foi jurado no 8º FUTB.

UB-00052458-7

**Preocupação com a pesquisa foi a maior revelação em 94**

**P**ara Magno, a qualidade dos espetáculos apresentados neste 8º Festival é discutível, como sempre vai ser. Mas ele diz ter percebido uma “reelaboração, um pensamento mais estruturado, uma responsabilidade maior dos grupos em apresentar um trabalho cada vez mais investigativo, mais de pesquisa”.

Porisso avalizou uma colocação do então reitor, Celso Zipf, quando da

*A confiabilidade, a respeitabilidade que a organização do FUTB conquistou acabou por tornar o evento uma atividade irreversível. A afirmação do professor da Universidade de São Carlos-SP, Magno Bucci, está respaldada na “importância que o Festival tem como impulsionador para que a qualidade seja sempre revista”.*

abertura do evento, de que “Blumenau é a capital do teatro brasileiro”. Magno entende que o festival está fornecendo parâmetros para que o teatro feito nas universidades tenha sempre uma renovação qualitativa. “Repito que os erros e acertos são passíveis de discussão”.

O interessante, ressaltou, é que o festival provocou o aparecimento de uma produção dentro dessa modalidade: o teatro universitário. Porém, dentro dele, o professor constata três vertentes distintas, as quais mereceriam ser estudadas em separado: aquele feito como um resultado acadêmico do curso, o teatro que é feito através da extensão e, em terceiro plano, o teatro produção independente, desvinculado artisticamente da universidade da qual apenas leva o nome. “Vejo isso como um fator positivo, mas, em algum momento, deveria ser revisto pelo Festival”.

**O grande achado é a extensão**

O grande número de grupos desvinculados dos cursos de Artes Cênicas - maioria no 8º FUTB - é considerado “como um dos grandes achados” por Magno Bucci. “Como sou ligado à extensão, e a minha universidade é eminentemente tecnológica, onde a primazia é das áreas técnicas, eu aceitei o desafio de fazer teatro com esse tipo de gente”. Sua pesquisa de doutorado em Artes (pela ECA/USP) está voltada ao teatro universitário ligado à extensão, distante dos cursos de formação. Essa “vantagem”, deve ser vista sob outros prismas. “E o festival está nessa encruzilhada”. Magno garante que “facilitar o acesso ao teatro para universitários não ligados à formação é o grande trabalho de extensão na área teatral.”

O casamento institucional do terceiro grau com o teatro no Brasil é coisa bem recente, da década de setenta e, por enquanto, privilégio de umas poucas instituições de ensino superior. O mesmo não se pode dizer do namoro entre os estudantes e o teatro. Essa relação tem quase a mesma idade da própria universidade que, entre nós, só veio à luz em 1920, cem anos após nossa independência. A criação do Teatro do Estudante do Brasil-TEB, em 1938, um ano após a formação da União Nacional dos Estudantes, por obra e graça de Paschoal Carlos Magno, sinaliza emblematicamente uma união que, até hoje com seus altos e baixos é, em larga medida, uma das maiores contribuintes da própria história do teatro brasileiro.

Preocupado com a falta de preparação dos atores brasileiros, o Teatro do Estudante foi criado com o objetivo de aprimorar técnica e esteticamente o espetáculo teatral, com vistas a uma maior participação do estudante no processo cultural do país. Era explícita a proposta de *educar o povo através do teatro* ainda que o TEB, por tudo que tenha trazido de novo, com sua preferência pelos clássicos, não tenha superado os limites ilustrados de uma postura tendencialmente colonizada e colonizadora, apesar da Semana de 22 e de Mário e Oswald de Andrade já serem produtores culturais em um Brasil que começava antenar suas próprias raízes. Mas é inegável a história do TEB ter sedimentado o terreno onde, desde então, brotaram festivais, escolas de teatro e outros grupos que, como o Teatro Universitário de Jerusa Camões, surgido em 1940, não dispensaram a denominação rechaçada por Paschoal que considerava o termo "universitário" uma limitação "classista".

O Festival Universitário de Blumenau, que neste ano completou seu oitavo aniversário já conquistou um

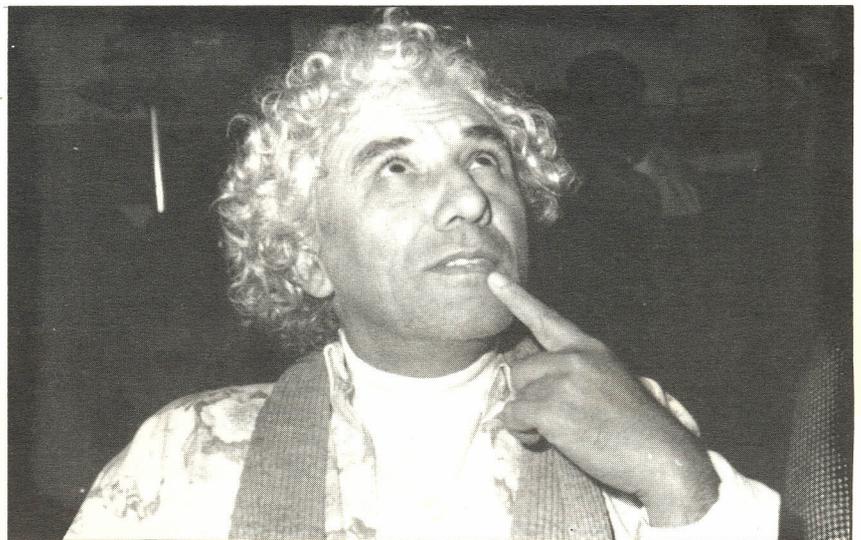
mesmos de outros tempos, é visível questões de conteúdo terem perdido sensivelmente o palco para fatores de ordem puramente técnica e formal. Isso tem lá suas razões: fora o silêncio forçado a que fomos submetidos, já somos largamente depositários de uma certa ordenação institucional/profissional no terreno da cultura e de uma indústria cultural que nos seduz e massaca até a medula, impondo-nos modas e modelos facilmente descartáveis. O teatro brasileiro não fica por fora desse esquema pagando um preço que, muitas vezes, é a destruição da sua própria capacidade de invenção e descoberta, quando não da sua própria razão de ser.

Por certo, entre os estudantes que acorrem a Blumenau encontramos hoje

## QUESTÃO DE DIFERENÇA

**Eduardo F. Montagnari**

UB-00052459-5



importante lugar ao longo de uma história que, por todo território brasileiro uniu, através do teatro, estudantes e suas comunidades em cumprimento à grande vocação do teatro, cuja qualidade única o torna inseparável do coletivo. Com tudo o mais que o Festival de Blumenau possa ter de diferente, uma vez que nem nós e nem o teatro somos mais os

**Eduardo Montagnari, pós-graduado em Sociologia, foi diretor de Cultura e pró-reitor de extensão da Universidade Estadual de Maringá onde reorganizou o Grupo de Teatro Universitário. Com atuações no teatro, cinema e televisão, criou o primeiro espaço teatral de Maringá, a Oficina de Teatro da UEM. Montagnari foi jurado no 8º FUTB.**

uma nova categoria: a dos próprios universitários de teatro. Dos antigos conservatórios e das escolas profissionalizantes o ensino do teatro tendo pulado para os bancos acadêmicos resultou em contribuições merecedoras de atenção especial. O teatro praticado por esses estudantes, não perseguindo exatamente os mesmos objetivos do tradicional teatro feito nas universidades, com estudantes de diferentes cursos e demais interessados, introduz questões certamente valiosas: aprendizado profissional, apuro técnico, culto da forma e aprimoramento da linguagem cênica. Claro que isso é bom para o teatro e não podemos fechar os olhos para o aperfeiçoamento, em todos os níveis, da velha arte de representar. A troca de experiências é sempre mais rica quanto mais diversificada, uma vez que, nem sempre, o "melhor" teatro coincide necessariamente com aquele produzido através de disciplinas escolares.

Pensando assim, o que me parece complicado em um festival que procura distinguir os "melhores" é o fato de se julgar, com os mesmos critérios, coisas distintas criadas e processadas em espaços e circunstâncias tão diferentes. O estabelecimento de equivalência para o que é diferente é no mínimo complicado, ainda que seja esta a fórmula exemplar pela qual se manifesta nossa sociedade, onde tudo é igual a tudo, como dia Guattari, desde que em "justas" proporções. Não tenho nem mesmo a certeza se um tipo de acontecimento como o Festival de Blumenau deveria ter prêmios, ainda que sejam apenas troféus. Não tenho certeza porque eu mesmo, com o Grupo de Teatro Universitário de Maringá, já pude usufruir das boas consequências de ter um espetáculo premiado. Isso, certamente nos deu mais força e permitiu que o grupo fosse objeto de maior atenção por parte de uma universidade que não contempla o teatro institucionalmente. Por outro

lado, essa condição, não institucional, nos tem garantido margens e possibilidades que, com certeza, não seriam as mesmas se tivéssemos que nos inclinar a esquemas e lógicas departamentais. Não sei...  
 Todavia, me parece existirem certos traços componentes do perfil dos grupos universitários que poderiam ser apreciados diferentemente pois, ao cabo de tudo, o próprio festival é parte de um movimento que só pode ser percebido e realmente vivenciado enquanto um processo que não pode e nem deve se esgotar em produtos, ainda que estes façam parte daquele.

Não é ocasional o teatro ter estado na base do movimento estudantil como forma de organização e ação cultural privilegiada. Teixeira Coelho já fez notar que o teatro reúne em si todos os elementos vitais à ação cultural, entendida como "criação de oportunidades para o uso de recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo". Nesse sentido, me parece que a saúde do teatro universitário reside no fato de que este deve se oferecer não apenas como resultado mas como condição. Nas palavras de Peter Brook, como uma experiência necessária e, conseqüentemente, como uma atividade social essencial, a uma comunidade como um todo, já que o teatro só pode ser criado com a intenção de servir a todos aqueles que vejam nele uma possibilidade de renovação pessoal.

Não se trata de ficar opondo aqui competências, conteúdo e forma, privilegiando uma coisa em detrimento de outra, mas problematizar uma questão básica. Se hoje já podemos avaliar os equívocos de um teatro catequético, "engajado", feito, muitas vezes, em detrimento do próprio teatro, urge pensarmos o que

pretendemos com a exaltação de certos padrões técnicos e com o ensino de uma arte cuja maior aptidão é, como nos esclarece Bernard Dort, a de colocar em cena o mundo em que vivemos e que, com suas

**"Não tenho nem mesmo a certeza se um tipo de acontecimento como o Festival de Blumenau deveria ter prêmios, ainda que sejam apenas troféus".**

imagens, se oferece ele mesmo - deixando ao teatro poucas chances nesse sentido - em espetáculos de grandeza, violência e miséria, à velocidade consumista dos modernos meios de comunicação.

Ainda que o teatro praticado em diferentes universidades por estudantes e demais interessados e o teatro dos universitários de teatro surjam como produtos acabados, dispostos em pé de igualdade aos nossos juízos e valores, parece fundamental que suas diferenças sejam trazidas para o interior das discussões sobre as relações entre o teatro, a universidade e a sociedade e que nos posicionemos e nos pronunciemos frente a elas levando na devida conta o caráter intrínseco à atividade teatral - identificada com a plena liberdade e o prazer pela descoberta - que não está descolada da comunidade, de circunstâncias culturais e históricas. Caso contrário, o teatro universitário corre o risco de ver-se transformado em mais uma mera especialidade acadêmica.

**"HAMLET (...dirigindo-se a Polônio) - Meu senhor, não representastes em vosso tempo de universidade, segundo me disseste? POLÔNIO - É verdade, meu senhor, e era considerado um bom ator".**

*Maria da Glória Beuttenmüller - a Glorinha - prestigiou o 8º FUTB ministrando uma disputadíssima oficina sobre Voz. Professora emérita da UniRio, fonoaudióloga e autora de vários livros sobre o assunto, Glorinha tem no seu currículo a orientação de postura vocal e corporal da equipe de jornalismo e atores da rede Globo. Também foi convidada a "trabalhar a voz" de diversos chefes de estado e expressivas autoridades*

*"A Reestruturação dos Cursos de Teatro", e a avaliação das respectivas instituições também foi tema de mesa redonda durante a programação do 8º FUTB. Foi uma promoção conjunta com a Secretaria de Ensino Superior- SESU e contou com a participação da "Poiésis" - Associação Nacional dos Professores e Diretores de Teatro. Na mesa, Antonio Mercado Neto (UniRio), Laís Fontoura Alberne (SESU), Lorival Andrade (Univali/SC)*

*políticas nacionais e internacionais. Segundo Glorinha, a nossa voz pode ser trabalhada, melhorada por meio dos outros sentidos : a visão, o olfato, o paladar, a audição e o tato - o mais delicado de todos eles. " Na vida tudo é movimento. Nunca, quando estamos falando, ficamos presos a pontuação gramatical e sim à arrumação dos nossos*

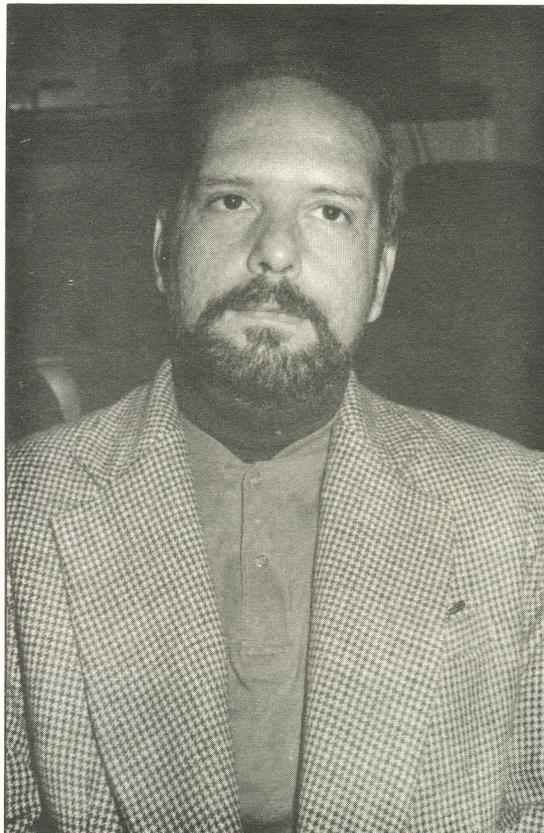
*pensamentos e sentimentos". Ela também incluiu os sentidos profundos no trabalho da voz, " pois falamos com o corpo inteiro". Somam-se o sentido estático de equilíbrio e os sentidos orgânicos, como nutrição, água e sexo.*



**Mesa: "cursos precisam de reformulação"**

*e Maria Terezinha Heimann (Furb/SC). É necessário que surja uma nova visão, considerando a "bio-diversidade de nosso tempo" e com ela repensar a universidade, na opinião da professora Laís Alberne. Para Antonio Mercado Neto, também deve mudar o modo de avaliar os alunos e se diferenciar o professor "auleiro" do pesquisador.*

## **A escola em discussão**



É sempre muito difícil julgar, sabemos todos. Sobretudo, quando o objeto deste julgamento é o resultado do trabalho de equipes de estudantes universitários que levam, ao palco, espetáculos teatrais diversos e com diferentes propostas de encenação, depois de enfrentar toda a sorte de dificuldades a que estão sujeitos os que produzem cultura em nosso país.

No 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, o júri, do qual fui membro, viu-se diante de um impasse para indicar as três melhores sonoplastias, e destas, premiar uma, entre as dezessete montagens concorrentes à mostra principal. Isso porque, sob o conceito genérico de sonoplastia, cabia-nos eleger

UB-00052460-9

## SONOPLASTIA: CATEGORIA DE TIRAR O SONO

**Fred Góes**

*Fred Góes é doutor em Teoria da Literatura pela UFRJ. Professor, escritor de textos poéticos e musicais, é também autor de trilhas sonoras. Roteirista, produtor e apresentador de programas de música popular, Góes tem quatro livros publicados. Foi jurado no 8º FUTB.*



fatos tão distintos quando música incidental, trilha sonora, música originalmente composta para o espetáculo, climas sonoros com diferentes propósitos como, por exemplo, o de localização histórico-temporal, música como elemento central de cena, ou, em outras palavras, como o próprio texto dramático e, naturalmente, ruídos.

Não há outra maneira de proceder, é verdade. Mas, que a dificuldade é imensa,

não há dúvida. É de tirar o sono de qualquer jurado.

Com o objetivo de exemplificar esta dificuldade, refiro-me a três espetáculos que apresentaram propostas sonoplásticas absolutamente diversas. Foram: **Paulicéia Desvairada**, do grupo Dogodô, da Universidade de São Paulo; **Geração Trianon**, do Projeto Cena Brasileira, da Universidade do Rio de Janeiro; **Todos os que Caem**, do grupo Todos os que Caem, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

O primeiro deles, uma adaptação da obra poética de Máriode Andrade, levava à cena poemas e canções em que o único recurso sonoro utilizado era o arranjo vocal dos atores e que resultava numa solução extremamente harmoniosa e de sofisticada simplicidade. Além disso, é sempre prazeroso ouvir a voz de Mário de Andrade, artista múltiplo, que tanto pesquisou o nosso folclore e que tinha neste trabalho, sua "viola quebrada", revivida de maneira vigorosa.

O segundo, **Geração Trianon**, premiado como a Melhor Montagem, trazia, ao palco do Teatro Carlos Gomes, um piano de cauda, saborosamente executado por Eduardo Krieger, que em seu teclado nos fazia reviver as sonoridades dos anos 20, através de uma excelente seleção de canções que costurava 70% do espetáculo e que demonstrava ser o resultado de uma pesquisa extremamente cuidadosa.

Finalmente, a terceira montagem, **Todos os que Caem**, de Samuel Beckett, texto originalmente escrito para o rádio, deu-nos a oportunidade de desfrutar de momentos sonoplásticos especiais, já que, transposto para o palco, o espetáculo,

dirigido por André Pink, se apoiava todo o tempo nas sonoridades osquestradas pelos atores. Utilizando-se de instrumental de sucata, recolhido pelo grupo ao longo da pesquisa desenvolvida, a encenação resultou num originalíssimo show sonoplástico em que as mais diversas situações cênicas eram visualmente construídas pelo estímulo sonoro.

Como se pode observar nesta breve exposição, o 8º FUTB foi pródigo em termos sonoplásticos. Se por um lado este fato contribuiu para, cada vez mais, abrihantar esse evento que, sem sombra de dúvida, é a mais importante iniciativa no âmbito do teatro universitário brasileiro, por outro, provoca extrema dificuldade para os jurados que se vêem em maus lençóis na hora da premiação. Narcolépticos, retornamos à rotina de nossas atividades, embalados pelos sons dos bons momentos vividos em Blumenau.

***"Narcolépticos, retornamos à rotina de nossas atividades, embalados pelos sons dos bons momentos vividos em Blumenau"***





UB-00052461-7

# LINHAS E TENDÊNCIAS

**Maria  
Helena  
Kühner**

**Maria Helena Kühner é escritora e pesquisadora da SBAT - RJ. Foi palestrante no 8º FUTB sobre o tema "Tendências e Linhas da Dramaturgia Atual"**

O 8º FUTB, além de uma transfusão de sangue novo para o teatro - que sob alguns aspectos anda anêmico - está sendo uma boa ocasião de rever/pensar algumas de suas tendências ou linhas atuais. A primeira constatação, ou provocação, que temos diante de nós é a de, mais uma vez, e sempre, voltarmos a nos perguntar: o que é (e não é) teatro? E por que fazemos teatro, e para que, e para quem? Os espetáculos vistos e debates a respeito nos obrigam a repensar o teatro em seus dois aspectos fundamentais: como estrutura, ou seja, o que o define, o que nele é permanente e sem o qual não se pode falar em teatro; e como processo, ou seja, o que é mutante, e se transforma a cada tempo e lugar. Pois vimos espetáculos, isto é, "algo para olhos" de um público colocado como espectador, que não foram mais que diálogos com maior ou menor força expressiva, alguns sublinhados por figurinos, luzes e cores, mas perdendo a noção de que só se pode falar de teatro

quando existe um ser (personagem) em situação, vida dramaticamente, isto é, através de uma ação, representada, isto é, re-apresentada, concretamente. Ação - que não é simples movimento, nem se confunde com maior ou menor movimentação em cena, mas nasce de uma in-tensão, de uma tensão interior que vai impulsionar um movimento - que encontra outros, com que estabelece relações ou conflitos. Sem esta tensão,

vivida e transmitida, os gritos de um ator ou seu saltar da cena à platéia se tornam, mais que gratuitos, um equívoco inútil. O público, que é parte fundamental, tem nesta representação algo em que se re-conhece, se revê, se redescobre ou reinventa: um outdoor colorido, uma cena movimentada podem ser até "espetaculosos", mas sem estes elementos personagens/cena/fala-ação dramática/re-conhecimento não podemos falar que estamos fazendo teatro.

A seu lado temos o processo, mutante, que varia com cada tempo. Acho engraçado quando nos dizem que nós temos uma história: nós somos história, somos espaço e tempo e, por isso, seres em contínua transformação, pois com eles nos modificamos - mudando também, necessariamente, a expressão do homem em cada tempo.

# DA DRAMATURGIA ATUAL

**S**e olharmos o teatro das últimas décadas do século XX - século em que o homem exibiu, com maior força, seu caráter transformador de estruturas - vemos que as transformações ocorridas foram, muitas vezes, radicais.

A primeira e mais ostensiva, emergente na década de 60 e de que são promotores famosos Artaud, Beckett, Ionesco e outros, foi o questionamento e a queda da palavra. Se buscarmos seu porquê vemos que não é algo ocasional ou gratuito. Alguns dizem que a palavra perdeu força porque na internacionalização que vive o mundo, ou seja, com a planetização de nosso espaço, interligando povos e nações, deixam de ter seu sentido as fronteiras e divisões que as línguas contribuem para estabelecer; e as diferentes línguas, que antes isolavam, foram sendo substituídas pela busca de um comunicar-se através de algo que não a palavra.

O que toca apenas a superfície de algo muito maior e mais fundo: o que cai não é a palavra, é o paradigma de toda uma era. Quando se fala dessa palavra pensa-se no logos - o discurso da razão, que é a base do pensamento racionalista ocidental e da própria estruturação de nossa linguagem, toda ela feita de conexões lógicas. Mas o problema da lógica não é seu discurso e sim sua finalidade: quando o homem moderno, em seu re-nascimento, se viu em um mundo que crescia cada vez mais por meio das suas grandes navegações, de seus grandes descobrimentos e invenções, sentiu a necessidade de pô-lo em ordem e usufruir todas as possibilidades de sua exploração e conquista para manter seu controle sobre o espaço crescente. O que vai fazer estabelecendo limites e fronteiras, divisões e classificações capazes de regulamentar relações e permitir a organização desse espaço: organização do espaço político, delimitando-o

em nações, línguas, instituições; de seu espaço econômico, regulamentando o uso e a troca dos produtos, tornados mercadorias que passam a definir a própria noção de valor; de seu espaço social, com a divisão em classes sociais, hierarquizadas segundo esse valor assim fixado - a ponto de o próprio trabalho humano se tornar mercadoria ou isto se infiltrar até nas relações humanas. O que dá lugar a idêntica delimitação de um espaço mental, à atitude de contemplação de um pensamento que se distancia, que "cenzariza", analisa, descarta pulsões e sentimentos (lembrar Hamlet) que faz do mundo um objeto (ob-jeto: algo "diante de" - como na perspectiva do palco italiano) a ser decifrado por uma racionalidade preocupada em ordenar fenômenos e valores, em conhecer e organizar para controlar, ter poder sobre. A lógica se torna a medida do ser, o discurso racional, sua expressão, obedecendo à finalidade maior de toda lógica

## O QUE MUDOU NO TEATRO DAS ÚLTIMAS DÉCADAS?



*Maria Helena Kühner*



**“Fausto buscou o conhecimento e poder absolutos, que não o satisfizeram, como lhe faz ver Mefistófeles, levando-o a um passeio pela Natureza e pela História, das quais havia se distanciado, perdendo algo que lhe é essencial - sua alma - e com isso se perdendo.”**

- o controle: controle do progresso, na ciência; controle das vontades, na retórica (persuasão); controle, assim, da própria sociedade. Maquiavel já dizia a seu príncipe: “Divide, para dominar”. E Hamlet monologava consigo: “Vamos, cabeça, a postos!” para poder decidir “que rumo tomar”...

Mas esse progresso na ordem das coisas, no domínio da natureza e no controle da sociedade não são um progresso para o homem - como também nos mostra o teatro, através de outra figura emblemática: Fausto. Fausto buscou o conhecimento e poder absolutos, que não o satisfizeram, como lhe faz ver Mefistófeles, levando-o a um passeio pela Natureza e pela História, das quais se havia distanciado, perdendo algo que lhe é essencial - sua alma - e com isso se perdendo.

O que vem sendo assinalado na chamada “crise” da contemporaneidade, em que vão ficando a descoberto os diferentes aspectos da transformação atual: com a explosão de nossos limites em um espaço hoje planetizado, o que se modifica é essa atitude intelectual que fez do homem um grande cabeça, que reduziu e fragmentou para poder dominar e controlar; é esse pensamento racionalista, lógico, que tenta tornar todas as coisas inteligíveis, isto é, objeto de compreensão por parte do intelecto, para manter sobre elas seu domínio e controle. Esse pensamento continua a ter vez, ou valor, em uma sociedade automatizada e informatizada, mas vai sendo questionado cada vez mais por um homem contemporâneo que, vendo-se reinserido na Natureza e na História, busca resgatar outras dimensões esquecidas.

O que cai, ou é questionado, portanto, é o logocentrismo, é a palavra tornada apenas conceito universal, abstrato (= “tirado de” seu contexto natural, concreto), é a palavra esvaziada de sentido como a da política ou da propaganda;

é a palavra massificante e manipuladora da mídia. O teatro do absurdo trabalhou a denúncia daquela lógica excludente e dominadora com um rigor igualmente lógico (que não é simples carnavalização, inversão ou excesso, como o fez supor um dos espetáculos apresentados) usando, incluso, a própria palavra, a linguagem verbal em seus contra-sensos, sua arbitrariedade, sua falta de sentido.

Em vertente paralela, dá-se a revalorização da experiência: o que fazem um Peter Brook, um Grotowski, um Artaud, um Kantor senão buscar a experiência fundante, original, concreta, que a palavra universalizada no conceito abstrato muitas vezes perdeu? Cada evento, e sobretudo o evento dramático, resgata uma experiência original e concreta, pois teatro é concretude, presença, re(a)presentação. Peter Brook o diz textualmente: quer “a fonte mesma da experiência direta”. Por isso em um espetáculo como o Orghast, por exemplo, representado no Irã, usa quatro diferentes idiomas, todos eles desconhecidos do público presente, trabalhando a relação verbal/não-verbal (gesto, corpo) e a palavra apenas como som, ruído, vibração, música. Investigando todas e cada uma das relações teatrais (ator/tema/diretor ou ator/tema/público, etc.) busca um “voltar às origens”, que o faz definir seu teatro como “experimental”. Kantor é ainda mais incisivo: quer tirar do teatro seu lado espetáculo, pois, a seu ver, uma obra teatral não é algo para ser visto como um quadro, mas algo a ser vivido, concretamente. Para isso é necessário acabar com tudo que é artificial, inútil (o código, sistema de signos, também é artifício), fazer as coisas acontecerem “como pela primeira vez”, o ator uma pessoa real em meio a um público de pessoas reais, estabelecendo com todos e cada um a experiência de criar “um campo de tensões”, a ser vivido como “uma ação

primitiva e perturbadora". Em suma, experiência sensível, (de ex-per-ire) o que se extrai do caminho/instante que passa e fala da concretude da própria imaginação artística - que, no teatro, é fundamental, fundante, original.

A ensaísta Susan Suleiman, traça um quadro sintético de como este processo se desenvolveu nas décadas de 70 e 80, assinalando as modificações consequentes ocorridas na expressão:

- se logos chega ao esgotamento, ao esvaziamento, o que resta é o silêncio. Mas o silêncio pode ser mais forte que a palavra (a peça de Strindberg, que vimos, o comprova), pois o silêncio é também, e expressivamente, linguagem. Como o é o grito. Ou a voz, que além de fala, é vibração, sentido englobante que remete aos demais. Como o são outras tantas manifestações pré-verbais, ou não-verbais, possíveis enriquecedoras da expressão e da comunicação;

- se o pensamento racionalista e analítico trabalha por seleção, reduzindo e fragmentando a realidade através do recorte de uma cena que a encerra entre quatro paredes e/ou se concentra em um aspecto isolado (ex.: a família), ultrapassá-lo é substituir essa seleção por uma combinação

- se o conceito e a redução da análise, que visam ao controle, não apreendem toda a realidade, não dão conta do que há de mais fundo em nossas vivências e experiências, nem dão espaço ao desmesurado, ao heterogêneo, ao que não pode ser reduzido a fatos ou a signos, há que apelar para o símbolo, e sua abertura ou transbordamento de significações. Mesmo que haja símbolos falaciosos e alienadores, como a enganadora imagem da "loucura" presa em caixa de grades e desaparecendo a um passe de mágica...

- se o significado, com que se busca entender ou apreender o sentido de cada coisa, vai sendo relegado a segundo plano pela preocupação crescente com a expressão, o acento se desloca para o significante, para o como dizer - o que na década de 80 vai atingir o seu auge, a ponto de se chegar àquele esvaziamento de sentido de que falamos, em que a própria palavra se torna significante sem significado, sem ter mais o que dizer;

- a narrativa, desligada das convenções anteriores que exigiam a linearidade, a coerência da trama, a verossimilhança, vai dando lugar à anti-narrativa, a uma não-preocupação com o encadeamento causal, o princípio-meio-fim, abrindo-se a uma estrutura que, refletindo as

incertezas e o vaivém da transição, admite a contradição, a descontinuidade, o imprevisto, a colagem, o jogo de flash-backs, a sequência em fragmentos soltos;

- a tentativa de subtrair-se aos códigos estabelecidos e seus cânones limitadores dando lugar à busca/invenção de um código individual, que pode por vezes chegar a ser tão pessoal que não consegue nem passar a quem o lê: tal manequim representa cenicamente tal personagem; ou tal personagem é o povo brasileiro, passivo e mudo, tal outra figura cênica é o Brasil, à espera da ressurreição foram, nas encenações vistas, interpretações dos encenadores, cuja "chave" só veio ao público por ocasião dos debates.

- Em suma, diferentes traços apontando todos para um trabalho de desconstrução, que registra a crise/transformações de uma sociedade patriarcal (ou genital ou fállica), autoritária, hierarquizadora. Desconstrução que trabalha não só a sintaxe, a expressão, como as coloca a serviço de outros instrumentos visando o mesmo fim (como, por exemplo o humor, iconoclasta, que leva ao pastiche e à paródia) visando sempre atingir os códigos estabelecidos "em nome do Pai", e sua lógica excludente e dominadora. Desconstrução que, como sabemos, recebeu o nome englobante de "pós-modernismo".

Mas, como lembrou um dos irmãos Campos em seu poema, "pós-moderno/pós-tudo/mudo". Uma desconstrução que leva ao esvaziamento pode estar jogando fora uma criança com a água do banho, perdendo de vista coisas essenciais - que hoje, década de 90, se começa a tentar resgatar.

**- pelo intercâmbio com outras linguagens expressivas: a ópera, seu ritmo, sua palavra musical, seu som; a dança e sua fala corporal, que une ritmo e movimento (lembrar o teatro-dança, que teve grande força expressiva na década passada);**

**- pela fusão de gêneros ou justaposição de características de gêneros diversos, assinalando a quebra de limites que definiam a comédia, a tragédia, a farsa, etc; ou que possibilita reunir, em um mesmo texto e/ou encenação, diferentes linguagens e tratamentos (como fez o Processo, que vimos);**

**- pela intertextualidade, que põe um texto atual em diálogo com uma obra antiga, através de alguns pontos de semelhança entre elas. O Ulisses, de James Joyce é o exemplo atual mais famoso. Pedreira da Alma, que aqui vimos, é, sob certos aspectos, uma releitura da Antígona (cfr., por exemplo, a cena Mariana X delegado e a cena Antígona X Creonte).**

Já aludimos à noção de que o homem não é apenas razão e que os primeiros grandes "desconstrutores" citados buscaram resgatar algo que os gregos conheciam muito bem: a experiência-sensível, que não só nos torna presentes ao aqui e agora, como os incorpora a um conhecimento ou auto-conhecimento esquecidos nesta "civilização do simulacro". O que fez Grotowski dizer que o espetáculo teatral é "um ritual degenerado", passando a buscar com seu trabalho "não descobrir algo novo, mas algo esquecido": o re-conhecimento - que permite a cada ator, por exemplo, ser um performer, o que busca algo que lhe permite

busca a síntese ou integração das perspectivas parciais. Visão de conjunto que parte de, se supõe, um novo olhar: o "olhar intelectual", que via ou buscava idéias, conceitos, o ser humano universal, retorna de algum modo ao vidente, àquele que retorna à experiência de ver, ao olhar. Marilena Chauí expressa bem a diferença: "Quando olho uma piscina, vejo ladrilhos ondulantes, a paisagem em torno habitando o espelho das águas que, quase aéreas, vão com seus reflexos pousar nas coisas mais ao longe. Como seria esta piscina vista pelos filósofos empirista e intelectualista...? A ouvi-los, descobrimos que julgam ver os



## NESTA DÉCADA DE 90 QUE NOVAS TENDÊNCIAS ESTARIAM JÁ SENDO VISÍVEIS?

ser por dentro e por inteiro, que tem como fórmula básica EU-EU, corpo/essência, um duplo. Pois, como foi lembrado nos debates, o ator que não se conhece e que não se reconhece em seu personagem, é como máscara sem rosto, casca vazia de uma cigarra que cantou sem saber o que anunciava de luz e calor. Também a intertextualidade, em suas melhores expressões, é um resgate da História, ou seja, da experiência humana em sua caminhada, com os caminhos e descaminhos de toda essa trajetória.

Experiência ou trajetória que, assim vistas, nos conduzem ao primeiro traço dessa visão atual, dessa nova consciência que apenas desponta - traço que, para marcar em toda a sua força, denominaríamos holística (de holos, totalidade), que

ladrilhos, apesar das ondulações, dos espelhamentos e dos reflexos das águas. Visão paradoxal: separa o que os olhos vêem como um todo, distingue o que supõe ser essencial (a forma da piscina com seus ladrilhos) do que julga accidental (as águas) e do que considera estorvo (ondulações, reflexos, espelhamento). Esse olhar analítico desfaz a visão da piscina como piscina para reduzi-la a partes dispersas, com se fossem, de direito, separáveis. Não percebe a piscina, pois percebê-la é vê-la em seus ladrilhos graças às águas que os oferecem como ladrilhos-da-piscina, é ver a paisagem à volta imersa num líquido ondulante que a faz existir como paisagem-em-volta-da-piscina, é ver as águas nos reflexos pousados a brilhar sobre as coisas circundantes

pelos quais elas existem como águas-da-piscina. O que é a peculiar visão analítica que purifica a promiscuidade do visível? O olhar de um espírito desencarnado que só pode conhecer sob a condição expressa de não ver”.

Não é necessário grande esforço para associar essa maneira de ver, ou de não ver, à de todo o teatro burguês, encerrando entre as suas quatro paredes e isolando do mundo o indivíduo - este mesmo indivíduo hoje em dia cada vez mais assustado com o Fim de seu Jogo e os Rinocerontes que passam diante de sua janela.

Um novo olhar que exige, por sua vez, um novo ato de consciência, que não se prenda à compreensão racional de causas e efeitos, mas trabalhe com a intuição, sintetizadora, a necessária visão de conjunto. Conjunto, porém, temos que lembrar, cuja complexidade é difícil de ser expressa e se tornaria caótica dispersão ou simples con-fusão de signos se não houvesse essa busca da integração; é neste sentido que se tornam essenciais a simultaneidade e a concatenação, que Barba coloca como as duas dimensões essenciais da trama, ou seja, o que engloba as ações que só são operantes quando estão tramadas entre si, quando se convertem em um tecido, um texto dramático (texto=participio passado de texere -tecer, tramar, construir). O que nos faz ver também que nada é aleatório, ou isolado, tudo significa, e se estabelece através de rel-ações. O que nos fez entender porque Grotowski, em sua primeira fase, falava do diretor como um “ espectador profissional”, isto é, aquele que criava o “ itinerário da atenção do público”, ou, em outros termos, orientava seu olhar para aquela visão de conjunto, para a percepção da obra como um todo único e relacionado.

O segundo traço dessa nova consciência vem de um termo muito em voga, mas, por isso mesmo, tem tido seu sentido esvaziado ou distorcido: a ecologia - que para muita

gente é apenas o cuidado com as plantas ou a defesa das baleias. Reinseridos hoje na Natureza (como na História) readquirimos a consciência de que a natureza não é apenas o meio ambiente, a que estamos integrados, mas algo que está também dentro de nós, em nossas pulsões, instintos, no que em nós é “ natural” ou espontâneo, ou que nos define como “ animais racionais”. E que reaparece em nossa forma de expressão através de todas as manifestações ligadas a nossos sentidos, a nosso sensorial, à expressão de nossa sensualidade: o visual - cuja importância é desnecessário enfatizar nesta chamada “civilização da imagem”. Mas que pode se tornar também uma cilada, ou armadilha, como enfatizou Georges Banu, no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro, em Montevidéu, em março p.p.; deslumbrado pelas possibilidades técnicas e formais propiciadas pela tecnologia atual, e pseudo-justificados com o endeuamento da “qualidade” de espetáculos que visam seduzir o olhar do espectador pelo cuidado até os mais mínimos detalhes, acabam por transformar o teatro em “ uma tela do vazio”, esvaziada de todo sentido e significado: há muito “visual”, muito para os olhos, mas para dizer o quê? Ele lembrou Bob Wilsob, Etrehler ou Chéreau, mas poderíamos também lembrar outros, mais próximos de nós... E aqueles que os copiam, robôs da criação, incapazes de inventividade própria.

Também o auditivo cresce em importância e de suas possibilidades expressivas o espetáculo Todos os Que Caem nos deu excelente ilustração. Assim como já falamos, mais de uma vez, na utilização da própria palavra como som, ruído, música, vibração, ou das investigações que trabalham o pré-verbal e o não verbal dentro de um espetáculo. Entre estas sobressai-se a linguagem do corpo em todos os seus diversos aspectos e

***“Reinseridos hoje na Natureza (como na História) readquirimos a consciência de que a natureza não é apenas o meio ambiente, a que estamos integrados, mas algo que está também dentro de nós, em nossas pulsões, instintos...”***

manifestações, linguagem natural e unificadora - ou seja, com características que explicam seu potencial expressivo e sua valorização em nosso momento: o corpo, revalorizando não só na expressão corporal, que o usa por inteiro como elemento essencial no trabalho de composição do personagem; ou que faz dele a própria e única fala na mímica, na pantomima, em todas as formas circenses (estou perdido este ano no Festival, só dá clown", disse alguém...); ou reconhecido no ritual, que quebra os automatismos dos gestos e hábitos e atenta para cada gesto ou movimento isolado e sua significação; ou que faz reviver a força do gesto, até seu sentido cultural e maior; ou reforça a integração com outras linguagens corporais, como a dança ou o jogo. Também o anti-natural passa a ser criticado no grotesco, no ridículo, na carnavalização - presentes em mais de um dos espetáculos apresentados. Enfim, aspectos que abrem uma gama de possibilidades novas à imaginação, que é essencialmente concreta, como o são também nosso inconsciente ou nossos sonhos; e ao próprio teatro em que o corpo se mostra inteiro e ao vivo, volume, carga, presença, e não apenas uma superfície plana, como na imagem do cinema ou do vídeo.

Um terceiro traço dessa nova consciência diríamos ser a emergência do feminino: Já nos referimos ao fato de a civilização ocidental ter sido patriarcal, isto é, masculina, erigida e expressando-se " em nome do Pai", voltada ao exterior e tendo por finalidade o domínio e o controle. O feminino que ora desponta - e que não se prende apenas à ascensão social da mulher - representa uma outra forma de existir, uma outra vertente imaginativa, uma outra atitude diante das coisas e do mundo. Dessa atitude outra, diferente, que pode existir no homem ou na mulher ( como o Yin-Yang

chinês ou o mito do andrógino fazem lembrar) nos fala Gilbert Durand, que bem expressa suas características distintivas: o voltar-se para o exterior, que caracteriza a ação masculina na sociedade patriarcal, vai ter seu contraponto em um feminino voltar-se para o interior - o que é dado importante para a ação teatral, que, como lembramos, parte de uma tensão interior (o trabalho de Grotowski com o ator Cieslak seria, neste sentido, exemplar). Daí, talvez, o aprofundamento, a intimidade, como características também femininas: o homem não sabe falar de si, diz Sócrates Nolasco, um estudioso do " mito da masculinidade"; o homem tem medo da sua emoção, de não saber ou não conseguir controlá-la, (...) e com isso perdeu a noção de intimidade; pois o que lhe exigem - o trabalho e a conquista do outro sexo - é sempre voltado para o exterior e para o domínio ou controle. Também é feminina a noção de permanência, em contraposição à de transformação, ou seja, à busca do que se mantém constante dentro do devir temporal. Como os elementos, a que nos referimos no início, que definem e dimensionam a própria estrutura do teatro e nos lembram que em cada trans-formar, ao lado deste trans, que vai além, e por isso modifica, existe uma forma, básica, original e constante, que dá a cada ser sua marca, seu caráter - e é essa origem e significação que dá às coisas seu sentido. Também se a luta contra a morte definiu a postura do homem que buscava auto-afirmar-se diante da (ou sobre a ) Natureza para criar seu mundo humano, sua cultura, o feminino ressurgiu resgatando a união pela vida - por essa vida que liga, aqui o feminino à mulher, portadora, em seu ventre, desse mistério da vida que é nosso maravilhamento e nossa inquietação. É ainda, feminino o interesse por todo o corpo: a sociedade patriarcal é autoritária, tem no chefe seu orientador - chefe < caput, que

***"Acho engraçado quando nos dizem que nós temos uma história; nós somos uma história, somos espaço e tempo, e, por isso, seres em contínua transformação..."***

é também a cabeça, marcando a ênfase na racionalidade como instrumento para a organização e domínio buscados. O feminino, que se expressa no leite materno, nos pomos (lembrar o mito de Adão/Eva, ou o do julgamento de Páris, que deu origem à guerra de Tróia), ou nos alimentos, remetem também a toda uma mitologia que faz da riqueza e da pluralidade características igualmente femininas: basta lembrar as deusas doadoras que representam a fecundidade e os benefícios advindos da doação e da troca.

O que nos conduz ao quarto e último traço deste novo rosto humano que surge, expressão de uma consciência planetária. Planetária não só porque nosso espaço atingiu as dimensões do planeta, fazendo com que as separações e limites perdessem sentido; planetária não só porque temos novamente consciência de que, seres históricos que somos, cada um de nós nasce com, no mínimo, 2.500 anos de civilização (a intertextualidade, de que falamos, é apenas um de seus aspectos); ou não só porque a interculturalidade se afirma cada vez mais como necessária, mostrando que compreender o outro, o diferente, é uma possibilidade de crescimento e amadurecimento, ou que a pluralidade de culturas propicia uma troca que é indiscutivelmente enriquecedora; mas planetária, sobretudo, no sentido de descobrirmos que somos uma única e mesma humanidade, que temos um ser-em-comum - não sendo, portanto, obra do acaso a linguagem e a comunicação se terem tornado preocupações dominantes no século.

Linguagem e comunicação que tem na palavra seu elemento fundamental. O que nos permite entender porque a palavra ressurgiu, revalorizada, nesta década de 90. No Festival de Avignon de 1993 (um dos mais importantes do mundo), o

retorno do Autor, do poeta da expressão dramática, foi o tema básico - mesmo enfatizando sempre que o teatro é obra coletiva e um espetáculo que fale do mundo de hoje e sua complexidade é, necessariamente, tecido em conjunto. Mas que, para isso, o resgate da palavra poética é essencial. O diretor Roland Fichet o diz textualmente: "Nós precisamos de histórias. Do que chamamos de "verbo poético" do homem, do verbo que lhe dá carne, que lhe dá corpo. O teatro, desde sempre, se alimenta de histórias. Que histórias nos mexeriam hoje em dia?" O autor e diretor chinês Gao Xingjian, com sua visão distanciada e crítica da produção ocidental, comenta: "Os anos 80 foram marcados pela "ditadura dos encenadores". O texto não era mais considerado importante... Essa moeda ainda perdura em alguns lugares. Mas se não há um texto que o alicerce o espetáculo escorrega para a arte da cenografia... Sinto falta de um belo espetáculo com um belo texto de autor contemporâneo".

Idêntico comentário faz Georges Banu, a quem já nos referimos, e que no Congresso da AICT em Montevidéu intitula sua comunicação A reconquista da palavra: critica agudamente o teatro atual, como "exemplo de uma radicalidade há muito abandonada, de uma revolta apaziguada, de uma provocação extinta. Mornos demais...E, o que é pior, sem má consciência!" E saúda o retorno à palavra, "que já começa a se fazer sentir", como uma possibilidade de "pela vocação da palavra... que se prende às raízes e à identidade", se poder chegar novamente a "um teatro reconciliado consigo mesmo".

Também na teledramaturgia e na peça radiofônica - duas formas teatrais que não podem ser esquecidas em um tempo que tem na mídia eletrônica um veículo "planetizador" - se processa idêntico movimento, como o faz ver o dramaturgo

inglês Alan Plater, um dos mais premiados autores da BBC de Londres, que, ao receber recentemente o maior prêmio de teledramaturgia da Holanda, assim concluiu seu discurso de agradecimento: "Um pequeno caso, para terminar: eu nasci no norte da Inglaterra, em uma cidadezinha de indústria naval chamada Jarrow. Meus avós moravam em uma casa modesta, sem jardim, mas com um quintal. As melhores recordações de minha infância são de quando me sentava com meus avós no quintal e ouvia histórias de meu avô, um irlandês, operário siderúrgico e de minha avó, que deixou a escola aos 12 anos, mas adorava a pintura e os livros, e de meus pais e um bando de tios, tias e amigos da família. Histórias que tratavam dos mais variados temas: guerra e paz, cães e gatos, construção de navios e desemprego, futebol e corrida de cavalos, ou da vida e casos de amigos e vizinhos. Algumas histórias eram tristes, outras engraçadas e a maior parte delas as duas coisas ao mesmo tempo. Não raro me ocorre crer que a maior parte do que escrevo há 35 anos tem sido re-contando com variações, essas histórias que ouvi no quintal de meus avós. Além disso, também creio que o futuro mais adequado e decente para a televisão mundial terá que se basear em uma noção muito simples: de que eu vou lhes contar as histórias de meu quintal e vocês vão me contar as do seu. É difícil persuadir os advogados, os executivos das empresas e os políticos que cuidam dessas coisas que o centro de tudo é algo tão simples. Mas minha intuição me diz que é assim: eu vou contar minha história. Você vai contar a sua. E nós todos prometemos ouvir. Vamos partilhar a música sagrada de nossa infância. É muito melhor que ficarmos guerreando uns com os outros. E é nossa melhor chance de salvamos o planeta".

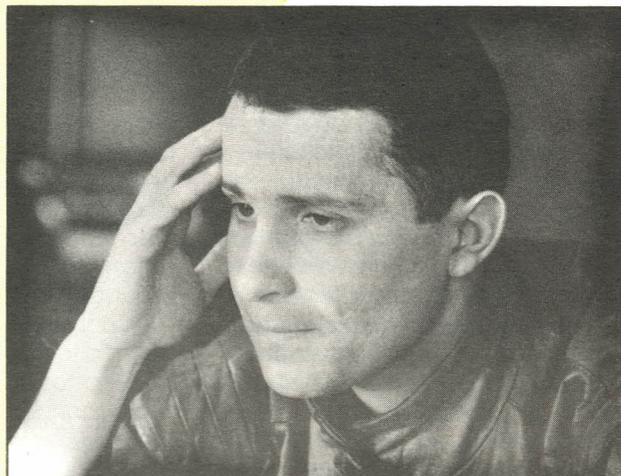
*Dentro da mostra paralela os grupos estrangeiros foram grande atração. Lotaram os auditórios e conquistaram a simpatia e elogios de atores, diretores e dramaturgos. Mas foram recíprocos os sentimentos. A participação no FUTB é uma oportunidade que todos os grupos visitantes gostariam de ter outra vez.*

## Ator é primasia na encenação

Néstor Bravo, diretor da Cia de Teatro de Universidad de la Frontera, da cidade de Temuco, Chile, ressaltou que os espetáculos brasileiros mostraram riqueza e beleza na cenografia e iluminação. Esse é o principal diferencial observado por Bravo. “No Chile não temos recursos para a parte visual e por isso nos preocupamos muito

com o trabalho do ator”. Neste particular ele entendeu que as peças brasileiras perderam um pouco, supervalorizando os elementos externos. O mais importante para Bravo foi o “câmbio de conduta cultural”. A aprendizagem e o conhecimento de propostas foi o ponto forte do encontro, disse o diretor chileno.

A Companhia de Teatro UFRO, dirigida



por Néstor Bravo, apresentou os espetáculos “Dragun” e “Totem Golem”.

*Bravo: “Cada obra que se pone en escena es el resultado de meses de investigación, creación dramática e innumerables ensayos”*



De Santiago, Chile, o grupo Telón del Cid contou com o apoio do governo

para vir ao festival. “Somente agora é que o governo chileno está começando a investir na cultura”, revelou Enrique Cid, diretor do grupo, que já tem sete anos de atuação. O trabalho do Telón del Cid está centrado na pesquisa. “Buscamos referências nas raízes da cultura chilena, notadamente nos rituais, música e sotaques da raça **mapuche** (do Sul do país), as quais compatibilizamos com técnicas orientais e a vivência do povo da região central (Santiago).”

## As raízes do povo são o referencial

*Enrique Cid: “O nosso é um dos poucos grupos chilenos que resgata a cultura através do teatro”*



Estela Mieres e Liliana Enciso, do grupo Teatromimo Insalubre fizeram o público vibrar com “El Lenguaje es un Virus”. Com mímica - “pois a mulher não precisa falar para dizer o que sente” - elas representaram o dia-a-dia da mulher numa sociedade machista. “Trata-se de um protesto contra a

pseudo-libertação feminina”, disse a diretora Estela Mieres. “Não se trata de movimento feminista, que também é preconceituoso, mas sim de reivindicação de seu espaço, principalmente o de criação (teatral) que ainda é desconhecido”. Explicou que o nome “insalubre”, do grupo, tem uma significação especial: “porque faz

*Estela: “No Uruguai há uma história de teatro convencional que é válido, porém totalmente fechado para o novo, para a transformação”.*

mal ao convencionalismo. Busca o novo, a transformação, os novos movimentos”.

A diretora Estela contou que o grupo já se apresentou em vários países e da experiência no festival concluiu: “o teatro brasileiro tem muita vitalidade. É espontâneo e imaginativo”.

## Mulher mostra no palco a repressão machista



## A Linguagem é o gesto

“Se dice que el mimo no tiene fronteras, que el gesto tiene validez universal, ya que expresa al Hombre, el de hoy y el de siempre”. O teatromimo da Compañía Escobar-Lerchundi, de Buenos Aires, Argentina, provou a veracidade desta frase que diz que a mímica pode falar em qualquer parte e o gesto é universalmente válido pois expressa o homem da atualidade. De todos os tempos. A platéia confirmou através do

seu encantamento. Escobar e Lerchundi dirigiram atores da Escola Nacional de Teatro de Buenos Aires, onde também são professores. Consideraram “magnífico o trabalho de efeitos nas peças apresentadas durante o festival”. No entanto, nós trabalhamos com o gesto e podemos prescindir dos “decorados”. Os argentinos enfrentam igualmente os problemas de recursos para o teatro. “Es um problema sul-americano. Una lucha a pulmón”. Os diretores ressaltaram que já participaram de muitos

festivais mas foi neste que mais se sentiram bem e esperam ser convidados para os próximos. Despediram-se dizendo “asta siempre”.

*“Pantomima”, na Mostra Paralela, reafirmou a universalidade da mímica. A expressão dispensou a fala e venceu a diferença de idiomas entre atores e público.*



A realização de um encontro de teatro, quer sob a forma de mostra, quer sob a forma de um festival competitivo, é sempre um ponto de encontro, onde o intercâmbio é uma palavra de ordem para avaliação e avanço da linguagem da encenação. É neste arquipélago imaginado por Eugênio Barba que o fazer teatral é vivificado.

O teatro, como arte fundamentada na comunicação interativa, ao contrário do cinema e do

Estas perguntas e muitas outras pairaram no ar, circularam nas mesas do refeitório e estiveram presentes em bares e cantinas.

Paschoal Carlos Magno, uma mola mestra da cultura brasileira, quando da realização de seus festivais nacionais, não admitia a separação terminológica. Para ele, o teatro feito por estudantes era o Teatro do estudante do Brasil. Assim, ele juntava num mesmo caldeirão tudo o que se fazia no teatro estudantil brasileiro.

Com o avanço da sociedade de massa, o teatro, feito para unir os homens, passou a ser seccionado como uma mercadoria qualquer e, assim, encontramos as mais diversas conceituações: o teatro amador, o teatro profissional, o teatro de rua, o teatro de vanguarda, o teatro regional, o "teatrinho" infantil, o "teatrão". Aplicando-se a máxima de Maquiavel, "divide e reinarás", o teatro passou a ser valorizado de acordo com interesses políticos, estéticos e econômicos.

Com conceitos e formulações estéticas, os festivais passaram a mostrar rostos que, muitas vezes, dependem, fundamentalmente, da comissão de seleção que acerta ou erra ao sabor desta estranha e difícil arte de julgar dentro de seu próprio código.

O FUTB optou por um recorte específico. Ao se tornar um grande festival universitário, assumiu uma posição própria que incorpora o debate da universidade e sua função de extensão como elemento de transformação de uma determinada comunidade.

A escolha de grupos oriundos de todo o Brasil e, também, na mostra paralela, de grupos do Chile, Argentina e Uruguai, permitiu-nos o acesso a um grande painel que revelou formas diferentes de linguagem, investigações e resultados. Este painel mostrou dois grandes blocos. De um lado, temos os grupos que nascem, naturalmente, de um teatro de desejo, um teatro

# FEIRA DE IDÉIAS, ESPETÁCULOS E VIVÊNCIAS

**José Luiz  
Ribeiro**

vídeo, exige o contato humano permanente e, quanto mais forte é este relacionamento, mais vivo torna-se o espetáculo.

O 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau mostrou-se com uma grande feira de circulação de idéias, espetáculos e vivências. E, a partir disso, detectamos um grande painel recheado de inquietações, incertezas e dúvidas que alicerçaram debates e ativaram reflexões.

Quais os caminhos trilhados pelo teatro universitário brasileiro hoje? Quais os objetivos do teatro universitário? Que tipo de teatro é feito num país continental, em universidades comprometidas com realidades diferentes? Qual o papel deste teatro dentro das universidades e qual o papel desta universidade dentro de sua comunidade?

UB-00052462-5

comprometido com a extensão universitária que acrescenta aos estudantes de diferentes cursos o prazer da participação em um espetáculo, sem o comprometimento com exames finais. Do outro lado encontramos os universitários que fizeram do teatro sua meta de vida profissional e que, até há muito pouco tempo, encerravam a vida de seus espetáculos nos teatros de sua própria escola de arte cênica.

Indiscutivelmente, temos dois universos completamente diferentes. O Festival coloca estas duas vertentes. De um lado atores e diretores altamente informados sobre correntes estéticas, propostas de direção e tentativas de técnicas aprimoradas. Do outro lado estão aqueles que seguem um impulso interior, alguns "naife", outros mais escudados em informações de diversas naturezas.

Esta premissa básica nos leva a um raciocínio de que existe um antagonismo e de que uma Escola de Teatro deve preparar melhor os seus alunos. E passamos, então, a discutir o painel que apreseta um material extremamente variado e que precisa ser julgado por crivos e juízos críticos diferentes. Esta filtragem, que vai dar uma cara ao festival, é, talvez, o ponto mais delicado para a análise desta realização ímpar.

Como julgar o resultado final em um espetáculo de um grupo de universitários que faz teatro numa região distante dos grandes centros, contrapondo-o ao de estudantes de teatro amparados por uma série de informações e em contato permanente com grandes encenadores e experiências avançadas?

Existe uma grande dificuldade em selecionar os espetáculos que vão constituir esta trama de momentos diversos em realidades diferentes. Mas a escolha dos grupos acolhidos é surpreendente, quando se refere aos requintados autores como Kafka, Strindberg, Beckett, Tardieu e Quorpo-

Santo. Diante deste time me perguntei: - Mudou o natal ou o festival se cosmopolitizou? Esta dúvida pairou sobre minha cabeça, embora não se possa negar a presença de novos gramaturgos juntando-se a nomes consagrados como os de Ghelderode, Jorge Andrade, Dias Gomes e outros mais.

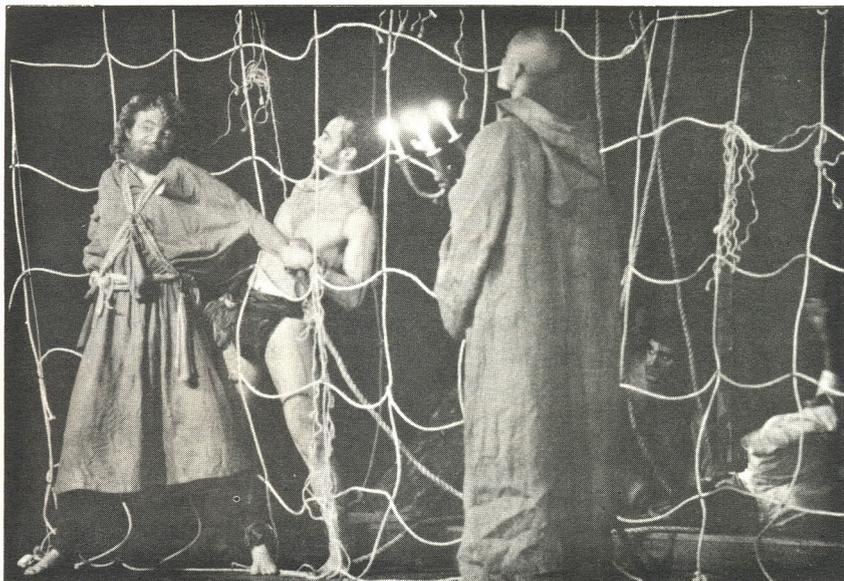
Diante desta escolha requintada e em espetáculos caudalosos de signos visuais começamos a refletir sobre a dicotomia universitários e universitários de teatro. Mas Barba acertou ao dizer que, se o teatro desaparecesse, seria preciso apenas duas crianças para reinventá-lo. Assim, a desvantagem da ausência de super-informação para o universitário comum que faz teatro é contrabalançada pela natureza humana do teatro.

Dois grandes blocos de espetáculo começaram, então, a ser delineados: um sério e grave "como convém a um deus e um poeta", e outro, prazeroso, como convém aos que vagam pelo mundo. Este aspecto lúdico e prazeroso afigurou-nos como o verdadeiro toque que finca, no teatro, a humanidade que corre o risco

**"Com o avanço da sociedade de massa, o teatro, feito para unir os homens, passou a ser seccionado como uma mercadoria qualquer..."**



José Luiz Ribeiro



de ser eliminada pelo técnico de racionalismo exacerbado e que desperta muito mais prazer no debate do que no espetáculo.

É sobre a necessidade de resgatar o prazer do público durante o espetáculo que buscamos refletir. É sobre a necessidade do reconhecimento, de um repertório comum, caminhando para novas aquisições sem o fechamento

de códigos pessoais e intransponíveis. Não podemos nos esquecer de que o teatro é uma arte interativa que se realiza no entendimento de códigos comuns.

Ao autor, ao diretor e a seu elenco cabe perceber o teatro dentro de uma visão holística. A falta de integralidade no fazer teatral tem sido responsável por uma série de espetáculos que nos obrigam, nos primeiros dez minutos, a consultar o relógio na esperança de que o tempo não tenha parado.

O século XX contemplou, através dos meios de comunicação de massa, os sentidos da visão e da audição e recalçou os outros três sentidos, justamente os que conferem à comunicação o papel de maior interatividade.

O teatro ritual, a bem da verdade, tenta resgatar a festa através do gosto do vinho, do cheiro de incenso e do contato corpo-a-corpo, mas, a julgar pela produção dos nossos universitários, em 1994 foi instaurado o triunfo da visão. A grande ruptura, em alguns casos, instaurou um teatro mecânico que esgotava rapidamente, em algumas imagens, o prazer dramático do espectador.

Numa sociedade em que o explícito tornou-se necessidade, a transformação do abstrato em concreto mostrou-se no palco do festival, quando um elemento de natureza abstrata, a sonoplastia, tomou forma e habitou o palco sob a forma dos instrumentos de pesquisa. Vários espetáculos, tanto na mostra competitiva quanto na paralela, utilizaram-se do microfone em cena aberta, para produzir, de maneira explícita, o que, anonimamente, os velhos sonoplastas das rádios dos anos 40 faziam para manter a magia da imaginação.

Diante do seccionamento do teatro apresentado em vários espetáculos, seguindo a linha de outros grandes encenadores nacionais e estrangeiros, é preciso perguntar pela restauração da humanidade nos espetáculos. A consciência ecológica da harmonia precisa ser revisitada, para servir de bússula aos produtores do espetáculo, aos consumidores e aos avaliadores.

Mais que a modernidade, é preciso resgatar a humanidade, pois ela é o ponto de partida da emoção, do prazer e, também, da reflexão que tranforma o mundo e modifica os homens. Ela esteve presente, com muita força, na mostra paralela. Em alguns casos, com a extrema simplicidade de um ator, o público e uma boa história. O teatro sempre foi alimentado pelo antagonismo ancestral entre a Vida e a Morte e sua força está na precividade.

***“Mais que a modernidade, é preciso resgatar a humanidade, pois ela é o ponto de partida da emoção, do prazer e, também da reflexão que transforma o mundo e modifica homens”***

***José Luiz Ribeiro é mestre em Teatro pela UniRio e professor da Universidade Federal de Juiz de Fora-MG. Com mais de 30 anos de dedicação ao teatro e mais de 100 trabalhos assinados, é também coordenador geral do Centro de Estudos Teatrais. Foi jurado no 8º FUTB.***

**C**omo coordenador dos debates, realizados após a apresentação de cada peça, Carlos Alberto Cardoso Nascimento (Cacá) não tinha poder de emitir sua opinião pessoal sobre eles. Não naquele momento. Mas deixou registrado sua inquietação quanto a ausência de uma discussão aprofundada sobre questões mais específicas, mais contundentes e mais expressivas. “As pessoas se satisfazem com a impressão

rápida que o espetáculo dá”. Ouviu-se muito “achismo” sobre aquela luz, aquele figurino...

Cacá, que é diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, não descartou algumas interferências positivas que levaram atores e diretores à uma reflexão mais profunda. Mas considerou a platéia muito “medrosa” e com “medo de se expor”.

“Quando se viu que o espetáculo não funcionou, caberia questionar o porquê da não criação de um texto com mais profundidade, mais seriedade para um único fim: contribuir com o aperfeiçoamento

do espetáculo. Esse era o objetivo dos debates”. Cacá achou o debate preguiçoso e voltado para opiniões de cunho pessoal.

Porém, disse respeitar a “inexperiência dos grupos que, afinal, são formados por pessoas que estão fazendo teatro”.-

## Debate deve gerar reflexão profunda

**É** recente a chegada do Teatro de Bonecos nas universidades. Vem de 1980, com Álvaro Apocalypse. Também chamado de “teatro de formas animadas” ou “teatro animado”, consiste numa arte “sem fronteiras estéticas, ligada diretamente com o movimento e com as artes plásticas”. Essa modalidade de teatro foi amplamente apresentada e discutida por ocasião da mesa redonda **A Formação no Teatro de Bonecos**. Participaram Ana Maria Amaral, Valmor Beltrame, Elias Krugllaswk, Antonio Carlos Sena e Júlia Guedes Frasso. Eles

se destacam como “bonequeiros” no âmbito do teatro brasileiro. Antonio Carlos Sena é presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

O bonequeiro é um misto das funções de ator, autor, diretor e cenógrafo, explicou Ana Maria Amaral, que considera esse teatro uma “especificidade”. Disse que no teatro o ator é personagem e objeto ao mesmo tempo. Já no teatro de bonecos, o ator é personagem e o boneco é o objeto. É instrumento de despersonalização.

Elias Krugllaswk complementa dizendo que “é mágica, pois a imaginação se materializa”. O teatro de bonecos ainda é uma prática muito comum no



Boneco: objeto do personagem

orientes. “Pouco expressivo no ocidente pois o **aparecer** é uma vaidade muito ocidental”, constata Elias.

## Teatro animado sem fronteiras

O fenômeno teatral (espetáculo) pode ter no texto dramático tanto seu *ponto de partida* (caso mais comum) quanto seu *ponto de chegada* (caso da criação coletiva).

No primeiro caso, o texto costuma ser encarado como o fundamento para a concepção do diretor. Quando este serve respeitosamente o original, tem-se o *textocentrismo*. Ao contrário, quando o encenador trabalha à revelia do texto, a encenação torna-se completamente *autônoma*.

Neste caso, o texto passa à categoria de pretexto. Entre estes dois pólos radicalizantes, há situações intermediárias.

O *textocentrismo*, entendido como respeito quase religioso ao original, pode levar à *concepção literal*: o espetáculo seria então pouco mais de uma leitura dramática do original, acrescida de marcações, cenografia, iluminação, sonoplastia e adereços. Nesta acepção de direção teatral, o encenador não passaria

do organizador do espetáculo, equivalendo portanto ao **corega** grego.

Uma visão própria, criativa, porém sempre coerente com o original, caracterizaria a *concepção convergente* ou *orgânica*. O evidente salto qualitativo da primeira acepção para a segunda já

chegou a determinar inclusive a diferenciação terminológica entre *direção* (primeiro caso) e *encenação* (segundo caso).

Texto e encenação, no caso da *concepção convergente* ou *orgânica*, teriam idêntica importância, completando-se mutuamente, sem nenhum tipo de prevailecimento. Para o público ficaria a impressão de um *todo indissolúvel*.

A *concepção paralela*, cuja exacerbação daria origem à *concepção divergente*, seria o oposto complementar do *textocentrismo*: neste caso, o encenador se permitiria tal grau de liberdade que os conteúdos emanados da encenação poderiam inclusive se opor frontalmente àqueles predominantes no texto. A paródia, a carnavalização e a crítica metalinguística através da dessincronia entre texto e encenação costumam aparecer com frequência quando se opta por esta linha de trabalho, muito comum no assim chamado "teatro pós-moderno".

Uma encenação feita nos moldes tradicionais considera época, gênero e estilo. A encenação de obras do passado, por exemplo, não dispensa a pesquisa histórica. Predomina, portanto, a *contextualização*. O autor é objeto de pesquisa biobibliográfica, quando são consultadas tanto suas obras quanto aquelas que foram escritas sobre ele. O texto é lido inúmeras vezes e analisado minuciosamente, no assim chamado *trabalho de mesa*. O método da divisão em unidades e sub-unidades, feito paralelamente à determinação dos temas e dos sub-temas, desemboca automaticamente na determinação do tom predominante e, em consequência, no tratamento a ser dado ao texto pelo encenador. Nesta altura do processo, é evidente que já foram analisadas as personagens e as intenções do autor, registradas através das *rubricas*.

Neste tipo de encaminhamento de uma

UB-00052463-3



\*O professor José Eduardo Vendramini, da Escola de Comunicação e Artes da USP/SP, foi palestrante no 8º FUTB sobre "Direção Teatral".

produção, tem sido cada vez mais costumeira a contribuição de um *dramaturgista*, que cuida da pesquisa teórica, coteja traduções, faz cortes, adapta, enfim, fixa o texto final, sempre de acordo com a linha predominante traçado pelo encenador. Este, por sua vez, tem à sua frente duas grandes vertentes, quando da escolha da concepção: a concepção *imposta* e a *deduzida*.

No primeiro caso (concepção imposta), o encenador comparece ao primeiro ensaio com a concepção geral do espetáculo completamente decidida. Evidentemente, alguns detalhes serão descobertos e incorporados durante os ensaios, desde que confirmem e enriqueçam a linha- mestra traçada de antemão, muitas vezes a razão motivadora pela qual uma determinada produção é declanchada.

Já a concepção deduzida é produto do conjunto, do *ensemble*. Neste caso, o método das *improvisações* e dos *workshops* é extremamente útil e vem sendo cada vez mais utilizado. Nele, o encenador libera a criatividade do grupo e faz emanar denominadores comuns, que serão os pilares da concepção final do espetáculo.

Mas, não é somente no caso da concepção *deduzida* que os *workshops* são benéficos; quando o encenador quer verificar previamente a viabilidade da concepção *imposta*, eles também podem ser utilizados.

Assim, em resumo, pode-se dizer que a concepção *imposta*, apriorística, opõe-se à concepção *deduzida*, que vem *a posteriori* dos primeiros ensaios e é produto do coletivo, claro que filtrado pelo crivo do encenador.

No entanto, seja qual for a metodologia aplicada, em ambos os casos há a necessidade da concretização cênica da concepção estética do espetáculo. É neste momento que o encenador vai ser solicitado, tanto como

diretor de atores, quanto como diretor de espetáculo. No que diz respeito à direção de atores, Stanislavski, seja ele o psicologizante, seja o do Método das Ações Físicas, pode ajudar bastante e fazer o ator fisicalizar o texto com mais facilidade.

Quanto à direção de espetáculo, o encenador precisará criar, escolher e fixar os signos referentes aos movimentos dos atores (*marcações*), à visualidade e à sonorização, sempre dentro do grande sistema que é a

**“Na atualidade, o teatro-imagem vem relegando o texto a segundo plano, convertendo-o em pretexto”.**

# DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

concepção, seja ela imposta ou deduzida.

O domínio da linguagem teatral e das implicações estéticas embutidas nas atitudes diretoriais vai ser então imprescindível para a concretização do imaginário. Lastro cultural e intuição artística, eis os elementos que, somados à técnica e à vontade, poderão resultar num bom encenador.

Seja qual for a tendência do processo (tradicional ou experimental), sempre deve haver a melhor adequação do método de preparação dos atores à concepção estética do espetáculo. Portanto, o

**José  
Eduardo  
Vendramini**



conceito de *personagens* é dominador comum.

Porém, acostumados que estamos, principalmente a partir de Stanislavski, à personagens enquanto *sistema psico-físico* dentro do sistema do espetáculo, temos tido alguma estranheza diante da atual despsicologização do teatro, que resultou no conceito de personagem enquanto *módulo articulável* dentro do sistema do espetáculo "pós-moderno".

Mas, as diferenças entre uma postura mais tradicional e uma postura mais experimental não param aí. O texto como *ponto de partida* opõe-se ao texto como *ponto de chegada*. O teatro a partir do *texto* (concepção literal e concepção convergente) opõe-se ao teatro à *revelia do texto* (concepção paralela e concepção divergente); a *palavra* se opõe à *imagem*; caem as fronteiras entre as artes cênicas, as artes plásticas e a dança, através da performance, da instalação e do teatro-dança.

Na atualidade, o *teatro-imagem* vem relegando o texto a segundo plano, convertendo-o em pretexto. Aliado às sequelas da censura e ao surto de adaptações nas décadas de 70 e 80, o que se vê como resultado é o enfraquecimento da dramaturgia e o fortalecimento da arte da encenação. Como os ciclos se alternam, é de se prever a volta ao texto, à palavra, evidentemente incorporando os benefícios da fase atual, caracterizada pela hegemonia do encenador, pela suspensão do conceito de estilo, pelo abuso do grotesco e pela revisão da cultura ocidental através da sua "tradução" oriental.

Chegamos, assim, ao problema central: *dramaturgia* ou *imagem*? A pergunta - fatal - se impõe, implacável. A virada histórica é muito clara. O espetáculo teatral vem sofrendo importantes e sucessivas mutações. Com a passagem do *textocentrismo* para a *hegemonia do diretor*, a habitual *integração* entre texto

e *visualidade* deu lugar à *interação* e, logo em seguida, à *justaposição* entre as mesmas. Com o advento do *teatro-imagem*, atingiu-se fatalmente a fase da substituição do texto pela visualidade, ou de sua pulverização. De fundamento, alicerces do fenômeno teatral, o texto passou à condição de *estorvo*. De eixo fundante, o *enredo* passou a sinônimo de *teatro ultrapassado*. Os encenadores, autorizados pela Teoria do Teatro que os referenda com o conceito de *autonomia da encenação*, estimulados pelo **merchandising** decorrente da excentricidade, e encontrando terreno fértil num público mais televisivo (século XX) do que literário (século XIX), vêm experimentando as fronteiras da linguagem teatral. Pulverização e perda de identidade, porém, são os perigosos e inevitáveis corolários.

Porque, afinal de contas, o que se tem como resultado é *teatro* ou *evento espacial*? Do *vale-tudo* visual do século XIX antes dos Meininger, ao conceito de *decoração do palco*; deste, ao de *cenografia* e deste ao de *espaço cênico*, houve uma bonita evolução. Porém, a tendência do teatro às artes plásticas torna-se cada vez mais inevitável. Do barroco ao clean, a encenação moderna vem optando cada vez mais claramente pela imagem. Dramaturgia e direção de atores, em contrapartida, estão defasadas e à espera de um renascimento./

Em síntese, *interpretar* cenicamente a obra dramática de um terceiro, ou *criar* a própria, sem autor prévio ou à revelia dele? Neste sentido, tem havido mais recentemente uma enorme evolução. Primeiramente, encarou-se o encenador como um *concretizador* das idéias do dramaturgo. Posteriormente, como um *intermediador*, mais

criativo, entre o dramaturgo e o público, através do ator. Mais recentemente ainda, como *co-autor* do texto e *autor absoluto* do espetáculo. O próximo passo será o encenador como *dramaturgo*, autor único do fenômeno teatral. Mas aí não se estaria voltando à idéia, já ultrapassada, de coincidência total entre a dramaturgia e encenação, através da concepção literal? Ou a dramaturgia estaria obrigada a regredir à condição de simples roteiro do fenômeno teatral, o

**"Do barroco ao clean, a encenação moderna vem optando cada vez mais, claramente, pela imagem. Dramaturgia e direção de atores, em contrapartida, estão defasadas e à espera de um renascimento."**

espetáculo cênico?

Resta, ainda, averiguar o problema da fenomenologia da recepção, ou seja, o público.

Do *encenador-narrador*, que facilitava o acesso à obra, passou-se ao *encenador-esfinge*, que dificulta e problematiza a fruição da mesma e mantém o público cativo pelo permanente desafio à sua decifração. Sem pistas ao nível consciente, o público é obrigado a recorrer sensorialmente ao inconsciente e, quando instrumentado para tanto, aos requintes da metalinguagem e da intertextualidade.

Reina, portanto, o imponderável e a cisão entre dramaturgos e encenadores. Os primeiros, porque ainda muito conteudísticos. Os segundos, porque decididamente formalizantes. Enquanto isso, a ação dramática pura *pedra-de-toque* do teatro, peixe raro que poucos anzóis pegam, ri de todos, dramaturgos e encenadores. Quem sabe a crítica, cumprindo sua função norteadora, porém sem patrulhamentos, possa dar a sua contribuição a respeito.

*Um ator que não deu certo, “muito ruim” como ele mesmo afirma, é hoje considerado o “papa” da iluminação teatral no Brasil. Jorge de Carvalho, como todo mundo que começa no teatro, passou pelo Tablado. Para o palco “me sentia muito canastrão”, confessou. Mas adorava o teatro e lá ficou trilhando outros caminhos como contra-regra, cenografia, de tudo... até que a luz o pegou. “Senti a possibilidade de estar dentro do palco, ficar atuando durante o espetáculo”.*

*Foi no tablado que o popular “Jorginho” começou a operar e explorar a luz. Porque para ele esse é o teatro-escola, o espaço onde tudo é permitido. Auto-didata, começou a extrapolar o convencional sistema de iluminação dos atores - simplesmente para tirá-los do escuro ou para mostrar dia e noite - passando a utilizar a iluminação como uma técnica integrada ao espetáculo, valorizando*

*cenas e dinamizando o trabalho de palco. De suporte teórico, algumas leituras sobre iluminadores americanos e de suporte prático, o talento de Jorginho.*

**Foi acontecendo...**

*“Comecei a fazer escola, ensinar pessoas, rodei o país todo dando oficinas”.*

*Com uma humildade incomum no meio artístico, o iluminador mais*

*expressivo do Brasil e reconhecido no exterior, hoje com 46 anos, conta que enfrentou um ringue para abrir esse mercado. “Quando comecei a fazer luz, a única pessoa que tinha feito algum trabalho expressivo nisso tinha sido o Ziembinski. Mesmo assim, era diretor de teatro e tinha vindo da Polônia com espetáculo na cartola”. Foi difícil para ele defender idéias de iluminação, que era uma técnica da alçada do diretor e do cenógrafo. “Eles ficavam umas feras pois era mais um para pagar. e por aí fora”.*

*Depois de trabalhar com muitos diretores e também de ser muito chamado por eles, Jorginho já reunia além de conhecimento, argumentos para ir à luta pelo reconhecimento da profissão. E foi. Junto ao sindicato dos artistas. “Cheguei a ser diretor do sindicato e criei as categorias de iluminador e operador de luz”.*

*Para dar oportunidade a novos profissionais, em cada trabalho de iluminação Jorginho dá espaço a um estagiário para aprender as técnicas e dar continuidade a um trabalho que pode tanto comprometer quanto influenciar no sucesso de um espetáculo.*

---

**Jorge depois de Ziembinski**

---



Jorge de carvalho, iluminador e diretor teatral, é professor de iluminação na UniRio. Realizou várias oficinas e cursos na área em todo o país, além de trabalhos de direção e iluminação no exterior. Recebeu diversos prêmios e indicações para “melhor iluminação”. Carvalho ministrou oficina sobre Iluminação no 8º FUTB.

UB-00052464-1

Uma panorâmica geral do 8º FUTB, sem análises comparativas com as últimas edições do evento, nos permite traçar algumas linhas básicas, que envolvem inclusive o esquema organizado para este Festival, com espetáculos concorrentes e apresentações paralelas.



**\*Eliane Tejera Lisbôa, mestre em Informação e Comunicação pela Universidade de Nanterre-França, é professora de Teatro na UDESC, já foi atriz e já atuou como crítica de teatro em vários jornais catarinenses. Lisbôa foi jurada no 8º FUTB.**

De uma maneira geral a mostra concorrente, com suas características de abrangência de espetáculos de diversos pontos do país, apresentou um programa bastante irregular. Alguns espetáculos com visível carência de concepção e elaboração, além de pobreza conteudística. Entretanto, observou-se um número bom de espetáculos com propostas enriquecedoras.

Certas correntes podem ser observadas, algumas delas com respeito a pesquisas teatrais

fundamentadas no ator, outras que nos parecem mais voltadas para uma idéia de transformação do teatro num grande evento ou espetáculo.

Entre as concorrentes que considero de pesquisa, há uma linha de sobriedade, de economia e limpeza de cena, como a observada em *Paulicéia Desvairada*, *Todos os Que Caem*, *Histórias de Tanto Amor*, *Tramae*, *Pedreira das Almas* e *o Santo Inquérito*. Todos estes trabalhos, de uma certa forma, dependiam de maneira mais direta e quase que exclusivamente do trabalho do ator. O que fez com que, quando este carecia de força dramática, o espetáculo desmoronasse, sem chegar a se concretizar.

Se isto não invalida a proposta em si, torna fundamental que o grupo reveja suas possibilidades de atingir aquilo a que se propõe quando assume um trabalho desta natureza. Não negamos em momento algum este objetivo, muito pelo contrário, acreditamos mesmo que aí se encontra a verdadeira natureza do teatro: no domínio da cena pelo ator, que consegue nos fazer visualizar todos os outros elementos cênicos a partir de si mesmo.

É o caso de *Todos os Que Caem*, espetáculo da Universidade de São Paulo, que sem dúvida marcou o Festival, pela excelente interpretação de seus atores, com destaque para a atriz Regina França no papel da Sra. Rooney. Sem nenhum objeto cênico, a não ser os utilizados para a sonoplastia, *Todos os Que Caem* conseguiu nos fazer visualizar um vilarejo, suas ruas, seus habitantes, seus meios de transporte, o ambiente e as construções. Um trabalho de gesto apurado, enriquecido pela pesquisa sonoplástica.

Este mesmo apuro e sobriedade encontramos em *Histórias de Tanto Amor*, da Universidade do Vale do Itajaí, onde o cuidado da cena, sua limpeza e a economia de gestos nos permitiram saborear textos de alta qualidade.

Uma outra vertente do Festival pautou-se pela exuberância, pelo palco cheio de objetos e muitas vezes de luzes, fumaças, uma linha ritualística envolvente ao primeiro apelo. O que de uma maneira inocente poderia nos fazer acreditar na possibilidade de se dispensar um trabalho de ator mais apurado, mas, em se tratando de teatro, isto de fato não acontece. E o que se observa é que este excesso de imagens, de signos que se cruzam, podem envolver o trabalho do ator, mas não resolvem as falhas de interpretação.

Temos então alguns espetáculos apoteóticos, como é o caso de *Bar-Abbás*, ou de *O Processo*, onde o elenco foi literalmente sufocado pela enorme quantidade de imagens, e acabou não suprindo o essencial: a possibilidade de se acompanhar a evolução de uma fábula. Alguns destes espetáculos ficam na apoteose pela apoteose, e termina sendo frustrante observar-se tanta movimentação, material, sons, luzes, em algo que não se concretiza em sua base.

No entanto, destes espetáculos que diríamos preenchem a cena para além do ator, alguns deles envolveram pesquisas interessantes e pronunciadoras de novos caminhos. Citaria em primeiro lugar o trabalho apresentado pelo Grupo Onírico de Teatro da Faculdade de Artes do Paraná, *A Menina que Pisou no Pão*. Seu espetáculo trabalha com um jogo de linguagens diversas, onde linhas de concepção se cruzam, mas formam um todo coerente. O cenário é falsamente realista, como também o é a interpretação dos atores. Há sempre um toque de melodramático na gestualidade, nas roupas, na própria sonoplastia. Um espetáculo que trabalha com a metalinguagem, e faz uma constante releitura de si mesmo. Cruzam-se no espetáculo, também, o universo do mágico e do real, de uma maneira

muito clara e integrada. A peça é alucinante em seu ritmo, onde uma sonoplastia exageradamente alta acabou muitas vezes por cobrir o diálogo dos atores prejudicando seu entendimento, mas o espetáculo é ímpar em sua concepção. Cenas simultâneas, sincronizadas perfeitamente. O espetáculo mereceria talvez um

## 8<sup>o</sup> FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

enxugamento de seu texto, um trabalho de criação que exige um maior crescimento de Eugênio Gielow enquanto autor.

Dentro desta visão, cabe salientar ainda o espetáculo do Grupo da Universidade Federal do Amazonas, pela leitura feita do texto de Qorpo Santo, *Hoje sou Um; e Amanhã Outro*. Um jogo cênico eletrizante, onde tudo é extensão de Qorpo Santo, onde as imagens criadas tem a ver com um signo de brasilidade (sem nacionalismos), com este espírito brasileiro mambembe tropicaliente. A utilização feita da torre concebida como cenário é uma mostra viva das múltiplas possibilidades de uso de um objeto. Infelizmente um espetáculo de tal vibração, sujeitou-se a uma primeira parte de grande monotonia e falta de criatividade com duas figuras encapuzadas despejando o texto de um lado

**Eliane Lisboa**



## BONS TEXTOS

Numa época em que se lamenta tanto a ausência dos bons textos, observa-se que este 8º Festival é rico na seleção dos autores: Mário de Andrade, Kafka, Strindberg, Jorge Andrade, Dias Gomes, Qorpo Santo, Ghelderode, Beckett, Tardieu, Clarice Lispector, Maupassant, Tchekov, sendo que a presença de autores brasileiros neste conjunto não é pequena. Há uma tendência realista em paralelo a uma tendência de textos mais ligados ao absurdo, este teatro de interrogação mais do que de respostas, onde as possibilidades de fugir de uma cena realista se apresentam com mais facilidade.

Como se vê, não há um abandono do texto no teatro universitário, muito pelo contrário. No entanto, muitas vezes abandona-se o que ele tem de essencial na ânsia de se chegar a conceber alguma coisa "diferente". Esta preocupação em ser original ou mesmo "grandioso" muitas vezes pode matar um bom

texto, que pedia apenas uma montagem correta, simples. E considero mesmo que didaticamente o caminho da simplicidade ainda é o melhor para quem está começando a trabalhar com teatro: simplicidade na escolha do texto, simplicidade na concepção. O domínio de cena é uma coisa lenta, tanto para atores quanto para encenadores, e só se o alcança com o próprio experimentar.

Alguns dos trabalhos trazem autores dentro do próprio grupo, e isto, embora ainda não se esboce como uma tendência, é de grande mérito, mas implica também em grande risco. A partir da idéia de montar-se um texto próprio, pode-se desenvolver todo um trabalho de ensaio e montagem em cima de um texto que não é absolutamente dramático, às vezes carecendo mesmo de qualquer significado maior, quando não se encontra no limite da total banalidade.

Mas Anamaria Nunes, com a pesquisa desenvolvida sobre o teatro brasileiro do início do século em *Geração Trianon* e Eugênio Gielow (apesar do que já observamos acima) são dois nomes que merecem louvor e incentivo para a continuidade de seu trabalho.

## LINGUAGEM ÚNICA

Ao nível de concepção, o que se observa como tendência geral, mesmo que muitas vezes se trabalhe com autores brasileiros, é uma quase total ausência de uma linguagem mais popular, de um teatro despojado, onde o jogo do ator flua como uma verdade essencial no seu diálogo com a platéia.

O teatro universitário pauta-se por uma "sofisticação" de temática e interpretação, o que tende a afastá-lo do grande público. Como reflexo de uma tendência maior do teatro em geral, na universidade também se dá este fenômeno, que, se muitas

vezes se justifica pelo desejo de pesquisa de linguagem, de elaboração poética, muitas vezes não é nada mais do que pedantismo e pretensão a "bom tom". Sem falar-se de outros projetos que buscam exclusivamente o aspecto festival, e procuram apenas o grandioso, na maioria das vezes absolutamente vazio.

Corre-se o risco de cair-se na indústria "festivalesca", o que em alguns casos já vem mesmo acontecendo, o que termina por fazer com que o festival morra no seu nascedouro, e neste caso não me refiro única e exclusivamente ao Festival de Blumenau. Um festival

***"... não há um abandono do texto no teatro universitário, muito pelo contrário. No entanto, muitas vezes abandona-se o que ele tem de essencial na ânsia de se chegar a conceber alguma coisa diferente".***

universitário deve ter o caráter de demonstrador do que se faz em teatro nas universidades.

O importante não é portanto o Festival em si, mas o fato de que se faça teatro universitário, e que este teatro circule em suas universidades, nas regiões onde elas se encontram. O que se verifica de imediato ao assistir-se a um festival como o de Blumenau, é que o teatro está fechando-se em si mesmo, que ele é feito para os teatros universitários que vão circular pelos festivais. As universidades terminam inclusive dando incentivo para trabalhos que vêm sendo premiados nestes festivais, quando o que se deveria premiar é um trabalho contínuo, de apresentação em periferia, de pesquisa de linguagem junto ao público.

Há, além disso, uma diversidade de linguagens no Brasil, que o Festival mascara, porque os universitários que fazem teatro desconsideram esta diversidade. A universidade passa a ter um padrão único de expressão, desconhecendo nossa imagem mais autêntica. Neste sentido é importante destacar-se a presença do Teatro Experimental Universitário da Universidade Federal do Piauí que apresentou um trabalho singelo e sincero numa linguagem sem rebuscamento, mas nem por isso menos elaborada. Embora *Apesar de Romeu e Julieta*, no seu todo, tenha altos e baixos, ele se propõe a uma linha de trabalho que merece incentivo e destaque. Sua idéia de montar lonesco na última cena já nos faz antever que o grupo começa a querer entrar por outros caminhos, talvez considerando até importante esta tendência, quando pelo contrário, o que nos atrai em seu trabalho é este elo vivo que mantém com sua forma de viver e ser enquanto pessoas do Piauí.

Parece-nos importante que os festivais universitários procurem resgatar espetáculos que sejam reflexo das realidades locais, embora esta tendência não seja dos festivais

apenas mas das próprias escolas de teatro que tendem a valorizar montagens de autores "consagrados" deixando de lado a criatividade, a pesquisa da linguagem local e mesmo da produção de textos a partir desta realidade. Os festivais nacionais que há alguns anos atrás nos permitiam conhecer um pouco mais de nosso país, e por isso mesmo serviam de importante aprendizado para todos os que dele participavam, hoje caracterizam-se por um clubinho onde todos nós falamos quase a mesma linguagem, na maioria das vezes para o nosso próprio grupo.

A questão não é portanto de responsabilidade dos festivais, mas das Universidades. No entanto, talvez os festivais pudessem contribuir para um reversão deste quadro. Num primeiro momento, realizando uma pesquisa de campo, para verificar o que se faz de fato de bom teatro em todos os estados. Isto implicaria na existência de olheiros para identificar os trabalhos mais meritórios.

Em segundo lugar na transformação do festival em uma mostra, onde os grupos participassem para de fato trocar experiências, onde especialistas fossem convidados para comentar os trabalhos e discutir as questões que eles levantam. O espírito de envolvimento dos grupos seria outro, a preocupação de produzir para festivais se reduziria, e talvez se começasse a fazer teatro para falar com o público, que é o importante. As discussões certamente deixariam de ser apenas ao nível da "estética", que são quase sempre muito pobres porque os falantes na maioria das vezes carecem de uma maior bagagem e consciência de trabalho, para ampliar-se a outros níveis.

Acho importante destacar aqui que a Mostra Paralela ao Festival pautou-se em verdade por este aspecto que vimos salientando como fundamental e do qual o teatro universitário

tende a se afastar. Em geral os espetáculos da paralela, sem abandonar de maneira alguma uma pesquisa a nível estético, muito pelo contrário, traduziram-se pela simplicidade e pelo sentido poético, sem rebuscamento.

Os espetáculos dos grupos do Chile, Argentina e Uruguai sempre compreenderam uma pesquisa de realidade, um trabalho que falava do tempo em que vivemos com elementos deste próprio tempo. E com um senso crítico que vem nos escapando enquanto brasileiros engolidos por uma estética europeizada. Cabe destacar ainda o excelente trabalho de Roberto Birindelli em *O Primeiro Milagre do Menino Jesus*, de Dario Fo. Uma mostra ímpar do que pode fazer um bom ator, com um bom texto, em cima de um palco vazio. Inesquecível!

O 8º FUTB foi de todo modo um encontro fundamental para quem faz teatro hoje nas universidades brasileiras, permitindo justamente identificar os caminhos que seguimos e, quem sabe, reavaliá-los.

***"Os espetáculos dos grupos do Chile, Argentina e Uruguai sempre compreenderam uma pesquisa de realidade, um trabalho que falava do tempo em que vivemos com elementos deste próprio tempo. E com um senso crítico que vem nos escapando enquanto brasileiros engolidos por uma estética europeizada".***

*Intrigante, profético, apaixonado, irreverente, polêmico. Foram alguns dos muitos adjetivos atribuídos a esse autor de inúmeros espetáculos premiados: Plínio Marcos. Sua palestra foi uma das mais esperadas durante o 8º FUTB. Casa cheia, muita expectativa. Plínio, falou, questionou e respondeu sobre o tema que poucos podem abordar melhor do que ele: Vocação. Durante sua falação - risos, reflexão, mal estar para alguns, fascínio para outros. Mas todos absorvidos até o último segundo.*

*Em cima da hora, (platéia inquieta na espera) o autor de Barrela, Navalha na Carne, Mancha*

## Escrever é transbordamento

UB-00052465-1

*Roxa, Dois Perdidos Numa Noite Suja e mais ...concedeu rapidamente uma entrevista à revista O Teatro Transcende.*

**O Teatro Transcende** - Você tem participado em

*ficando muito alienado, e me chamam muito pouco.*

**OTT** - Qual é tua avaliação do teatro feito hoje nas universidades?

**PM** - O teatro universitário é muito ruim. Hoje se perdeu completamente a possibilidade de se organizar de baixo para cima. O cara para montar uma peça de dois personagens já precisa ser subvencionado. Ninguém se organiza de baixo para cima. E eles não estão interessados

*em fazer espetáculos para sua comunidade. Estão interessados sim em vir para uma festa. Que ganha prêmio. Você não vê ninguém saindo de artista. Se*

*você perguntar, o que eles fazem na cidade deles? Não fazem pôrra nenhuma. Fazem dois ou três espetáculos. No máximo. Isso não interessa. Teatro é uma coisa do teu lugar. Não adianta pegar esse povo todo e sair lá do Amazonas, do Pará, fazendo um puta sacrifício, estão fazendo turismo, pôrra. São caras que estão embarcando nessa para viajar.*

**OTT** - Quais são



*"A arte de um modo geral só faz sentido quando ela é uma tribuna livre, onde se possa dicutir as mazelas e conseqüências dos problemas do homem."*

*festivais de teatro?*

**Plínio Marcos** - Tenho participado muito pouco de festivais de teatro. O pessoal do teatro está

*as fontes do teu trabalho?*

**PM** - Minhas fontes de trabalho estão em tudo que aparece. Tenho dois olhos que vêem.

Escrevo sobre prostitutas, homossexuais, criminosos, sobre essas coisas.

**OTT** - Você é considerado uma pessoa polêmica. Concorda? O que é ser polêmico no teatro?

**PM** - Graças a Deus sou polêmico sim. Mas o teatro atualmente é uma atividade acomodada. O teatro é considerado bom quando fica 9 anos em cartaz. As peças não são feitas para isso. Não havia maior sucesso do que *Navalha na Carne*, que refletiu, pelo menos, uma reformulação da linguagem do teatro brasileiro - nem vamos falar da denúncia.

Citou uma reportagem de jornal que dizia "Plínio Marcos esteve afastado do teatro...."

**PM** - Quem escreveu está mal informado porque não fiquei afastado do teatro. Posso provar com prêmios que ganhei. Por exemplo, com "Querô, Uma Reportagem Maldita" ganhei o Prêmio Schell, mesmo não sendo bomba de gasolina

nem pegando em mangueira. Com essa peça que foi considerada profética. Os caras não notam e não falam. Fiz "A mancha roxa". Uma peça sobre Aids na cadeia. Ganhei os prêmios e devolvi pois ninguém quis noticiar. A Associação dos críticos me deu esses prêmios eu fui lá, recebi, e disse porque ia jogar os prêmios neles. Porque não noticiaram. As pessoas que são mal informadas dizem que fiquei afastado. Há quatro anos seguidos que venho ganhando prêmios com as peças.

**OTT** - Qual a obra que você mais gosta? Das suas?

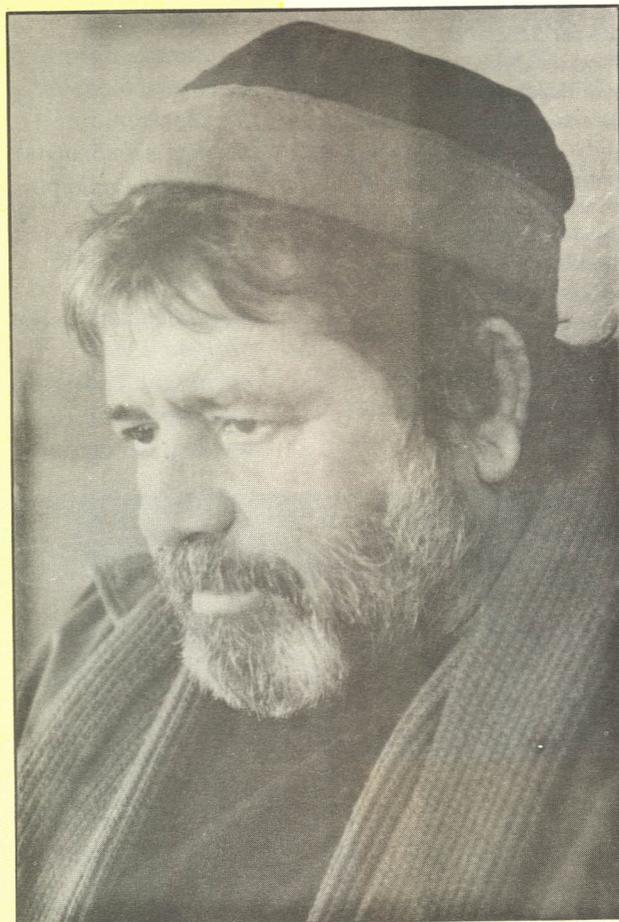
**PM** - Eu não gosto das peças. Escrevo, mas não sou obrigado a gostar.

**OTT** - O teu escrever é uma necessidade?

**PM** - Não. É um transbordamento.

**OTT** - O que é vocação para Plínio Marcos?

**PM** - Vocação para mim é o seguinte. O homem que trabalha vocacionadamente, não se corrompe. Nunca. Aquele que não tem vocação, se corrompe sempre. A começar pelos artistas. Você vê alguns artistas, que até tem talento, e sucumbem cedo ao apelo da



publicidade. Nós trabalhamos exatamente pelo prazer pelo que se faz, e não pelo dinheiro. Por isso é que não sou profissional.

**OTT** - A que você atribui o abandono da vocação?

**PM** - A culpa do abandono da vocação pelas pessoas, se atribui ao sistema. É o sistema que está baseado nos princípios da sociedade privada dos bens sociais. No princípio do lucro, da competição, da

"Brecht já dizia que se o gado conversasse não iria tão mansamente para o matadouro. Nós não dialogamos"

*Plínio Marcos nasceu em Santos/SP, 1935. Jornalista, escritor e teatrólogo, alcançou o sucesso apesar da censura que o amordaçou por quase 30 anos. Também já foi palhaço de circo e jogador de futebol. Atualmente, além de suas atividades de escritor, é leitor de tarô e magnetizador. O submundo de São Paulo é um dos principais cenários para sua obra.*

violência.

*Para se agravar as coisas, o capital foi concentrado em bolsões econômicos, como São Paulo por exemplo, pelo Juscelino que fez acordos com multinacionais, o que obrigou a vida nacional a convergir toda para esses bolsões. O homem*

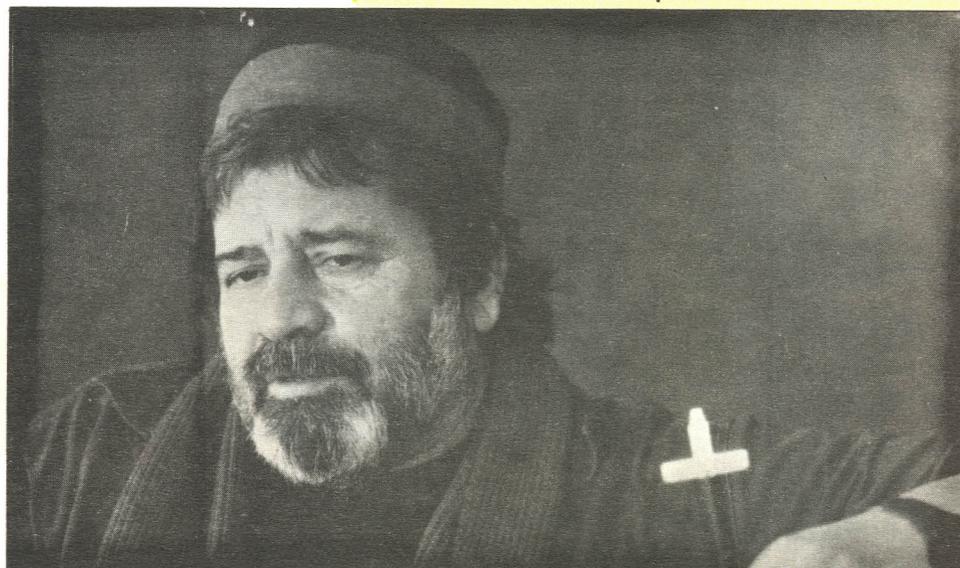
*recusa a discutir alma e espírito. Procura a arte e esta está cada vez mais mercenária. No mundo inteiro a política nos trouxe a um beco sem saída. Então o homem fica apelando para o tipo de religiosidade mágica: que apareça um disco voador, um pastor, alguém que diga para onde ele tem que ir.*

*que possa dizer "eu garanto o meu taco". Se me perguntares se sou a virgem pura e branca, não sou pôrra nenhuma. Só que eu sou uma pessoa que assumo. E essas pessoas mentem. Isso soa para a juventude como uma falta de parâmetro: Na igreja, os padres são ladrões; políticos, ladrões; os pais, fazem negociatas.*

*Todo mundo se corrompe. O moleque não sabe. Fica uma coisa estúpida você ser digno. Dá a impressão que você é o único idiota. Pega como exemplo: "O filho chega em casa e diz: papai, descobri minha vocação. O pai: que bom meu filho! O que você quer ser? O filho: quero ser artista. O pai: Puta merda! Isso não dá dinheiro, vai fazer outra coisa seu filho da puta, trabalho que nem um louco para você estudar..."*

*É isso. Eles querem ser pai da prostituta rica, mas não do poeta pobre.*

*É isso que está deixando a molecada desnordeada. Aí eles querem escapar da realidade. E o que é oferecido à eles é a droga.*



*que é forçado a migrar - o que não é um fenômeno brasileiro - ele se desvincula da própria cultura e fica indefeso diante da nova realidade. Isso aconteceu com o povo brasileiro. Perdeu a própria identidade. O homem que perdeu o rumo começa pedir luz a cego. Você tem hoje pessoas desnordeadas. Procuram a Igreja, e a encontram sobrecarregada de dogmas e superstições. Procuram a Medicina, ela se*

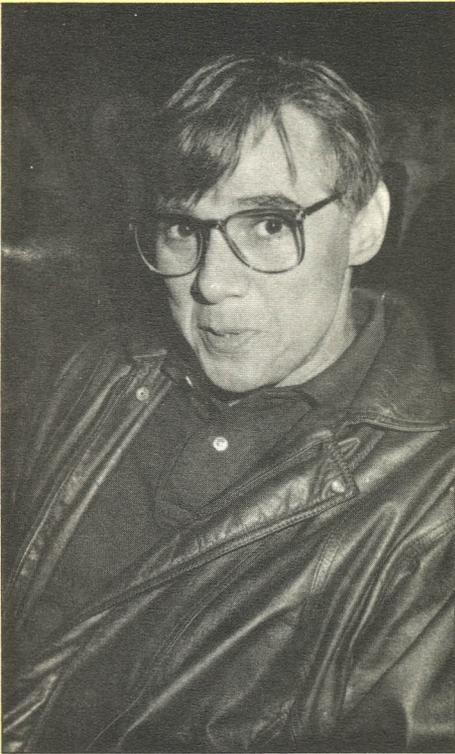
*Nesse momento é que o artista tinha que ser a reserva moral do país. Mas ele apodreceu e vendeu a alma para a televisão, para o anúncio, para a publicidade...*

**OTT-** *O que é mais forte hoje no país. A miséria material ou a miséria cultural?*

**PM-** *Nós estamos atravessando uma crise total da dignidade. De repente você pega as pessoas que eram os paladinos da justiça e se surpreende em saber que são cassados por roubo. Não tem um cara*

*"Nós vivemos num país muito estranho. Puta quando trabalha quer gozar. Traficante é drogado. O símbolo sexual é a Roberta Close. Tá uma loucura esse país!"*

## Ponte Rio-Blumenau



*Ator, diretor, e professor na pós-graduação da Escola de Teatro da UniRio, Lauro Góes também já está na história dos festivais de teatro em Blumenau. Participou pela primeira vez em 1989. Voltou sempre. É parte ativa na sua organização durante anos. Ministrou neste 8º FUTB a oficina "Leitura Dramatizada".*

### Talentos gravam VT

*Além de se submeter a avaliação dos jurados e às expectativas do público, os atores do 8º FUTB estiveram sob a observação de Emílio di Biasi, coordenador do Departamento de Recursos Artísticos*

*da Rede Globo e sua assistente, Sonaira D'Ávila.*

*Eles convidaram 40 atores para gravar VTs que se somarão ao arquivo de talentos da emissora.*

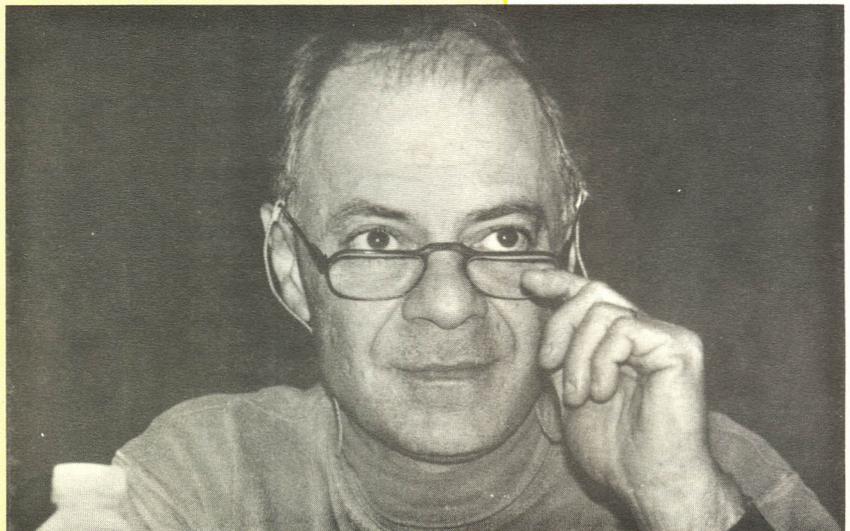
*Não é promessa de trabalho, explicou Di Biasi, mas há uma possibilidade de despertar o interesse da*

*produção.*

*O acompanhamento de produções teatrais é um trabalho constante para Di Biasi e a equipe, a fim de atender as necessidades de reciclagem de elenco de atores.*

### Registro

*Falar em teatro é falar em aperfeiçoamento constante. A oficina "O Encenador e o Trabalho do Ator" deu essa oportunidade através da experiência e bagagem do seu ministrante, Antonio Mercado Neto. Fundador do TUCASP, mestre e doutor em Teatro (USP e School of Drama da Yale University) Mercado é professor do Departamento de Direção da Escola de Teatro da UniRio. Também já lecionou em diversas universidades do exterior.*





Cena de "Todos os Que Caem", com Regina França (esq.) melhor atriz. Peça que conquistou também Melhor Sonoplastia e Melhor Direção, para André Pink.

O grande premiado do 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau foi o grupo "Projeto Cena Brasileira", da Universidade do Rio de Janeiro. Além de receber o prêmio de Melhor Espetáculo, com "A Geração Trianon", conquistou os troféus de Melhor Ator Coadjuvante, para Gustavo Paso e de Melhor Atriz Coadjuvante, para Danielle Barros. Além das indicações para

## Geração premiada



Cena de "A Geração Trianon"

Melhor Atriz, Melhor Direção e Melhor Sonoplastia.

O diretor do grupo, Gustavo Paso, ao se pronunciar, emocionado, disse que "é difícil expressar a importância destes prêmios para o espetáculo que

recentemente sofreu uma reestruturação por ter passado momentos muito críticos". A premiação demonstrou que "o trabalho deu certo".



Cena de "Apesar de Romeu e Julieta", com Fernando Freitas, (ao centro), o melhor ator.

O prêmio de Melhor Ator ficou para Fernando Freitas, do Grupo de Teatro Experimental da Universidade do Piauí e de Melhor Atriz para Regina França, do grupo Todos os Que Caem, da USP, que também levou o prêmio de melhor Sonoplastia e de Melhor Direção para André Pink. Zacca Fassbinder, do grupo Acontecendo Por Aí, da Univali-SC, conquistou o prêmio de Melhor Iluminação. Melhor Figurino ficou para Geraldo



O Melhor Cenário foi do espetáculo "Hoje Sou Um e Amanhã Outro".

Vidigal e Márcio Gatto da Cia. Dos Anjos de Vidro, da PUC de Minas Gerais. O grupo A Rã Qui Ri, da

Universidade Federal do Amazonas, voltou com o prêmio de Melhor Cenário.



Cena de "Histórias de Tanto Amor". Prêmio de Melhor Iluminação para Zacca Fassbinder.



Em "A Mais Forte", onde Geraldo Vidigal e Márcio Gatto levaram o prêmio de Melhor Figurino.

## Mais premiados

# DISSERAM

*“Eu gosto mesmo é de futebol; teatro é hobby”.*

**Jorginho de Carvalho**

*“O fulano de tal gosta de teatro mas o teatro não gosta de fulano de tal. O teatro mostra com o tempo que ali não é a casa dele”.* (do mau profissional)

**Cacá**

*“Tenho feito muitas músicas. A música é minha paixão. O teatro também...”*

**Fred Góes**

*“Nunca fiquei fóra do teatro. Fiquei é sem divulgação”.*

**Plínio Marcos**

*“O nível do festival teve um crescimento significativo nos últimos três dias. Mesmo assim a mostra paralela se destacou”.*

**Eliane Lisbôa**

*“Nosso teatro se chama Insalubre porque faz mal ao convencionalismo”.*

**Estela Mieres (Uruguai)**

*“Não posso mais voltar. Não quero mais voltar. Hoje só tenho um desejo: ser seu parente, seu amigo fraterno”.*

**Plínio Marcos**

*“Espero que cada habitante de Blumenau tome consciência da importância deste festival para o crescimento inavaliável de seus espíritos”*

**Paul Weill**



Universidade Regional de Blumenau