

1995
Nº 4

FURB - BIBLIOTECA CENTRAL

O TEATRO TRANSCENDE



9º FESTIVAL UNIVERSITARIO
DE TEATRO DE BLUMENAU

UMA OPORTUNIDADE DE INTEGRAÇÃO E TROCA

O Festival Universitário de Teatro de Blumenau, desde sua criação, tem acumulado êxito em suas propostas, de sorte que nos anos que se sucederam a experiência, paulatinamente adquirida, propiciou melhores encenações e montagens. Em todas as edições o evento contou sempre com a participação de inúmeras personalidades da área teatral. O prestígio alcançado pelo evento cresceu na mesma proporção que o público espectador, recompensando os esforços empreendidos.

Esta 9ª edição do festival não deixou dúvida. Os festivais de teatro vem sendo entendidos como excelente oportunidade de intercâmbio e de difusão da produção cultural universitária. Num país extenso como o Brasil, são os festivais que permitem maior integração e troca de conhecimentos.

Os eventos paralelos deste ano enriqueceram e consolidaram a programação do festival, possibilitando reflexões profundas sobre os espetáculos apresentados, tornando-os mais pedagógicos e voltados às experiências vivenciadas pelos grupos. Ao meu ver, foi um dos grandes avanços dessa edição. Também as oficinas e palestras oportunizaram novos contatos e novas experiências.

Os espetáculos apresentados evidenciaram pesquisas ambiciosas e enfoque ao visual plástico, produzindo efeitos que têm contribuído para essa liberdade de criação, presente no teatro visual. Uma li-

berdade que exige dedicação e muita sensibilidade.

As apresentações transcenderam o palco, estiveram nas praças, ruas e escolas municipais e estaduais, para um confronto de idéias e conquistas de novos espaços. A efervescência desta movimentação teatral estimulou a participação de um público apro-

ximado de três mil pessoas e a apresentação de mais de cinquenta espetáculos, marcando a sua interação com a comunidade.

A presença de convidados como críticos, debatedores, oficinas, palestrantes, professores e participantes nacionais e estrangeiros, contribuíram para o sucesso do evento. Da mesma forma devemos registrar o decisivo apoio do Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes-Departamento de Difusão Cultural, do Governo do Estado de Santa Catarina/Secretaria da Cultura e Comunicação Social-Fundação Catarinense de Cultura, do Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina, a contrapartida da Universidade Regional de Blumenau, das empresas locais, da imprensa em geral, das comissões e dos funcionários da FURB.

A receptividade, carinho e apoio recebido por parte de todos, demonstram a significação e importância deste festival no cenário cultural do país.

Que o Festival Universitário de Teatro de Blumenau possa continuar retribuindo as emoções que aqui vivemos ao longo do nosso trabalho.



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

□ TEATRO TRANSCENDE

**9º Festival
Universitário
De Teatro
de Blumenau**

**Universidade
Regional de
Blumenau**

**Reitor:
Prof. Mércio Jacobsen**

**Vice-reitor
Prof. Egon José Schramm**

**Pró-reitor de
Pesquisa e Desenvolvimento
Prof. Pedro Guilherme Kraus**

**Coordenadora do 9º Festival
Universitário de Teatro
de Blumenau
Prof. Maria Teresinha
Heimann**

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

**Fotografia
Artur Moser
e Gilberto Viegas**

**Impressão
Imprensa Universitária**

**Apoio
Assessoria de Imprensa**



**“ O teatro é um dos mais expressivos e
úteis instrumentos para a edificação
de um país, e é barômetro que assinala
sua ascensão e queda.**

**Um povo que não fomenta seu teatro,
se não está morto, está moribundo”.**

(Federico Garcia Lorca)

792
T 3025

FURB - BIBLIOTECA CENTRAL

- 3 *Maria Teresinha Heimann frisa o caráter pedagógico do 9º FUTB*

- 14 *O Teatro no Mercosul, na visão de Fernando Peixoto*

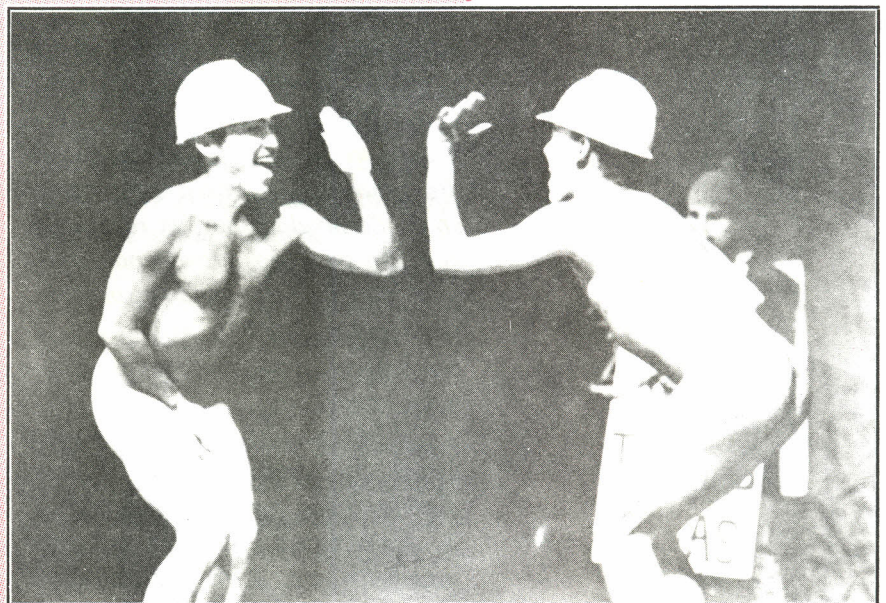
- 19 *Silvana Garcia apresenta uma reflexão sobre texto e cena*

- 6 *Márcio Souza discorre sobre a dramaturgia brasileira*

- 25 *Edélcio Mostaço fala sobre "Relações entre Texto e Espetáculo"*

- 32 *O festival deve ou não ser competitivo?*

- 12 *Arthur Azevedo e seu teatro é assunto de Walter Lima Torres*



UB-00052466-8

Mesmo num momento em que vivemos em total liberdade de expressão, a dramaturgia passa por momentos de crise. Diferentes daqueles enfrentados na década de 70, quando textos, antes da estréia, eram submetidos à censura do governo ditatorial militar, mas não menos graves se considerarmos riscos que vão desde a descaracterização da identidade de seu povo até a perda do coletivo como fundamento do fazer teatral. A vinculação da dramaturgia à literatura e o fim do isolamento do trabalho do dramaturgo, são dois processos a serem recuperados para vencer a crise da dramaturgia brasileira. Márcio Souza, presidente da Funarte, defendeu essa tese em sua palestra no 9º FUTB. Veja alguns trechos do seu pronunciamento.

PRESIDENTE DA FUNARTE ADMITE CRISE E SUGERE RESGATE DE ALGUNS PROCESSOS

“A realidade hoje é que a dramaturgia está muito aquém da sua tradição. Se isso constitui uma crise ou não, é um grande debate teórico que pode nos levar aos pincares da metafísica, mas não nos vai explicar a razão. Da minha parte, como profissional da área, observo alguns problemas que estão levando a dramaturgia brasileira a esse processo de desnivelamento em relação a sua alta tradição, provocando também uma certa anemia na própria produção teatral, já que a dramaturgia tem um aspecto estrutural importante.

Primeiro eu vejo na situação atual da dramaturgia, a sua desvinculação com a grande tradição da dramaturgia brasileira, a literatura brasileira. A gente nunca deve

esquecer que a dramaturgia teatral é antes literatura. Ela não é um roteiro, não é simplesmente o mapa da mina para os encenadores. É antes de tudo literatura. Ela tem compromissos com a profundidade e a invenção da literatura. A dramaturgia brasileira conseguiu atingir esse alto nível justamente porque ela teve a capacidade de sintonizar com as grandes ambições que o Brasil produziu do ponto de vista literário.

A existência de dramaturgos desde o século XIX, tendo continuidade no século XX, atingiu grandes alturas da criação literária dramática, fazendo da dramaturgia uma das vertentes mais importantes da literatura. Essa vinculação, de certa maneira, nós perdemos em determinado momento de nossa história, e

mais especificamente, talvez no momento em que nos reorientamos a partir da redemocratização, que é uma coisa recente.

Perdemos esse rumo e essa vinculação e também algumas algumas coisas básicas. Quando a dramaturgia se obreia com a literatura ela assume, não apenas todos os compromissos, mas qualquer forma de expressão artística em relação à identidade do seu povo, suas aspirações e sonhos. É a capacidade que a dramaturgia tem de registrar, determinar e recriar e propor todos os discursos da sociedade. Portanto, ela tem uma função, digamos, linguística inclusive. Tanto a dramaturgia como a literatura refletem uma forma contemporânea do idioma.

Isso quer dizer que o escritor e o dramaturgo dão impulso ao idioma a partir da contribuição popular. Expressam a língua que é falada naquele momento da produção literária e teatral. A dramaturgia brasileira tem muito mais esse compromisso porque, além de refletir a sociedade, ela tem a capacidade de refletir o discurso, que vai se transformar, “metamorfosiado” na encenação, na palavra falada, coisa que a literatura dificilmente é, pois mesmo quando lida, não tem a função da fala do teatro. Na fala do teatro encontra seu momento ritualístico, de criação. É a passagem da literatura para o teatro. Esse é o grande compromisso político e revolucionário que o dramaturgo tem. O de refletir os discursos, os modos de dizer, os falares da sociedade em que ele está inserido.

Nós perdemos um pouco isso. Perdemos por vários motivos. Um deles talvez seja que tenhamos perdido a perspectiva da dramaturgia da nossa própria língua. Das línguas européias, o português talvez seja o idioma que oferece o maior desafio para os dramaturgos. Em países como a Itália e França, e sobretudo nos de língua Inglesa, a dramaturgia

foi crucial para criar um discurso, uma forma de dizer o texto terminantemente teatral, a emissão do texto. Mas também colaborou para a rudificação do discurso standart do idioma. Isso não ocorreu em português porque a dramaturgia não teve o mesmo peso que ela teve nesses outros idiomas, inclusive em espanhol. Os grandes autores de ouro dos espanhóis, tem um fundamento discursivo para o idioma espanhol. Estão representadas todas as classes sociais. Calderón de Labarc é um grande retrato de todo o conjunto da sociedade da Espanha que se reflete pela América, onde os países adotaram o idioma espanhol.

Talvez nós não nos tenhamos atentado ao português, que é um idioma atípico, no conjunto dos idiomas espanhóis. O “nosso Shakespeare”, o Gil Vicente, por exemplo, não teve essa oportunidade. É um grande dramaturgo e hoje podemos ter acesso à sua obra. Faz um grande painel da sociedade que ele viveu, e com discurso claro. Ele reproduz os discursos de todas as classes sociais de todas as situações. A crítica do Gil Vicente é uma crítica que se permeia pela estrutura linguística, pela fala dos personagens, pelo sotaque de cada um. Essa dramaturgia foi barrada. A obra de Gil Vicente, na sua primeira edição completa (logo após a sua morte) foi proibida pela inquisição. E durante 200 anos, o Gil Vicente foi interditado. Em Portugal, portanto, nós não tivemos acesso ao Gil Vicente. A redescoberta desse dramaturgo é coisa contada em tempo recente e na história do teatro é recentíssima. Portanto, nós que falamos e utilizamos um idioma teatral, que é o português, e que teve o seu William Shakspeare censurado por 200 anos, temos que ter essa consciência, porque a importância do discurso, a reprodução do discurso e o entendimento da dramaturgia como literatura, tem peso maior para nós do que para a dramaturgia de litera-



turas de outros idiomas europeus. Aqueles idiomas desenvolveram a sua dramaturgia a partir de um embasamento em que já estavam delineadas as contribuições. Como diz o Osvald de Andrade," as contribuições milionárias de todos os erros dos falares populares e dos falares das classes, nas diversas situações sociais".

No Brasil deve caber naturalmente ao teatro criar essa unidade de discurso, um falar e uma forma de emitir, inclusive uma forma de interpretação que fosse nacional, onde estivessem configurados os falares, as formas e sotaques regionais, de modo que se tivesse uma dramaturgia com a sofisticação capaz de, numa frase, reconhecer qual a posição social e qual a origem social desse personagem. E isso não ocorreu no nosso teatro, em geral, no ponto de vista da dramaturgia. Esses aspectos vem sendo dados pela encenação e não pela fala. O problema de não termos mergulhado na construção da literatura da fala, fez com que nós tivéssemos muita dificuldade de desenvolvimento evolutivo no processo da dramaturgia.

Esse é um dos aspectos que eu levanto, o de termos chegado a um momento na história extremamente complexo, que exige complexidade na sua reprodução. Quer dizer, precisamos a consciência de que o teatro é literatura, é reprodução de discursos do conjunto da sociedade, conjunto esse que tem necessariamente uma contribuição para a formação da unidade linguística do país. E o teatro é que deve fazer isso. Não devemos permitir que a televisão continue fazendo isso. A televisão não é veículo para fazer isso, porque ela faz essa unidade de forma autoritária, castradora de outras formas dialetais. Enquanto que o teatro tem a capacidade, por ser ao vivo, por ser pele, por ser voz, de respeitar as peculiaridades discursivas.

O dramaturgo, Márcio Souza,

também criticou a forma de produção das peças de teatro, notadamente a partir dos anos 60, e que constitui, na sua opinião, mais um elemento para a crise da dramaturgia brasileira. Ele explicou que "a dramaturgia tem uma profunda vinculação com o fazer teatral. É entendida como um compromisso coletivo onde todos os elementos humanos que participam, participam com o peso do seus talentos na mesma proporção." Assim, a forma de produção da peça de teatro tem muito a ver com a feitura da dramaturgia. E com o esvaziamento dos grupos de teatro, o trabalho do dramaturgo também saiu prejudicado. Hoje, ao invés de grupos, há atrizes, atores isoladamente procurando produzir uma peça e buscando um dramaturgo e uma empresa para financiar o espetáculo. Aí ocorre o trabalho isolado da dramaturgia e a ingerência do poder econômico.

"Na história do teatro, pelo menos na história do teatro contemporâneo, que vem do renascimento, a dramaturgia é uma coisa de grupo. O dramaturgo está para o grupo como está o iluminador, como está o diretor, como está o ator, os coadjuvantes, o cenógrafo, os coristas (contistas?) que fazem a peça. Curiosamente, houve uma opção no Brasil. Pelos anos 70, há um processo de mudança na forma de produção no teatro brasileiro, em que os grupos vão cessando de existir, vão se pulverizando, as dificuldades são inúmeras, vai mudando também a economia do país, e não há uma resposta da sociedade (e eu não culparia aí, o governo). O que nós vemos é que não são mais grupos, mas um ator, uma atriz, que quer montar uma peça, que procura um dramaturgo, onde se desencava do baú uma peça que o Osvaldo Viana Filho deixou, e dessa peça faz um projeto, primeiro buscando um investimento. Depois de um certo tempo começa o império dos projetos para alguma companhia pe-



trolífera que tenha (pudores?) teatrais. E lá você se submete com esse projeto. E se você cai nas graças dessa companhia, se ela acha que você dá petróleo também, ela acaba produzindo isso. A inexistência portanto de grupos de teatro dificultou muito o trabalho do dramaturgo, que então passou a ser uma questão isolada. Há uma exigência do isolamento que ele vai trabalhar e submeter o texto para esse movimento meio individualista da forma de produção. Vem aí a dificuldade do dramaturgo. Primeiro a necessidade de produzir sem estar em movimento com o grupo. Ele não pode visualizar no processo de criação deste texto sequer quem vai fazer o papel desse ou daquele personagem, que é muito importante para quem escreve teatro. Muito menos saber se o que ele está escrevendo vai interessar a alguém. Porque muito do que é produzido na dramaturgia mergulhada no grupo, é gerado pelo grupo, o tema, o grupo faz a sua própria história, e propõe as histórias que os dramaturgos escrevem. Outra coisa séria. A descontinuidade. Porque não tinham mais companhias estáveis pois se aglutinavam, ora em torno de uma atriz, ora em torno de um diretor, que produzia três peças depois dispersava, por falta de segurança econômica.

Na verdade o Brasil refletiu, no seu teatro, algumas mudanças econômicas que estavam ocorrendo em outros países, também. Os anos 60, 70 e os anos 80 foram marcados por um crescimento e solidificação da chamada indústria cultural, que atingiu outros setores, mas não atingiu o teatro, porque ele não é arte de massa, cultura de massa, não faz parte disso. O teatro pode ser extremamente expressivo mas o teatro nunca vai fazer parte da indústria cultural.

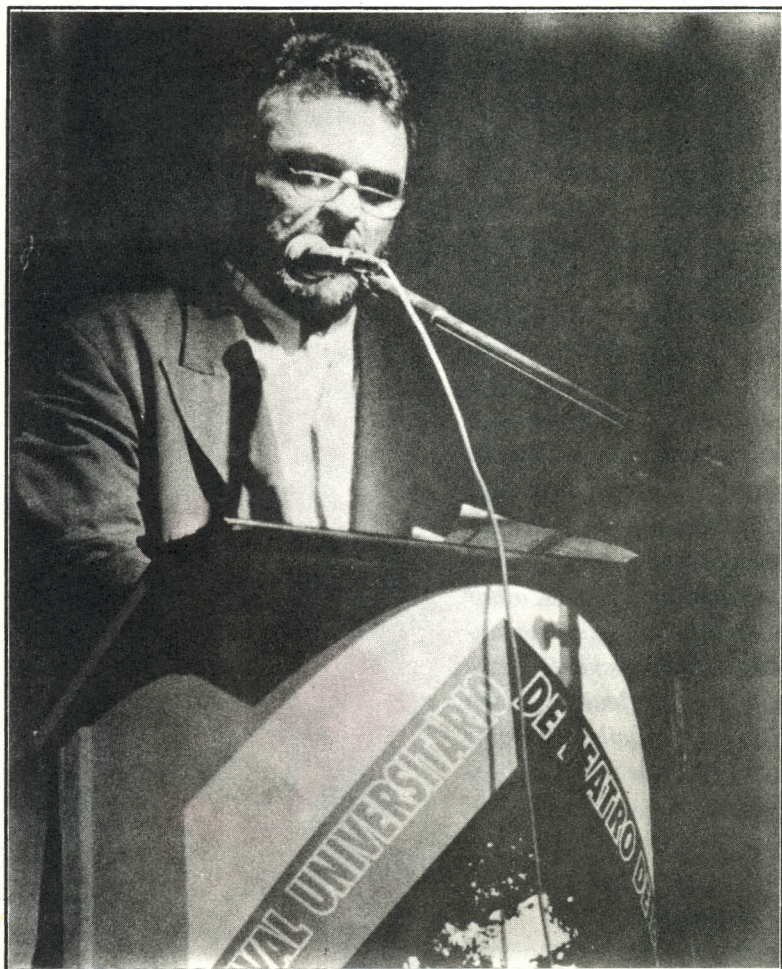
Um grande problema criado no teatro brasileiro foi essa opção por esse modelo em que você fica parecendo um STAR SISTEM de terceiro

mundo. Uma atriz que domina, que consegue dobrar a Cia de Petróleo, que dobra aquele banco específico, ou aquela empreiteira e naquele momento consegue dinheiro. Então você não tem mais uma sequência. E o dramaturgo não tem mais um campo fértil para seu trabalho, perde o vínculo com o grupo. Acho que esse é um outro dado importante. Nós temos que voltar a entender a dramaturgia como literatura, mas, também temos que começar a repensar essa forma de produção.

Precisamos nos conscientizar que a dramaturgia brasileira pertence a uma grande tradição cultural do País, que a literatura brasileira e o teatro brasileiro tem uma história de altíssimo nível. Não precisamos começar por baixo nem nos nivelar por baixo. Devemos nos preocupar em retomar os grandes momentos, olhar o que está acontecendo e qual a perspectiva no final desse século. A crise da dramaturgia e do teatro, é uma crise razoavelmente fácil de detectar razoavelmente fácil de resolver, basta a gente querer.



ABERTURA PRESTIGIADA



Autoridades governamentais e do teatro brasileiro estavam entre o público que compareceu a solenidade de abertura do 9º Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

O reitor da Universidade Regional de Blumenau, Mércio Jacobsen, enfatizou no seu pronunciamento a importância da participação de órgãos públicos e empresas. Registrou a dificuldade que a Universidade enfrenta para a realização do evento que só pode ser superada com essa parceria. "O apoio do governo de Santa Catarina ocorrido neste ano é fato inédito. Somente nesta edição do festival é que conseguimos sensibilizá-lo, através da sua nova administração", ressaltou.

Entre as autoridades que prestigiaram a abertura, estavam o prefeito municipal Renato Viana, o secretário estadual de Cultura e Comunicação Social, Paulo Arenhart, a presidente da Fundação Catarinense de Cultura, Valquíria Rafael e o empresário Tarcísio Pickler representando o presidente da Fiesc, Oswaldo Douat.

DO MEIO TEATRAL

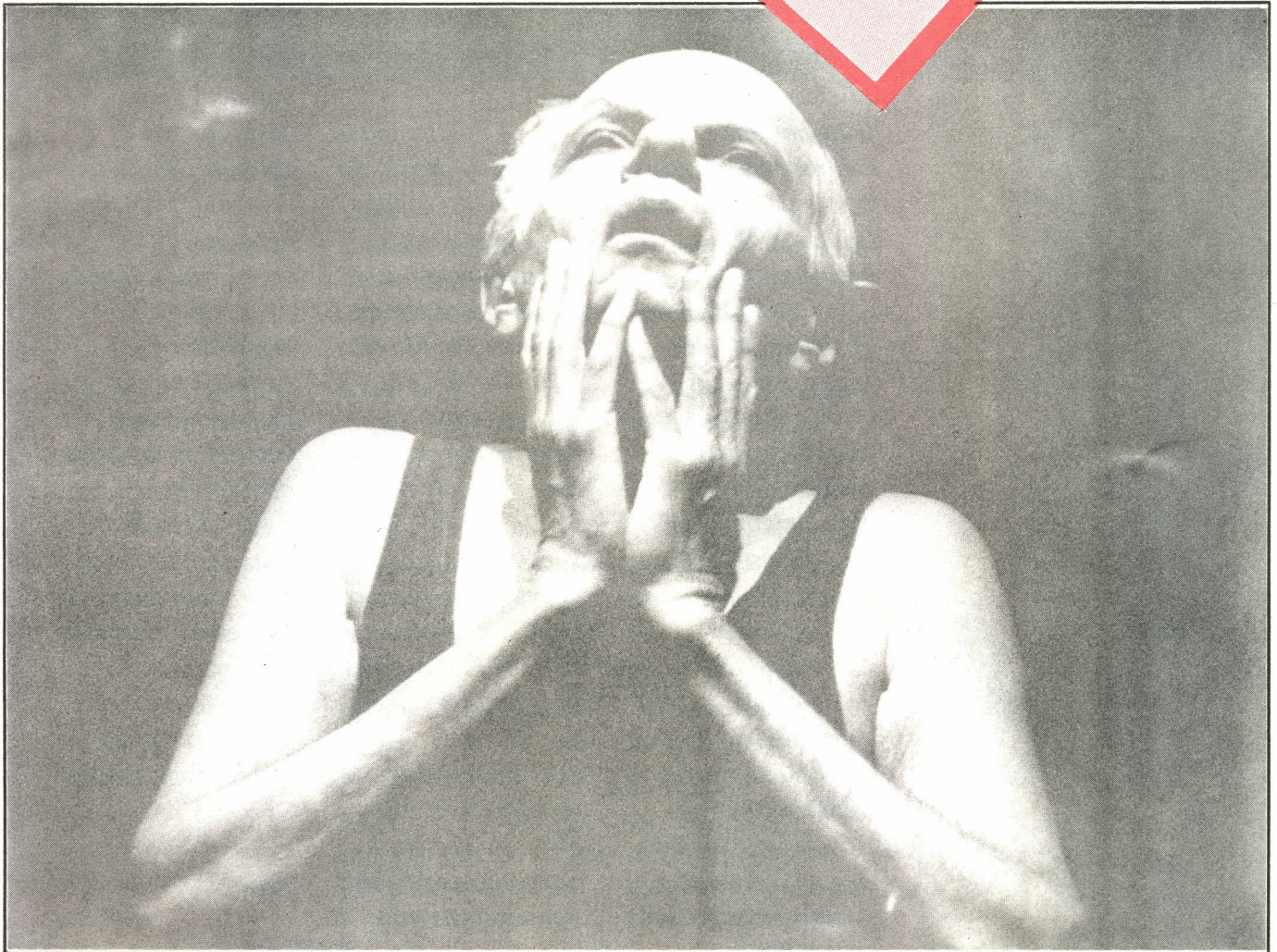
O 9º FUTB recebeu autoridades teatrais de diversas regiões do País, que participaram ativamente do evento em palestras, oficinas, debates e mesa-redonda. *O Teatro Transcende* registra: **Márcio Souza**, romancista, dramaturgo e presidente da Funarte; **Edécio Mostaço**, crítico e professor de teatro na USP; **Valter Lima Torres**, ator e diretor de teatro em Paris; **Humberto Braga**,

diretor de Difusão Cultural da Funarte; **Fernando Peixoto**, ator e diretor de televisão e teatro; **Silvana Garcia**, professora na Escola de Arte Dramática da USP; **Clóvis Levi**, professor e diretor teatral da UniRio; **Eduardo Montagnari**, professor na Universidade Estadual de Maringá; **Lauro de Oliveira Góes**, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro; **Hugo Rodas**, diretor e professor da Universidade de Bra-

sília; **Valmor Beltrame**, ator e professor da Udesc-Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina; **Magda Modesto**, professora e presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (RJ); **Sonaira D'Ávila**, atriz, publicitária e produtora de elenco (RJ); **Antonio Amâncio**, ator, professor e produtor de teatro (RJ); **Frederico de Oliveira Góes**, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

QUEM MARCOU PRESENÇA

Artaud - Rubens Corrêa
Autores: Rubens Corrêa e
Ivan de Albuquerque
Direção: Ivan de Albuquerque
(espetáculo de abertura)



UB-00052467-6

ARTHUR AZEVEDO

A obra teatral de Arthur Azevedo (1855-1908) é fruto da feliz associação de uma vocação laboriosa e de um talento nato para as coisas do teatro. Entre revistas e comédias, operetas e mágicas, monólogos e entreatos, paródias e imitações sua produção teatral ultrapassa facilmente a marca de cem títulos. Natural de São Luís, no Maranhão, Arthur Azevedo começa a escrever muito cedo. Aos dezesseis anos de idade ele publica um livro de versos humorísticos intitulado Carapuças.

Em 1873, Arthur Azevedo chega ao Rio de Janeiro onde trabalha como jornalista. Escritor eclético, ele domina todos os meandros da prática jornalística da época: folhetinista, contista, cronista, tradutor, crítico teatral...

E SEU TEATRO

Walter Lima Torres

Fruto deste talento transbordante, o teatro transforma-se na segunda tribuna do autor de *O Mambembe*.

Compreende-se uma parte da importância de Arthur Azevedo no Teatro Brasileiro através da associação de dois aspectos: marco e continuidade.

Arthur Azevedo é um marco, visto que é o autor teatral de referência para a compreensão da nossa sociedade da segunda metade do século passado até

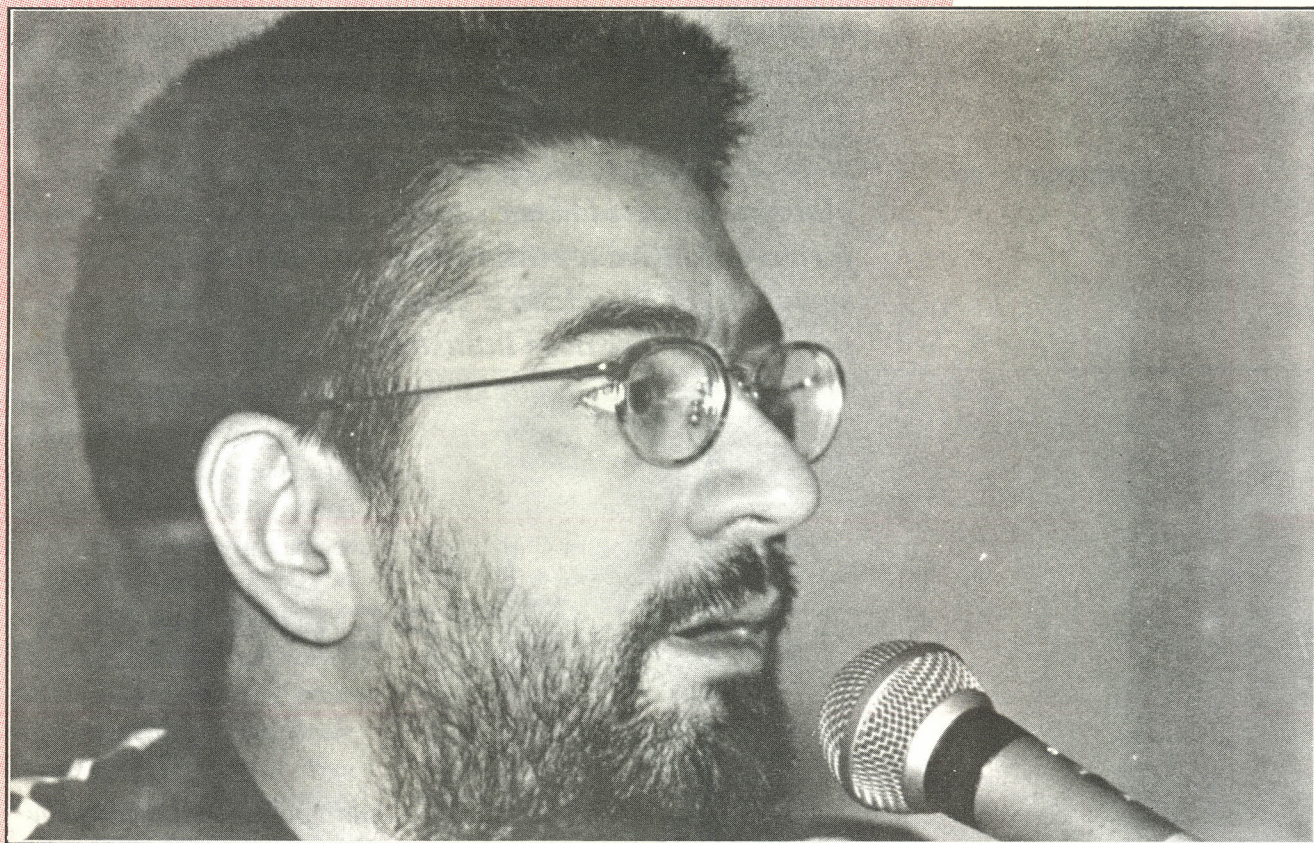
os primeiros anos do século XX.

A continuidade verifica-se dentro do percurso do cômico na cena nacional. Originalmente, a comédia brasileira encontra em Martins Pena (1808-1845) o seu iniciador. Ao longo deste processo destaca-se França Júnior (1838-1890), que com suas peças forma o elo que une Pena à Azevedo.

No espaço de um século a comédia de costumes brasileira evolui rapidamente. Ela passa da escritura pitoresca de Martins Pena, retratando

uma sociedade imperial ainda com vestígios semi-colonialistas, à uma comédia de costumes urbana e citadina com França Júnior.

Cultor da *pièce bien faite*, Arthur Azevedo elege o modelo francês como ponto de referência a partir do qual ele cria e recria uma série de textos. Presença constante, a cultura teatral francesa permeia grande parte da produção teatral de



Arthur Azevedo entre alusões, paródias, adaptações e traduções.

O teatro brasileiro no século passado é a grande atividade social congregadora dos vários segmentos da sociedade da época. A atividade teatral aprimora-se e diversifica-se com a criação de inúmeras empresas teatrais disputando a preferência do público. O teatro é um comércio lucrativo e próspero para seus

investidores, o edifício teatral é a sede de debates e o fórum de discussões da vida civil, além de divertimento moralizador.

Com o intuito de atrair cada vez mais o seu público, Arthur Azevedo utiliza os textos do repertório francês através de adaptações, traduções e diversas outras transformações, alguns exemplos ilustram esse procedimento: O califa da rua do

*sabão é escrito a partir do texto de Labiche *Le calife de la rue Saint-Bon*; o libreto de *La Belle Hélène* é vulgarizado em *Abel, Helena*; a ópera-cômica *La Mascotte* de Edmond Audran é aludida na comédia *A Mascote na Roça*. A filiação de Arthur Azevedo ao repertório do teatro francês exprime assim a eleição de um modelo, não só teatral mas cultural e ideológico, que é adaptado a cultura brasileira.*



Walter Lima Torres é ator e bailarino em Paris.

Estamos ainda diante de uma interrogação: os projetos culturais a serem desenvolvidos e contemplados nas realizações do Mercosul vão incluir o teatro? Uma questão que por enquanto nos deixa incertos entre o medo e a esperança. As comissões encarregadas de planejar as atividades culturais ainda não definiram de forma definitiva a postura que será assumida, mas sabe-se que já foi levantada a questão de que o teatro não possui características industriais e a tendência talvez venha a ser a de prestigiar sobretudo o cinema e principalmente a televisão.

MEDO E ESPERANÇA

Fernando Peixoto

É bastante evidente que a integração latino-americana proposta no Mercosul é essencialmente de ordem econômica, visando o campo da produção e do consumo de produtos e mercadorias, comércio e indústria. Daí vem o desdobramento político e, em plano menor, o incentivo à integração e produção cultural. O êxito da iniciativa vai depender basicamente da postura a ser assumida pelas camadas dirigentes e pelas forças políticas de cada país. Também neste nível existe o medo e a esperança: é essencial

que a postura política seja de avanço e consolidação efetiva de valores e relações democráticas, evitando que os países maiores, ou economicamente mais poderosos, acabem submetendo os menores e mais fracos. Numa postura de respeito mútuo sem dúvida o Mercosul é um avanço necessário nas relações entre um grupo de países da América Latina. E poderá ser o princípio de acordos internacionais bem mais amplos e consequentes. Tudo vai depender da inteligência e da sensibilidade dos governantes assim como do respeito pela autonomia e liberdade de cada povo. Os perigos existem: ainda na etapa de planejamento, já surgiram contradições como na área de produção e exportação de automóveis, entre o Brasil e Argentina.

Certamente a classe teatral de todos os países envolvidos no projeto do Mercosul terá que participar com urgência, buscando pressionar e dialogar com as

“É preciso pressionar e dialogar com as forças políticas para que o teatro esteja não só incluído mas também valorizado”.

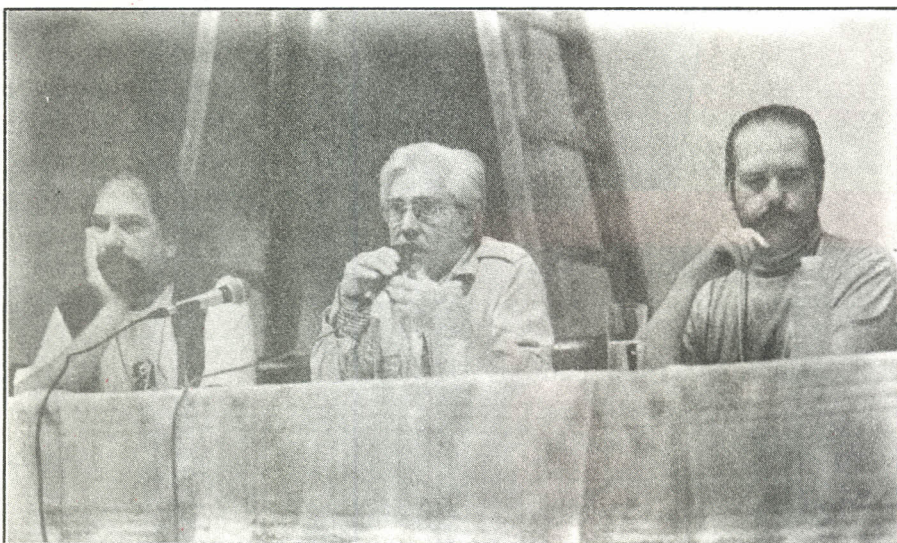
“Precisamos conhecer produções artísticas que nascem e estão vinculadas à outras tradições e outras identidades verdadeiramente nacionais”.

forças políticas para que o teatro esteja não só incluído mas também que seja valorizado. Trata-se sem dúvida de uma necessidade urgente e essencial: a forma mais estimulante e inventiva de mergulhar em profundidade nos mais diferentes processos criativos vinculados à uma tradição e identidade nacional, questionando valores e promovendo consequente renovação de linguagem poética e cênica. Nisto reside justamente a possibilidade de conhecermos produções artísticas que nascem e estão vinculadas à outras tradições e outras identidades verdadeiramente nacionais.

Quando foi criado por um grupo de homens de teatro dos mais diferentes países da América Latina e Caribe, em 1987, a “Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe”, por exemplo, se propôs a ser basicamente itinerante, realizando oficinas nos mais variados países para permitir que artistas do teatro latino-americano e caribenho tivessem a possibilidade de vivenciarem linguagens cênicas as mais diversificadas e até mesmo contrárias, dentro de uma espécie de “princípio filosófico” enunciado com lucidez pelo dramaturgo e encenador argentino escolhido para ser o primeiro diretor da EITAIC, Osvaldo Dragún: “conhecer o outro para nos reconhecermos a nós mesmos”. Sem dúvida é este o aspecto que deveria fundamentar os projetos teatrais a serem

implementados e promovidos nos marcos do Mercosul: encontros, festivais, oficinas, excursões, produção e viagens, conhecimento e troca de informações, inúmeras possibilidades de intercâmbio tanto no terreno da dramaturgia como no campo da encenação, sempre buscando aprofundar o conhecimento daquilo que ao mesmo tempo nos é conhecido e desconhe-

UB-00052468-4



Fernando Peixoto, ao centro.

cido, próximo e distante, para que esta integração venha a produzir e incentivar o desenvolvimento de um processo criativo nacional, vivo, vigoroso e inventivo.

Certamente este é um objetivo que precisamos despertar e tornar realidade em nível internacional, mas pelo menos que por enquanto ainda, seja entre países que possuem um teatro inquieto e vivo, marcado pela invenção e pela diferença, como Uruguai, Argentina, Paraguai e Brasil.

Para isso não podemos ficar em silêncio ou na passiva expectativa: precisamos formular projetos e lutar por eles.

“É bastante evidente que a integração proposta no Mercosul é essencialmente de ordem econômica...”

Fernando Peixoto é jornalista, ator, diretor de teatro, televisão e ópera.

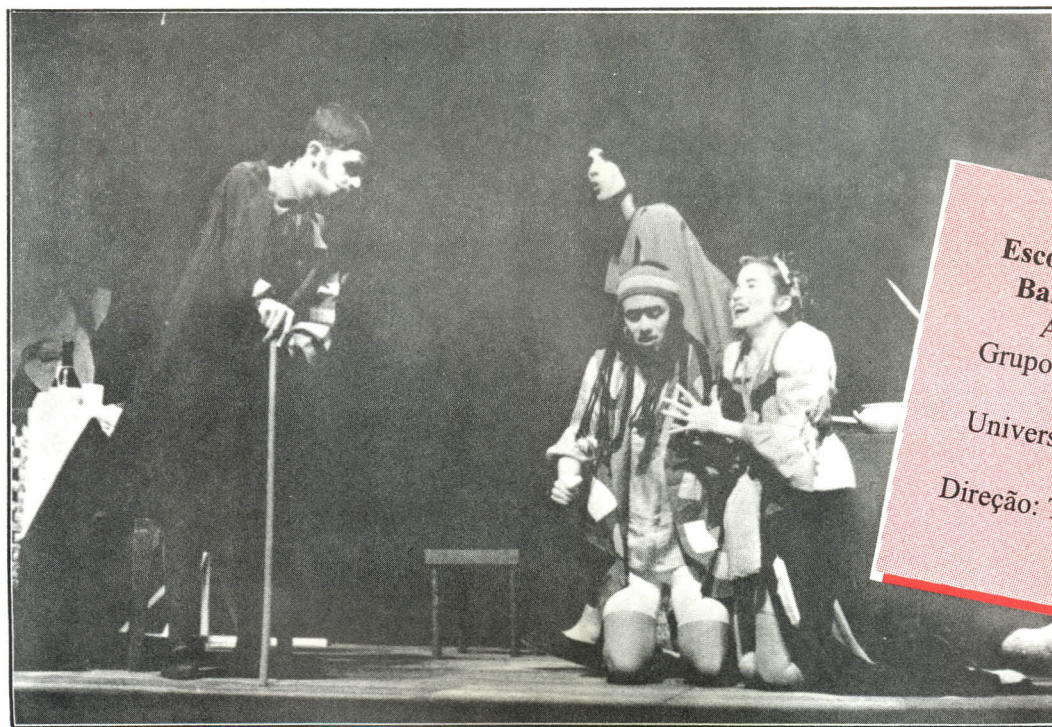
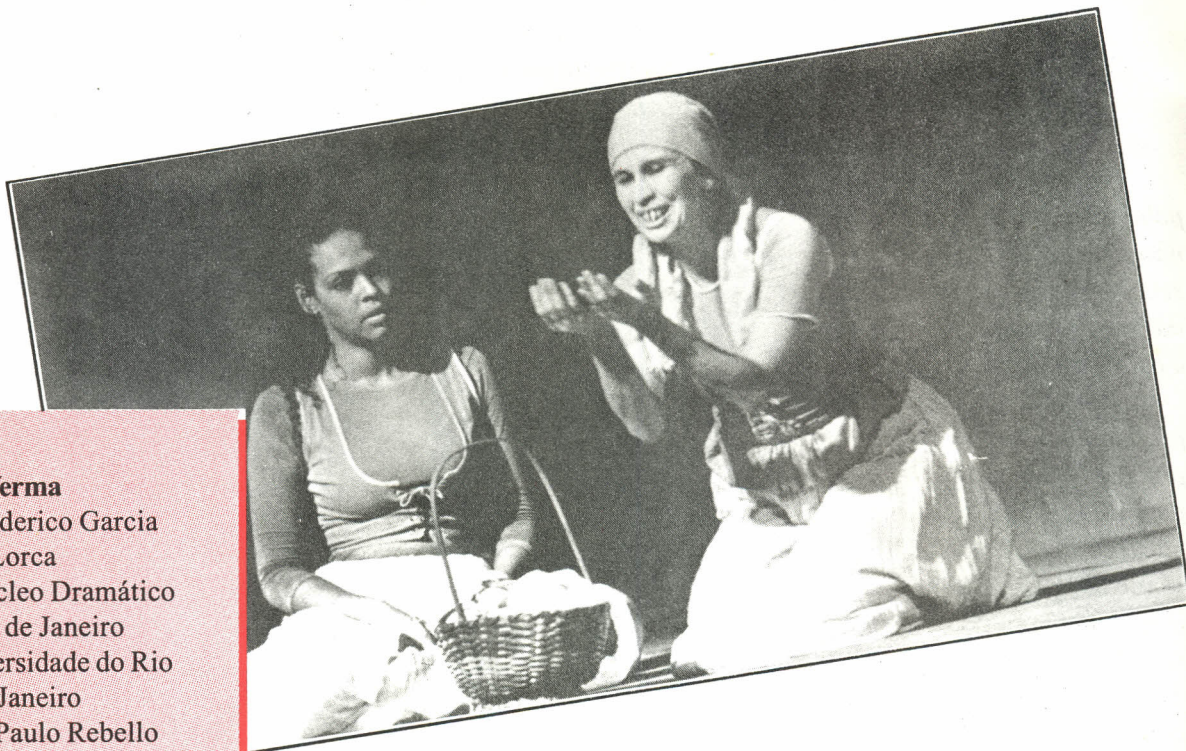
MOSTRA OFICIAL

Yerma

Autor: Federico Garcia
Lorca

Grupo: Núcleo Dramático
do Rio de Janeiro
URJ-Universidade do Rio
de Janeiro

Direção: Paulo Rebello

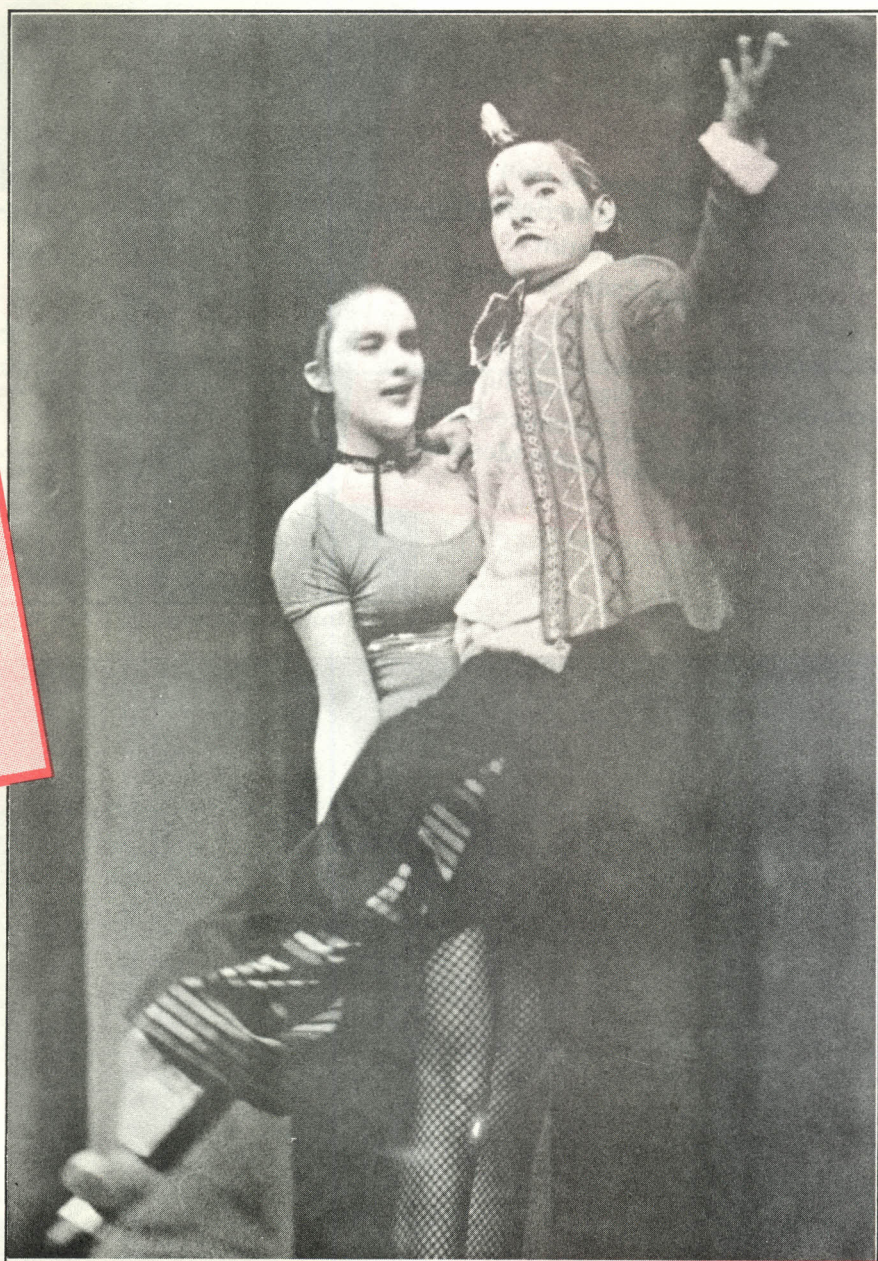


**Escola de Mulheres no
Balanço do Reggae**
Autor: Molière
Grupo: Escola de Teatro
da UFBA
Universidade Federal da
Bahia
Direção: Teresa Costalima



Detrás de tu Puerta
Autor: Criação conjunta
Grupo: Contracturas
Escuela Nacional Arte
Dramática "Antonio
Cunill Cabanellas" -
Argentina
Direção: do grupo

**Vem Buscar-me Que
Ainda Sou Teu**
Autor: Carlos Alberto
Soffredini
Grupo: Projeto Cena
Brasileira
URJ-Universidade do Rio
de Janeiro
Direção: Djalma Thurler



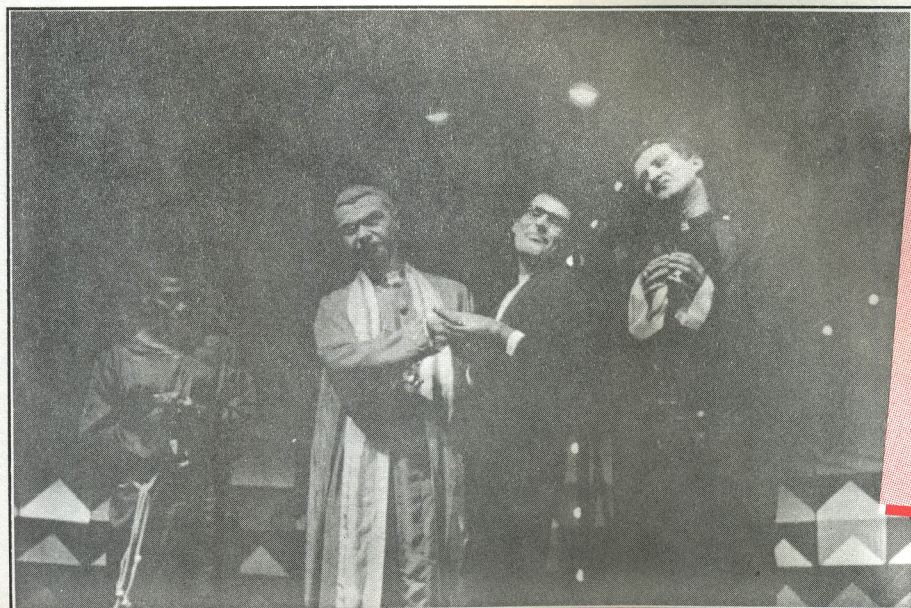


A Comédia dos Erros
Autor: Shakespeare
Grupo: Tanahora
Pontifícia Universidade
Católica do Paraná
Direção: Laercio Ruffa

**El Amor de Don
Perlimplín Con Beliza en
su Jardin**
Autor: Federico Garcia
Lorca
Grupo: ENSAD
Escuela Nacional Superior
de Arte Dramatico-Peru
Direção: Martín Moscoso



Auto da Compadecida
Autor: Ariano Suassuna
Grupo: Guará
Universidade Católica de
Goiás
Direção: Samuel Baldini



Se algo chamou-me a atenção durante o Festival, foram os modos, de indiferente a inconsequente, com que às vezes os grupos trataram os textos que levaram à cena. Isso me fez refletir que, talvez, estejamos sofrendo uma “crise de parâmetros”, em consequência da qual o processo de criação e sua resultante, a obra, parecem constituir uma operação abstrata, plasmada miraculosamente no vácuo, desobrigada de qualquer relação ou vínculo (e, às vezes, impondo-se ao arrepio da comunicação com o espectador). Decidi que era sobre isso que queria escrever e, com esse objetivo, esbocei algumas idéias sem pretender fazer disto um ensaio conclusivo ou abrangedor.

APONTAMENTOS PARA UMA REFLEXÃO...

UB-00052469-2

...SOBRE O TEXTO E A CENA

Silvana Garcia

Antes de tudo, quero deixar claro uma coisa: nada tenho contra a “dessacralização” do texto. Não creio que devamos ser textocráticos, venerando o texto em sua integridade absoluta, não admitindo arranhões ou incisões na superfície - ou mesmo nas entranhas - dos originais. Nosso teatro - uma tendência da chamada “pós-modernidade” - reviu o papel preponderante do texto na construção do espetáculo passando a tomá-lo como um suporte de maior flexibilidade, passível de ser cortado, reorganizado em seus elementos internos, desdobrado nos diversos níveis de significação, incorporando

“sub-textos”, retrabalhando elementos estruturantes, redimensionando personagens etc., a serviço da constituição de uma nova dramaturgia, que é não apenas textual mas cênica. No limite, os diretores mais inovadores literalmente recriaram o texto com inserções de outras vozes, emitidas de outros textos alheios ao original - o próprio diretor, outros autores, autores de outros setores da arte e do pensamento, operando com procedimentos de fragmentação, colagem e montagem. Esse o universo da citação e da intertextualidade, próprio do nosso tempo, no qual aqueles procedimentos operam como

instrumentos articuladores de uma outra narrativa - logo, uma outra "dramaturgia" - a cênica.

Para melhor defini-la, e valendo-se da formulação de Patrice Pavis, a construção intertextual implica uma desarticulação do texto-matriz, tanto em sua esfera de significados quanto em sua presença como significante, provocando um distanciamento do original (que ganha, assim, materialidade). A cena, por sua vez, emerge como promotora desse diálogo entre textos.

A obra assim constituída poderíamos classificá-la como "inorgânica" - recorrendo agora a um outro autor, Peter Burger, mas também remetendo a Brecht - ou seja, uma obra que não obedece a um princípio

homogeneizador, expressão da correspondência ("orgânica") entre significante/significado, por um lado, e parte/todo, por outro.

Os procedimentos de colagem/montagem, contrapostos à fluência lógico-causal (tal como se estrutura a peça rigorosamente realista), são procedimentos que interferem diretamente na aparência de totalidade, oferecendo um produto no qual as partes parecem emancipadas do todo, independentes do conjunto que forma e que as contém. Ao mesmo tempo é um procedimento que deixa na obra a marca do próprio processo de construção, porque não pretende disfarçar ou negar o gesto autoral do artista.

Evidentemente, tal produto não se presta a ser abordado por um raciocínio articulador de sentidos, estritamente condicionado por uma relação obrigada entre a obra e seu suposto significado. A obra de arte inorgânica oferece-se, assim, como um produto de caráter "enigmático" que resiste a qualquer interpretação que tente captar-lhe um sentido global.

A leitura, pois, de certos espetáculos contemporâneos, passa por decifrar essa "escrita cênica", obrigando o espectador (o crítico, etc.) a adotar uma nova postura interpretativa. O espectador se vê desarmado de seu habitual instrumento de avaliação, ou seja, no senso comum, a compreensão do conteúdo da obra na relação com suas formas (ou, em outros termos, a apreensão, através de suas formas, de um conteúdo fixado).

Esse modo de interpretação de natureza mais fechada pressupõe que seja possível "decifrar" o espetáculo em termos de seus pressupostos dramático-literários, contemplando a encenação do ponto de vista de adequação ao arcabouço estritamente oferecido pelo autor. Ou seja, o diretor atuaria como um animador ("dá alma") a um mundo vivo, de significação preenchida ("está lá") que se encontra momentaneamente congelado no papel. Isso, no entanto, não significa que todo texto se ofereça a uma e única interpretação, unívoca e inequívoca. A genialidade do diretor estaria em captar da forma mais viva e com tradução competente



em termos de procedimentos e recursos cênicos esse substrato que sustenta o texto- suporte, tal como plasmamdo pelo autor. Esse é o modo pelo qual geralmente avalia-se o resultado de uma montagem de um texto clássico, por exemplo.

A existência de novas arquiteturas cênicas obriga-nos a uma operação interpretativa algo similar, porém, em todos os sentidos, mais radical, porque exige desentranhar o texto do texto, ou seja, libertar o texto da estrutura e das palavras do autor. Por essa via, torna-se impossível buscar correspondência direta entre o resultado cênico e a dramaturgia que o sustenta. Instaura-se, em primeira instância, uma outra ordem de significantes, que é resultado do trabalho do encenador (agora, co-autor), que, desconstruindo, reconstrói em outra configuração os elementos que seleciona e elege como constituintes de seu texto-espétaculo. Por esse motivo, não mais é possível se valer de um juízo que considere apenas os dois agentes (ou inter-agentes), o texto e a cena.

A diferença daquele outro modelo, na relação com a obra de arte inorgânica, também o espectador assume um papel de co-autor da obra à medida que participa da construção de seu significado (reiterando, significando este já não mais subordinado a um sentido global). Para tanto, ele deve necessariamente aprender, agora, os princípios constitutivos da obra, ou seja, compreender e assimilar a “lógica interna” dessa obra e munir-se de um raciocínio (ou

uma sensibilidade) estruturante similar a do criador original, para assim, “completar” aquele produto que se lhe apresenta como inacabado.

Todas essas questões aqui colocadas, na verdade, não revelam nenhuma novidade surpreendente. Embora as esteja referindo aos dias de hoje, foram forjadas no período inicial de nossa contemporaneidade, com a ação devastadora impetrada pelos integrantes das vanguardas, ditas históricas, do começo do século. Em luta e oposição ferrenha ao teatro feito na época, particularmente a esse teatro de estrutura “rigorosa” (usando a terminologia empregada por Anatol Rosenfeld), ou seja, um teatro obediente, em sua consecução, a uma dramaturgia de estrutura fechada (Edélcio Mostaço, em sua palestra durante o Festival, fez uma esplêndida explanação sobre esse modelo), os vanguardistas empenharam-se em demolí-la a partir de seus elementos constituintes (estrutura dramática, delineamento de personagens, relação espaço-temporal, etc). Quando não se abstiveram totalmente da produção dramaturgica, introduziram nela elementos de alogicidade e non-sense, adequados ao universo desarticulado - de incomunicabilidade e incoerência - que pressentiam sob o manto unificador do discurso lógico da cena rigorosa. São aqueles, mais do que operadores de sua estética, vetores por meio dos quais as vanguardas constróem a crítica aos sistemas social e artístico.





Consequentemente, ao romper com a tradição do teatro - contemplada aqui como a sucessão, em processo, ao longo da história, de paradigmas cênicos e dramáticos, as vanguardas pretenderam estabelecer um novo marco zero para o teatro, abrindo portas para a eleição de elementos constituintes originais para construção da cena. A oferta (estar em disponibilidade) de todo e quaisquer recursos ou procedimentos acumulados pela tradição oferece, assim, em tese, a possibilidade de lançar mão desses mesmos recursos sem o compromisso com um "estilo" ou norma, qualquer que seja. Digo em tese porque ela não é tão aleatória como se pode pretender. Quando Marinetti e seus parceiros futuristas inventam o "teatro sintético", por exemplo, pretendem encontrar uma expressão cênica que configure, ainda que em oposição ao modelo anterior, uma reinvenção do próprio teatro, neste caso, comandada pela idéia de uma economia interna radical de elementos. (Na "peça" de Francesco Cangiullo, *Non c'è un cane*, síntese sintetiquíssima, a cortina se abre e um cachorro atravessa a cena e isso é tudo).

Tais procedimentos, portanto, constituíam de *per se* um gesto que, por sua vez, pertencia a um movimento maior, configurado pelo ato de rebelião da vanguarda contra o teatro da tradição e contra a sociedade. Fazia, pois, parte de um projeto, estético e/ou político, do qual a obra de arte

concreta era, em primeira instância, um *manifesto*.

Com tudo isto, pretendo assinalar que o processo de desconstrução do texto para constituição da cena não equivale a um *laissez faire* inconsequente e arbitrário. Deve, ao contrário, erigir-se de acordo com um projeto que é anterior e maior do que a realização cênica, servindo-lhe de guia. É isto que permite entrever, através da tessitura da obra, armações ou pistas que o espectador remonta ou percorre, ele sim (e também ele) elegendo seu trajeto, orientado por um complexo próprio de motivações, no marco de sua história particular.

A experimentação, pois, tantas vezes usada indevidamente para justificar uma ausência de direção, deveria ser um *modus faciendi* adequado a esse (árduo) processo de fabrico de cena; um mergulho nas labirínticas entranhas do ato criador, cuidadoso e delicado exercício de artesanato artístico através do qual se arquiteta uma obra. O fato de que tudo esteja à nossa disposição, não significa que tudo possa ser usado sem critério. A tarefa maior do artista é a de eleger - a criação é um ato de eleição - os tijolos adequados a essa construção cênica. Isso implica, em contrapartida, numa atitude de coragem, de maturidade, diria, no sentido de jogar fora tudo aquilo que, mesmo aparentemente configurando grandes descobertas, não tem lugar no arcabouço daquela obra.

Silvana Garcia é doutora em teatro e professora na USP.

O Casamento do Pequeno Burguês

Autor: Bertold Brecht
Grupo: do curso de Formação de Ator da UFAL
Universidade Federal de Alagoas
Direção: Homero Cavalcante



Caja de Colores

Autor: Estela Mieres
Grupo: Teatro Mimo Insalubre - Uruguai
Direção: Estela Mieres

Coisas do Brasil - de Cabral a Nós Passando por Cima de Alguns

Autor: Adalmir Miranda
Grupo: Oficina Universidade Federal do Piauí
Direção: Adalmir de Miranda Moura



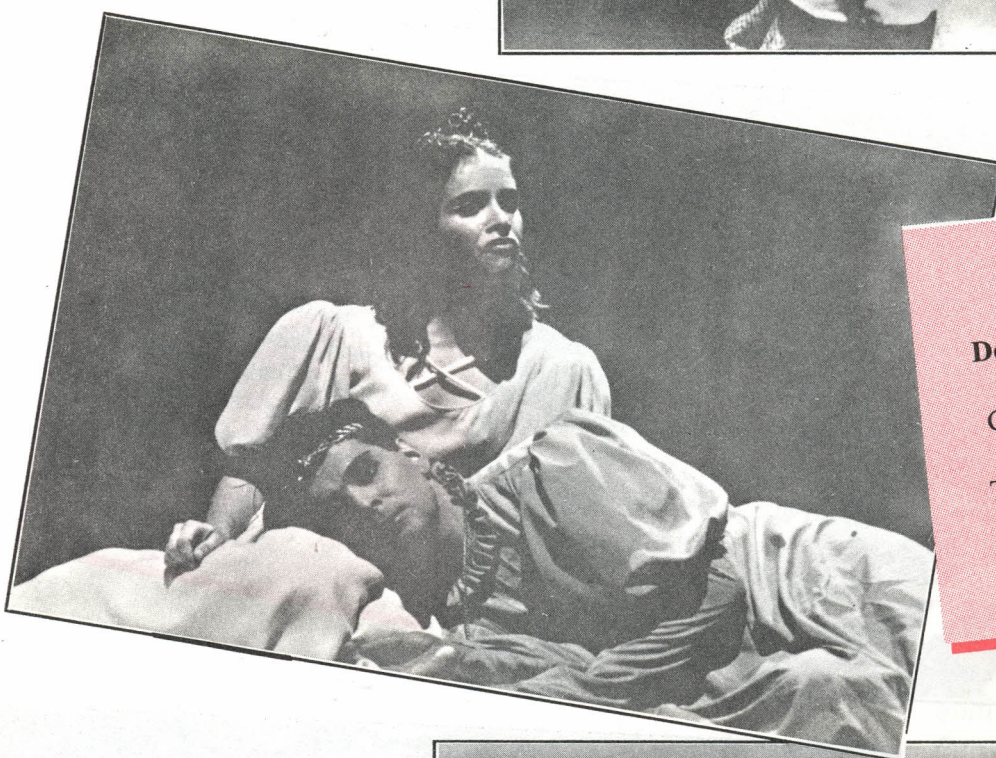
**A Separação de
Dois Esposos**

Autor: Qorpo Santo
Grupo: Cia. Teatral a Rã
Qi Ri
Universidade Federal do
Amazonas
Direção: Nereide Santiago



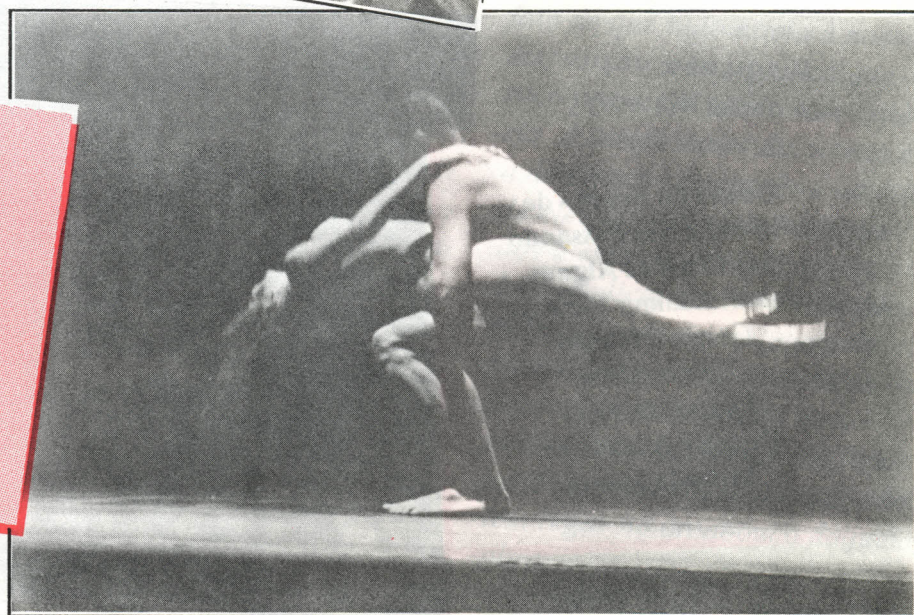
Do Jeito Que Você Gosta

Autor: Shakespeare
Grupo: Trupitê de Teatro
Núcleo de Pesquisa
Teatral do TUCA- PC/SP
Direção: Carlos Gardin



Jogo de Máscaras

Autor: Diversos
Grupo: Cia Oxênte de
Atividades Culturais
Universidade
Federal da Paraíba
Direção: Misael Batista



UB-00052470-6

Permanecem confusas, mesmo depois das muitas reviravoltas verificadas ao longo do século, as relações entre o texto dramático e o espetáculo cênico. Um sem número de proposições, quer na defesa quer no ataque de uma destas duas instituições, sublinha no horizonte da teoria teatral a existência de **acidentes** que, sejam tomados como metáforas ou metonímias, denunciavam a imanência de duas naturezas diversas: uma não pode ser reduzida à outra.

Os defensores do texto não têm dificuldades de localizar em Aristóteles não apenas seu maior estrategista como, pela utilização de seus acirrados argumentos, o melhor fornecedor de munição para guarnecer suas trincheiras. Concebido como uma articulação entre o verossímil e o necessário, tendo como meta o encontro do **verdadeiro**, o texto ocupa na posição aristotélica o estatuto de auto-suficiência: o espetáculo é desnecessário para que ocorram os fenômenos inerentes à emanção teatral.

Muitos séculos depois Antonin Artaud parece ter colocado o dedo na ferida, ao escrever: “Um teatro que submete o texto à encenação e à realização, ou seja, tudo o que possui de especificamente teatral é um teatro idiota, de loucos, invertidos, gramáticos, comerciantes, anti-poetas e positivistas, ou seja, de ocidentais”. Com uma só frase o gênio incompreendido do século atinge não apenas o cerne do positivismo lógico como também seus atributos e complementos...

RELAÇÕES ENTRE TEXTO E ESPETÁCULO

Edélcio Mostaço



Vejamos muito rapidamente o que é um texto dramático.

Ele nasceu, para os efeitos que aqui merecem ser destacados, do discurso retórico bipartido, indo classificar-se como uma parte da literatura, ao lado da poesia lírica e épica, ocupando a terceira posição na ordem de nascimento, posterior às duas primeiras. O discurso bipartido era aquele que admitia, pelo mesmo retor, a exposição **pró** e **contra** seus argumentos, num jogo dialético entre a afirmação e a negação. A autonomia posteriormente ocorrida entre estas duas ordens de considerações irá engendrar as **vozes** percebidas como distintas; cujas corporificações darão origem às diferentes representações dos agentes (ou personagens). Tal processo dá-se por três procedimentos desiguais entre si, mas todos concorrentes para isolar o resultado final como um novo produto, o texto teatral:

- a instalação das personagens numa situação;
- a presentificação da ação; e
- a criação das convenções narrativas.

Suscintamente, a criação da situação significa a adequação dos limites, circunstâncias e possíveis actanciais para as personagens, instalando-as, portanto, numa metafórica **arena** de constringimentos. Inscrever esta situação no presente é um procedimento que visa adensar e tornar **interessante** aos olhos do espectador o desenrolar da ação; aproximando os fatos narrados no tempo da vida atual, própria do tempo que se vive, despertando emoções no **momento já**. Este procedimento complexo implica em serializar a ação (utilizando-se do encadeamento da causalidade, “fatos uns após outros sucedidos”), em balancear as proporções (os pesos e medidas de cada ingrediente que compõe a(s) personagem (s) e a situação dramática onde estão instaladas), em trabalhar com a noção de ordem (ir do simples para o complexo; estabelecer os limites tempo-espaciais para abrigar o conflito principal).

O que aqui temos é a maior ope-

ração **logocêntrica** verificável na composição de um universo ficcional: aquele que implica no uso do pensamento operativo e planificado sobre si mesmo, auto-reflexivo. Tendo em vista um fim (o desenlace da trama), a ação foi exposta planejadamente para justificar a evolução dos fatos até aquele clímax, e não outro.

O arremate deste procedimento ao mesmo tempo técnico e poético é efetuado pela criação das convenções narrativas: a estruturação em cenas, sequências, atos; assim como a conformação do decoro interno e externo das personagens, dos lugares (cenários), do tempo, dos figurinos, etc. agrupados sob o nome genérico de rubricas ou didascálias.

O dramaturgo labora como o criador último do texto, fornecendo quer o texto primário (a elocução das personagens) quer o texto secundário (rubricas), determinando sua atuação como uma **onisciência criativa**, responsável quer pelo engendramento poético ficcional quer pelo contexto material circunscrito por aquele universo narrativo que é a peça teatral. Na concepção aristotélica o dramaturgo reivindica para si uma **verdade** do texto (uma essencialidade) que se contrapõe ao acidental do espetáculo (reino do sensível, dos afetos, da sensualidade, da imaginação). Uma orientação teleológica norteia este procedimento, que vai da verdade/essência do texto até a aparência/acidente da cena, num percurso marcado pela corrupção.

Nas configurações mais extremadas não serão raros os embates entre dramaturgos (ou seus críticos defensores) e encenadores, que exigirão a verdade do texto diante da traição/ usurpação efetivada por diretores e encenadores que transportarão estes textos para a cena; ocasionando entrechoques de autoria, ainda uma vez a disputa em torno do **espírito** de uma obra.

O conceito de **encenação** ou **mise-en-scène** conheceu no final do século passado uma revolução

copernicana, quando André Antoine introduziu suas considerações a respeito do assunto. A direção/encenação teatral, obviamente existente desde o nascimento do teatro, havia experimentado diversos estatutos funcionais ao longo da história, ora mais proeminente ora mais discreta, o diretor reduzido à condição de um **ensaiador**. O desenvolvimento do espetáculo registra momentos diversos e desiguais prevalências sobre o reino da cena: assim atores, autores e cenógrafos levarão vantagem, ao longo do tempo, nesta primazia.

O panorama no final do século passado indicava uma prevalência dos atores (especialmente das atrizes), era dos “monstros sagrados” e triunfo privilegiado da voz. Teatro, então, era sinônimo de uma bela elocução, no desempenho passionnal de uma diva em estado de transporte cênico...

Dentre as considerações de Antoine (*Causerie de la mise-en-scène*) ao menos três planos merecem aqui ser enfocados, pela importância que assumirão nos desdobramentos sequenciais do conceito de encenação (como efetivados por Stanislavski, Meyerhold, Batti, Craig, Appia, Reinhardt, Piscator, Brecht, etc.):

- o papel e a função da quarta parede;
- a definição do espaço cênico como contraponto do espaço narrativo;
- a disciplina dos atores.

Ao interrogar a função da quarta parede, Antoine introduziu o questionamento mais audaz naquele momento estético: o que define a natureza do palco em oposição ao que define o estatuto da platéia, como espaços complementares mas dotados de características inteiramente dessemelhantes. O espaço cênico passa a ser definido, então, como a galvanização de uma série de forças atuantes provenientes do espaço narrativo, na busca de uma adequação entre os meios (a infraestrutura da linguagem cênica, a cenotécnica) e os fins (a articulação

das mensagens dentro do código cênico e sua possíveis decodificações pelo espectador) que conformam o objetivo último do ato teatral.

Especial ênfase foi dispensada no conjunto artístico, à noção de **ensemble**, à administração do elenco; evitando proeminências em detrimento da coerência da cena. Não se tratava de um “rebaixamento” na condição do ator, mas de um redimensionamento de sua função dentro do espetáculo, alinhando-o aos demais possíveis narrativos da infraestrutura da linguagem cênica.

Com estas renovadas abordagens o teatro passa então a ser definido como o espaço da **representação**, e não mais da apresentação do mundo (“o grande teatro do mundo” de matriz barroca), enfatizando o que possui de ficcional, narrativa inventada, universo propedêutico de vida; cabendo ao encenador a condução deste processo integrativo entre os vários contribuintes da cena. O dramaturgo e seu texto passam a ser nivelados aos demais contribuintes, em pé de igualdade com os demais integrantes da equipe responsável pela encenação, perdendo sua anterior hegemonia.

A **verdade** (essencial) do texto é recusada, em função de uma **historicidade** (contingente) da cena, do espetáculo, do fenômeno em ato. O idealismo da **mensagem** é substituído pelo materialismo do **procedimento**, tornando a encenação um jogo de sentidos com o mundo. Ela adquire um estatuto estrutural, arma-se como um objeto teórico e um instrumento de conhecimento/expressão. A encenação, enfim, torna-se uma forma de uma cultura pensar sobre a fabricação de sentidos e as relações entre sistemas de signos.

Na visão apocalíptica de alguns desesperados dramaturgos ou alguns megalômanos encenadores, então, a encenação da lista telefônica poderia, com vantagem, substituir o antigo texto teatral; uma vez desanuviado o palco de qualquer essencialidade transcendente...



Relações entre texto e espetáculo

Para situar as principais relações que vieram se acumulando nas últimas décadas relativas ao enfrentamento entre texto e espetáculo utilizaremos, aqui, algumas sugestões de Patrice Pavis, alertando que, se a encenação permanece ainda hoje um terreno de disputas, melhor será **afirmar o que ela não é** em relação ao texto, numa tentativa posterior de defini-la no escopo didático desta discussão:

- 1- o espetáculo não é uma realização cênica de uma potencialidade textual - o que implica, de saída, uma concepção aristotélica de fundo, da passagem da potência ao ato, numa negação do teatro como espaço de jogo e enfrentamento.
- 2- o espetáculo não é um aniquilador do texto - o texto será sempre ouvido, em função de suas características linguísticas, mesmo quando confrontado com um espetáculo que recusa sua ideologia. O espetáculo não anula o texto, mas com ele dialoga.
- 3- o espetáculo não é fiel ao texto - o critério de fidelidade costuma ser invocado em relação ao pensamento do autor ou ao seu estilo, como se ambos não fossem produtos históricos datados, sujeitos ideológicos precisos. A fidelidade também poderá referir-se à uma certa tradição técnica (isto **é** ou **não é** *commedia dell'arte*, *clown*, etc), a princípios ideológicos ou estéticos ultrapassados (perucas de distinção, luvas, sombrinhas, etc.) . A encenação que conteste tais elementos não pode ser tachada, em si, de mau espetáculo.
- 4 - diferentes encenações, especialmente as históricas, não lêem o mesmo texto - as palavras são as mesmas, mas os significados se alterarão em função do Contexto Social (como Murakovski

denominou a inter-relação dos fenômenos sociais, científicos, religiosos, políticos, econômicos, etc.). Novas leituras efetivarão novas apreensões de significados (ex: o contexto *sadiano* em *Marivaux*). Conteúdos de época sofrerão a crítica contemporânea da encenação; ou serão rigorosamente inscritos no quadro social de sua própria época num contexto materialista (ex: à maneira de Brecht, de Planchon) para mais destacar a historicidade dos mesmos.

- 5 - a encenação não é uma correção do texto - todo texto, mesmo não-teatral, pode ser visto como "falho" ou "demasiadamente completo" (ex: "Noyzzeck", *Quorpo Santo*, no primeiro caso; "Lorenzaccio", Nelson Rodrigues, no segundo). A função da encenação não é "corrigir" o que nasceu "defeituoso" (que seria, numa certa hipótese, a função do **dramaturg** ou dramaturgista), mas dialogar com esta estrutura conceitual que é o texto tal como ele se apresenta à leitura, numa dialética entre o "cheio" e o "vazio" das ambiguidades presentes. A encenação não pode ser encarada como uma panacéia dramatúrgica.
- 6 - a encenação não é o encontro de dois referentes (o textual e o cênico) - texto e encenação não trabalham numa relação de homologia estrutural entre duas ordens de referentes, mas num confronto de distintas ordens ficcionais. Cada ordem de discurso possui sua própria dinâmica e natureza, expressando-se diferentemente. A encenação é uma fricção entre as duas ordens, através de uma mediação figural entre as significações linguísticas e as cênicas.
- 7 - a encenação não é a expressão



performativa do texto - atores não intérpretes das rubricas ou texto secundário, tal como se este se constituísse numa receita de bolo, sob o risco de não interpretarem personagem nenhuma... O encenador, por sua vez, não necessita seguir as indicações dramatúrgicas para efetivar seja o espaço cênico sejam outras características ali solicitadas. Neste sentido podemos verificar pelo menos três distintas maneiras de se considerar o texto secundário:

- a) como extratexto (pode ou não ser utilizado)
- b) como metatexto (induz ou orienta uma leitura)
- c) como pretexto (sugere/ metaforiza uma possível solução);

ou seja, três operações que possuem características históricas (ligadas às convenções de época) e que podem não encontrar na época contemporânea a plenitude de sua eficácia, determinando outra alternativa de enfoque.

Além destas sete relações “problemáticas” no confronto entre o texto teatral e a encenação, podemos ainda surpreender algumas relações “desencarnadas” a marcar tais relações. Genericamente estribam-se em alguns arraigados preconceitos que cercam o texto teatral, mesmo quando inscritas num discurso aparentemente “moderno” ou “pós-qualquer-coisa”. São elas:

- a) a encenação como ilustração - o espetáculo é visto como uma espécie de linguagem figural para quem não sabe ler o texto, havendo em consequência um reforço didático na imagem. Esta linguagem está no péssimo teatro amador e na TV (ex: “Caso Especial”, teleteatros, etc.);

- b) a encenação como tradução - tenta ajustar signos linguísticos a signos visuais/ cênicos, sem escapar à banalização convencional, à transposição sem mediação. Evidencia o preconceito de que o encenador não passa de um ensaiador;

- c) a encenação como remate/ acabamento - pouco mais evoluída do que a concepção anterior, vê o encenador como um “ser criativo” que soube arrematar tudo aquilo pedido pelo dramaturgo;

- d) a encenação como suplemento - derivada da posição “gramatológica”, que vê o texto como um ser “claudicante” de sentido, que só a encenação poderá “auxiliar” na dotação deste sentido, muitas vezes imperceptível antes dela. Abre-se, assim, a rede potencial de tantas leituras quantos encenadores tomarem o texto, já que o que aqui conta é o **imaginário**. Tal apreensão não se distancia muito daquelas que situam a encenação como **variações, arranjos ou retomadas** de um texto (visto então como uma partitura); ocasionando uma especularização infinita (reflexo sobre reflexo) ou uma relativização total do texto em nome da “criatividade” do encenador;

- e) a encenação como apropriação - típica das relações que tomam o palco como um campo de batalha, dotando quer o texto quer a encenação de poderes bálicos ou força de combate. Seu vocabulário deriva da estratégia militar: X conquistou Y; X retomou Y; X subverteu Y; X se apropriou de Y; etc.



Para o estatuto da encenação



Em lugar de incidir as relações entre o texto e a encenação numa das dessimétricas acepções anteriormente indicadas, será preferível situar tais relações como nascidas, antes de tudo, de um contraste entre distintas ordens de discurso, inscrevendo-as no rol das diversas relações inter-semióticas: verbal/não verbal; simbólico/icônico; metáfora/metonímia; poético/referencial; etc. Renunciar, enfim, à dicotomia cristã entre corpo e espírito ou, o que vem a ser mais ou menos a mesma coisa, à noção idealista hegeliana de que toda **forma** caminha para o aperfeiçoamento de um **espírito**, absoluto ou histórico. A encenação não é, definitivamente, uma consequência causal ou temporal do texto teatral (mesmo quando este texto fornece o suporte para ela estruturar-se). O texto teatral é um objeto inerente ao discurso da literatura dramática e como tal possui características e uma natureza que lhe é própria; a encenação pertence ao fenômeno do ato cênico e manifesta-se, assim, a partir de outras constituintes estruturais.

“A encenação é um ensaio teórico que consiste em colocar o texto “sob tensão” dramática e cênica, para experimentar em que a enunciação cênica provoca o texto, instaurando um círculo hermenêutico entre a enunciação a dizer e a enunciação “trabalhando” o texto através das diversas interpretações possíveis”, como o sintetiza Patrice Pavis.

No interior desta definição devem ser destacados: a **tensão** é uma resultante **performática**, o aspecto “in vivo” que marca todo ato teatral, presente, aqui e agora; o que torna aquele “ensaio teórico” não um ato arbitrário ou individualista fruto de uma mente imaginosa, mas a equação possível dos diversos enunciados criados por toda a equipe responsável pela encenação (da qual o texto é uma parte). Isto é instaurar um “círculo hermenêutico” - constituído pelos pos-

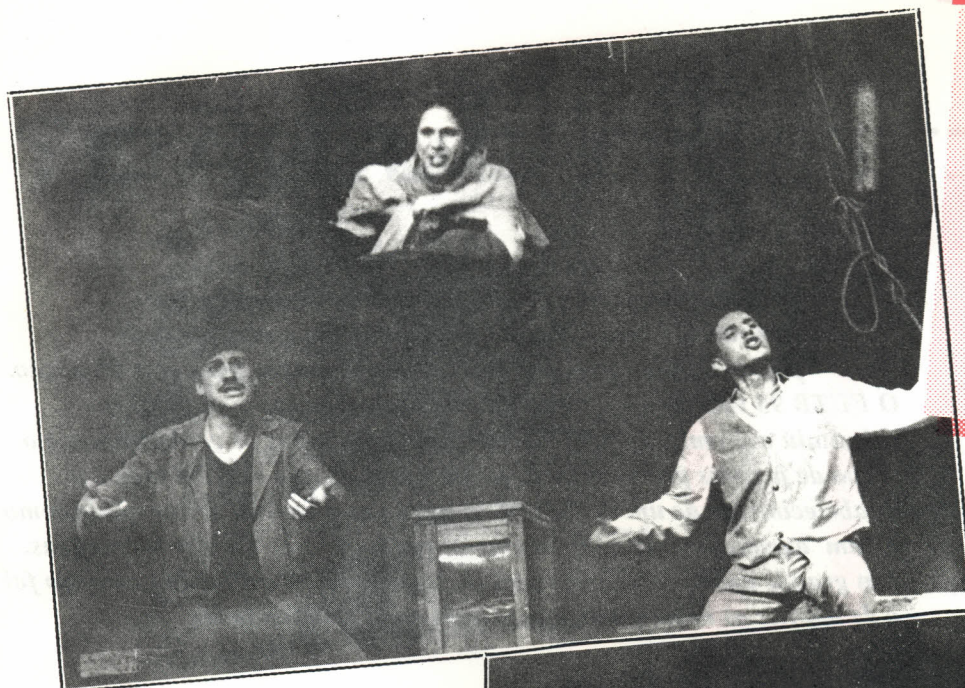
síveis de leitura daquele grupo de criadores - remetido ao espectador como um exercício de decodificação e imaginação.

A encenação, portanto, não é uma cebola (um ajuntamento de camadas em torno de um núcleo), não é um empilhamento de planos discursivos nascidos de indivíduos distintos, muito menos uma adição de unidades semióticas (mesmo quando operações sujeitadas por um encenador) - mas é, isto sim, um projeto coletivo realizado em torno de um constrangimento de linguagem, um adensamento da massa significativa, produzida como uma estrutura apta a comunicar-se com o espectador.

Tal concepção efetiva o fenômeno teatral como um “espaço intervalar” entre o palco e a platéia, como um fenômeno que se dá neste espaço mediado entre a consciência de quem produz e de quem usufrui. Torna o palco um local de “acontecimentos”, reunindo os habitantes do palco e os da platéia em torno de um projeto comum de entretenimento com um jogo de práticas discursivas, no momento mesmo em que se enfrentam e se interrogam sobre os sentidos do mundo.

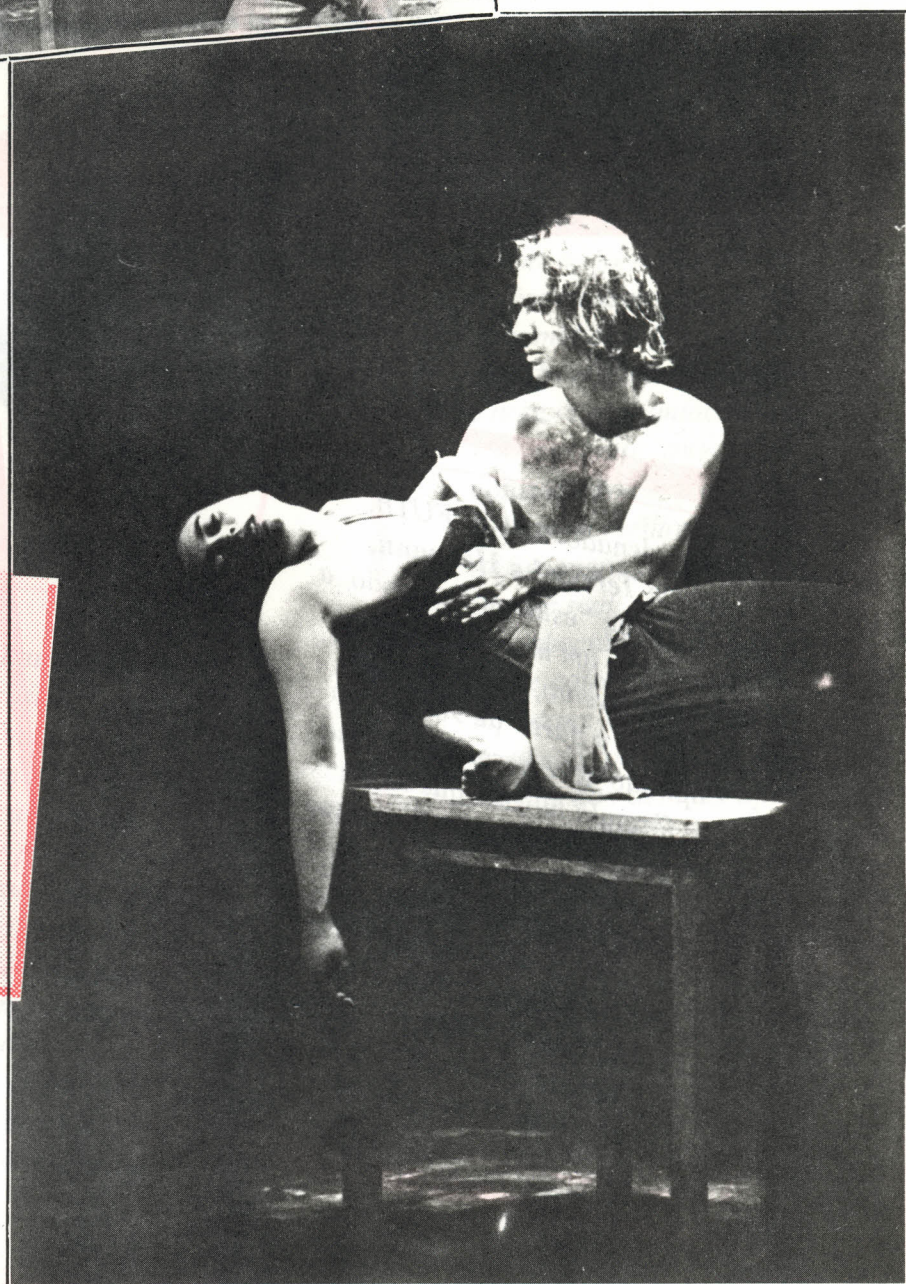
Trata-se, enfim, de efetivar a prática moderna de tornar o discurso um espetáculo, privilegiando o espaço social do teatro como uma arena eleita para tal fim. A encenação é vista, então, como o discurso auto-reflexivo da obra de arte (ensejando a postura do encenador como artista-autor), ao mesmo tempo em que projeta o desejo de teorização do público de entreter-se não com um segredo a ele inaccessível (o famoso espetáculo **huis-clos**) mas com um jogo de significações no qual ele é convidado a interagir. Este prazer - esta conquista da modernidade - não recusa suas raízes deitadas no solo da **construção** e da **desconstrução**, terreno que as vanguardas históricas incumbiram-se de delimitar a topografia na consciência contemporânea.

Edécio Mostaço é crítico e professor de teatro da Escola de Arte Dramática - São Paulo.



América

Autor: Daniel Izidoro e
Marisa Napolini
Grupo: Sós e Nus Núcleo
Cênico
UDESC
Direção: Marisa Napolini
e Lau Santos



Acordamor

Autor: Miguel Hernandez
Grupo: Teatro Experimen-
tal de Pesquisas-TEP
Universidade Santa
Cecília dos Bandeirantes
Direção: Gilson de Melo
Barros

COMPETITIVO OU NÃO?

O modelo competitivo dos festivais de teatro rendeu teses favoráveis e contrárias e foi, sem dúvida, o assunto mais polêmico dentre tantos debates programados para essa 9ª edição. O FUTB 95 veio com o desafio de avaliar seu caráter competitivo e substituiu a premiação pelo “troféu açu” para todos os concorrentes e o corpo de jurados por uma banca debatedora. O que está em jogo é o estabelecimento de um modelo ideal para que o festival se consolide como fórum adequado para refletir sobre a produção nas escolas dramáticas. Um grande debate envolveu todos os participantes, e o único consenso foi o de manter os debates realizados após cada apresentação.

CONHEÇA ALGUMAS OPINIÕES

A coordenadora do 9º FUTB, **Maria Teresinha Heimann**, explicou que “está em discussão a adoção de um modelo definitivo para o evento, que passaria a vigorar a partir de 96. Na sua opinião deve permanecer uma fórmula híbrida que una a competitividade com julgamento e premiação. E a banca de especialistas que abra as discussões sobre os espetáculos como está sendo feito este ano. Para ela, um parecer técnico eleva o debate, evidenciando o seu caráter pedagógico.

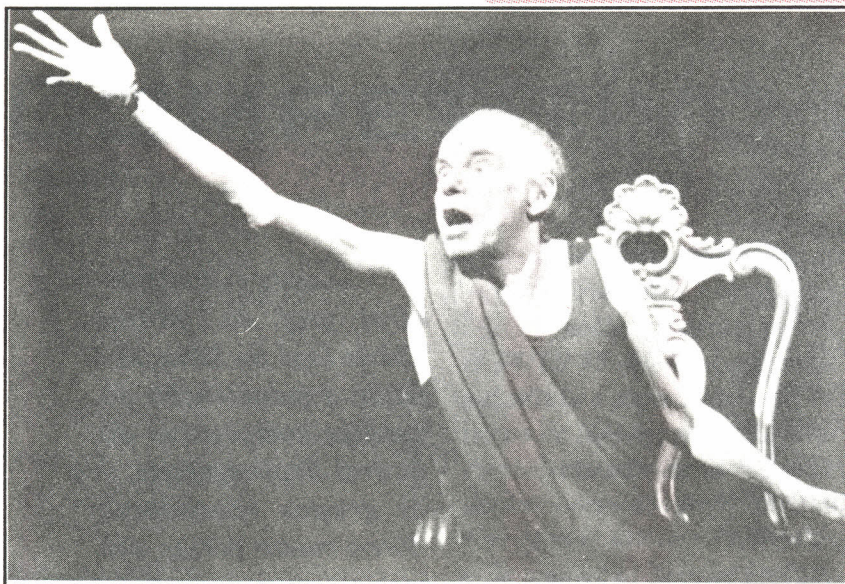
A doutora em teatro e professora da USP, **Silvana Garcia**, defende que o festival continue não sendo competitivo. Leia Não à Premiação na pág. 36.

Lourival de Andrade, da Fundação Catarinense de Cultura e presidente da Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário, entende que "o festival tem que ter um caráter pedagógico. Os espetáculos apresentados aqui estão em processo de construção, não podem ser considerados acabados. Se houver prêmio, vai se premiar espetáculo em andamento, o que é uma farsa". Segundo ele, a simples participação no festival já é um prêmio.



O ator e diretor **Lauro de Oliveira Góes** também se posiciona pela manutenção de competitividade no festival. "Competir não é um ato nefasto. É humano. Importante para refletir, medir-se com o outro, avaliar parâmetros. Nenhuma sociedade se sustenta sem competitividade. Não vejo porque um estudante não possa competir se ele está sendo preparado para um mercado que é muito competitivo. Como coordenador da banca debatedora deste festival, Góes acha que os debates estão sendo produtivos e devem ser mantidos à parte do juri.

O autor e diretor teatral, prof. da UniRio, **Clóvis Levi da Silva**, defende a manutenção do caráter competitivo do festival. Explica porque: "os grupos vencedores abrem muitas portas, são vistos com mais respeito nas universidades, por secretários de cultura e pela própria imprensa. Eles sentem-se reforçados pois o prêmio é um estímulo. Como os jornais adoram polêmica, a premiação dá mais mídia e o festival precisa disso. Um debate não é notícia, a premiação é". Ele entende que "a constatação de que há espetáculos melhores é benéfico para quem ainda produz mal. Isso deve ser reconhecido oficialmente ou se cairá numa atitude hipócrita. O professor recomenda, porém, a manutenção dos debates após cada apresentação.



NA PELE DE ARTAUD

Já na noite de abertura, o Festival proporcionou um raro momento de interpretação: Rubens Corrêa em "Artaud", trazendo ao palco uma colagem de pensamentos do francês Antonin Artaud. O monólogo, dirigido por Ivan de Albuquerque, agradou o público e a crítica.

TROCAS

Além do trabalho de palco o público viu performances, a Feira do Teatro, exposição de fotos, palestras e mesas redondas.

Na Feira Livre de Teatro os participantes tiveram a oportunidade da troca de adereços e objetos de figurino das várias regiões brasileiras e dos países convidados. Foi mais uma forma de promover a integração entre os "teatreiros". A intenção foi permitir o acesso dos grupos à materiais raros em sua região.

NOVO RECORDE

O 9º FUTB apresentou novo recorde de inscritos: 62 peças. Só do Rio de Janeiro chegaram 16 inscrições. Santa Catarina foi o segundo estado mais representado com 12 espetáculos inscritos. Foram selecionados

16 para a mostra oficial, 8 na paralela e um convidado. Estiveram representados 15 estados brasileiros e 5 países. Alagoas foi o estado que estreou nessa edição. A novidade internacional foi a participação do Peru.

OFICINAS

É o eterno aprender. As oficinas deste ano aperfeiçoaram os conhecimentos de atores e diretores em: Sensibilização e Montagem (com Hugo Rodas); Confeção de Máscaras (Valmor Beltrame); Teatro de Animação (Magda Modesto); Oficina Básica de Interpretação para Atores em TV (Sonaira D' Ávila e Antonio Amâncio).



NAS RODAS

O Palco sobre Rodas levou espetáculos para shoppings, bairros, praças e escolas.

Foram 30 apresentações paralelas à mostra oficial, para levar o teatro à quem não vem ao teatro.

MOSTRA PARALELA

Mostra paralela

**As Aventuras do Mestre
Nasrudin**
Autor: Margarida Baird
grupo: Teatro
Sim... Porque não?!
Direção: José Ronaldo
Faleiro e Valmor Beltrame

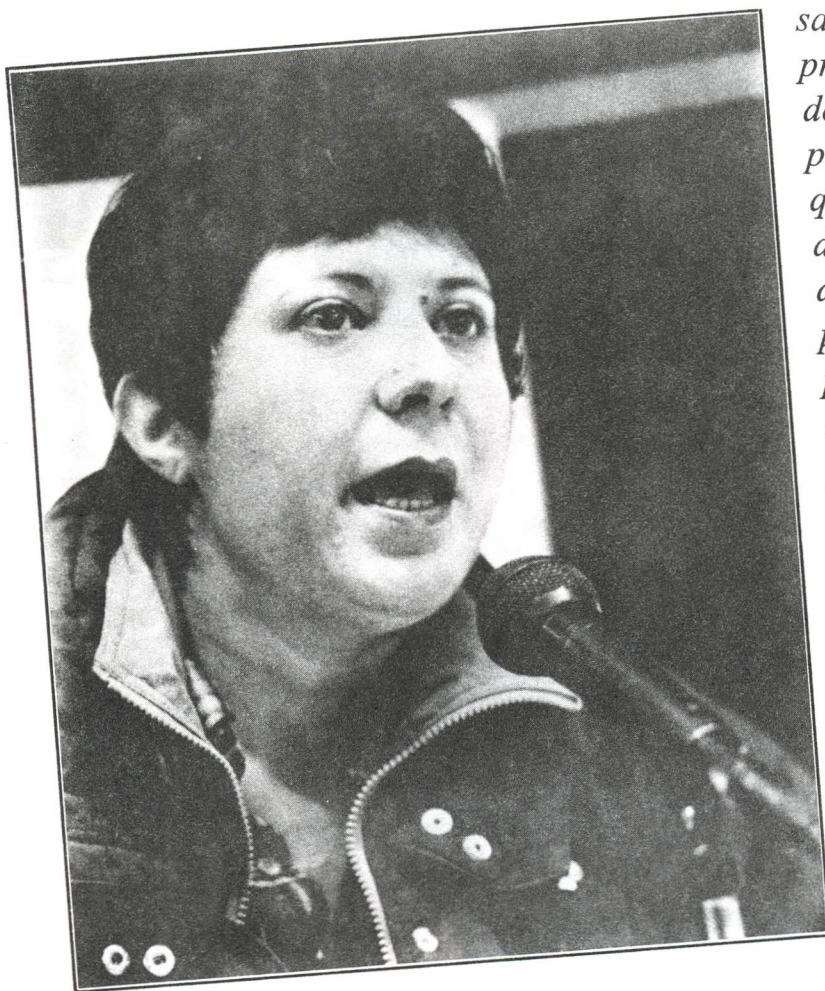


**Ruim Com Bruxas? Pior
Sem Elas...**

Autor: Coletivo
Grupo de Teatro da
Universidade de Passo
Fundo (RS)
Direção: Cilene Corazza

NÃO À PREMIAÇÃO

A professora da USP, Silvana Garcia, defende a continuidade da experiência vivida nesta edição do FUTB, que foi a de substituir a premiação pela reflexão do fazer teatral e pela própria definição do evento em si. Neste sentido deixou, para registro na Revista do FUTB, a sua opinião para “manter viva a polêmica”.



“Reitero o quanto me pareceu salutar o fato de que o Festival, próximo de completar sua primeira década, debruça-se sobre si mesmo e põe em xeque, com acerto, aquilo que concerne a sua própria definição. A suspensão, neste ano, do processo de julgamento e premiação dos trabalhos participantes devolve ao Festival a sua vocação precípua, qual seja, a possibilidade de intercâmbio entre estudantes, amadores, jovens profissionais de teatro que encontram no evento um momento para exibirem suas pesquisas, suas experimentações teatrais, como parte de um processo de aprendizagem.

A ausência de competição desarma os espíritos, desinfla os egos e valoriza o processo do trabalho criativo; com o tempo e

com a prática, esses jovens artistas aprenderão a ouvir, a discutir sem a necessidade de estar se justificando ou defendendo cegamente seu produto, fortalecendo suas convicções artísticas no confronto de opiniões. Nosso papel, enquanto artistas-pensadores mais experientes (pelo menos, com mais tempo de estrada) passa a ser, então, o de interlocutores privilegiados, no desempenho da tarefa de provocar e estimular a reflexão e o crescimento. Nunca juízes oni (pre) potentes “.



Pressão Baixa

Autor: Justino Astrevo
Grupo: Folha Produções
Universidade de Cuiabá
Direção: Lioniê Vitório e
Justino Aguiar

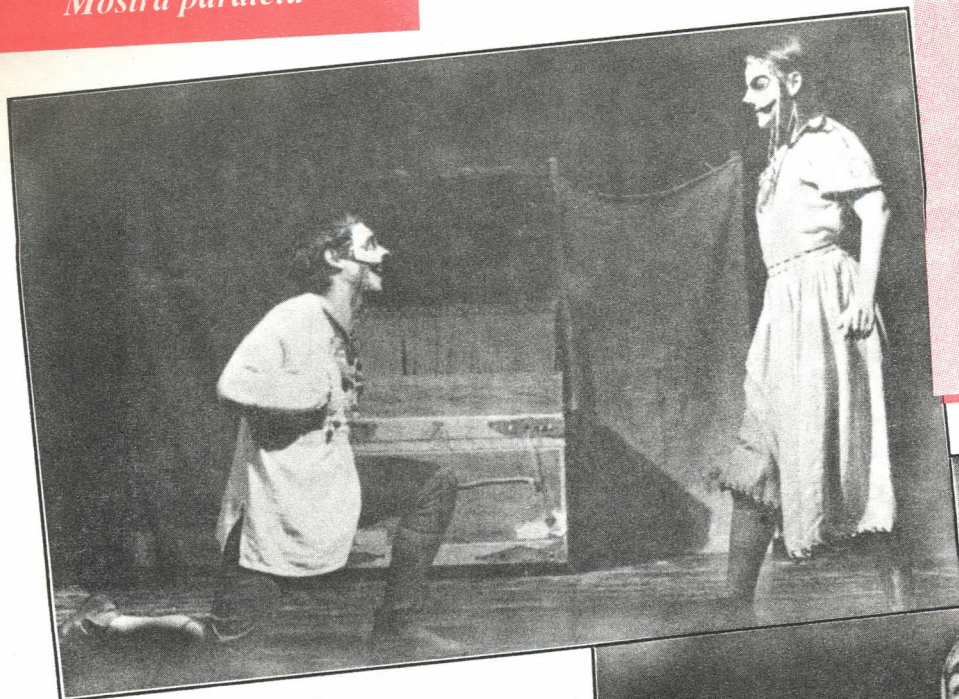


Teatro de Animação

Grupo: T-Lon Del Cid
Universidade de Santiago -
Chile



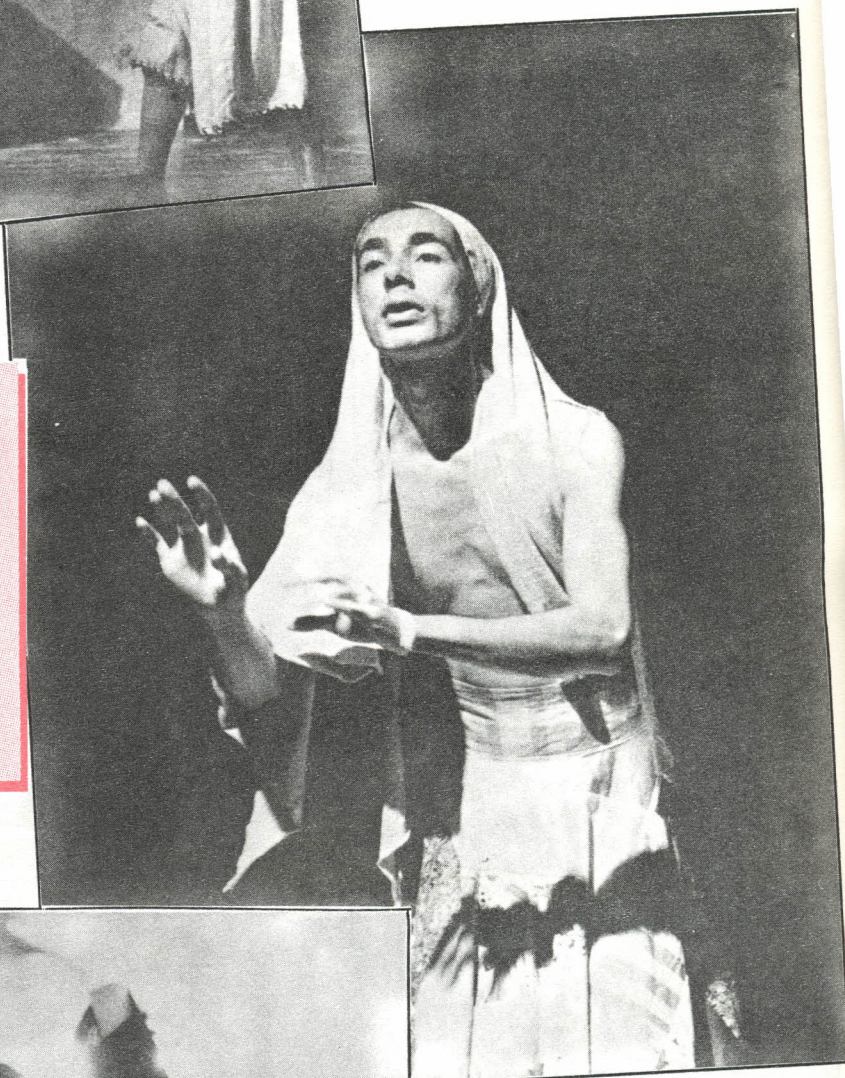
El Lenguaje es un Virus
Autor: Mieres y Enciso
Grupo: Teatro Mimo
Insalubre - Uruguai
Direção- Estela Mieres



Romeu e Julieta
Autor: Shakespeare
Grupo: Cia. De Bufões
Universidade do
Rio de Janeiro
Direção: Angelo Faria
Turci

O Homem do Barranco

Autor: Carlos Ferreira
Grupo: UNITELA
Universidade Federal do
Mato Grosso
Direção: Justino Astrevo



Performance Chaplin
Autor: Estela Mieres
Grupo: Teatro Mimo
Insalubre-Uruguai



**UNIVERSIDADE
REGIONAL DE
BLUMENAU**

