

O TEATRO

Transcende

nº 5 - 1996



10

Festival
Universitário
de Teatro
de Blumenau

136 ANOS DEDICADOS À CULTURA DOS BLUMENAUENSES



"Um povo que ama seu teatro está vivo e vibrante de passado, presente e futuro."

Obrigado Teatro Carlos Gomes

10º Festival Universitário
de Teatro de Blumenau
05 a 13 de julho de 1996

UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU

Reitor
Prof. Mércio Jacobsen

Vice-Reitor
Prof. Egon José Schramm

Pró-Reitor de Extensão e Relações
Comunitárias
Prof. José Carlos Grandó

Coordenadora da Divisão de
Promoções Culturais
Profª Noemi Kellermann

Coordenadora do 10º Festival
Universitário de Teatro de Blumenau
Profª Rute Coelho Zendon

Produção
Agência de Artes Gráficas
Coordenadoria de Comunicação
e Marketing

Edição, arte, diagramação e
projeto gráfico
Rosângela Budog

Digitização
Cibele Bohn Spengler

Capa
Rubens Belli

Fotografia
Artur Moser e Gilberto Viegas

Entrevistador
Aristeu Formiga



UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU
Rua Antônio da Veiga, 140 - Fone: (047) 321-0200
Telex: 473-302 - Fax: (047) 322-8818 - C.P. 1507
CEP 89.010-971 - BLUMENAU - SC

O Festival Universitário de Teatro de Blumenau, já consagrado internacionalmente, é hoje um evento do CONESUL. Esperamos, para breve, poder dizer que se trata do maior acontecimento teatral universitário da América do Sul.

A dificuldade de fazer arte é cada vez mais evidente, na medida que o mundo se torna mais competitivo e principalmente quando ainda é preciso o exercício da provação. Por isso é imperioso enaltecer aqueles que se lançaram nesse desafio pioneiro, desbravador. Para nós, que temos a missão de dar continuidade ao processo, é necessária a consciência da busca da perfeição e da evolução contínua, envolvendo intensamente a comunidade regional. É importante transcender a sala de espetáculos e as paredes do prédio que a abriga e ir ao encontro do povo, a razão maior do trabalho desses valorosos e audaciosos operários das artes cênicas e também da Universidade Regional de Blumenau.

Mércio Jacobsen
Reitor

APRESENTAÇÃO

Desde a década de oitenta, quando chega o mês de julho, em Blumenau, abre-se aí um espaço para uma pequena - grande aldeia, vibrante da energia e da magia do Teatro.

São dez anos de realização ininterrupta porque os fios do teatro estão, entre os fios das Artes, no tecido da história de Blumenau, junto à história de trabalho e construção da cidade. Portanto a história de persistência e continuidade na realização do Festival Universitário de Teatro de Blumenau não poderia ser diferente.

O Festival Universitário de Teatro de Blumenau tem continuado pela força de trabalho e vontade política e idealista de todas as pessoas que têm dedicado parte de suas vidas, talento e força para construí-lo, a cada ano.

Nesta décima edição a Universidade Regional de Blumenau teve o privilégio de ter como parceiros: a Fundação Cultural de Blumenau (Co - Promotora do 10º FUTB) e a Secretaria de Turismo da Prefeitura Municipal de Blumenau, a Fundação Nacional das Artes, a Fundação Banco do Brasil, a Coca-Cola - Vonpar Refrescos S/A e o Jornal de Santa Catarina, que no decorrer de 1996 comemorou vinte e cinco anos de serviços a este Estado.

A formação destas parcerias junto à Universidade Regional de Blumenau foi um valioso símbolo de atitude de cooperação imprescindível nestes novos tempos de transformação no contexto atual de Blumenau para a realização dos grandes sonhos.

A resposta à essa reunião de todos em torno do 10º Festival, traduziu-se na participação do povo da região durante os espetáculos no Teatro Carlos

Gomes, nas ruas, nos bairros, ancionatos, presídio, terminais de ônibus, no trabalho, nos debates e nas oficinas, na presença expressiva dos grupos de teatro locais e do povo de teatro que chegou dos diversos locais do Brasil, da Argentina e do Chile, dividindo emoção, conhecimento e beleza.

A Revista O TEATRO TRANSCENDE, em sua 5ª edição deseja ser mais um elo de memória do Festival e mais uma contribuição, apenas levemente tocando aspectos e temas inspirados pela vivência desses dias, pois o Festival Universitário de Teatro, pela força da sua vivência que vem da energia de todos os que amam o teatro e ali estão, transcende.

Noemi Kellermann

Coordenadora da Divisão de Promoções Culturais



NOTAS DE UMA COORDENADOR ACERCA DA HISTÓRIA DO FUTB

Algumas vezes, antes de assumir a coordenação do Festival Universitário de Teatro, participei dos bastidores de sua organização, quase sempre com a função de recepcionar convidados do evento. Conheci e convivi nesta época com pessoas que dificilmente teria contato, a não ser que estivesse em um grande centro e mesmo assim acidentalmente. Assim foi com Lauro Góes, Fred Góes, Silvana Garcia, Plínio Marcos, Rubens Corrêa, Gianni Ratto, Magda Modesto e Clóvis Levi, este último (só depois descobri) escreveu a peça que, quando adolescente, tinha me levado pela primeira vez ao teatro. Isto aconteceu graças a um bom professor, que nos resolveu dar um presente, uma tarde no TBC no Rio de Janeiro, com texto do Levi, trabalhado por Cecil Thiré e Imara Reis. Isto me marcou tanto que nunca esqueci, elenco e texto, só não pensei que um dia conheceria o autor. Prazeres do FUTB... Suponho que, como eu, as pessoas que nestes dez anos passaram pelo FUTB também tenha memórias prazerosas para contar. Afinal são dez anos, de história e de memórias, e de certos prazeres.

A história da Festival Universitário de Teatro de Blumenau, deve ser antes de tudo a história dessas pessoas e suas memórias. São muitos: Ivone, Zé, Bia, Leandro, Antônio, Fernando, Roberta, Margareth, João, Lauro, Ely, Cibele, Alexandre e outros.

Outros talvez mais institucionais ou mais oficiais, que certamente também tem

histórias para contar, porém penso que não são as únicas e também não conferem a estes "títulos" de propriedade do evento.

Uma coisa é certa, os oficiais e os não oficiais representam a Universidade, no caso a FURB, em um de seus mais importantes e prazerosos eventos de extensão comunitária. O Festival de Teatro Universitário, um dos poucos no País a responsabilizar-se pela produção universitária, "o fazer pedagógico" em artes cênicas, e o intercâmbio de experiências. Preocupa-nos bastante a possibilidade (que já foi mais real) de que a FURB pressionada pelas suas dificuldades econômicas, possa não ter condições de mantê-lo, sozinha.

A solução para isso tem sido a busca de parcerias, algumas históricas como Prefeitura Municipal, através da Fundação Cultural de Blumenau, que muito cuidadosamente tratou de garantir hospedagem e alimentação dignas aos participantes e convidados.

Mas, precisamos de mais, sobretudo na divulgação e promoção do evento. Em 1996, tivemos a grata satisfação de sermos incluídos nas comemorações do aniversário de 25 Anos do Jornal de Santa Catarina. Ações como essas ajudam a preservar o Festival

Universitário de Teatro de Blumenau e ampliá-lo, mostrando que é um excelente veículo de Marketing Cultural e portanto um bom negócio. Há algo ainda que devo ressaltar a nível de parcerias, são as parcerias "afetivas" e "intelectuais" e até mesmo de trabalho, o que chamo colocar a "mão na massa". Neste caso, penso que nossos acadêmicos devem ser sempre mencionados pela qualidade dos serviços que colocam à disposição do Festival, alguns "técnicos", computação, áudio, vídeo, assessoria de comunicação social, assessoria artística e assessoria administrativa e outras potencialidades artísticas através da dança, da música e mesmo do fazer teatral. Durante a semana do Festival, é comum colher flagrantes de "ações" dos alunos, e eu diria que nestas horas vejo uma Universidade de fato. Por último, gostaria de lembrar as palavras do querido Gianni Ratto.

"Teatro não é somente um divertimento, é também reflexão"... Curvo-me a este sábio e suas palavras... e penso que o FUTB proporcionou um momento de reflexão, que esperamos reencontrar em 1997.

Rute Coelho Zendron



Quando Téspis, um homem estranho que ousava imitar os Deuses e os homens, no século VI a.C., resolveu desafiar Sólon, tirano legislador grego, com sua representação em praça pública, nascia o Teatro.

Este episódio provocado por Téspis, que fazia os cidadãos atenienses rirem, chorarem, vibrarem de entusiasmo ou sofrerem o impacto do terror, deu início a uma aventura espiritual que atravessaria os séculos e as civilizações.

Mesclando verdade, fantasia, risos e lágrimas, a FURB - Universidade Regional de Blumenau, através do seu trabalho de extensão à comunidade, promove a cada ano, durante dez vezes consecutivas o Festival Universitário de Teatro de Blumenau, dando prosseguimento a leitura do real e do imaginário criada por Téspis.

A edição do 10º Festival Universitário de 1996, que teve a inscrições de 74 peças, das quais foram selecionadas 20 espetáculos, de diversos estados brasileiros e países do cone Sul, para serem mostradas ao público, demonstra que o Teatro Universitário brasileiro ainda é um sucesso.

Este sucesso do 10º Festival, foi dedicado aqueles que se tem empenhado para manter vivo o teatro: aos colaboradores, jurados, organizadores, aos autores de todos os tempos, às atrizes e aos atores, aos diretores, produtores, cenógrafos, figurinistas e técnicos, a todos enfim que participaram ou participam da vida teatral, fazendo do teatro a atividade principal de suas existências, a ele (teatro) consagrando esforço, paixão, entusiasmo e sofrimento. Porque sem eles a encenação do espetáculo não teria a recompensa do aplauso.

Prof. José Carlos Grandó
Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias



10^o Festival Universitário de Teatro de Blumenau 05 a 13 de julho de 1996



GRUPOS: ENAD (Argentina) e TEA (Chile)

"Há uma previsão que se pode fazer com certeza: qualquer que seja a forma da sociedade, o teatro nunca morrerá. Enquanto o mundo durar e seus habitantes continuarem a sonhar, haverá teatro... Não há nada como o teatro e nada poderá substituí-lo na resposta às necessidades do espírito humano."

(ELMER RICE)

**COMISSÃO ORGANIZADORA
DO 10º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU**

Profª Noemi Kellermann
Divisão de Promoções Culturais

Profª Rute Coelho Zendon
Coordenação do 10º FUTB

Prof. José Carlos Grandó
Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias

Prof. Paulo Gaiger
Professor de Teatro/ Diretor do Grupo Teatral Phoenix

Prof. Dr. Lauro Góes
Prof. da UFRJ

Margareth D'Niss
Atriz/ Coordenação da Divisão de Ação Cultural da FCB

Roberta Del-Vechio
Atriz/ Acadêmica do Curso de Comunicação Social

EQUIPE DE TRABALHO
DO 10º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold
Alexandre Dittrich
Cibele Bohn Spengler
Elfy Eggert
Mauricéia Pacheco de Sousa
Nelson Curbani

Neste Número...



Coordenação

- 2** Apresentação
- 3** Notas de um coordenador acerca da história do FUTB



Artigos

- 8** Notas de um Seleccionador
- 11** Vivências de Festival
- 15** A Poética da Voz - Reflexões sobre a Elocução no Teatro Contemporâneo
- 21** A Dramaturgia no 10º Festival Universitário de Teatro de Blumenau



Entrevistas

- 10** O Teatro e o Ator na palavra de Gianni Ratto
- 13** Texto X Teatro, Tevé, Cinema e Rádio
- 18** ..."Do Passado e do Presente, na Construção de Espaços para o Teatro"...
- 25** Bis!... Teatro, Televisão e Multimídia

Paiestra

- 23** A Formação do Ator no Contexto Acadêmico



Público

- 27** Estimativa de Público do 10º Festival Universitário de Teatro de Blumenau

Espetáculos

- 29** Mostra Oficial
- 33** Mostra Paralela
- 38** Palco Sobre Rodas
- 41** Premiados



Especial

- 51** Convidados
- 53** Bastidores



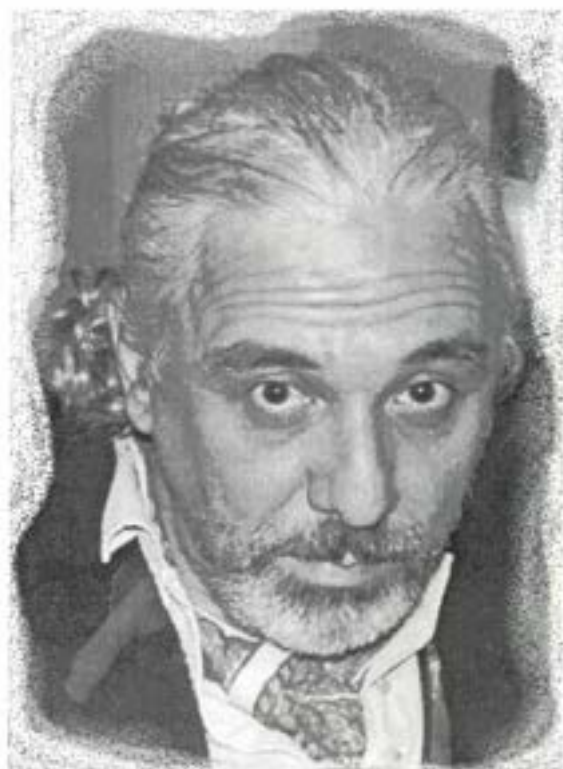
Notas de um SELECIONADOR

Eduardo Montagnari*

Por considerar a designação "classista", Paschoal Carlos Magno preferiu o termo estudante no lugar de universitário. Jerusa Camões, sem entrar no mérito da questão, batizou o seu teatro de universitário. Um teatro que, segundo Jorge de Sena, possui uma missão próxima da entidade cultural que o alimenta e possibilita: "estar atento à vida, extrair dela os motivos de reflexão para compreendê-la e propor base para sua criação futura". Um teatro que se abre, não da cultura para a vida mas da vida para a cultura.

Historicamente, o chamado teatro universitário aparece na década seguinte, a da criação da primeira universidade brasileira. É com a organização do movimento estudantil (União Nacional do Estudante) durante o Estado Novo, em 1938, que o teatro do Estudante do Brasil (TEB) surge para desdobrar-se e escrever, pelo país inteiro, um dos principais e mais importantes capítulos da História do Teatro Brasileiro. Um capítulo que, a partir do final dos anos 60, por razões sobejamente conhecidas, sofre significativo retraimento para retornar, de "cara nova" dos idos dos anos 80. O retorno que Blumenau soube tão bem antenar. Trata-se de uma "cara" que deve

ser debitada na conta da própria realidade brasileira que, no final dos anos 70, passa a construir sua cultura e educação institucionalmente, determinando competências e regulamentando profissões. É na esteira dessas regulamentações que as atividades



vinculadas ao teatro ganham registros que encontram na própria feição universitária condições para tanto. Ao lado da nova realidade institucional, no entanto, um velho modelo universitário de teatro segue acontecendo em escolas ou regiões sem cursos de teatro, continuando uma tradição que remonta à própria

origem das universidades. Diferente desse passado, porém, temos agora entre nós, uma multiplicidade de teatros universitários que chegam a sugerir até mesmo uma certa tipologia. Uma tipologia que engloba: universitários de teatro (grupos vinculados a escolas de dramaturgia ou apenas espetáculos curriculares); teatros universitários (vinculados a projetos acadêmicos conhecidos como de extensão universitária); grupos específicos (vinculados a cursos ou determinados centros acadêmicos: Direito, Filosofia, Letras, etc.) e, ainda, grupos externos (grupos amadores - ou mesmo profissionais - que recebem de uma Universidade ou Faculdade, documento autorizando a utilização do seu nome).

Trata-se de uma panorama multifacetado que serve de referência para sinalizar certas questões que devem ser levadas na devida conta por qualquer comissão incumbida para selecionar os espetáculos para um Festival de Teatro como o de Blumenau, interessado nessa qualidade designada universitária. Claro que é sempre o teatro que deve estar acima de tudo!

Porém, em qualquer direção que olhemos não vemos teatro e sim teatros. E são estes diferentes teatros que devem ser julgados e selecionados de acordo, não como uma imagem idealizada - "O" Teatro -, mas com as circunstâncias que estão por detrás de cada um. Circunstâncias às quais esses diferentes teatros devem ser remetidos se quisermos ter alguma compreensão do processo que os explicam e os traduzem.

Claro que a "qualidade artística", considerada por uma "comissão de conhecedores", é o primeiro critério. No entanto, quando esse critério, certamente relativo, deixa de ser suficiente - para selecionar um número mínimo de espetáculos - quais outros critérios devem prevalecer para que este número mínimo seja estabelecido?

Originalidade? Representatividade nacional? Autor? Tradição do concorrente? Característica do grupo? Sensibilidade? Intuição? etc.

Sabemos que existe - nisso tudo - certa objetividade proveniente de procedimentos técnicos já estabelecidos e de uma gama de convenções instituídas ao longo de toda uma história. No entanto, como sustentar tal objetividade quando a qualidade do teatro não é a qualidade do teatro, mas a qualidade de vídeo, de fotos, de textos ou outros documentos?

A qualidade e cuidado com um desses meios serve como justificativa do outro?

Não nos acostumamos a repetir que a principal característica, virtude ou condição do teatro, como atividade artística, é a de ser uma manifestação coletiva, viva?

Tome esses pressupostos e compare um cenário, um figurino, um objeto ou qualquer adereço de cena, com sua imagem fotografada ou filmada. Compare o som de um vídeo com a voz dos atores durante uma encenação. Compare aquilo que você viu ou vislumbrou em vídeo, com o que se materializa no palco, posteriormente, durante a representação.

Claro que uma comissão de seleção

"... são estes diferentes teatros que devem ser julgados e selecionados de acordo, não como uma imagem idealizada - "O" Teatro -, mas com as circunstâncias que estão por detrás de cada um."

deve - e escolhe sempre - aquilo que entende como sendo o "melhor". Claro que a responsabilidade do resultado dessa escolha é tanto dos grupos como da comissão selecionadora. Razão pela qual temos que aprender - juntos - a encarar de frente a realidade que se nos apresenta. Como seria a concorrência ou o debate sem o "pior", sem os "erros"?

Como garantir a troca efetiva e ganhos consideráveis entre diferentes grupos se os "menos privilegiados" - geográfica e

economicamente - não tiverem a oportunidade de presenciar outros teatros?

A verdadeira questão: o que compete efetivamente, a um Festival Universitário?

Contornos para uma resposta: aquilo que o Festival Universitário de Teatro de Blumenau teve a oportunidade de revelar e tem revelado com seus dez anos de existência.

Não se pode esquecer que o Festival de Blumenau é o único a encarar de frente - no âmbito nacional - a responsabilidade do adjetivo com qual se qualifica, qualificando os trabalhos que a ele concorrem.

O Festival Universitário de Teatro de Blumenau se transformou, para todos nós, em espaço exemplar para a discussão do teatro que fazemos. Por uma década, revelou diretores, atores, técnicos, e autores, induziu dissertações e teses de pós graduação, criou uma Associação (Poiésis) interessada em fomentar uma rede de comunicação entre as Universidades Brasileiras, estimulou grupos e - por fim e acima de tudo - continua incentivando a composição daquele capítulo da história do teatro brasileiro, sempre aberto a novos personagens, novos acontecimentos e novos experimentos. Até quando existir teatro e universidades e teatros. Ou melhor, até quando universitários, de teatro ou não, continuarem interessados nesse tipo de manifestação cultural.

** Professor Doutor em Sociologia, Diretor de teatro. Participou da Comissão de Seleção de espetáculos para o 10º Festival Universitário de Teatro.*

O TEATRO E O ATOR NA PALAVRA DE

GIANNI RATTO



O ator prepara-se, nasce pronto, é um processo de contínuo crescimento, como ocorre isso?

Gianni Ratto: O ator é uma pessoa que tem determinadas tendências, ideais, desejos, aspirações. Tudo isto é um material bruto, que tem que ser preparado através do tempo, do estudo, através do treino, através da experiência adquirida. Este é um treino que nunca acaba. O ator vai, atravessa a vida, faz uma multidão de espetáculos e a cada espetáculo adquire uma nova experiência, um enriquecimento, que o faz progredir. Portanto, o ator é um elemento em constante movimento, constante atividade.

Nos anos 60, na América Latina, o teatro tinha forte conotação política, nos anos 70 ele passou a usar uma linguagem metafórica para levar seu discurso. Qual seria a proposta dos anos 90?

Gianni Ratto: Não tem. Os anos 90 não têm proposta nenhuma. Curiosamente, toda a força dramaturgista dos autores brasileiros dos anos citados, o

uso da parábola, uma linguagem de certa forma hermética para os censores, o que permitia atacar dramaturgicamente uma ditadura violenta, cruel e sanguinária, uma vez que essa ditadura terminou, parece que os autores ficaram esvaziados. Parece que perderam toda a motivação para escrever, quando me parece que o Brasil é um país que, pelos contrastes sociais, contrastes econômicos, pelos equívocos, enfim, nos quais está vivendo politicamente, teria matéria sobeja para escrever.

A crise seria de identidade dos autores teatrais, ou de procurar textos, revisitar textos para explicitar essa realidade?

Gianni Ratto: Não se trata de revisitar textos. Se trata de saber receber informações que a própria vida dá. Todos os grandes autores são autores nacionais e universais ao mesmo tempo. Existe uma universalidade de sofrimentos, de temáticas e de problemas que forneceriam material realmente extraordinário para os autores. Mas me parece que eles estão um pouco cegos, um pouco surdos a estas solicitações.

O teatro costuma ser um entretenimento para o espectador. Aqui, como se trata de um festival universitário, observa-se um grande divertimento dos atores, no espetáculo. O divertimento é no palco ou na platéia?

Gianni Ratto: Eu acho que o teatro não é somente um divertimento e diversão, é também uma reflexão. É também uma participação em profundidade. Se os atores se divertem representando, é porque isso faz parte do que se chama de jogo teatral. É o aspecto lúdico que o teatro traz como elemento fundamental. Dentro desse jogo, dentro desse aparente divertimento, num determinado momento, surge a interpretação, surge o próprio espetáculo, que tem a direção que merece. Agora, se o público quer se divertir a todo custo, então que vá ao teatro; porém, o teatro nem sempre é um espetáculo onde se possa rir. Se tem um texto sério, não tem nada para rir, mas o jogo do teatro, o lado lúdico, permanece permanentemente.



GIANNI RATTO, nascido em Milão chegou ao Brasil em 1954, a convite de Maria Della Costa e Sandro Polloni. Ainda na Itália trabalhou no Teatro de Milão e no Scalla. Atuou em seu país natal e no Brasil com artistas consagrados como Maria Callas, Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi e com autores como Vianinha e Ferreira Gullar, com uma carreira tão ativa que já perdeu a conta de quantos espetáculos participou. Em dezembro de 1996 lançou o livro "A Mochila do Mascate" (Editora Hucitec), conjunto de memórias de quem dedicou 65 anos de vida ao Teatro. A presença de Gianni Ratto como membro convidado para o júri do 10º FUTB deixa a marca expressiva da participação vibrante e inspiradora do Homem de Teatro.

VIVÊNCIAS DE FESTIVAL

Fred Góes

Nos últimos quatro anos tenho participado do Festival Universitário de Teatro de Blumenau. A cada ano, em virtude das diferentes formas de minha participação, tenho tido a oportunidade de vivenciar o evento sob um prisma diverso. Inicialmente, na qualidade de oficineiro, experimentei um convívio direto com os estudantes interessados em aproveitar os trabalhos práticos desenvolvidos nas oficinas. Foi-me possível, então, observar com clareza a diversidade de formação dos que se apresentam no festival. Na segunda oportunidade, participei como membro do júri, tarefa difícil, que pela própria natureza, exige de nós uma concentração especial durante os espetáculos. Anotava ferozmente os aspectos mais significativos da apresentação para não perder as impressões do instante. Além disso, há um dado sutil que diz respeito à postura neutra que a maioria dos jurados assume nas conversas do convívio social, já que sabemos ser observados durante todo o desenrolar do evento. Procura-se, portanto, não emitir opiniões sobre o que é apresentado. Há, ainda, as freqüentes reuniões convocadas pelo presidente do júri, em que são avaliados criteriosamente os espetáculos concorrentes.

Na minha terceira participação, fui convidado na qualidade de coordenador do Encontro Mercosul, que contou com a presença de Humberto Braga e Márcio de Souza, da FUNARTE. Foram, então, apresentadas e discutidas as perspectivas culturais e as possibilidades de intercâmbio no âmbito do referido Mercado. Este foi, na verdade, o ano em que, pela primeira vez, efetivamente, assisti os espetáculos da Mostra Paralela como também participei ativamente nos debates na qualidade privilegiada de espectador comum.

No ano de 1995 e, portanto, na 9ª versão do Festival, ocorreu um fato novo. Os debates, logo após aos espetáculos, ganharam uma dimensão de extraordinária importância no corpo do evento. Isso se deu não só pela forma como foram conduzidos, mas também porque não houve premiação naquele ano. Os debates funcionaram, portanto, como aval e crítica de um grupo de

... "improvisamos, a cada encontro um fio para conduzir o diálogo que se formula a partir do que é proposto no espetáculo.

Na qualidade de professores (todos os debatedores o eram), tínhamos a clara noção de que o festival de Blumenau difere de todos os outros festivais de teatro. É um Festival Universitário em que a totalidade dos envolvidos está em processo de formação."



especialistas que sugeria, analisava, observava, opinava e pontuava aspectos relevantes de cada espetáculo. Na avaliação final da 9ª versão do festival chegou-se à conclusão de que os debates, da forma como se realizaram, haviam se tornado um dos pontos altos do evento. Era o grande momento de troca de opiniões, de avaliação da recepção da peça, como também o momento em que o público tomava conhecimento do tipo de formação do grupo, da concepção do espetáculo, de como o trabalho se desenvolvera e também do tipo de relação dos participantes com as instituições universitárias. No ano em que comemorava-se a 10ª edição do Festival, 1996, recebi, mais uma vez, o honroso convite da comissão organizadora. Minha participação seria, desta feita, a de mediador dos debates e, portanto, a delicada tarefa de dividir com Lauro Góes a orquestração daquela atividade que no ano anterior fora considerada por todos como de fundamental relevância na sintaxe do evento.

Mediar um debate parece, à primeira vista, uma atividade banal. Mas não, é como dirigir uma cena. Guarda a idéia de dar a palavra. Refere-se à ação de fazer o meio e de indicar a medida. Não há dúvida que é, no mínimo delicada, esta atividade de dirigir um elenco de especialistas cuja missão é dar sua opinião; sugerir; discordar; concordar; conceituar sobre o que acaba de ser visto, sobre o que ficou registrado na memória de suas retinas, no calor da experiência catártica. Os olhos

especializados, sem dúvida, enfoques fundamentados, no entanto, pontos de vista sempre. Não há, jamais, em nenhum momento, a pretensão da certeza ou verdade absoluta. O que há de comum, o clima que se estabelece ou, pelo menos, é desejado, é o do pacto com Dionísios e a satisfação da troca enriquecedora.

Improvizamos, a cada encontro, um fio para conduzir o diálogo que se formula a partir do que é proposto

pelo espetáculo. Na qualidade de professores (todos os debatedores o eram), tínhamos a clara noção de que o festival de Blumenau difere de todos os outros festivais de teatro. É um Festival Universitário em que a totalidade dos envolvidos está em processo de formação. E este estar em processo é que me parece ser o dado fundador desse encontro. É o que nos mobiliza. Temos a possibilidade, naquele momento, de conhecer os procedimentos, as experiências desenvolvidas na cena universitária brasileira e na dos países vizinhos.

Aprender, apreender, travar

novos conhecimentos, rever amigos, são algumas das ações que nos movem durante os dias do festival. Mais que tudo, no entanto, o que me parece extremamente enriquecedor é que a vivência do Festival nos instrumentaliza a melhor direcionar a bússola de nossas trajetórias, não importa o rumo optado. O que importa é o objetivo a alcançar, com a menor margem de erro possível. Afinal, como nos ensina o poeta: navegar é preciso, viver...

“... É este estar em processo é que me parece ser o dado fundador desse encontro. É o que nos mobiliza. Temos a possibilidade, naquele momento, de conhecer os procedimentos, as experiências desenvolvidas na cena universitária brasileira e na dos países vizinhos...”

Como o senhor define seu trabalho?

Lauro Góes: Trabalho com teatro, artes cênicas e literatura dramática e literatura de uma maneira geral. Dentro da literatura, trabalho mais com literatura dramática, mas fora dela, também, se necessário. Como minha formação é em Letras e Artes Cênicas, posso dar um curso de Literatura Brasileira, Fundamentos da Cultura Brasileira, Literatura Comparada e Teoria da Literatura.

O que, dentro da Literatura Dramática?

Lauro Góes: Textos teatrais, o estudo da estrutura teatral, como se organiza o texto teatral, que sinais, que aspectos ele privilegia, qual o gênero a que pertence e a evolução do foco, da história.

Como o senhor avalia a utilização de textos feitos para o teatro, como Shakespeare, por exemplo, para cinema e TV?

Lauro Góes: É uma adaptação do texto e roteirização para cinema. É uma maneira de levar o texto clássico, não só Shakespeare, mas de outros autores tradicionais da literatura clássica, literatura anterior aos nossos tempos, produzida em outras épocas, e trazê-la para a atualidade. Porque a literatura, qualquer que seja o seu gênero, seja o gênero dramático, o gênero épico ou o gênero lírico, qualquer que seja a sua manifestação, ela é boa, na medida em que revele as essencialidades humanas. E a essência do ser humano, ao longo da história da humanidade, ela se altera muito pouco. Os sentimentos, as emoções, os princípios que regulam a construção do homem, que determinam a formação do ser humano, guardadas as diferenças locais

e temporais. A essencialidade humana é a mesma. É por isso que uma tragédia grega do século V antes de Cristo, de um dos clássicos de um dos três grandes dramaturgos gregos que sobreviveram até nós, hoje, quando apresentadas, são de uma atualidade incrível. Onde é que está a atualidade desta peça? Não está no circunstancial, não está naquilo que é o sustento, a referência direta da peça. A atualidade do texto reside nas verdades humanas, que Sófocles, Ésquilo ou Eurípedes revelaram, trouxeram à luz, mostraram e continuaram valendo. A mesma coisa acontece com os textos de Shakespeare, que são tradição do século XVI para o século XVII. Shakespeare é do período posterior à Renascença, transição para o maneirismo, e as peças dele tratam de situações, comentam histórias, relatam episódios que são verdadeiros, que são válidos até hoje. Essa atualização para o cinema ou para qualquer veículo de comunicação, é, não apenas, desejável, como altamente produtiva, até para a formação e inspiração de novos escritores. Se você leva Shakespeare para o cinema, oferece oportunidade de ouvir a história e dizer "Eu posso escrever uma coisa parecida, posso tentar escrever, posso me aventurar nessa empreitada", e se lançar e daí surgirem novos escritores. Então Shakespeare não fica restrito ao conhecimento de poucos e àqueles que sejam iniciados ou especializados em teatro. Quando se coloca Shakespeare no rádio, na televisão, no cinema, você está dando uma oportunidade a um número maior de pessoas de entrarem em contato com a obra deste grande dramaturgo, o maior dos dramaturgos ocidentais, o mais montado em toda a história do

teatro mundial, você dá a oportunidade a que um maior número de pessoas conheçam a obra dele, e que até inspirados, a partir dele, se tornem escritores, dramaturgos. Então, eu acho importantíssimo que se façam adaptações das obras dele e de outros escritores de qualidade, que mereçam ser mostrados.

O que está sendo feito atualmente, considerando a dramaturgia clássica e a grega, que tenha captado isso, em sintonia?

Lauro Góes: Existem grandes dramaturgos na contemporaneidade, grandes autores, não apenas estrangeiros mas também literatos e escritores brasileiros, com produção de literatura dramática que seja do mesmo porte da produção de Shakespeare, mas só o futuro poderá dizer e confirmar. Fazer um exercício aqui de futurologia seria complicado.

Existe a sensação de que alguns autores são extemporâneos?

Lauro Góes: Eu tenho essa sensação em relação a muitos autores. Aqui no Brasil, certamente Nelson Rodrigues, será um autor que transporá os limites do tempo dele. Escritores que aparentemente tratam de temas regionais, mas na verdade de temas e situações maiores que a região deles, como Dias Gomes, com as histórias de Bahia, com histórias a partir de experiências vivenciadas na Bahia, também é um escritor que acredito que sua obra venha saltar os muros do tempo. E você tem escritores americanos, franceses, escritores latino-americanos, enfim, da contemporaneidade, deste século principalmente. Entre os europeus, temos o August Strindberg, um grande escritor, você tem o Karl Valentin, que

está sendo montado aqui, na França você tem grandes escritores do Teatro do Absurdo, com uma produção ótima, como Eugène Ionesco. E na Espanha o grande poeta, também dramaturgo, Federico Garcia Lorca, que foi assassinado pelo Franco.

Aqui no Brasil, alguns clássicos da literatura foram adaptados para o teatro e cinema, como Macunaíma, Grande Sertão - Veredas, Érico Veríssimo; como vê a formação do roteirista teatral, do autor teatral?

Lauro Góes: Nós estamos ainda muito incipientes nesta trajetória. Há poucos cursos de formação, de orientação, núcleos pensantes em todo o país que trabalhem a questão da roteirização, da adaptação de textos. A minha tese de doutorado é a preocupação do que você acabou de perguntar. A adaptação de textos de outros gêneros, que venham do romance, que venham da poesia e outras produções, para a representação, para o palco, para o cinema ou para a televisão. Essa é uma tendência universal. Parece ter havido de 50 ou 60 para cá, em algumas culturas, um declínio da produção dramática. Começam a surgir menos, a aparecer menos, a pipocar menos escritores específicos para teatro, escrevendo apenas para teatro. Não é um fenômeno apenas brasileiro não, é um fenômeno universal. As editoras começam a se interessar menos também, pela publicação de peças de teatro, e começam a surgir, então, os adaptadores. Na falta de textos que tratassem de situações contemporâneas, foram percebendo os interessados no assunto, no mercado, que um romance estava retratando melhor, espelhando melhor a realidade, a contemporaneidade do que os textos de teatro. Foram surgindo, assim, os adaptadores de texto. Isso é uma coisa atual nos Estados Unidos. Esse processo de adaptação começou a surgir no cinema, o que é importantíssimo. A

produção cinematográfica no mundo todo caminha em ritmo acelerado, ela vai em progressão geométrica, tem um movimento muito grande. Não há textos de teatro suficientes para dar cobertura, para gerar tantos filmes quantos são possíveis de serem feitos. Isso, então, provocou o surgimento de núcleos de roteirização, núcleos de



“... Há poucos cursos de formação, de orientação, núcleos pensantes em todo o país que trabalhem a questão da roteirização, da adaptação de textos.”

produção literária, de histórias para cinema ou televisão. É um mercado enorme nos Estados Unidos, um mercado imenso que dá oportunidade a muitos escritores, muitos jovens, que começam na própria universidade. Existem, dentro das universidades, disciplinas que se preocupam em formar os futuros roteiristas, em dar a eles, nestas disciplinas, as pistas, os primeiros ensinamentos relacionados com a produção de roteiros, e depois eles caem no mercado e são imediatamente absorvidos. Para se definir qual é o filme que uma produtora, uma indústria cinema-

tográfica se disporá a investir, a participar no próximo ano, quando se elege três ou quatro já foram rejeitados centenas. E estas centenas não foram apenas escritos, mas foram lidos por equipes de professores que selecionam. Há andares inteiros em prédios, o andar da dramaturgia, o andar das pessoas que vão ler os textos, porque sobem os textos de todos os cantos dos Estados Unidos e de fora, vão ter que dar tantos para serem roteirizados ou filmados. Então, isso é um fenômeno da nossa contemporaneidade, que ainda, infelizmente, não chegou até nós. No Rio, a TV Globo tem uma central de produção, mas é a única emissora que se ocupa disso.

O senhor acredita existir diferenças na linguagem dramática entre televisão e rádio?

Lauro Góes: O rádio exige menos, em termos de atenção, do que a televisão, porque você é obrigado a deslocar seu olhar para a imagem. O rádio, apesar de ter tido um tempo áureo no Brasil na década de 50, perdeu espaço para a televisão. Nesta briga, ele não conseguiu mais resgatar seu espaço no ponto de vista da dramaturgia e nos programas de entretenimento. O rádio passou a ser um veículo principalmente de informação cultural, mas perdeu seu aspecto de diversão, de entretenimento, e perdeu a oportunidade de empregar artistas. A radionovela desapareceu, praticamente, no Brasil. Não sei se isso corresponde a um modismo europeu, estrangeiro, não sei se estamos mais uma vez nas pegadas de outras culturas, esquecendo-se que a nossa tem sinais próprios, ou se há fatores maiores do que este, e acredito que sim, embora minha análise seja apenas um princípio de análise, pois há fatores muito maiores do que os que estou conseguindo apontar, que determinaram esse desaparecimento quase absoluto do rádio teatro.

A POÉTICA DA VOZ

Reflexões sobre a Elocução no Teatro Contemporâneo

Flávio Stein

A voz no teatro contemporâneo perdeu tanto o seu prestígio, que hoje em dia é difícil falar sobre a "Elocução". É uma palavra perdida no tempo e no espaço dos últimos 30 ou 40 anos. Para a nova geração de atores é praticamente um termo desconhecido. Na sua maioria não sabem o significado lingüístico, nem seu significado prático.

ELOCUÇÃO: maneira pela qual nos exprimimos. Enunciação do pensamento por meio de palavras.

ELOQUÊNCIA:

arte e talento de falar bem, de comover, de persuadir, convencer, deleitar os ouvintes por meio da palavra. Vale a pena lembrar que a arte vocal foi durante séculos o alicerce da produção teatral, e que portanto, a relação voz e texto,

definia e justificava o fazer teatral. Se pensarmos que este binômio (voz e texto) era a base para qualquer invenção cênica seja nas tragédias gregas, seja na vasta obra shakespeariana ou no teatro realista russo e escandinavo da virada do século, portanto, o ponto de partida para a produção teatral das últimas décadas, é difícil de entender porque tanto desprezo, tanto descaso com uma "arte" tão fundamental para o teatro contemporâneo.

O fato de no início do século o advento da iluminação ter transformado o palco realista, em um novo "espaço", sem limites para a imaginação da figura também

recém-surgida, denominada "encenador", não justifica a nossa falta de memória e de poder de compreensão, do que é um bom texto e um bom ator.

Quando falamos encantados sobre a brilhante interpretação de uma atriz como Fernanda Montenegro, ou atores com Paulo Autran e Rubens Corrêa, é interessante notar que em nosso encanto, completamente seduzidos, valorizamos sua expressão, sua maneira de atuar, seu olhar, sua espontaneidade etc... mas raramente,

comentamos a respeito da precisão da entonação da voz, do tempo-ritmo certo, sobre as inflexões precisas que valorizam o texto e criam o subtexto, trazendo com isso novos significados para a interpretação.

É claro, que a trans-

formação do diretor (no século passado, um mero ensaiador) em encenador foi de vital importância para as artes de uma maneira geral. Os grandes encenadores transformaram não só a linguagem teatral, como também influenciaram a dança, deram um novo sentido à ópera, provocaram a produção musical no que se refere aos concertos e sua forma, a própria mídia e a propaganda.

Com certeza, o campo imaginativo do encenador, através da sua forma de ler o texto escrito, de trabalhar com as metáforas e associações, que conjuntamente com o cenógrafo, figurinista e iluminador (também co-

"Repeti o trecho. por favor. como eu pronunciei. com naturalidade. mas se o dizéis afetadamente. como muitos atores fazem. admito até que o pregoeiro publico va bradar pelas ruas as minhas linhas. (...) Ajustai o gesto a palavra. a palavra a ação. com esta observância especial. que não sobrepujéis a moderação natural. pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito de representar..."

HAMLET (III, ii)

nhecido hoje como Light Designer) e todos os avanços tecnológicos da maquinaria teatral, ampliaram a linguagem para um novo espaço sem fronteiras.

De outro lado a fala empostada do vulgarmente conhecido "teatrão", herança do século passado e seus princípios românticos, com certeza levou a "elocução" a um padrão fixo, sem criatividade, com recursos pré-estabelecidos, limitados e conseqüentemente cansativos, chatos, desinteressantes. É lógico, que não há geração jovem, que vá se interessar e perceber sua importância, tendo como padrão uma arte cansada, mal compreendida e mal executada. No Brasil de hoje, por exemplo, retórica e eloquência, são palavras vazias de significado, associadas normalmente aos discursos políticos ou a alguma palestra monótona, proferida em tom monocórdico sobre um tema desinteressante.

Neste universo multimídia em que vivemos, com a importância da imagem, da mídia televisiva, com certeza a arte da elocução, não pode ser mais a arte suprema, a mais importante. De outro lado, também não pode ser completamente esquecida, pois ela é comunicação pura.

Elocução = Sedução, e seduzir é o primeiro objetivo da comunicação, seja ela verbal, visual, auditiva ou o que quer que seja.

Esta reflexão sobre a expressão vocal e sua importância, faz sentido quando se participa de um Festival de porte como o 10º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, onde se reúnem grupos de todo o Brasil e inclusive de países vizinhos, e que é um encontro de revelações. Surgem novos talentos, diretores, atores e atrizes, propostas cênicas novas, desenhos de luz cria-

tivos etc... porém percebeu-se também, que em 90% das produções apresentadas houve uma grande dificuldade para o público de compreender o texto, seja em significado, seja em conteúdo. Sem contar, as famosas "caricaturas vocais". Vozes empostadas de uma memória coletiva que na sua maioria enclausuram uma interpretação, por falta de imaginação e da criação de uma voz própria, particular, única. Para saber dizer um texto, não basta o ator decorá-lo, repeti-lo diversas vezes. Para um trabalho da voz e sua relação com o texto é necessário saber dos recursos que dispomos. Isto é,

o que é a "voz"? Quais são seus recursos? Timbre, melodia, ritmo, inflexão, respiração, dicção-articulação etc... Eles são infinitos, mas o ator necessita conhecê-los para poder explorá-los.

Logicamente, para um jovem ator, esse é um terreno desconhecido. Aquele que fez um dos poucos cursos existentes no Brasil para a formação do ator, desconhece esta matéria. Na sua maioria, o que temos hoje são matérias como técnica vocal (que normalmente não abordam a questão da expressividade, e muito menos sua relação com o texto) ou fisiologia da voz, que por sua vez, se preocupa com questões muitas vezes quase restritas a fonoaudiologia.

É lamentável que um país com tamanha produção teatral como o Brasil, não dê o mesmo valor para temas tão importantes, que em outros países, na Europa, nos EUA e inclusive na América Latina, como Chile, Argentina e Venezuela, não só tem esta matéria em seus currículos universitários, como nas companhias profissionais existe um especialista que faz parte do "cast" efetivo. A Royal Shakespeare Company por exemplo,

***Elocução = Sedução.
e seduzir é o
primeiro objetivo
da comunicação.
seja ela verbal,
visual, auditiva
ou o que quer
que seja.***

exige de seu elenco uma "presença" vocal. Isto é, a voz, como todas as outras áreas do fazer teatral, evoluiu conjuntamente, e tem seu lugar de respeito e atenção.

Com certeza não podemos comparar a nossa produção, à produção europeia de uma maneira geral, já que eles possuem uma admirável estrutura financeira, ainda mais sendo na sua maioria companhias de repertório. Portanto, se produz regularmente e ininterruptamente. Porém, até os grupos independentes, como Peter Brook em seu teatro "Les Bouffes du Nord", Ariane

dramático, como mais um instrumento de vital importância para o fazer teatral.

Todas estas reflexões, me levam a questionar também se a nossa dramaturgia não está desvalorizada, porque passamos justamente por uma fase de desvalorização, principalmente da voz, que então nos leva a um texto deixado para segundo plano.

A dificuldade de interpretar versos poéticos também é uma razão para nos afastarmos da dramaturgia dita clássica. Traduções como as realizadas por Mário da Gama

"... comentamos a respeito da precisão da entonação da voz, do tempo-ritmo certo, sobre as inflexões precisas que valorizam o texto e criam o subtexto, trazendo com isso novos significados para a interpretação."



Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, não abrem mão de se preocupar e de trabalhar a "voz", como grande instrumento de interpretação.

De outro lado, se nós brasileiros estamos atrasados ou desvalorizados no que se refere a estrutura de produção, não devemos nada no que concerne a qualidade artística de nossos profissionais, no que diz respeito à criatividade, a força da interpretação e na exteriorização de emoções. Portanto, acredito que deva existir um resgate da "voz", sua expressividade e sua relação como texto

Kury para as tragédias gregas de Bárbara Heliodora para as obras de Shakespeare nos provam que estes textos podem ter Vida, e destroem aquela imagem cansada, maçante que muitas vezes nos passam dos grandes textos da dramaturgia universal.

Será que o prazer da redescoberta deste instrumento, da "voz", não pode dar novo estímulo a dramaturgia brasileira?

Fica aqui a indagação, e a esperança de no próximo Festival termos boas surpresas.

... "DO PASSADO E DO PRESENTE, NA CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS PARA O TEATRO" ...

Dentro da Universidade de São Paulo, que serviços são oferecidos aos jovens na área de arte dramática?

Silvana Garcia - A Escola de Arte Dramática tem uma situação muito particular no interior da

muito nos moldes do teatro europeu, um teatro de nível, de repertório. Desde 1948, a escola tem colocado no mercado de trabalho atores de nome, como: Araci Balabanian, Nei Latorraca, Marisa Orth, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Paulo Betti; alguns passaram e não chegaram a



Nesta entrevista Silvana Garcia fala da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicação de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e das atividades, condições de espaço físico e instrumentais oferecidos para a formação em Teatro, levando o leitor a voltar o olhar para a sua própria história.

Universidade, porque ela é uma escola técnica de formação de ator e a Escola de Comunicação e Artes, à qual nós pertencemos, tem um Departamento de Artes Cênicas, que dá formação em nível de III Grau. A Escola de Arte Dramática tem um curso técnico de formação de ator. A Escola de Arte Dramática, que foi fundada em 1948, é a escola mais antiga de formação de atores no Brasil, e a mais tradicional. Ela foi fundada no mesmo bojo que criou o Teatro Brasileiro de Comédia. Era uma escola que forneceria um novo ator, para esse novo teatro que pensava, na época,

concluir, como Edson Celulari, Paulo Gorgulho. Mas a escola vem, como desde 48, produzindo nomes, na área do teatro, do cinema e da televisão. Então, eu acredito que dentro do princípio de seu objetivo, de formação de atores, a escola cumpriu o seu papel, interferindo diretamente na qualidade da produção profissional, no mercado de trabalho. Nós temos agora, desde o ano passado, duas salas de espetáculos que pertencem à escola e ao departamento. E com isso, nós temos mantido as temporadas permanentes. Os nossos alunos não estão aqui no Festival porque estão

em temporada lá. Estamos com duas peças em cartaz, uma de Garcia Lorca, *Yerma*, e outra de Valin Clan, *Luzes da Boemia*, são dois autores espanhóis do primeiro terço do século; coincidentemente, os dois faleceram em 1936. Então, nós estaremos, nesse momento, registrando os 60 anos da morte dos dois autores. Normalmente, nós temos a responsabilidade de estar contribuindo na formação profissional, para o mercado de trabalho, para a produção do teatro profissional, mas também oferecendo temporadas abertas à população, não só da USP, mas em geral.

Qual a realidade de outras escolas brasileiras?

Silvana Garcia: Essa foi nossa realidade durante 48 anos. Sou formada pela ECA (Escola de Comunicação e Artes), sou formada em direção pelo Departamento de Artes Cênicas, fui das primeiras turmas do departamento, e já naquela ocasião, eu, junto com os colegas, formávamos comissões, comissões bastante ruidosas, bastante reivindicativas, no sentido de que obtivéssemos um espaço. Durante toda a minha formação, nós tínhamos nada mais que uma sala, que chamamos de piscina, porque você descia dois degraus e ela tinha uma parte rebaixada. Minha formação eu fiz ali. Foram necessários 48 anos para que tivéssemos esta estrutura, que, eu acredito, seja uma das melhores escolas de teatro do Brasil. Nós temos duas salas, uma com 120 lugares, outra com 185, temos quatro salas de

ensaio grandes, com pé direito alto, mais uma sala de dança enorme, mais uma sala de voz, mais uma sala para bonecos, fora as salas teóricas. Quer dizer, nós temos uma infra-estrutura, que encanta professores de outros lugares. Foi uma briga muito grande, foi uma luta de anos, para chegar e conseguir este espaço. Então, nós tínhamos que conseguir salas de espetáculos na cidade, ou salas comerciais, salas que pertenciam ao Estado ou à

Prefeitura, para apresentar nossas peças. Atualmente, nós recebemos muitos pedidos de companhias para ensaiar em nossas salas, e é impossível atender isso. O que nós damos é respaldo técnico aos nossos ex-alunos nos seus trabalhos extracurriculares, quando existem salas disponíveis. A carência de salas para ensaios, observada aqui, é similar; embora tenhamos mais salas em São Paulo, a demanda é muito maior. Nas outras escolas, que não têm essa estrutura, acho que a coisa é mais complicada. Vemos isto nos relatos dos grupos que aqui participam, com que dificuldades eles produzem; então, a gente tem que valorizar muito esses resultados, com todas as

deficiências e carências.

Alguns grupos, pelas dificuldades, apresentam algumas vezes e param. Como valorizar esse trabalho?

Silvana Garcia: Eu acho que por isso é que festivais como esse são importantes, na medida em que eles podem abrir um pouco mais de espaço

... "festivais como esse são importantes, na medida em que eles podem abrir um pouco mais de espaço para a apresentação dos trabalhos dos grupos; não é uma questão de vaidade ou de simplesmente exibir o seu produto mas é o treino do ator com o público, com a platéia."

para a apresentação desses trabalhos. Eu acho que não é uma questão de vaidade, de simplesmente exibir o seu produto, mas é o treino do ator com o público, com a platéia.

Existe crise de produção ou crise na divulgação de trabalhos teatrais?

Silvana Garcia: Você tem que discernir os diferentes estados. Claro que, comparado com o resto do Brasil, São Paulo chora de boca cheia. São Paulo tem uma condição excepcional, se comparado, por exemplo, ao Nordeste, o Centro-Oeste do Brasil. Porém, se por um lado a produção é maior, a demanda também é maior. Então continuamos numa situação de carência, que parece uma extraordinária abundância com relação ao resto, para nós, do ponto de vista que o Estado de São Paulo deveria oferecer como produção, resulta carência. Por exemplo, o Departamento de Artes Cênicas tem formado diretores e dramaturgos. Posso citar o Bosco Brasil, que é de uma safra mais recente, formado pela escola e que já ganhou prêmios. Neste momento, na Universidade de São Paulo, que tem pós-graduação até o nível de doutorado, eu levantei, de uma forma muito superficial, agora numa palestra que eu dei em Buenos Aires, uma produção de cerca de 120 teses produzidas sobre teatro, na última década. Quer dizer, se produz bastante. Cada concurso que você participa como jurado, que você acompanha de alguma forma, na área de dramaturgia, tem sempre um volume enorme, de 70, 80, 100 peças escritas. Evidentemente, se fizer uma triagem de qualidade, isso não implica em 100 novos autores, e em nenhum lugar do mundo é assim. Podemos tirar dez ou quinze que poderiam desenvolver esse trabalho. Talvez fosse fundamental uma política que abrisse espaço para o desenvolvimento, através de bolsas de estudo, por exemplo, para que esses jovens dramaturgos ou dramaturgo de peças de gavetas, que nunca

conseguiram montar uma peça, pudessem desenvolver projetos, ter um aperfeiçoamento do seu talento, sua verve de escritor. Então, quando eu penso numa política, eu penso em onde seria mais importante investir para que isso multiplicasse. Deveria haver um conselho de pessoas pensando e atuando no sentido de dar direções. Mas eu não acho que falte produção, eu acho que faltam canais para a divulgação dessa produção. Incentivo à essa produção no sentido de seu aperfeiçoamento, intercâmbio no sentido de romper essas bolhas de isolamento, que encerram o Sudeste num espaço, e o Nordeste num outro, o Sul num outro. Nesse sentido, eu acho que os festivais são espaços importantes, de comunicação e intercâmbio.

Se vislumbra algum tipo de incentivo do Governo?

Silvana Garcia: No ano passado, o Márcio Souza, Presidente da FUNARTE esteve aqui e fez palestra para os produtores culturais, falou das linhas de publicação da FUNARTE, o que é muito importante, para se produzir textos e livros, principalmente na esfera do teatro; a FUNARTE contribui muito nessa esfera. Na Argentina, eu não sei como eles fazem, você tem toda a sua produção dramática em livros. Eu, que trabalho com a história do teatro, tenho a maior dificuldade, pois não tenho textos editados, inclusive para melhor trabalhar em sala de aula. Você pode avaliar a dificuldade que grupos têm de encontrar textos para encenar. Eu acho muito louvável o esforço do grupo em produzir uma dramaturgia própria, mas, por outro lado, eles também não têm acesso ao que já está escrito, por que não tem onde encontrar, principalmente se sai do eixo Rio - São Paulo.



A DRAMATURGIA

110

10º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Clóvis Levi

Foram onze peças na Mostra Oficial: um Molière ("As Preciosas Ridículas"), um Brecht ("Um Vôo sobre o Oceano"), Um Karl Valentim, um anônimo ("A Farsa do Advogado Pathelin"), três adaptações (Recuerdos, criação coletiva sobre orquestra de senhoritas, de Anouilh; Ventos do amanhecer em Macambria, de José Condé, quando Roberto Cartaxo adaptou a adaptação de Roberto Vignati, e Quixote: o hilariante e Venturoso Sonho, trabalho de Vinícius Rodrigues, sobre o romance de Cervantes): dois textos com criações individuais (A Velha Língua Tece a Teia, de Leon Romero; e O Martírio, de Antônio Rogério Toscano), e mais dois textos de Criações Coletivas - Clowns e O Jantar. Resultado final: quatro peças do repertório universal e sete peças criadas pelos participantes do Festival.

Se assistir a diversos textos inéditos é muito bom, presenciar espetáculos com textos dramaturgicamente frágeis é extremamente preocupante.

Os textos coletivos mais uma vez demonstraram a dificuldade de se elaborar uma dramaturgia eficaz quando há excesso de mãos/cabeças criadoras. Em Clowns, as pequenas situações de comicidade são demasiadamente esticadas, levando o espetáculo, em alguns momentos, a uma sensação desconfortante de monotonia e repetição; "O Jantar", uma situação que mistura "A Partilha", de Falabella, com referências pessoais do elenco, acaba criando um resultado ingênuo, apenas anedótico e dramaturgicamente descosido; a adaptação libérrima feita pelo grupo da PUC de São Paulo - TUCA, para a orquestra de senhoritas, chegou apenas a um resultado confuso, com indefinição de propósito e com um humor gratuitamente grosseiro, quando a intenção dos autores, segundo o programa era o de se inspirar, na forma especial, peculiar e estranha de retratar o ser humano utilizada por Federico Fellini, além de ser "um pretexto à reflexão sobre a modernidade e uma observação mais delicada dos inconvenientes a que se acorrem os múltiplos pesares do sentimento humano".

Outra adaptação - a de Dom Quixote - nem manteve o original, nem enriqueceu-o. O autor, atualmente com 18 anos, tinha 16 quando fez seu trabalho, e ainda tem muitas possibilidades de se desenvolver. Há uma tentativa absolutamente frustrada de carnavalização do universo de Quixote, mesclando-o com a cultura nordestina, e o personagem-título perde sua grandeza, complexidade e dimensão poética, ficando apenas tolo.

A terceira adaptação foi sobre o original de José Condé. Roberto Vignati transformou o texto literário em peça teatral e Roberto Cartaxo adaptou o trabalho de Vignati. O resultado é extremamente confuso e o Ventos do Amanhecer... foi, além de tudo uma das peças mais prejudicadas no seu entendimento pelo despreparo vocal do elenco.

O Martírio é um investimento do autor Antônio Rogério Toscano sobre as características muito particulares da dramaturgia da "commedia dell'arte". Seu trabalho, com altos e baixos, recebeu uma Menção Especial, criada pela comissão julgadora para incentivá-lo a seguir escrevendo. O Martírio - com sua assumida ingenuidade - é um respeitável trabalho de pesquisa, mas contém problemas, como eventual falta de unidade vocabular

e com uma resolução final demasiadamente abrupta.

Concluindo, *A Velha Língua Tece a Teia*, de Leon Romero, ao invés de assumir o que tem de melhor - uma comédia incosequente e absurda - prefere ser politicamente correta e acaba pretendendo (e a pretensão não se realiza) investigar questões da ditadura militar. A mistura não dá bom paladar. Há excelentes momentos de humor inteligente e uma total ausência de idéia central. Foi mais uma peça extremamente prejudicada porque a platéia perdia muito texto pela má emissão vocal do elenco.

A questão da dramaturgia não é apenas um problema em Blumenau. Alarga-se para ser uma questão nacional, amplia-se para ser uma dificuldade mundial. Como estimular nossa dramaturgia?

A direção do Festival está atenta ao problema e já decidiu coincidir a versão de 1997 com um concurso nacional de dramaturgia. Sugiro que, além disso, seja criado um estímulo mais imediato - o estabelecimento de um prêmio para melhor texto inédito. Como vimos, em Blumenau, há prêmios - justos! - que não existem em muitas competições (sonoplastia, ator/atriz coadjuvante) e não se premia aquele que dá origem ao processo teatral: o autor.



“... Se assistir a textos inéditos é muito bom, presenciar espetáculos com textos dramaturgicamente frágeis é extremamente preocupante. A questão da dramaturgia alarga-se para ser uma questão nacional, amplia-se para ser uma dificuldade mundial. ... Como estimular nossa dramaturgia?...”

BIS!...

TEATRO, TELEVISÃO E MULTIMÍDIA

O teatro está perdendo espaço para televisão, computador, informação multimídia, internet?

Montagnari: Você tem uma série de reflexões sobre o teatro que o mostram como uma das formas de expressões mais antigas; ela é primeva, em relação à qual sempre tem que voltar. Eu acho que a escala de teatro não é a escala dos meios de comunicação de massa, nessa lógica do teatro se aproveitar dos diferentes meios para poder se realizar. Mas de qualquer forma, se pode falar da essência dele, eu acho que enquanto forma de comunicação, a escala dele não é a escala do mundo contemporâneo, moderno. Os meios é que terão que ser adaptados a ele, e não ele aos meios.

Fred Góes: Eu acho que, como o teatro representa o homem, não há máquina que substitua ao homem. A multimídia, o computador, tudo será incorporado pelo teatro, em seus espetáculos. As novas tecnologias certamente só servirão para contribuir para que o espetáculo ganhe outras dimensões. Então se hoje nós falamos de realidade virtual, esta tecnologia certamente permitirá ao teatro, que a gente veja a coisa. Em vez de cenário, você pode ter uma paisagem virtual.

A televisão apresenta-se como bidimensional, enquanto o teatro é tridimensional. Atualmente um programa que está fazendo sucesso na televisão, usa bastante da linguagem teatral, inclusive atores interagindo com o público. Como o senhor analisa esta troca de sinais, entre teatro e televisão?

Fred Góes: Fazer televisão, e já trabalhei muito tempo fazendo roteiros de televisão, é uma outra forma, porque a televisão é minimalista. Na televisão o ator aparece em plano fechado.

No teatro a representação implica num plano geral. Você vê a cena toda acontecendo num plano geral.

Jamais fecha. O "Sai de Baixo", ainda que seja a gravação do espetáculo num teatro, é tratado posteriormente para televisão. Há essa coisa saborosa, que eu acho que tenha uma contribuição interessante, do

"Sai de Baixo", que é chamar as pessoas para o teatro. Aquela situação que é criada e escrita para a televisão, acontece numa casa de teatro, num templo que é o teatro. E a televisão, eu acho que jamais matará o teatro. Jamais. Os atores de teatro, quando fazem televisão, sabem que a forma de representar é diferente. Isso é muito evidente.



A FORMAÇÃO DO ATOR NO CONTEXTO ACADÊMICO

Irion Nolasco

Gostaria de agradecer o convite, feito pelos organizadores do Festival, para conversar com vocês sobre a formação do ator no contexto acadêmico. O que vou falar aqui é a partir de minha própria experiência, como aluno e professor, em diferentes departamentos de teatro. Na verdade, o título desta palestra, serviu, antes de mais nada, como pretexto para traçar algumas considerações sobre o ator e sua formação e não tem nenhuma pretensão de esgotar o tema.

Quando se fala de formação do ator, a primeira coisa a considerar é a amplitude do assunto e sua grande complexidade. As primeiras perguntas são: formação em relação a que? Formação do ator sim, mas de que ator e para qual tipo de teatro? Formação é alguma coisa com início, meio e fim? Ou é uma busca onde o limite é a própria pessoa? Afinal sobre o que estamos falando? O terreno é incerto e vago. Na literatura sobre o assunto encontramos uma variedade de palavras que são empregadas com a mesma significação. Com a mesma regularidade aparecem as noções de aprendizagem, pedagogia, formação e treinamento referindo-se ao processo ao qual o ator se submete para aprimorar sua arte. Todas as palavras acima mencionadas implicam em transmissão de uma tradição. No entanto, a imprecisão e a confusão de termos nos impede de perceber o que é transmitido, de que maneira, em que contexto, entre quais pessoas e com que objetivo a transmissão é efetuada. Todos esses conceitos pertencem ao domínio do conhecimento e nos remetem à noção de aprendizagem. Por aprendizagem, entendo a aquisição de um "savoir-faire" pelo homem, através de sua unidade psico-física.

Portanto, é fundamental precisar ou delimitar sobre o que vamos falar para evitar maiores confusões ou tentar aplicar noções e conceitos em contextos tão diferentes que se tornam equivocados. Sabemos, por exemplo, que um ator pode buscar sua formação, sua aprendizagem, de diferentes maneiras. Uma delas, é a formação sobre o tablado, feita através da prática, começando, muitas vezes, com atividades próximas ao palco, ou em pequenos papéis, até chegar a responsabilidades maiores. Não é incomum ouvir, por exemplo, que um ator "já nasce feito" e que são as suas qualidades inatas que determinam a eficácia de seu jogo. Sua espontaneidade e extroversão lhe assegurariam o sucesso na profissão.

Outra, é em escolas particulares onde o ensino se articula a partir de um programa proposto por uma personalidade (um exemplo internacional é a Escola Jacques Lecoq) ou por uma equipe. Apesar da excelência de muitas delas, não escapam a

um perigo: o da redução a uma abordagem muito particular no ensino do ator.

Uma terceira possibilidade, é a formação junto a um grupo. E ainda assim, é preciso considerar as diferenças entre grupos, o que obrigatoriamente faz com que um ator de um, tenha uma formação diferente da do outro. A formação de um ator no Théâtre de Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, é diferente da de um ator do Odin Teatret. Mas, de uma maneira geral, a formação do ator em um grupo tem um caráter de iniciação (Grotowski, Barba). É uma experiência estética e ética. O mestre inicia o discípulo e lhe transmite uma experiência: A SUA. A relação mestre/ discípulo é entendida aqui como era compreendida na Itália durante o Renascimento: "um mestre é aquele que faz uma obra e que a continua com seus alunos". Ou, como é entendida entre os orientais, onde o aprendizado de uma arte é também uma disciplina espiritual de auto-conhecimento.

Finalmente, temos a formação do ator realizada nas universidades. No Brasil, embora nem todas as universidades possuam Departamentos de Arte Dramática ou Artes Cênicas com bacharelado em Interpretação Teatral, já temos um número significativo e um interesse cada vez maior em ampliar esta oferta.

Logo que pensamos sobre a formação do ator no contexto acadêmico, deparamos com uma diferença básica em relação às outras possibilidades acima mencionadas: a forma com que o candidato a ator ingressa no período de formação.

Os cursos de Arte, e como consequência os cursos de formação de ator a nível acadêmico, seguem o modelo geral de ensino. Durante a escola de 1º e 2º graus, os alunos desenvolvem basicamente dois tipos de inteligência: a inteligência lógico/matemática e a inteligência linguística. Para ingressar no curso de formação de atores da Universidade, são obrigados a prestarem vestibular. E o vestibular testa apenas as capacidades lógico/matemáticas e linguísticas do candidato. Nada a respeito de inteligência musical, espacial, inter-pessoal, cinestésica ou intra-pessoal.

Conscientes deste problema, professores de Arte (Música, Artes Visuais e Teatro) de algumas universidades, instituíram a chamada "prova específica". Em nosso Departamento ela é ainda muito recente. O que se verifica é que muitos dos candidatos que durante a "prova específica" demonstram melhores condições para cursar um bacharelado em Interpretação Teatral, não conseguem aprovação no vestibular unificado. Isto já é um grande problema porque remete a questão da aptidão para a arte, para



o trabalho do ator, e coloca em cheque os métodos utilizados para a seleção de candidatos ao curso de Interpretação em nível superior.

Como fazer para que aquele que demonstra melhores condições possa ingressar no curso? O que farão aqueles que demonstram excelentes qualidades para o trabalho de ator mas que não são aprovados no vestibular? Quais os prejuízos que isto pode acarretar para a arte teatral?

Uma vez dentro da universidade, o aluno/ator vai se defrontar mais uma vez com o modelo geral de ensino com tudo que isto implica em termos de institucionalização e burocratização. A formação do ator é concebida através de currículos, matérias e disciplinas distribuídas ao longo de mais ou menos oito semestres de curso. A rigidez dos currículos, geralmente construídos no sistema de pré-requisitos, pretende dar seriedade e rigor ao programa de formação. Entretanto, sob esta rigidez curricular, percebe-se o caráter (entendido aqui como algo não ligado a um sistema coerente de regras) da formação universitária. A fragmentação de técnica e conteúdos distribuídos ao longo do curso, e ministrados por professores diferentes que possuem métodos diferentes é uma indicação disto.

Aliás, heterogeneidade e fragmentação são constantes no meio acadêmico e estão presentes também nos modelos universitários americanos e europeus. No que diz respeito ao corpo docente, percebe-se que: ou os professores foram formados no próprio departamento onde atualmente lecionam (a endogenia nos cursos de arte, de uma maneira geral, é muito grande) sem terem passado por outras experiências, acadêmicas ou não, ou são professores que mantiveram uma espécie de formação/informação contínua, através de aperfeiçoamento acadêmico (pós-graduação, etc.) ou trabalho artístico relevante. conseqüentemente, devido às diferenças de formação, a integração em torno a um objetivo comum, torna-se mais difícil. Mas, dentro de outra perspectiva, uma multiplicidade de experiências poderia ser extremamente positiva, caso o corpo docente pudesse, sem vaidades e constrangimentos pessoais, discutir métodos e técnicas, estabelecer estratégias, promover encontros e reavaliar constantemente o próprio trabalho no curso de formação de atores.

Zbigniew Cyncutis, um dos famosos atores do teatro laboratório de Jerzy Grotowski, morto em 1982, criou uma proposta curricular para o Departamento de Teatro do Hamilton College, em Clinton, Nova York. Nesta proposta diz o seguinte:

"Frequentemente não existe cooperação entre professores no Departamento de Teatro. É uma forte indicação de que os professores não possuem suficiente fé em suas capacidades como professores ou como artistas. Infelizmente, esta forma de isolacionismo profissional impede os professores do confronto com suas próprias limitações, uma atitude que pode ser expressa através de uma postura de conservadorismo ou insensibilidade em relação ao trabalho dos outros. O perigo é que o que é preservado, através do isolamento, pode ser um mal-entendido ou erro. Cooperação não exclui o erro, mas cria oportunidades de evitá-lo. Um perigo muito maior é que o erro e o mal-entendido

podem ser implantados por gerações sucessivas." ("To be or to have". *The Drama Review*, fall 1994, T 143, p. 52).

Organizado em matérias e disciplinas, o currículo se dá no tempo e no espaço. Alguns, com um número excessivo de disciplinas distribuídas em oito semestres. A conseqüência é que o aluno/ator terá em doses homeopáticas, por exemplo, duas horas de trabalho corporal em uma terça-feira, outras duas numa quinta-feira, e assim sucessivamente em todas as disciplinas. A questão é saber o quanto de formação eficaz o aluno pode ter no final.

A apresentação do conhecimento tende a ser de forma linear e seqüencial. Na parte teórica, então, quase sempre começa com as "origens" disso, "origens" daquilo. Tudo com pré-requisitos. Dentro desta lógica, ninguém seria capaz de entender Nelson Rodrigues, sem antes ter estudado a tragédia grega. Na parte prática, temos os célebres números romanos, como: interpretação I ou ainda as tais de "introdução ao". Nós sabemos que as pesquisas contemporâneas demonstram que o ser humano não processa a informação de forma linear. Na verdade, o ser humano é um banco de dados não seqüencial.

À heterogeneidade docente e à fragmentação curricular acrescenta-se, ainda, o que eu chamaria de limitação dos estudos teatrais. Noções e conceitos são usados de forma generalizante, imprecisa. Improvisação, por exemplo, é um termo usado de uma forma extremamente freqüente, mas que tem inúmeras interpretações, o que torna a discussão e o entendimento ainda mais difícil e complexo. Não é por nada que os estudos contemporâneos de teatro estão, cada vez mais, tomando noções tanto das ciências humanas como das ciências exatas e reutilizando-as para explicar, delimitar e precisar termos já desgastados pelo uso. A noção de aprendizagem é uma delas.

Ainda sobre a noção de arbitrário: a formação do ator, no ocidente, é baseada em uma prática pouco codificada, o que torna extremamente difícil um discurso sobre aprendizagem no sentido profissional do termo. A ausência de uma pedagogia, entendida aqui como um conjunto de técnicas que facilitam a obtenção de um resultado determinado, torna o assunto particularmente inapreensível.

A noção de técnica - palavra de origem grega "technikos", que diz respeito à arte, "techné" - ou à prática de um ofício, quando aplicada ao teatro, suscita uma discussão. Na cultura Euro-Americana a técnica no teatro parece secundária. Quanto mais a forma teatral se aproxima da reprodução do cotidiano, menos a técnica é importante. Na tradição do teatro naturalista, o objetivo do ator no palco é ser "natural", quer dizer, aproximar-se do comportamento de todos os dias.

Partindo deste princípio, qualquer pessoa é um ator em potencial, precisando apenas um pouco de coragem para subir no palco. A aprendizagem nesse caso não é necessária, na medida em que para a representação o nível técnico exigido é muito reduzido.

Em relação a atividades como a música, as artes plásticas e a dança, é praticamente impossível falar de formação sem falar de aprendizagem técnica. Para executar uma peça de Bach ou de Ravel, é necessário dominar técnicas específicas. O mesmo vale

para a dança e as artes plásticas.

Por outro lado, o teatro "stricto sensu" não é universal. Há certas culturas onde a manifestação teatral, tal como nós a entendemos, não existe. E em uma mesma cultura o teatro pode adquirir formas diferentes. É uma escolha arbitrária daqueles que praticam e que inclui, além de aspectos estéticos, aspectos ideológicos. O teatro de Patrice Chéreau não é o mesmo do de Peter Stein. O teatro de Gabriel Vilella é diferente do teatro de Antunes Filho.

Ainda para enfatizar o aspecto do arbitrário na formação do ator no ocidente, vemos que a cultura ocidental tem uma verdadeira "obsessão" pelo novo. Os métodos de formação de atores e os espetáculos mudam constantemente. Parece haver uma preocupação da parte de atores e professores de teatro de mudarem, tanto quanto possível, técnicas e exercícios. O importante é não insistir sobre a mesma técnica, em geral, para não aborrecer os atores. A formação, então, se efetua em uma perspectiva horizontal, mas quase nunca no sentido vertical, isto é, aprofundar uma técnica, ou um conjunto delas até as últimas consequências.

Um dos grandes dilemas dos cursos de formação de ator nas universidades, é a forma de organização de conhecimento. Alguns ficam indecisos entre organizar um currículo com ênfase no conhecimento EM ou com ênfase no conhecimento SOBRE.

O que se entende por conhecimento EM? É o tipo de conhecimento que se ganha quando estamos atuando, trabalhando ou exercitando-nos psico-fisicamente. Se considerarmos o trabalho do ator, o teatro em suma, como uma arte biológica e holística, este tipo de conhecimento se dá através da unidade corpórea. É uma forma de conhecimento total. Este conhecimento da arte do ator se dá unicamente através do exercício prático, dos desafios psico-físicos que lhe são propostos e que ele, para resolvê-los, necessita ultrapassar seus próprios limites. É um

conhecimento direto.

Em contrapartida temos o conhecimento SOBRE. Aqui o conhecimento é indireto. Se dá através do livro, do artigo, das chamadas disciplinas teóricas como História do Teatro, da Dança, etc. O conhecimento sobre alguma coisa e não em alguma coisa. Acumulação de dados, memorização de fatos. Como aquele que sabe tudo sobre cinema: quem dirigiu tal filme, quem atuou, etc., só que não sabe fazer cinema.

O ideal, em nosso entender, é que o conhecimento sobre, num curso de formação de ator de nível universitário, fosse uma reflexão sobre o trabalho empírico, o trabalho prático. Um tipo de conhecimento que obtemos quando refletimos sobre a nossa atuação, isto é, antes ou depois de termos atuado ou nos exercitado. O currículo deveria ser baseado no conhecimento experimental. O conhecimento discursivo deveria surgir diretamente da experiência, da ação, ou do treinamento do ator.

Se considerarmos a formação do ator como algo a ser perseguido durante toda uma vida, percebemos que a informação acadêmica é muito mais informativa, disciplinadora, do que propriamente formativa.

Estamos vivendo entre um velho paradigma. Entre uma sociedade industrial e uma sociedade do conhecimento. Estamos vivendo entre o velho e o novo, em um momento de indefinição, seja por não sabermos exatamente o que fazer, seja por falta de recursos econômicos para passar para o novo paradigma. É um momento tão fantástico como foi a descoberta da escrita para os antigos gregos. É uma revolução sem precedentes na história da humanidade. Em vista disso, creio que urge repensar os currículos dos cursos de formação de atores nas universidades.

Para finalizar a palestra, e não o assunto, gostaria de citar Jacques Delcuvelerie, diretor belga, quando fala da aprendizagem e da formação do ator:

"Podemos aprender as preces e os ritos, mas não a santidade".

*Karin Flesh em
"Um Sopro de Vida"
baseado na obra de Clarice
Lispector. espetáculo
demonstração apresentado
após a palestra
de Irion Nolasco
"A Formação do Ator no
Contexto Acadêmico".*



*Um
sopro
de vida*

ESTIMATIVA DE PÚBLICO DO 10º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

ESPETÁCULOS DA MOSTRA OFICIAL

- CLOWNS	560
- O JANTAR	570
- RECUERDOS	590
- O VÔO SOBRE O OCEANO	581
- AS PRECIOSAS RIDÍCULAS	624
- VENTOS DO AMANHECER EM MACAMBIRA	600
- É ABSOLUTAMENTE CERTO QUE QUEM SABE TALVEZ ELE VENHA ..	805
- QUIXOTE, O HILARIANTE E VENTUROSO SONHO	600
- A VELHA LÍNGUA TECE A TEIA	850
- O MARTÍRIO	1.000
- A FARSA DO ADVOGADO PATHELIN	640
- TOTAL (MÉDIA DE 674 PESSOAS POR ESPETÁCULO)	7.420

ESPETÁCULOS DO PALCO SOBRE RODAS

- O CIRCO CHEIO DE LUA	350
- O CIRCO CHEIO DE LUA	250
- O CIRCO CHEIO DE LUA	260
- O CIRCO CHEIO DE LUA	350
- O CIRCO CHEIO DE LUA	300
- A PALHAÇADA	270
- A PALHAÇADA	150
- CLOWNS	120
- CLOWNS	110
- ARI AREIA, UM GRÃOZINHO APAIXONADO	170
- ARI AREIA, UM GRÃOZINHO APAIXONADO	400
- SALVE O RIBEIRÃO	150
- UMA CANÇÃO DE GUERREIRO NO CHUMBREGO DA ORGIA	300
- TOTAL (MÉDIA DE 244 PESSOAS POR ESPETÁCULO)	3.180

ESPETÁCULOS DA MOSTRA PARALELA

- A MULHER SEM PECADO	330
- TELECO	330
- TELECO	270
- ARI AREIA, UM GRÃOZINHO APAIXONADO	270
- SUEÑOS DE UNA NOCHE DE VERANO	260
- OS CEGOS, ÀS CEGAS	330
- CARTAS DE JENNY	270
- UMA CANÇÃO DE GUERREIRO NO CHUMBREGO DA ORGIA	210
- EL EXTRAÑO JINETE	270
- O CIRCO CHEIO DE LUA	300
- SALVE O RIBEIRÃO	260
- A PALHAÇADA	350

REPRISES NA MOSTRA PARALELA (A PEDIDOS)

- TELECO	200
- A MULHER SEM PECADO	<u>100</u>
- TOTAL DA MOSTRA PARALELA INCLUINDO REPRISES (MÉDIA DE 267 PESSOAS POR ESPETÁCULO)	3.750

ESPETÁCULO/DEMONSTRAÇÃO

- UM SOPRO DE VIDA	270
--------------------------	-----

**UM TOTAL DE 14.620 PESSOAS ASSISTIRAM A 39 ESPETÁCULOS,
NO PERÍODO DE 05 A 13 DE JULHO DE 1996.**



CLOWNS

Autor
Criação Coletiva

Grupo
Atormenta

Universidade
Universidade do Estado de
Santa Catarina

Direção
Geraldo Cunha

O JANTAR

Autor
O grupo a partir de roteiro
de Patrícia Fagundes

Grupo
Departamento de Arte
Dramática da UFRGS

Universidade
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul

Direção
Patrícia Fagundes



RECUERDOS

Autor

Elenco

Grupo

Trupitê de Teatro

Universidade
Pontifícia Universidade
Católica - SP

Direção
Carlos Gardin





O VÔO SOBRE O OCEANO

Autor

Bertolt Brecht

Grupo

DCE Livre

Universidade

Faculdade de Artes Dulcina
de Moraes - Brasília/DF

Direção

Marco Prazeres

VENTOS DO AMANHECER EM MACAMBIRA

Autor

Roberto Vignati
(adaptação José Condé)

Grupo

Oficina de Teatro

Universidade

Universidade Federal
da Paraíba

Direção

Roberto Cartaxo



AS PRECIOSAS RIDÍCULAS

Autor

Molière

Grupo

TELAC - Teatro Experimental
do Laboratório de Artes Cênicas

Universidade

Universidade Federal de
Pernambuco

Direção

Marcondes Gomes Lima





**É ABSOLUTAMENTE
CERTO QUE QUEM SABE
TALVEZ ELE VENHA**

Autor

Karl Valentin

Grupo

Theatrum

Universidade

Faculdade de Taquara

FACCAT/FAETA

Direção

Ângela Gonzaga

**QUIXOTE:
O HILARIANTE E
VENTUROSO SONHO**

Autor

Carlos Dowling

Grupo

Anarrieh Cia. de Teatro

Universidade

Universidade Federal

da Paraíba

Direção

Vinicius Rodrigues



EL EXTRAÑO JINETE

Autor

M. de Ghelderode

Grupo

ENAD - Residencia Actoral

1996 - Argentina

Universidade

Escuela Nacional de Arte

Dramatico

Direção

Pablo Moseinco



**A VELHA LÍNGUA
TECE A TELA**

Autor

Léon Romero

Grupo

Arcádia Cia. Teatral

Universidade

Faculdade de Direito/USP

Direção

Newton Milanez



**A FARSA DO
ADVOGADO PATHELIN**

Autor

Desconhecido

Grupo

Teatro Sim... Por Que Não?!!!

Universidade

Universidade do Estado
de Santa Catarina

Direção

Júlio Maurício



O MARTÍRIO

Autor

A.R. Toscano

Grupo

Meta Cia. Bisognosi

Universidade

Universidade de Campinas - SP

Direção

Tiche Vianna





**A MULHER SEM
PECADO**

.....

Autor

Nelson Rodrigues

Grupo

Phoênix - Blumenau - SC

Universidade

Universidade Regional
de Blumenau

Direção

Paulo Gaiger

TELECO

.....

Autor

Adaptação do conto de
Murilo Rubião

Grupo

A-3

Universidade

Universidade de São Paulo

Direção

André Pink



**ARY AREIA, UM
GRÃOZINHO
APAIXONADO**

Autor

Enéas Lour

Grupo

de Teatro da Universidade de
Passo Fundo

Universidade

Universidade de Passo
Fundo - RS

Direção

Fátima Ortiz



**SUEÑOS DE UNA
NOCHE DE VERANO**

Autor

W. Shakespeare

Grupo

ENAD - Residencia
Actoral 1996 - Argentina

Universidade

Escuela Nacional de
Arte Dramatico

Direção

Andrés Bazzalo



**OS CEGOS,
ÀS CEGAS**

.....
Autor

Carlos Crescêncio

Grupo

(Co)Incidentes - Blumenau - SC

Direção

Carlos Crescêncio

CARTAS DE JENNY

.....
Autor

Gustavo Meza

Grupo

TEA - Chile

Universidade

Escuela Artistica

"Violeta Parra"

Direção

Sonia Castillo Araya



**UMA CANÇÃO DE
GUERREIRO NO
CHUMBREGO DA ORGIA**

.....

Autor

Diversos

Grupo

Joana Gajuru

Universidade

Universidade Federal de

Alagoas

Direção

Lindolfo Amaral



**O CIRCO CHEIO
DE LUA**

.....

Autor

Memélia de Carvalho
(adaptação do Grupo Téspis)

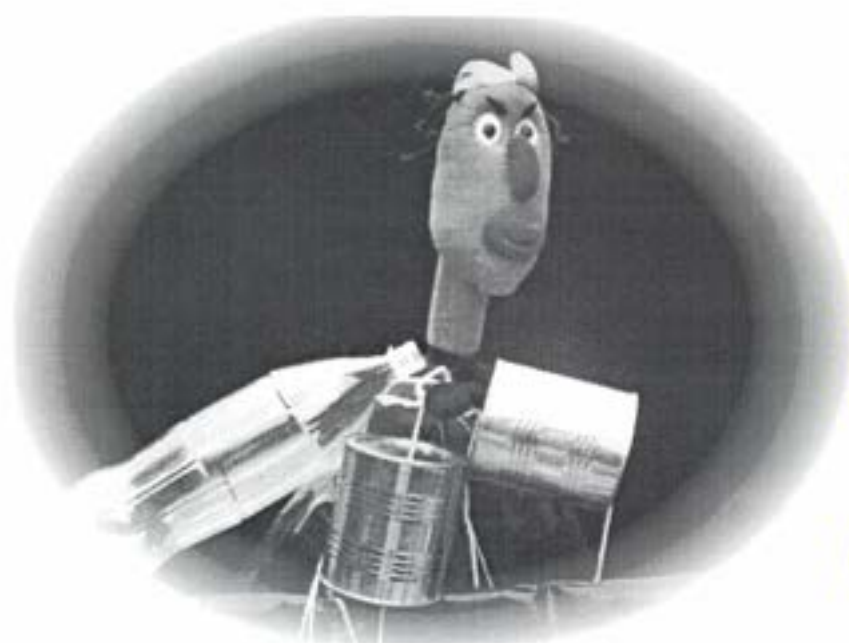
Grupo

Téspis Cia. de Teatro

Itajaí - SC

Direção

Daniele Couto/Denise da Luz/
Max Reinert



**SALVE O
RIBEIRÃO**

.....

Autor

Antônio Leopolski/Pedro Dias

Grupo

Bando Neon Experiência
Cênica - BNU - SC

Direção

Antônio Leopolski/Pedro Dias

A PALHAÇADA

.....

Autor

Rita Alves/Rosi Martins

Grupo

Camaleão - Goiânia - GO

Direção

Rita Alves/Rosi Martins



SOBRE O PALCO E RODAS, O ESPETÁCULO VAI RECOMEÇAR

Os atores do 10º Festival Universitário de Teatro de Blumenau saíram do palco e foram para as ruas levando o espetáculo aonde o povo está. Este ano, o nome Palco sobre Rodas não foi apenas uma licença poética para explicar o que acontece nas praças, escolas, fábricas e shoppings.

A Fundação Cultural de Blumenau, co-parceira da Universidade Regional de Blumenau no 10º FUTB, assumiu esta parte do festival, e com apoio da Coca-Cola, alugou uma camionete C-10, onde adaptou um palco de 20 metros quadrados. Este veículo percorreu os locais mais inusitados: os dois ancionatos de Blumenau, terminais urbanos, escolas, Caic's, associações de moradores, entidades de assistência ao menor, praças, presídio, fábricas e o Shopping Neumarkt.

A atriz Margareth D'Niss, da Fundação Cultural de Blumenau selecionou cinco espetáculos entre os inscritos para a Mostra Paralela, adaptáveis a esta estrutura: "Tomamos o cuidado de escolher apenas as montagens que podiam ser feitas fora do palco convencional, para não prejudicar o trabalho dos grupos", analisa Margareth. Além disso, a programação foi elaborada respeitando o público alvo e o local de apresentação.

O Palco sobre Rodas tem sido apresentado desde 1991 no FUTB, mas de forma diferente. Os grupos que tinham montagens que dispensavam grandes cenários iam a estes lugares e improvisavam seu espetáculo. Agora, com a camionete-teatro, tudo pode ser mais organizado e até móveis e figurinos podem ser carregados para fora.



O Palco sobre Rodas do 10º Festival Universitário de Teatro de Blumenau atingiu um público de 3180 pessoas.

Fonte: Jornal A Notícia - Anexo,
04 de julho de 1997
Texto de Marly Rüdnick

**GRUPOS DO
PALCO
SOBRE RODAS**

**DO 10º
FUTEB**

CLOWNS

Criação Coletiva
Grupo: Atormenta
Universidade do Estado de
Santa Catarina
Direção: Geraldo Cunha

O CIRCO CHEIO DE LUA

Memélia de Carvalho
Grupo: Téspis Cia. de
Teatro de Itajaí
Direção: Daniele Couto/
Denise da Luz/ Max
Reinert

**ARI AREIA, UM
GRÃOZINHO APAIXONADO**

Enéas Lour
Grupo de Teatro da
Universidade de Passo Fundo
Direção: Fátima Ortis



**UMA CANÇÃO DE
GUERREIRO NO
CHUMBREGO DA ORGIA**

Grupo: Joana Gajuru da
Universidade Federal de
Alagoas

Direção: Lindolfo Amaral

**SUEÑOS DE UNA
NOCHE DE VERANO**

William Shakespeare

Grupo: ENAD - Residência
Actoral 1996 - Argentina
Escuela Nacional de Arte
Dramatico

Direção: Andrés Bazzalo



A PALHAÇADA

Rita Alves/Rosi Martins

Grupo: Camaleão de
Goiânia - GO

Direção: Rita Alves/
Rosi Martins



SALVE O RIBEIRÃO

Antônio Leopolski/
Pedro Dias

Grupo Bando Neon
Experiência Cênica de
Blumenau - SC

Direção: Antônio Leopolski/
Pedro Dias



RESULTADO DA PREMIAÇÃO DO 10º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE Blumenau

ESPETÁCULO

Indicações:

"VENTOS DO AMANHECER EM MACAMBIRA"

Autor: Roberto Vignoli (adaptação de conto de José Condé)
Grupo: Oficina de Teatro
Universidade Federal da Paraíba
Direção: Roberto Cartaxo

"É ABSOLUTAMENTE CERTO QUE QUEM SABE TALVEZ ELE VENHA"

Autor: Karl Valentim
Grupo Theatrum
Faculdade de Artes de Taquara/FACCAT/FAETA
Direção: Ângela Gonzaga

"O MARTÍRIO"

Autor: A.R. Toscano
Grupo: Meta Cia. Bisognosi
Universidade de Campinas - SP
Direção: Tiche Vianna

PREMIADO:

.....
"É ABSOLUTAMENTE
CERTO QUE QUEM SABE
TALVEZ ELE VENHA"
.....



ATOR

Indicações:

PEDRO ILGENFRITZ

("Clowns", do Grupo Atormenta, da Universidade do Estado de Santa Catarina)

RENATO SANTA CATARINA

("O Jantar")

FRED HUNZICKER

("O Martírio")

PREMIADO:

.....

FRED HUNZICKER

.....



ATRIZ

Indicações:

CIBELE JÁCOME

("As Preciosas Ridículas")

CAROLINA MÜLLER

("É Absolutamente Certo Que Quem Sabe Talvez Ele Venha")



PREMIADA:

.....

CAROLINA MÜLLER

.....

ATOR COADJUVANTE

Indicações:

GUILHERME JORGE

("Recuerdos")

HENRY GÜINTHER

("É Absolutamente Certo Que Quem Sabe Talvez Ele Venha")

PREMIADO:

.....

GUILHERME JORGE

.....



ATRIZ COADJUVANTE

Indicações:

LETÍCIA LIESENFELD

("O Jantar")

JANAÍNA ROCHA

("O Martírio")



PREMIADA:

.....

LETÍCIA LIESENFELD

.....

ILUMINAÇÃO

Indicações:

BRENO KETZER

("O Jantar")

ROBERTO CARTAXO e FABIANO MACEDO

("Ventos do Amanhecer em Macambira")

PREMIADOS:



ROBERTO CARTAXO

e

FABIANO MACEDO



SONOPLASTIA

Indicações:

GUINGO FREIRE

("Clowns")

JACQUES KLEIN

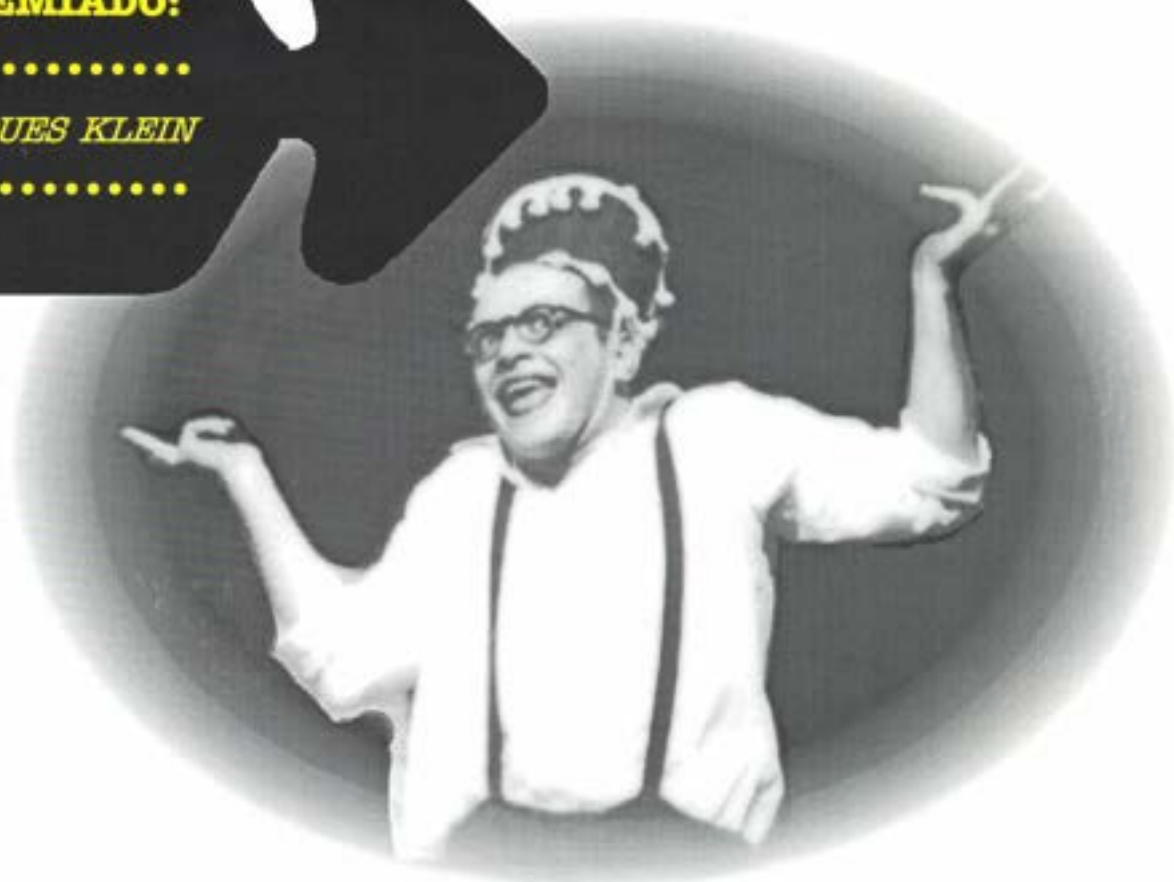
("É Absolutamente Certo Que Quem Sabe Talvez Ele Venha")

PREMIADO:

.....

JACQUES KLEIN

.....



FIGURINO

Indicações:

MARCONDES GOMES LIMA

("As Preciosas Ridículas")

ROBERTO CARTAXO e EXPERIÊNCIA UM

("Ventos do Amanhecer em Macambira")

ARIADNE COSTA

("Quixote: O Hilariante e Venturoso Sonho")

PREMIADO:

.....

*MARCONDES GOMES
LIMA*

.....



CENÁRIO

Indicações:

ROBERTO CARTAXO e ANTÔNIO
(*"Ventos do Amanhecer em Macambira"*)

GRUPO THEATRUM
(*"É Absolutamente Certo Que Quem Sabe Talvez Ele Venha"*)

FLÁVIO JATOBÁ
(*"Quixote: O Hilariante e Venturoso Sonho"*)

PREMIADO:

.....
FLÁVIO JATOBÁ



DIREÇÃO

Indicações:

PATRÍCIA FAGUNDES

("O Jantar")

ÂNGELA GONZAGA

("É Absolutamente Certo Que Quem Sabe Talvez Ele Venha")

PREMIADA:

.....

ÂNGELA GONZAGA

.....





Jurados



CARLOS ALBERTO DO NASCIMENTO, Universidade Federal da Bahia.

JOSÉ HENRIQUE FERREIRA BARBOSA MOREIRA, Uni-Rio.

ANDRÉ LUIZ ANTUNES NETTO CARREIRA, Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina - UDESC.



IRENE BRIETZKE, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



GIANNI RATTO, São Paulo



Oficinas



ANTÔNIO AMÂNCIO TEIXEIRA NETO, Rio de Janeiro, RJ
"Interpretação Básica para atores em TV"



GERALDO CUNHA, Florianópolis, SC
"Em Busca do seu Próprio Clown"



FLÁVIO STEIN, Curitiba, PR
"A Poética da Voz"



MARIA AMÉLIA HILTE BARBOSA, Porto Alegre, RS
"Movimento e Ritmo"



SANDRA DANI, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
"Maquilagem e Composição do Personagem"



ESTER NEOTTI, Universidade Regional de Blumenau
"Dança de Salão"



EVANDRO MARQUES VIANNA, Recife, PE
"Máscaras"



Comissão de Seleção

EDUARDO MONTAGNARI, Universidade Estadual de Maringá.

MIRNA SPRITZER, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAURO GÓES, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Palestrante

IRION NOLASCO, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

"A Formação do Ator no Contexto Acadêmico"



Debatedores e Mediadores

SILVANA GARCIA, Universidade de São Paulo.

CLOVIS LEVI DA SILVA, UNI-RIO.

LOURIVAL ANDRADE, Itajaí, SC.



LAURO GÓES, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FRED GÓES, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



O Festival caminha pelas ruas, corredores e escadarias...
 enlaça em abraços, comove, move e remove...
 canta uma canção, diz um poema,
 ensaia um passo de dança...
 e se reflete no outro que trabalha
 e se prepara para o espetáculo
 que se transforma nestes tempos de festa e
 trabalho do povo de Teatro
 em tempo de Teatro
 em todo tempo e espaço...







Fundação Cultural de Blumenau



Antigo Prédio da Prefeitura Municipal de Blumenau

*Durante uma década a parceria histórica da
Fundação Cultural de Blumenau com a
Universidade Regional de Blumenau tem
transformado em realidade o sonho do Festival
Universitário de Teatro de Blumenau.*

11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU



4 A 12 DE JULHO DE 1997



APOIO CULTURAL :

50 anos
Sulfabril



JORNAL DE SANTA CATARINA



CAIXA ECONÔMICA
FEDERAL



19 TÍTULOS INDICAÇÃO TECNOLÓGICA



UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E RELAÇÕES COMUNITÁRIAS
DIVISÃO DE PROMOÇÕES CULTURAIS