

O TEATRO *transcende*



**11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU**

**... APLAUSOS E AGRADECIMENTOS
DOS TEATREIROS A TODOS OS
PARCEIROS QUE TORNARAM
REALIDADE O 11º FESTIVAL
UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU**



FUNARTE - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA



O TEATRO Transcede

Nº 6

11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

4 A 12 DE JULHO DE 1997

UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU

Reitor
Prof. Mércio Jacobsen

Vice-Reitor
Prof. Egon José Schramm

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

Coordenadora da Divisão de
Promoções Culturais
Profª Noemí Kellermann

Coordenadora do 11º Festival
Universitário de Teatro de Blumenau
Profª Rute Coelho Zendron

Produção
Agência de Artes Gráficas
Coordenadoria de Comunicação Social

Edição, capa, projeto gráfico e
diagramação eletrônica
Rosângela Budag

Digitação
Cibele Bohn Spengler

Fotografia
Artur Moser e Gilberto Viegas

Entrevistador
Aristeu Formiga



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

O Teatro é reinvenção da vida enquanto a representa. Estando presos no cotidiano sufocante, que nos amarra à necessidade, precisamos deste grito de liberdade, desta reinvenção do amor e da paixão, do ódio e do mais debochado delírio, da tragédia ao mais desbragado riso, matérias essas de nossa própria reinvenção. Assim, momentaneamente livres das peias sociais, mergulhamos na consciência quase absoluta, como que senhores do destino, da vida e da morte. De Sófocles a Ibsen, de Shakespeare a Becket, os magos da ribalta, ao mesmo tempo que lançam nossos espíritos no torvelinho das grandes paixões humanas, fazem-nos repensar todas as nossas questões a partir de um ponto-de-vista sublime.

A Universidade Regional de Blumenau, pela 11ª reedição do Festival Universitário de Teatro, espera ter contribuído para a expansão desta arte sublime entre os nossos jovens, de tal forma que se prevaleçam dessas experiências decisivas e as transmudem em ação transformadora de seu mundo.

Prof. Mércio Jacobsen
REITOR

A revista do Festival Universitário de Teatro de Blumenau transformou-se em um elo importante entre o festival anterior e o que está chegando.

O trabalho pela revista (desde os teatreiros que respondem ao convite para a participação com os seus textos, como os organizadores, os digitadores, os editores, os distribuidores) e finalmente a leitura pelas centenas de leitores no Brasil, Chile e Argentina, produzem emoção e entusiasmo pela revisão do que se viveu no festival, mas também reflexão para a produção de um próximo festival sempre de melhor qualidade.

A visão da revista como um elo faz também lembrar que o Festival Universitário de Teatro de Blumenau deve ser o resultado do trabalho e do amor de todos os teatreiros desde Blumenau, a todos os estados do Brasil e aos países do Cone Sul.

Esta edição de *O TEATRO TRANSCENDE* abre com a fala de convidados especiais do 11º FUTB, os atores Marcelo Cunha e Romina Boemer do espetáculo "TELECO", destaque da Mostra Paralela do 10º FUTB em 1996, participantes, em 1997, como apresentadores oficiais de todos os espetáculos do 11º FUTB.

Os espaços dos espetáculos são colocados sob debate pelo Marcondes Gomes Lima, de Pernambuco.

Mário Gadelha, veterano ator, emociona o leitor relatando a sua trajetória como profissional do Teatro

na Bahia e mostra, pelo seu olhar, o festival ao leitor.

A "Mesa Falante" de Armindo Bião apresenta competente levantamento e análise do 11º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, demonstrando dados tão expressivos e instigantes, leitura de estudo necessária para todos os que trabalham no Teatro.

Em "O Papel da Ação e do Sentido no Trabalho do Ator", Roberto Mallet, ator e diretor, mergulha com profundidade no significado e na consciência do exercício da profissão do ator.



O tema premiação versus juri versus festival versus espetáculo volta a ser apreciado, desta vez, pelo diretor Lourival Andrade em texto que aponta para a reflexão em busca de formas novas na construção de um festival que reflita cada vez mais um encontro de desenvolvimento das pessoas e dos grupos.

Eduardo Viveiros não participou do 11º FUTB, mas participa nesta edição da revista com o texto "Teatro e Política", resultado de pesquisa do autor para a sua dissertação de Mestrado.

A revista *O TEATRO TRANSCENDE*, registro e elo, apresenta nesta edição, como sempre e como somente assim pode ser, apenas uma parte da real força, emoção e energia do 11º Festival Universitário de Teatro de Blumenau; porém, resgatando sonhos, planos e novas energias para todos os teatreiros em direção da realização do nosso 12º Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

Noemi Kellermann

Chefe da Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Certamente não sou a pessoa mais autorizada para falar das questões relativas ao desafio de promover um Festival Universitário de Teatro, antes de nós muitos já se depararam com o problema. Esta é a terceira edição sob nossa responsabilidade dos nove já realizados. Sem dúvida com o mesmo grau de dificuldade. No entanto tenho a oportunidade de usar este espaço para dizer como a cada festival se alteram as condições para sua realização. Desta forma ele é sempre diferente. É um desafio a cada ano. Algumas vezes podemos contar com apoio do Governo Federal através do FNC (Fundo Nacional de Cultura), são tempos de mais tranquilidade, porém fica sempre a angústia de gerenciá-lo bem. Sobretudo porque estamos presos às licitações exigidas em função da condição da FURB, e nem sempre podemos garantir um orçamento.

Algumas vezes também somos contemplados com o apoio do Governo do Estado e do Governo Municipal. Uso sempre a expressão "algumas", porque varia muito em função do nosso trabalho de convencimento. Visitas, cartas, indicações, etc. Faz parte do desafio... Não faltam respostas, nem eficazes... Porém, há sempre um retorno acerca do pleito.

Ano sim, ano não é sempre possível... Falando com a pessoa certa, estando no lugar certo, na hora certa... Numa certeza.

Certeza infelizmente, só temos da nossa dificuldade em sensibilizar o chamado "setor privado", os empresários da região.

O DESAFIO DE PRODUZIR UM FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO



Muito pesquisamos sobre as leis de incentivo a cultura, a função do mecenato. Porém não conseguimos ao longo desse três anos nenhum parceiro, para usufruir das vantagens dessas leis. Não faltaram palestras e encontros de esclarecimentos... Por que não? Não podemos responder? O fato é que nos fazem falta!

Administrar um evento nessas condições não deixa de ser um desafio da Universidade, mais especificamente de sua coordenação. Para nosso porte temos uma equipe competente que nos permite, adequações e superações.

No mais, sabemos do resultado do nosso trabalho, pela satisfação dos estudantes, pelo público e sobretudo pelas agradáveis correspondências que recebemos, dos que, por aqui já estiveram nos dando notícias, parabéns, demonstrando o desejo de retornar e garantindo que "organizado" como o nosso festival no Brasil ou melhor, no Cone-Sul não há! Isso é vencer o desafio!

Sabemos, há muito, que somos um dos poucos espaços de manifestações do teatro universitário. Teatro esse que vem mudando, para pior ou melhor... Não sei! E uma outra adequação, temos que estar "atentos e fortes", para perceber, (compreender) as mudanças, o novo que vem vindo, amadurecendo...

Esse é outro desafio, não como o nosso de bastidores de gerenciadores, é outro mais amplo mais importante de atores, estudantes atores, duas vezes especiais, com o mundo pela frente.

Quando penso neles acho que vale a pena.

Rute Coelho Zendron
Coordenadora do 11º FUTB



A 11^a edição do Festival Universitário de Teatro, promovido pela Universidade Regional de Blumenau, através da Pró-Reitoria de Extensão e Relações Comunitárias/ Divisão de Promoções Culturais, demonstrou mais uma vez a preocupação em manter viva a chama do teatro universitário no Brasil e no Cone Sul.

Este Festival que faz o gênero em sua categoria, permitiu aos diretores e atores, com extrema liberdade de variações, diálogos que afloraram a liberdade criadora da interpretação, que perdurou durante os dias em que os espetáculos reinaram no absoluto palco da imaginação do homem, o Teatro Carlos Gomes.

Exprimindo emoções, seja durante uma recitação poética ou a representação de um drama, o Festival pela décima primeira vez oportunizou aos amantes do teatro momentos de autonomia criativa, que envolveu o espectador no universo teatral da ficção e da realidade.

As peças apresentadas no palco, carregadas de emoção e somadas aos recursos da encenação, incorporaram-se a poesia da cidade e ao imenso público que respirou e prestigiou mais uma vez o evento.

Baseando-se na observação empírica, esse com certeza (de um defensor do ato criativo), foi o fato marcante, que deu e dá forças aos organizadores e patrocinadores de continuarem a lutar pelo sucesso das próximas edições.

Vamos juntos para o 12º FUTB...

José Carlos Grando

Pró-reitor de Extensão e Relações Comunitárias





11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU



*Se um homem
vive como artista,
seu cérebro é o
seu coração.*

Oscar Wilde

COMISSÃO ORGANIZADORA
DO 11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann

Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Rute Coelho Zendron

Coordenação do 11º FUTB

Prof. José Carlos Grando

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

EQUIPE DE TRABALHO
DO 11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold

Alexandre Dittrich

Cibele Bohn Spengler

Elfy Eggert

Mauricéia Pacheco de Sousa

Neste Número...



Coordenação

- 02 Apresentação
- 03 O Desafio de Produzir um Festival
Universitário de Teatro



Artigos

- 08 Arco-Íris Num Dia de Sol e Chuva
- 10 Sobre os Espaços de Nossa Celebração
- 17 A Mesa Falante
- 22 O Papel da Ação e do Sentido no Trabalho do Ator
- 24 Teatro e Política - Em Busca do Elo Perdido
- 27 O Festival e suas Representações



Entrevista

- 13 Mário Gadelha, Profissão: Ator



Espetáculos

- 29 Mostra Oficial
- 34 Mostra Paralela
- 42 Palco Sobre Rodas
- 45 Premiados



Especial

- 56 Convidados
- 58 Bastidores

ARCO-ÍRIS

num dia de sol e chuva

Marcelo Cunha*
Romina Boemer*

Com nosso baú cheio de fantasias - tantos dias de ansiedade dobrando sonhos coloridos de cometas e flores - chegamos a uma nova cidade! No porto, encontramos nossos anjos da guarda com rostos cansados mas corações abertos para abraçar todos os irmãos que ainda estão por chegar. De todos os lados, de cantos próximos ou distantes se chegam com o intuito de mostrar a sua arte com paixão, com devação, perguntando o que é que se ouve daquilo que querem dizer. Trazem na bagagem utensílios próprios da sua região, assim como também é próprio o jeito de vestir, de falar. Como é que hóspedes desta mesma Terra-Mãe, tão vizinhos, tão diferentes em sutilezas, tão mesmos da mesma essência, no amor, na guerra, no maravilhosos mistério da vida e da morte e da vida e em tantas coisas.

Assim também chegamos nós!

Mas... quem somos nós?

— Prazer! Marcelo Cunha e Romina Boemer.

Somos de tudo um pouco, e em cada pouco que fazemos, procuramos levar diversão, emoção

e alegria a corações, às vezes desacostumados a sorrir.

Somos atores, mascareiros, teatreiros, iluminadores, um pouco de cenotécnicos, de técnicos, figurinistas... Enfim, apaixonados declarados por nossa arte.

Muito disso tudo aprendemos em Blumenau. Por isso, o Mês de julho

a qual participamos da Mostra Paralela de 1996. Assim, ocupamos uma posição inusitadamente estratégica, entre organizadores e convidados.

Das coxias, pudemos ver sempre muita garra, união, vontade de estar em cena, e claro, nervosismo, tensão, correria e muita, muita vontade de ser querido pelo grande público deste festival.

O FUTB tem - além de seu explícito caráter universitário - um caráter regional que o enriquece ainda mais. Temos o privilégio de sentar na platéia e assistir o Brasil passar pelo palco: Amazonas, Paraíba, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do

Sul... Ter a oportunidade de ver a produção de regiões tão diferentes, ouvir seus sotaques, entender seus pontos de vista - ângulos tão diferentes, talvez por nós (vizinhos) nunca imaginados.

Ainda que este festival seja competitivo, acreditamos ser de fundamental importância não perder de vista o seu caráter universitário. A partir do momento em que um espetáculo é selecionado para



sempre foi um mês muito aguardado por nós. Em junho, o coração já batia mais forte na expectativa de ter o nosso espetáculo selecionado para participar do FUTB. Foi assim por 5 anos - 5 anos de boas vindas pelo público e organizadores.

Em julho de 97 foi diferente: participamos do FUTB como apresentadores dos espetáculos da Mostra Oficial, utilizando os personagens da peça "Teleco", com

participar do Festival, merece respeito e o direito de ter seu espetáculo debatido, analisado e criticado, apontando falhas, mas principalmente indicando caminhos. A equipe de uma peça - diretor, atores, etc - geralmente é composta por pessoas em formação, aprendizes, que precisam de troca

de informações para crescer. Assim, concluímos dizendo que o debate é um espaço importantíssimo, o mais importante, para o fortalecimento dessa moçada. Um debate agressivo pode justamente aniquilar um futuro-artista, comprometendo sua real finalidade dentro do Festival.

Agora, de volta à embarcação, afastando-nos do porto após este sol e chuva em que estivemos neste 11º FUTB, vemos surgir um arco-íris sobre o Teatro Carlos Gomes, homenageando a todos que estiveram envolvidos na sua realização. A todos, todos mesmo, nosso muito obrigado !



*Marcelo Cunha e Romina Boemer são atores formados pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Marcelo Cunha é também professor do Curso de Formação de Atores do TUCA (PUC/SP)

UB-00052481-1

SOBRE OS ESPAÇOS DE NOSSA CELEBRAÇÃO

UB-00052482-1

Marcondes Gomes Lima*

Nos últimos dois anos participei da liturgia do Festival Universitário de Teatro de Blumenau vivendo papéis distintos. Nessa edição, voltei para casa trazendo, além da ressaca de ser debatedor, alguns questionamentos sobre o espaço teatral.



Observando as manifestações teatrais como rituais, logo percebemos que elas, apesar das semelhanças, não mantêm as mesmas características. Diversos elementos são variantes em ritos desta natureza. Um deles é o espaço da celebração. Todo ritual ocupa um espaço específico e com fins também específicos. Haja visto as similaridades e diferenças existentes entre uma missa e um catimbó, entre uma sessão espírita e um culto evangélico, entre a apresentação de um Bumba-meu-Boi pernambucano e uma Ópera de Pequim. A arquitetura do espaço exerce certo poder sobre os celebrantes e com isso influencia a forma, o resultado final da celebração. Esse é um assunto que nos encanta.

Nos últimos dois anos participei da liturgia do Festival Universitário de Teatro de Blumenau vivendo papéis distintos. Nessa edição, voltei para casa trazendo, além da ressaca de ser debatedor, alguns questionamentos sobre o espaço teatral.

Aqueles comentários que não surgiram no imediatismo do debate, que não puderam ser discutidos com os colegas festivaleiros e que me serviram como pontos de reflexão:

A única alternativa de espaço para a Mostra Oficial torna-se camisa de força para algumas realizações? Quem sai com maior prejuízo?

Nas universidades brasileira a utilização de espaços

convencionais, diga-se teatros à italiana, é mais encorajada? Estará a academia vendo o teatro sob a ótica da museologia?

A escolha dos diretores por espaços convencionais reflete a realidade do teatro comercial externo aos muros universitários ou trata-se de timidez, falta de criatividade, dificuldades de operacionalização ou não sei o quê mais?

Seria crime ou pecado utilizar-se do palco à italiana? Não! Acredito que esse não é o problema. Afinal a cenografia moderna e a pós-moderna têm se beneficiado com a relação frontal que propiciam os edifícios teatrais construídos nos moldes daqueles que foram erigidos no Brasil a partir do século XIX. Contudo, "produções em palco não tradicionais tendem a sugerir uma ligação entre o mundo do palco e o mundo da platéia e, consequentemente, o mundo além". Alguns espetáculos, por sua própria natureza, exigem uma participação ativa e não passiva por parte do público. Buscam exatamente a proximidade física entre o ator e o espectador, a liberdade e amplidão de áreas ao ar livre, a teatralidade de espaços alternativos ricos em possibilidades imagéticas e memórias, "a continuidade entre imagem e observador". A Mostra Oficial e a Paralela acontecem basicamente em duas

salas que guardam semelhanças: O Auditório Heinz Geyer e o Pequeno Auditório do Teatro Carlos Gomes. Curioso (e revelador) nome de batismo receberam esses espaços: Auditórios. A oficialização dos espetáculos vinculada aos referidos espaços termina por privar público e artífices daquilo que tanto anseiam: viver novas e enriquecedoras experiências sensoriais através do teatro. Saíram ganhando os grupos envolvidos no festival, aqueles que resolvessem explorar novos espaços teatrais, se tivessem condições de manter as qualidades e propósitos dos espetáculos como foram originalmente concebidos, e o público, que desfrutaria de espetáculos não adaptados.

Dos nove trabalhos apresentados na Mostra Oficial apenas um – A DESTRUIÇÃO DE NUMÂNCIA – ousou quebrar o “padrão usual” na relação público/representação e, mesmo assim, pagou alto preço por não desfazer completamente sua ligação com um espaço inadequado para encenação. Na opinião de Armindo Bião, e também minha, “a contemporaneidade se anunciou tímida” nesse 11º FUTB e um dos indicadores foi exatamente a não explosão do espaço cênico, coisa que no teatro ocidental tem se intensificado nessa segunda metade do século que finda.

A concepção de um espetáculo tem sua base na concepção do espaço cênico. Nos espetáculos da Mostra Oficial constatamos isso, além da clara predileção por um espaço que, por sua estrutura arquitetônica, impõe limites à relação público/representação. Sabemos ser essa a conformação mais comum do espaço teatral que dispõe o estudante

brasileiro para trabalhar e que o edifício teatral à italiana não suporta mais ser o único templo para a liturgia Teatral Contemporânea. Se continuarmos nessa pisada, estaremos realmente consolidando uma nova modalidade de museu, principalmente se aqueles que escolhem explorar as possibilidades do referido espaço cênico desconhecem o seu poder.

Aqui tocamos num ponto delicado. Na grande maioria dos espetáculos apresentados nessa edição do Festival, a concepção/elaboração

A arquitetura do espaço exerce certo poder sobre os celebrantes e com isso influencia a forma, o resultado final da celebração. Esse é um assunto que nos encanta.

conceitual dos espaços de representação e seus respectivos dispositivos cênicos mostraram-se imprecisas, inconsistentes, inexistentes ou inconscientes. À exceção do trabalho cenoplástico para o espetáculo A OBRA DE ARTE, com clara inspiração em fonte pictórica: na obra do norueguês Edvard Munch intitulada “O Grito” (na verdade, o olho do espectador começava a ser guiado a essa leitura desde o primeiro contato com a material de divulgação do

espetáculo). Foi um exemplo de como a bidimensionalidade de telões pintados pode ser bem aproveitada numa encenação contemporânea sem sofrer os efeitos do mofo que uma técnica secular poderia nos legar. Um cenário fechado, “concêntrico”. A delimitação precisa do espaço de representação, centrado no palco, sem qualquer sugestão de continuidade através das coxias.

Em A DESTRUIÇÃO DE NUMÂNCIA, apesar de instigante utilização da verticalidade do espaço, não apenas limitada à lagura e profundidade da cena, alguns problemas saltaram aos olhos. É verdade que colocar atores em situação de risco condiz com o perigo iminente que ronda a população que vive o drama; porém, a utilização do espaço mostrou-se ineficiente em guiar o que o teórico e encenador Edward Gordon Craig chamou de “olho da mente” do espectador rumo ao entendimento do drama. As possibilidades de entradas e saídas e o ato em si, durante a representação, me permitiram uma leitura dúbia: existia um espaço exterior para onde se dirigiam alguns personagens e de onde surgiam outros, ao mesmo tempo em que afirmavam tratar-se de um território sitiado. No espaço cênico, em arena, não se percebia o cerco romano que impunha o dilema do povo da cidade espanhola: “entregar-se ao inimigo ou lutar e enfrentar a morte”. Porém em nada se comparou ao caos (e ao dilema ser ou não ser, levado às vias de fato) instalado na cena de UM DIA SEREI SUZANA. Nesse caso o espaço foi obviamente delimitado (interior, sala de brodel), onde o decorativismo imperava, assentado

numa cenotecnia de resultado fake e sem nenhuma preocupação com a unidade visual do espetáculo. A realidade e o "faz-de-conta" em choque constante, num nonsense sem razão de ser.

Por um caminho semelhante, e com resultados diversos, as concepções dos espaços para OS OSSOS DO BARÃO e A RAINHA LOUCA, serviram-se da construção parcialmente realista de ambientes fechados, interiores, cenários fixos e únicos. Na primeira, a sugestão da aristocrática residência do Barão de Jaraguá, através de um cenário aberto, excêntrico, que continuava através das coxias e fundo do palco. Os elementos cenográficos, como numa pintura impressionista, compunham o espaço num jogo de assimetria e compensação das massas, de resultado equilibrado, sóbrio, até certo ponto funcional, porém ilustrativo. Nenhum vôo imaginativo mais alto, nada além do tradicional para compor diferentes ambientes numa mesma sala de estar, sem quase nenhuma variação em nível do palco. Escolha plenamente justificada pelo diretor: adequar-se as exigências da Academia e trabalhar num espaço que lhe permitisse exercitar a "marcação por área". Na Segunda, a sugestão do claustrofóbico calabouço no castelo da Rainha Louca. Também um cenário aberto: janelas e portas sugerindo a existência do espaço exterior, invisível aos olhos do espectador. O dispositivo cênico, arquitetural, rico em possibilidades foi timidamente explorado, revelando-se quase que puramente decorativo. Não sendo uma "obra aberta", ficou o espectador com a possibilidade de leitura única e óbvia: um calabouço. Nada que revelasse o "expressionismo

histérico" ou que fosse alusão aos trash movies, como pretendia o diretor.

As outras encenações resolveram investir em espaços neutros. Em DON JUAN, A DIFERENÇA QUE UM DIA FAZ, A MAIS FORTE e MUITO BARULHO POR NADA, a teatralidade do palco desrido de artifícios decorativistas, serviu a diferentes linguagens. Em A MAIS FORTE a nudez do palco adequava-se perfeitamente à proposta de teatro-dança, sendo os corpos das atrizes, seus figurinos e poucos

representações. Em DON JUAN e A DIFERENÇA QUE UM DIA FAZ pudemos presenciar os atores "modelando a arquitetura do espaço de acordo com as exigências dramatúrgicas de cada montagem". Ambas as propostas são abertas o suficiente para adequar-se aos mais diferentes tipos de espaços sem sofrer perdas e danos. Conseguiram também um inusitado efeito de estranhamento: o que alguns chamaram de "linguagem televisiva" em contraponto ao mais teatral dos efeitos, conseguido apenas através dos atores, do tablado e das paixões.

No teatro, tudo se origina a partir do contexto social – das crises, problemas, mito e meios de uma época – e estamos vivendo uma época louca. Por isso não vejo problema naquilo que alguns denominaram "capitulação à forma televisiva" ou ao marasmo da comunicação de massa. O artista de hoje toma em suas mãos a sua realidade, ou em nossa condição brasileira/realidades, e ela torna-se (e não poderia ser diferente) sua matéria prima, independente da escolha de linguagem ou meio de expressão. Como ludicamente mostraram os baianos da UFBA, na Mostra Paralela, "O BURACO É MAIS EMBAIXO". Refletimos sobre diferentes formas de expressão, escolhas conscientes dos artífices, exercitando a tolerância ao diferente, como críticas, mas sem o famigerado juízo de valor. Contextualizemos a fala de Glauber Rocha:

"- Eu não compito. Eu existo".

No teatro, tudo se origina a partir do contexto social – das crises, problemas, mito e meios de uma época – e estamos vivendo uma época louca.

objetos de cena os componentes da mais abstrata cenografia do festival. Em MUITO BARULHO POR NADA, a multiplicidade de espaços exigida pelo texto de Shakspeare, foi solucionada através de uma cenografia despojada, quase primitiva, que nos remetia aos espaços abertos das feiras-livres ou ao picadeiro de circo. Novamente aconteceu à inadequação da proposta ao espaço real utilizado. O espetáculo ressentiu-se pela distância entre o público e a

*MARCONDES - Cenógrafo, Figurinista, Maquiador, Ator, Diretor e Professor Auxiliar no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE.



MÁRIO GADELHA, profissão: ATOR

Pergunta: Por favor, relate sua trajetória, como o senhor enxerga o teatro, o que, de uma maneira ou de outra, lhe trouxe a Blumenau em 1997?

Mario Gadelha: Vim a Blumenau em 97, primeiro aceitei o convite, porque tinha assistido o Festival em 1991, além de saber o valor deste festival, da sua importância para o teatro brasileiro, pois eu conferi pessoalmente isso, há seis anos atrás. Eu vim espontaneamente. Custeei a minha vinda, foi coincidentemente o ano em que a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA ganhou o prêmio com o melhor espetáculo.

Eu queria dizer inicialmente que não sou professor. Me parece que a minha peculiaridade é de ter sido aluno fundador da primeira escola de teatro universitário do Brasil, que foi a da UFBA. Enfim, comecei realmente com teatro amador, e ao mesmo tempo, em 1956, vim para o Rio, representando a Bahia para o primeiro Festival de Teatro Amador do Brasil, que foi criado por Dulcina de Moraes, pela Fundação Brasileira de Teatro, com o estímulo de Paschoal Carlos Magno. Coincidencialmente naquele ano, a Escola de Teatro começava a ser criada, em reuniões, quando Edgar Santos, o reitor, criava a Escola de Teatro na Universidade, e havia muito prestígio na época junto ao Ministério da Educação, tinha verbas. No ano seguinte, em 1957, a Escola foi realmente criada, definitivamente, com vários professores, do Rio e São Paulo, e do exterior também. Entre eles João Augusto, Gianni Ratto, Martinho Gonçalves, que foi o fundador e diretor da escola, Luciana Petrucella, que era mulher de Gianni Ratto na época e era professora de figurino, a Domitila Amaral, minha professora de interpretação, tinha vindo da França para o Brasil, exclusivamente para ensinar na escola. Esta mesma mulher, mais tarde, criaria com Vinícius de Moraes, o Festival de Inverno de Ouro Preto. Eu quero dizer com isso que era uma mulher de muita importância. Eu tive o privilégio de começar com muito bons mestres. A escola na época não

tinha ainda o curso de teatro, era de nível médio, não tinha o nível superior, mas estava divulgado o nível superior para Direção. Em 1965, quando foi reconhecida a profissão de ator, voltei à escola para concluir o curso. Em nossa primeira turma surgiu um grupo dissidente. E criamos, lá na Bahia, um grupo profissional, o primeiro grupo profissional. Entre eles, havia Carlos Petrovitch, Othon Bastos, Sônia Robatto, que mais tarde se dedicaria à literatura infantil - aliás, neste Festival, tem uma peça adaptada de um conto dela, que é O Segredo do Curumim. Esse grupo criou o Teatro dos Novos, trabalhávamos em casarões, praças públicas, bairros da periferia; era um grupo em que continuamos o que aprendemos na escola, e que todos participavam em todas as atividades, em direção, figurino, cenografia, quando não atuávamos como ator, participávamos também na técnica. Era um aprendizado genérico.

Pergunta: Qual a relação que vocês tinham na época com os Centros de Cultura Popular da UNE, havia relações?

Gadelha: Não exatamente. Este Grupo dos Novos, tinha uma grande relação com o Teatro de Arena, de São Paulo, em que tínhamos mais ou menos uma mesma linha de trabalho do CPC, embora menos radical. Eu acho que no CPC, a coisa política era muito acentuada; no Teatro de Arena, por exemplo, no qual nós nos baseamos, havia intercâmbio, eles vinham a Salvador para fazer espetáculos, nós produzímos o espetáculo deles, enfim, montamos mais tarde o espetáculo de Gianfrancesco Guarneri, porque este grupo, depois de quatro anos, exatamente em 1964, conseguiu construir um teatro em Salvador, o Teatro Vila Velha. Foi de suma importância para o desenvolvimento cultural da região, não só o teatro, mas de modo geral, música, artes plásticas, dança. No Teatro Vila Velha aconteceram shows musicais de onde surgiram compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, cantores como Gal Costa, para citar os mais evidentes. Nossa movimento foi muito

abrangente, em que muitos alunos da Escola de Teatro, mais tarde, quando saiam, automaticamente passavam pelo Vila Velha, para fazer um estágio, para trabalhar conosco, porque era quase uma pós-graduação. Porque nós tínhamos uma preocupação, primeiro, com o teatro brasileiro, um teatro especificamente nacionalista, e outra coisa, havia a prática do teatro, enquanto na escola havia muita matéria teórica. Havia necessidade de prática. Nessa época, há vinte e tantos anos atrás, o profissionalismo não existia em Salvador. Alguns tinham que ensinar, alguns tinham que conseguir emprego no serviço público, para sobreviver. Poucos viviam de teatro. O Grupo dos Novos foi muito importante, e mais tarde, naturalmente como todo grupo, ele se desfez, e cada um seguiu sua carreira individual. Uns foram para São Paulo e eu continuei na Bahia, fazendo teatro como free lancer, sempre atuando ao lado de grupos mais jovens, como ator. Tenho desenvolvido este trabalho de ator até hoje, não só no teatro mas em televisão, quando aparecem especiais em Salvador, sou chamado pela experiência. Em cinema também, trabalhei com bons diretores, como Nelson Pereira dos Santos, Marcel Camus, Fernando Corrictalos, e ultimamente, em Guerra de Canudos, que estréia em setembro.

Pergunta: O senhor faz que papel, em Guerra de Canudos?

Gadelha: Eu faço um dos coronéis, aliás, do time do general que destrói Canudos, na última campanha. A quarta ou quinta campanha, me parece. Li vários livros, como Euclides da Cunha, Vargas Llosa, que dá enfoque mais romântico, no sentido da narrativa, enquanto Euclides da Cunha, faz uma redação jornalística, é uma outra ótica. Enfim, acho que esta saga de Canudos, é inesgotável. Se você for na região, aqueles velhos, cada um conta uma história, no dia em que o pai ou o avô soube disso, dá asas à imaginação de muita gente. É fantástico, porque no Brasil, sempre se estimulou nas escolas o ensino, a

Inconfidência Mineira, e esqueceu-se dos outros movimentos que ocorreram no Brasil, mesmo antes de Canudos. Isso foi de suma importância na transição da Monarquia para a República, e há dúvidas onde começava o misticismo e terminava o político da coisa.

Pergunta: Qual a linguagem do teatro universitário? Hoje, se revisita os clássicos?

Gadelha: Não só as universidades, mas em princípio sim, podem se dar a esse luxo, imprescindível, do conhecimento dos clássicos. Porque as companhias profissionais, com raras exceções, não estão interessadas em montar os clássicos. Questão de bilheteria, de sobrevivência. Salvo uns poucos, como Paulo Autran, etc. Mas na universidade a gente tem essa chance. Por exemplo, há pouco tempo eu fiz para a Escola de Teatro, na companhia profissional que a Escola tem, fizemos um Ibsen, Hedda Gabler. Jamais uma companhia profissional montaria esse espetáculo, um espetáculo que é uma referência importante no teatro romântico, da transição do teatro romântico do fim do século passado. É a geração de Strinkberg, Tchecov, e nos podemos penetrar neste tipo de coisa, montar os clássicos para ter conhecimento e daí partir para o teatro contemporâneo e mesmo, recriar os clássicos. Você não pode caminhar, sem saber os fundamentos e eu tenho sérias dúvidas sobre quem

se preocupa extremamente com a modernidade, rejeitando a história.

Pergunta: No teatro da universidade aprende-se a técnica. Se por acaso, um aluno domina a técnica, mas não tem talento, brilho, teria boas condições para ser ator? Como fica a dicotomia talento X técnica?

Gadelha: Olha, eu acho que a técnica ajuda o talento, mas sem o talento ele não alcança uma identificação, uma catarse, uma identificação com o público. Então, eu não acredito só na técnica; a técnica é auxiliar na manutenção do talento, pois só

Você não pode caminhar, sem saber os fundamentos e eu tenho sérias dúvidas sobre quem se preocupa extremamente com a modernidade, rejeitando a história.

o talento também desgasta. Você pode ter uma boa voz, se você não sabe usa-la, coloca-la, você não pode fazer uma carreira, com espetáculos durante meses, sem ter problemas vocais. Além do mais, eu acho que a técnica é útil para determinados trabalhos, trabalhos em que você precisa da técnica, de trabalhar sobre a técnica e, em alguns, você pode não dispensar a técnica totalmente, mas não deve usa-la tanto, para não ficar uma coisa "over", uma super-representação, o que nós chamamos de teatralidade. Paradoxalmente, teatralidade, na nossa linguagem, para os teatralistas - como vocês chamam aqui, que eu acho muito bonito, é essa redundância, esse preciosismo, que muitas vezes não cai bem em determinado trabalho, determinado personagem. E em outros, sim, numa farsa, num personagem de época, enfim, a depender do personagem você usa ou não a técnica de dicção, de postura.

Pergunta: Nós vimos uma apropriação de textos de Jorge Amado, tipicamente baianos, pela televisão. Existem tentativas de utilizar Jorge Amado no teatro, isso funciona?

Gadelha: Sim, há dois anos atrás, no grande teatro de lá, o Carlos Gomes de lá, o Teatro Castro Alves, um teatro imenso. O grande palco não se presta para pequenos espetáculos, a sala do coro era tão grande que nós utilizávamos como teatro de arena, e o governo resolveu então adaptar o teatro, com ar condicionado e com todas as condições para temporadas profissionais, inclusive companhias de fora. Então nós montamos para a inauguração do teatro o "Quincas Berro D'água", de Jorge Amado, um espetáculo belíssimo. No teatro, basicamente, o que tem se montado de Jorge, é o Quincas Berro D'água, que, com esta montagem, foi a terceira. Na televisão foram feitas algumas adaptações, inclusive eu participei de algumas delas, como Pastores da Noite, entre outras.

Está surgindo, na Bahia, uma dramaturgia local, o que eu acho muito bom, porque podemos finalmente cumprir a função intrínseca do teatro, que é comentar, criticar o nosso dia-a-dia, a nossa realidade, a nossa questão social.

Pergunta: Na sua opinião, para onde caminha o teatro universitário, neste final de século? Qual é a tônica, vai na contramão da globalização, vamos atrás dos autores nacionais, ou vamos transcender, abrir mais?

Gadelha: Olha, eu acho que a tendência é abrir mais. Inclusive, é uma cobrança que fazemos desde 1956, já na Escola de Teatro, um dos pontos divergentes que tivemos com nosso diretor. Nós tínhamos uma ajuda da Rockefeller Foundation; Jean Martin Gonçalves, nosso diretor, era um grande cenógrafo, diretor e homem de teatro, mas que tinha uma tendência ao teatro internacional. Ele ia muito ao Estados Unidos e Europa, e trazia sempre idéias sobre os espetáculos que ele via, e começamos a divergir, porque um movimento dentro da escola - e a primeira turma que se formaria naquele ano, em 1959, rompeu com o diretor e saímos, à dois meses da formatura. Repetindo, mais tarde eu voltei só para concluir o curso, que de nada concede ser formado, a não ser para ensinar, que não era minha proposta. Nunca tive vocação pedagógica. Mas acredito que as escolas, de modo geral, se apegaram aos clássicos. Mas nós temos também os nossos clássicos, como Marcos Piana, Artur Azevedo, o próprio Castro Alves. Eu acho que depende dos jovens, cobrarem, que é preciso ter o ensinamento básico, da dramaturgia internacional, e montar estes espetáculos. Por que não? Mas não se apegar a isso só, dar chance inclusive para os autores nacionais. A carência de dramaturgos no Brasil continua muito grande. Neste Festival, tenho observado que a maioria dos espetáculos são de autores estrangeiros, os clássicos: Tchecov, Shakespeare, Strinkberg. Mas na Bahia temos agora o surgimento de alguns autores, como Ana Pereira Franco, Cláudio Simões. Está surgindo, na Bahia, uma dramaturgia local, o que eu acho muito bom, porque poderemos finalmente cumprir a função intrínseca do teatro, que é comentar, criticar o nosso

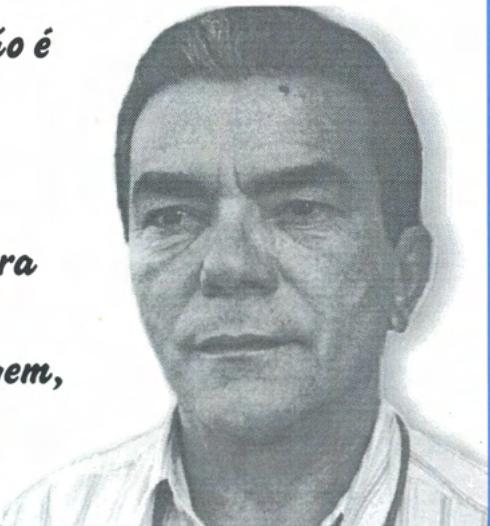
dia-a-dia, a nossa realidade, a nossa questão social.

Pergunta: Mudando um pouco o foco, como o senhor avalia os debates que estão ocorrendo, posteriores aos espetáculos?

Gadelha: Eu acho de suma importância, porque o produto que vem para o Festival, não é um produto acabado, aliás, nenhum produto é acabado. Quando falo de produto acabado, é como se fosse um festival à nível profissional, uma mostra de teatro brasileiro. É um teatro universitário, um teatro de aprendizagem, então há que haver críticas, há que haver comentários e humildade. Às vezes eu sinto que a maneira de criticar é muito violenta, de alguns debatedores, é muito forte, é muito implacável. Mas eu não sei se até que ponto isso também talvez não seja bom, para que haja uma reação, não é? Porque não creio que seja feito com a intenção de humilhar, mas de despertar, não apaziguar, não botar panos quentes, cobrar uma consciência, uma explicação maior, do

que está sendo feito, a sua proposta, seu ponto de vista, porque está aqui, neste Festival. Mas o Festival, me parece que é, para o desenvolvimento cada vez mais das pessoas e dos grupos. Além do intercâmbio entre todas as escolas do Brasil, que em princípio, não deveria ser de teatro universitário, mas de escolas de teatro de universidades, porque de repente você pode fazer economia, e outro fazer engenharia, se juntar e fazer um espetáculo. Não é um espetáculo de teatro universitário, mas um espetáculo de universitários, que fazem teatro e que se permitem fazer qualquer coisa, sem um caminho, sem um objetivo, sem desenvolvimento.

...o produto que vem para o Festival, não é um produto acabado, aliás, nenhum produto é acabado. Quando falo de produto acabado, é como se fosse um festival à nível profissional, uma mostra de teatro brasileiro. É um teatro universitário, um teatro de aprendizagem, então há que haver críticas, há que haver comentários e humildade.



*MÁRIO GADELHA - Ator, aluno fundador da primeira Escola de Teatro Universitário do Brasil (UFBA) e do primeiro grupo de teatro profissional da Bahia (Grupo de Novos). Prêmio Melhor ator/ Teatro Baiano (1971); Prêmio Especial - Troféu Martins Gonçalves (TV Aratu, Bahia - 1985).

A MESA FALANTE

Sobre a Mostra Oficial do 11º Festival Universitário de Blumenau em Debate

Armindo Bião*

A oportunidade de participar do festival universitário de teatro de Blumenau, promovido pela Universidade Regional anualmente e regularmente há onze anos, deve ser celebrada com saudações a Dionísio e a Todos os Santos da Bahia e do mundo, particularmente a São Genésio, comediante e mártir¹. Em seguida, deve ser motivo de congratulações entusiasmadas e de agradecimentos sinceros, dedicados a todos os que têm assegurado sua continuidade e que, direta ou indiretamente, viabilizaram minha participação como debatedor do 11º FUTB, de Teresinha Heimann, Rute Zendron, Lauro Góes e Noemi Kellermann a todos os teatreiros² participantes. Por fim, esta oportunidade demanda ser registrada com uma contribuição escrita sobre o festival, destacando principalmente uma apreciação panorâmica da mostra oficial, que reuniu dez espetáculos, e dos debates subseqüentes.

Enquanto ator e diretor sempre tive dificuldades em entender a crítica jornalística profissional referente ao teatro. Mas como professor e pesquisador fui levado a realizar um esforço para compreendê-la como

uma das variantes da tradição crítica desta arte cênica milenar, cujos paradigmas clássicos foram definidos desde o berço grego (crítica descritiva versus crítica prescritiva)³, constituindo-se numa habilidade específica e profissional (a do crítico de teatro, como Sábato Magaldi e Bárbara Heliodora por exemplo), diferente da que se requer para um ator, um diretor ou mesmo para um professor, e com a qual, pessoalmente, não me identifico. É verdade que uma mesma pessoa pode desempenhar os dois papéis (os críticos citados são também professores), mas as funções se distinguem entre si: um pouco grosseiramente, o crítico publica sua avaliação pela mídia, o professor de teatro se comunica em relações face-a-face.

O que nós, professores universitários de teatro convidados como debatedores, pretendemos fazer em Blumenau, após cada espetáculo no Teatro Carlos Gomes, foi, a meu ver, uma mistura de avaliações críticas, de múltiplo caráter: analítico, estruturalista, formalista, histórico, textual, prescritivo e até mesmo mítico (VASCONCELLOS 1987), além de provocações para

reflexão, com o objetivo de contribuir para o crescimento qualitativo e quantitativo do teatro universitário e de aprendermos, na mesma medida, sobre seus projetos, processos e produtos, assumindo nossa função profissional de artista cênico universitário pesquisador e de professor. Espero que tenhamos atingido integralmente o objetivo. Quanto ao que aprendi, o balanço é extremamente positivo e gostaria de compartilhar com todos os colegas, participantes ou não de nossa convivência intensa durante o 11º FUTB, algumas reflexões, apreciações e comentários.

Sobre a Representatividade do Festival

Reunindo oficinas de práticas cênicas, palestras e encontros com artistas conhecidos, eventos diversos como lançamento de livros, além de espetáculos apresentados em múltiplos horários e em variados espaços, o FUTB apresentou em 1997 quatorze trabalhos na Mostra Paralela e dez na Mostra Oficial, de quase todas as regiões do Brasil e de dois países do cone sul, o Chile e a Argentina. Constitui-se em evento único e singular em todo o

¹ Diversos autores entre 1895 e 1910 narraram a história de São Genésio o Comediante, Mártir (séc. III/IV DC), considerada "romance imaginoso" pelo Pe. Delehaye (BUTLER, 1992: pp. 213-214): um ator romano, em um espetáculo ridicularizando ritos cristãos, se converte ao cristianismo durante a cena do batismo, ao ter uma revelação, após a qual exorta o Imperador Diocleciano (245-313 DC) também a converter-se, sendo por este condenado ao martírio. Há duas peças teatrais sobre o assunto: Saint Genest (Jean Rotrou, 1646) e Le Comédien et la Grâce (Henri Ghéon, 1925). A propósito do dramaturgo e autor dramático francês Jean Genet (1910-1986), seu colega Jean-Paul Sartre (1905-1980) escreveu o ensaio Saint Genet, comédien et martyr, aludindo ao santo católico Genest ou Genès, em francês.

² Palavra não dicionarizada, neologismo utilizado tradicionalmente no FUTB para designar todos os artistas, técnicos e promotores do teatro, conotando, possivelmente, o caráter fabril-artesanal desta arte cênica.

³ Ver excelente síntese comparativa e pertinente proposta de tipologia em VASCONCELLOS, Luiz Paulo, Dicionário de Teatro, L&PM, 1987, pp. 61-63).

país, por sua abrangência geográfica, impacto local e regional, alcance internacional, amplitude e variedade das atividades organizadas em torno da vivência de mais de duas dúzias de espetáculos, ao longo de quase dez dias. No que se refere à representatividade do Festival, vale destacar aspectos mais detalhados em relação à Mostra Oficial do Festival.

1. Representatividade Regional

À exceção do centro-oeste, todas as regiões do Brasil foram representadas na Mostra Oficial, com três espetáculos da região sul, quatro da região sudeste, dois da região nordeste e um da região norte. Dois fatores contribuem para a maior participação das regiões sul (30%) e sudeste (40%): a proximidade de Blumenau e o elevado número (em relação às demais regiões) de experiências de integração teatro-universidade. O caráter nacional do FUTB já se encontra, inclusive, ultrapassado, pois o festival vem recebendo, nos últimos anos, vários grupos do Cone Sul. Sua representatividade regional tende a crescer, não somente atingindo a região centro-oeste do Brasil mas também toda a América do Sul⁴. Mas seu caráter brasileiro e blumenauense é o que constitui a sua marca, os vizinhos hispano-americanos são e serão sempre benvindos.

2. Representatividade Institucional

A observação atenta dos grupos com espetáculos na Mostra Oficial do Festival revela a existência de ampla variedade de vínculos institucionais e de processos de

montagem dos trabalhos apresentados, com a predominância de projetos de extensão desvinculados de atividades de ensino de graduação e de pós-graduação e de pesquisas sistematizadas na área de conhecimento do teatro e mesmo de pesquisas científicas em outras áreas que tenham por objeto total ou parcial elementos do teatro. Classificar esses vínculos tem sido preocupação de habituais participantes do Festival

“...enquanto atividade profissional permanente o teatro, é fenômeno das metrópoles (Duvignaud, 1965,73) enquanto modelo civilizatório, o brasileiro segue o que se desenvolveu na Europa Ocidental, ao longo dos últimos cinco séculos (Elias, 1969/75)”

(MONTAGNARI 1996). Uma possível classificação seria optar-se por dois tipos básicos de vínculos institucionais/ processos de montagem:

·Tipo I - o projeto de extensão de uma universidade que não mantém curso de graduação em teatro, feito exclusivamente com estudantes e professores universitários - é o caso do Teatro Universitário de Maringá

(PR) e da Companhia Teatral a Rã Qi Ri (AM) - 20% - ou com a participação de artistas e de outros interessados da comunidade (profissionais ou não) - é o caso do grupo da Universidade de Passo Fundo (RS), da Companhia de Teatro em Aberto (RJ), do Sagarana Produções Teatrais (PB) e do grupo Mosaico (RJ) - 40%. Este tipo genérico de projeto é, de fato, o tipo predominante no teatro universitário brasileiro, cujo paradigma de referência pode ser o Teatro da Universidade Católica de São Paulo dos anos 60, o TUCA. Sua flexibilidade e, de acordo com cada universidade, seu variado grau de formalização institucional são elementos facilitadores para a viabilização do teatro amador, em sua melhor vertente do voluntariado e da ação comunitária, e justificam sua importância seminal com 60% de ocorrência na Mostra Oficial do Festival. No que pese a diretriz constitucional de 1988 de organização da vida acadêmica em torno de três vertentes (ensino, pesquisa, extensão) e a regulamentação da profissão de artista e técnico em espetáculos de diversão, de 1978, a informalidade acadêmica/ profissionalizante destes projetos, e sua exuberância tanto quantitativa quanto qualitativa, revelam a existência de uma demanda comunitária e de táticas institucionais variadas para suprir a oferta de professores/ diretores/ mestres de técnicas cênicas específicas/ coordenadores/ patrocinadores, que poderão gerar, via extensão, a pesquisa sistemática e o ensino formal de graduação e pós-graduação na área, como as

⁴ Esta ampliação do âmbito do Festival foi divulgada pelo Magnífico Reitor Prof. Dr. Mércio Jacobsen, em encontro com os debatedores (10.07.1997).

ocorrências que geraram, por exemplo, os cursos de teatro da Universidade Federal da Bahia (exclusivamente livres de 1956 a 1962; livres - de extensão - e de graduação, desde 1963; também de pós-graduação stricto sensu, a partir de 1997).

Tipo II - a montagem vinculada a projeto de pesquisa ou a curso de graduação: seja de educação artística com habilitação em teatro, como ocorre em 20% da Mostra Oficial, com o grupo (E)xperiência Subterrânea (SC) e o Laboratório de Artes Cênicas do Departamento de Artes (PB); seja de licenciatura em teatro ou de bacharelado em artes cênicas, em quaisquer de suas habilitações específicas, como ocorre também em 20 % da Mostra, com os grupos da UNI-RIO (RJ) e da USP, Companhia dos Arautos - Artes Cênicas (SP). Este segundo tipo de projeto de extensão articula o ensino de graduação e pós-graduação com a pesquisa acadêmica na área e implica um grau maior de institucionalização e de articulação com o mercado profissional específico do teatro, tanto no âmbito universitário quanto artístico, representando 40% do corpus da Mostra Oficial do Festival.

3. Representatividade Setorial

As transformações do jovem e imaturo sistema universitário brasileiro, que estamos vivendo tão rapidamente, estão presentes no 11º FUTB. Organizado por uma universidade privada, o Festival reúne em sua Mostra Oficial três universidades públicas federais, sendo duas do norte-nordeste (a do Amazonas e a da Paraíba - esta com dois espetáculos) e uma do sudeste (a UNI-RIO); três públicas

estaduais do sul-sudeste (a de Maringá, a de Santa Catarina - UDESC e a de São Paulo - USP); e duas privadas também do sul-sudeste (a Veiga de Almeida - RJ e a de Passo Fundo - RS). As públicas predominam (75%) e as da região sul-sudeste são a maioria (três quartos das oito universidades representadas, mas não a mesma amostra das públicas de igual percentual de 75%). A FURB, que é privada, com apoio do poder público municipal, estadual e federal, viabiliza o Festival. Já a

“O espetáculo determina o debate; sua energia contagia o público, inclusive, os próprios debatedores enquanto também público”

Veiga de Almeida, também privada, apoiou a inscrição e a participação de dois grupos do Rio de Janeiro, estreitamente vinculados à UNI-RIO, e a de Passo Fundo enviou espetáculos para ambas as Mostras, a Oficial e a Paralela. A predominância do setor público deve ser relativizada nesta análise, considerando-se a importância qualitativa do papel desempenhado por essas três universidades particulares, inclusive o elevado grau de interação que se estabeleceu entre

todas as universidades, de ambos os setores, em função do FUTB.

4. Representatividade Setorial na Premiação

Juntas, as duas universidades privadas, levaram 40% dos prêmios (Melhor Espetáculo, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Coadjuvante e Melhor Figurino). Os demais 60% dos prêmios ficaram com as universidades públicas, sendo que as federais levaram três prêmios (Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Cenografia) e as estaduais os outros três (Melhor Direção, Melhor Trilha Sonora - denominação mais apropriada que sonoplastia - e Melhor Iluminação). A região sul-sudeste ficou com quase todos os prêmios (95%) e o grande destaque foi a UNI-RIO, com três espetáculos (Don Juan, Os Ossos do Barão e Muito Barulho por Nada) e cinco prêmios (50% do total de prêmios), se contados os recebidos pelos grupos patrocinados pela Universidade Veiga de Almeida, com seus alunos e ex-alunos.

Neste item se destaca a concentração esmagadora da premiação na região sul-sudeste, apenas relativizada com os dois prêmios extras oferecidos pela Organização do Festival: o de Destaque da Mostra Paralela, para o grupo de Preparação do Ator I e II da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que apresentou O Buraco É Mais Embaixo, de João Sanches e o prêmio especial de animação para dois atores de Pernambuco, vinculados ao curso de teatro de sua Universidade Federal, que apresentaram Chapeuzinho Verde, de Jô Soares. Observe-se que ambos os prêmios extras, além de

contemplarem a região nordeste, contemplam igualmente experiências que articulam ensino e extensão e, potencialmente, pesquisa, e que utilizam textos brasileiros contemporâneos.

5. De volta à Representatividade Regional e Institucional (itens 1 e 2)

O desequilíbrio regional na premiação talvez se deva a duas constatações comuns na abordagem da história do teatro: enquanto atividade regular profissional permanente, o teatro é fenômeno das metrópoles (DUVIGNAUD, 1965 e 1973); enquanto modelo civilizatório, o brasileiro segue o que se desenvolveu na Europa Ocidental, ao longo dos últimos cinco séculos (ELIAS 1969/75). Uma constatação mais recente, nesta mesma linha de análise é a que podemos fazer: enquanto campo propício para o teatro experimental, amador e de caráter pedagógico e também para momentos de intercâmbio, cidades menores são mais aconchegantes: Blumenau (teatro universitário brasileiro), Charleville-Mézières (teatro internacional de animação), Avignon (teatro francês), Holstebro (International School of Theatre Anthropology), Pontedera (Centro di Riccerca Teatrale), Morelos (Teatro Campesino). Outra tendência, em termos de constatação, no que se refere ao FUTB, é a emergência de um peso maior dos cursos de graduação e de pós-graduação, assim como dos projetos de pesquisa, como vertente acadêmica formalizada e produzindo extensão com a comunidade, em relação aos projetos de cursos e montagens teatrais livres, ou apenas de extensão, que, repito, são o berço e o estúdio do teatro universitário,

devendo manter sua predominância no âmbito do FUTB, no mínimo, por mais onze anos, configurando o perfil do próprio festival.

6. Representatividade Dramatúrgica

A dramaturgia clássica/moderna conviveu com novas experiências dramatúrgicas no repertório de montagens da Mostra Oficial. Os



“... o teatro universitário é espaço privilegiado para a vivência estética dessas questões ligadas ao aqui e ao agora, principalmente nos tempos mais contemporâneos”.

textos de Molière, Cervantes, Strindberg, Jorge de Andrade e Shakespeare garantiram metade da qualidade do repertório (50%). A adaptação de um conto de Anton Checov e as propostas de textos de Nereide Santiago, Tarcísio Pereira, Edson Bueno e Zé Roberto Pereira são tentativas estimulantes e estimuladoras (50%) para o crescimento quantitativo e qualitativo da dramaturgia no Brasil e na América Latina. Já se cogitou

de uma premiação para melhor texto original para o teatro no âmbito do FUTB. Continua-se a cogitar.

7. Representatividade da Brasilidade e da Contemporaneidade

O Brasil enquanto temática apareceu em apenas 30% dos espetáculos (Os Ossos do Barão, Um Dia Serei Suzana e Os Teus Olhos Eu Quero Comer!... É Bom!... Ou Nem Deus Nem Diabo Em Terra-Bamba). Enquanto matriz de práticas espetaculares identificadoras, o Brasil apareceu colorido e musical em Muito Barulho Por Nada. Tem-se a impressão de que é pouco. O mundo e o teatro são de fato muito maiores que o Brasil, mas assim como as grandes questões da contemporaneidade, tem-se a impressão que também as grandes questões do Brasil poderiam ter aparecido um pouco mais no repertório da Mostra Oficial. A expressão desta impressão permite afirmar que o teatro universitário, tanto em termos substantivos quanto adjetivos, é espaço privilegiado para a vivência estética dessas questões ligadas ao aqui e ao agora, principalmente nos tempos mais contemporâneos, nos quais se pode estar aqui e, em realidades sensoriais, imaginárias e virtuais, no cosmos de todos os tempos. A presença no mesmo tempo e espaço de artistas cênicos e seu público é traço decisivo do perfil das práticas espetaculares tradicionais, entre as quais se encontra o teatro. O cinema, a televisão, os disco-vídeos e as telemáticas são, em certa medida, suas extensões.

8. Representatividade Paradigmática

Se os temas políticos e as montagens

experimentais dos anos 60 e 70 se encontram em retração enquanto paradigmas, no contexto da Mostra Oficial do 11º FUTB, com total ausência este ano de espetáculos de animação e não-verbais, por exemplo, as vertentes da dança-teatro, do uso cênico de práticas espetaculares tradicionais do Brasil e do teatro influenciado pela televisão (enquanto modelo e escoadouro profissional) e, ainda, pelo vídeo-clip, não chegam a constituir um novo paradigma, que seguramente, encontra-se em gestação conforme os debates pareceram-me indicar.

Sobre os Debates

Mais difícil do que participar de Comissão de Seleção, de Banca Examinadora ou de Comissão Julgadora é participar de mesa debatedora no FUTB:

1. O público é comparativamente maior, aproximando-se em alguns casos e momentos do público do espetáculo; Isto amplifica os aplausos, as demais reações e, também, os mal-entendidos. Debate não é, mas pode ser confundido com combate, abate...

2. Coordenar um diálogo entre debatedores, equipe do espetáculo e público é tarefa estimulante e muito dura. É fazer um discurso assinalando pontos para o debate sobre um espetáculo, que acaba de ser visto. É reunir impressões a análises, críticas, eventualmente sugestões e questões, numa estrutura rapidamente (des)organizada. É ouvir os colegas, refletir e reavaliar suas próprias afirmações; e, sempre que possível, responder, assegurando o objetivo pedagógico, a elegância acadêmica, a cumplicidade profissional, o amor

e o humor; e, sempre e metodologicamente, ensinando e aprendendo simultaneamente.

3. Todo mundo cita Nelson Rodrigues a respeito da unanimidade, mas os debatedores, sentados atrás da mesa viram uma só entidade amalgamada a um objeto momentaneamente animado (infelizmente não graças ao talento de Ana Maria Amaral), a própria mesa, como uma table tournante da origem do espiritismo na França do século XIX. A Mesa reuniu professores artistas cênicos pesquisadores de cinco universidades públicas brasileiras, (UFRGS, UNICAMP, UFRJ, UFBA e UFPE)⁵, o que parece confirmar uma intuição muito comum entre as pessoas de teatro: a pesquisa sistemática e o ensino formal de teatro se encontram no setor público do sistema de ensino superior do país.

4. O espetáculo determina o debate; sua energia contagia o público, inclusive, os próprios debatedores, enquanto também público; Assim, reunindo algumas palavras, repassemos, pela ordem de apresentação, os títulos e climas das montagens da Mostra Oficial

- Exuberância amazônica, confusão, contemporaneidade - *Os Teus Olhos Eu Quero Comer!... É Bom... Ou Nem Deus Nem Diabo Em Terra-Bamba*;
- Risco, desespero, pesquisa - *A Destruição de Numâncio*;
- Sensualidade, simplificação, transgressão - *Don Juan*;
- Requinte, humor, extensão - *A Obra de Arte*;
- Partitura, graduação, educação - *A Mais Forte*;
- Violência, pobreza, preconceito -

Um Dia Serei Suzana;

- Tradição, profissionalização, avaliação - *Os Ossos do Barão*;
- Poder, razão, sexualidade - *A Rainha Louca*;
- Urbanidade, televisão, pesadelo - *A Diferença Que Um Dia Faz*;
- Brasilidade, musicalidade, colorido - *Muito Barulho Por Nada*.

Este é o mosaico que representa os debates do 11º FUTB. Como seus modelos gregos, o festival de Blumenau de 1997 provocou polêmicas e garantiu a sobrevivência não somente do teatro universitário, mas do próprio teatro.

Bibliografia

AMARAL, Ana Maria, Teatro de Animação , São Paulo, Ateliê, 1997.

DUVIGNAUD, Jean, L'acteur, sociologie du comédien, Paris, Gallimard, 1965.

DUVIGNAUD, Jean, Les ombres collectives - Sociologie du théâtre, Paris, PUF, 1973.

ELIAS, Norbert, trad. Pierre Kamnitzer, La dynamique de l'Occident, Paris, Calmann-Lévy, 1975 (ed. original em alemão 1969).

MONTAGNARI, Eduardo, Notas de um Seletor, in O Teatro Transcende nº 5, Blumenau, FURB, 1996, p. 8-9.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo, Dicionário de Teatro, Porto Alegre, L&PM, 1987.

Vida dos Santos de Butler, 12 vol., Petrópolis, Vozes, 1992.

*Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFB; Master of Fine Arts em Interpretação Teatral (Minnesota); Doctor d'Université em Antropologia Social Comparada (Sorbonne)

⁵ Respectivamente: Irene Brietzke, Sílvia Telesi, José Henrique Ferreira Barbosa Moreira, Armindo Jorge de Carvalho Bião e Marcondes Gomes Lima.

O Papel da Ação e do Sentido NO TRABALHO DO ATOR

Roberto Mallet*

A oficina "O Ator em Jogo", que ministrei no 11º F.U.T.B., focalizou especialmente o papel da ação no trabalho do ator. Seu objetivo não era transmitir técnicas de interpretação ou ensinar determinadas habilidades, mas refletir teórica e praticamente sobre os fundamentos da arte do ator.

Não é possível, no espaço deste artigo, fazer uma síntese do que tratamos na oficina. Límito-me, portanto, a colocar algumas observações sobre o seu tema central: o papel da ação (e do sentido) no trabalho do ator.

A principal característica de uma ação dramática é que ela possui um sentido. Em termos de dramaturgia tradicional, isto é evidente: toda personagem age a fim de alcançar determinado objetivo, tudo que ela faz não tem valor em si mesmo, mas como meio para chegar a esse objetivo. Assim, nessa dramaturgia, toda ação é fruto de uma vontade.

É neste caso que enquadra-se a maior parte da produção teatral brasileira, e também das peças apresentadas neste Festival. E o que salta aos olhos é que há uma imensa quantidade de gestos, movimentos, trejeitos realizados pelos atores e que não tem sentido algum, ou seja: não são ações. Quando digo que não tem sentido não quero dizer que os atores não atribuem a esses movimentos determinados significado. Não, eles o atribuem. O que não se percebe é que ninguém age para significar - as ações significam porque têm um sentido. Assim, um homem preocupado não aperta uma mão contra a outra para mostrar que está preocupado; ele remói seu problema com as mãos, como um escultor que não sabe o que fazer com um bolo de argila, ou como alguém que procura limpar as mãos impregnadas de tinta... Um homem apaixonado não estende os braços para nos fazer entender como é bela e sublime sua paixão, mas para acariciar e "penetrar" na mulher amada. Em outras palavras, este significado que o ator nos quer transmitir não pode sair diretamente da sua mente para um movimento ou um gesto - tem que encarnar-se, e isto só pode se dar através de uma ação física. O ator, como todo poeta, trabalha com metáforas e metonimias, e no seu caso, essas figuras de linguagem tomam forma de ações.

Outra consequência dessa confusão sobre o problema da ação e a credice de que a matéria prima do ator são os sentimentos, e não as ações. Neste caso, em vez de querer significar, o ator quer sentir. O problema é que nossos sentimentos não podem ser diretamente manipulados. Stanislavski (que muitas vezes é acusado de propugnar essa credice), no capítulo III da Preparação do Ator, faz o diretor Tórtsov colocar três alunos sentados e lhes dizer: "você vai sentir ciúmes, você vai sofrer e você entristecer-se, apenas expondo esses estados de alma, simplesmente por ele mesmos". Qualquer um que tente realizar isto verá como é absurdo. E logo o diretor conclui: "em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo". Não preciso dizer que o procedimento apontado por Stanislavski a seguir não é o único possível.

Mesmo em uma dramaturgia não-realista, o problema é essencialmente o mesmo. Todo movimento, todo gesto precisa ser impregnado de sentido, ou seja, precisa ser transmutado em ação. Mesmo porque para o diretor ele tem sentido. O corpo do ator, entretanto, não é abstrato, e também nós, espectadores, não podemos abstrair que tal movimento ou gesto é realizado por um corpo humano, por si só pleno de sentido. Portanto, toda técnica corporal – absolutamente indispensável para o trabalho do ator, em qualquer linguagem – deve estar a serviço do sentido/ação, e faço esta observação pensando particularmente nos espetáculos/ demonstração, em que o virtuosismo dos atores ocupa o lugar do sentido. A técnica deve ser transparente, um meio através do qual nos chegam sentidos e valores que em si mesmos são imateriais. Como dizia Kamdinski, uma obra de arte torna visível o que é invisível. Ainda sobre o vazio que muitas vezes se instaura em espetáculos com uma linguagem mais formal e estilizada, vale citar o que conta Peter Brook, em seu livro O Ponto de Mudança, sobre um dançarino indiano – e portanto uma ator que representava em um estilo altamente codificado e formalizado: "perguntei a esse ator muito idoso: Gostaria de saber – o que o senhor imagina quando está representando? – porque ele interpreta unicamente

esta dança muito formalizada, e havia falado apenas sobre as técnicas, os códigos de suas danças, e eu queria saber o que ele pretendia é muito simples, respondeu. Tento reunir tudo o que vivenciei em minha vida, de modo a tornar o que estou fazendo um testemunho do que senti e do que compreendi."

UB-00052485-4

Em suma, o ator deve estar totalmente presente no que faz. Todo seu ser — inteligência, vontade, imaginação, nervos, músculos — deve estar envolvido naquilo que ele realiza. Seu trabalho transforma-se assim, em um encontro existencial com os outros atores e com o público, em uma espécie de testemunho e de revelação.



*ROBERTO MALLET - ator, diretor e professor dirige seu trabalho para a formação do ator nas áreas de interpretação e treinamento corporal

*Diante de nós um homem
em ação.
Diante de nós o espaço e o tempo
e o homem em ação*

Atos de uma vontade.

*Diante de nós um homem
exatamente como nós
e infinitamente distante.
Um semelhante que nos fala
do além.
Que executa ações, muitas vezes incompreensíveis —
como nós —
construindo uma obra que é antes de tudo
Um testemunho.*

*Não um ídolo a se adorar,
uma joia na vitrine,
mas uma vítima de sacrifício.*

*Sacrifício de inumeráveis repetições,
dos exercícios constantes,
da busca muitas vezes enlouquecedora
de um som, de uma contração, de um sopro
precisos.*

*Sacrifício das viagens precárias,
dos quartos de hotel,
das madrugadas,
da solidão...*

*Vítima que se oferece em testemunho
do homem, do cosmos, de Deus —
para o homem, para o cosmos, para Deus —
e que na transparência de sua técnica faz ver.*

*Uma presença
e um presente
que se dá.*

Roberto Mallet

TEATRO E POLÍTICA

EM BUSCA DO ELO PERDIDO

UB-00052486-2

Eduardo Viveiros*

A intenção deste artigo é discutir o conceito de ação no teatro e na política. A aproximação se dá pela adequação deste conceito aos discursos artístico (do teatro) e científico (da política), visando a construção de um terceiro discurso: o discurso analítico-crítico. Tomarei como ponto de partida o estudo de Miguel Chaia, "A Natureza da política em Shakespeare e Maquiavel" [in: Estudos Avançados 9 (23), IEA-USP, pp 164 a 182, 1995], onde o autor adota como parâmetros de seu estudo "a aproximação entre arte e política e a proximidade entre indivíduo e poder." (Chaia, 166, 1995).

ACÃO é um conceito fundante tanto no teatro como na política. Aristóteles o definiu, indiretamente, na sua Poética, ao falar da tragédia:

"Da arte de imitar em hexâmetros e da comédia trataremos adiante. (...) É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa(...). Como se

trata da imitação duma ação, efetuada por pessoas agindo, as quais necessariamente se distinguem pelo caráter e idéias (pois essas diferenças empregamos na qualificação das ações), existem duas causas naturais das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme essas causas." (grifos nossos) [Poética, VI, in: A Poética Clássica, Cultrix, pp.24 e 25, 1988]

A filosofia grega deu contribuições ao pensamento artístico e científico de grande importância para o desenvolvimento de várias áreas do conhecimento, entre elas a teoria política e a teoria teatral. Se o teatro mostrava a imitação de

pessoas em ação, "necessariamente boas ou más (...) isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais" (Poética, II, 20), a filosofia "...encaminhava o homem para a ação, considerando que, mesmo tal como é e sem qualquer espécie de esperança de sobrevivência, a existência merece ser vivida, depreendendo daí que construir uma ordem onde o espírito se afirme é missão bela bastante, pondo assim ao

serviço da cidade todas as

forças espirituais

e sparsas."

(PIGNARRE, Robert - História do Teatro, coleção SABER, publicações Europa-América, Portugal, 3ª edição, p.29).

Com Maquiavel aprendemos quais são as exigências para a conquista e manutenção do poder e quais são as garantias que um povo pode obter para o respeito à sua liberdade. Tais garantias

restringem-se ao âmbito do

próprio poder: a detenção e o exercício do poder de Estado, da governabilidade, pelo Príncipe. A construção do espaço público, do espaço onde se constrói a liberdade política, ocorre através da ação política e do exercício do poder, livre de impecilhos ou de obstáculos. As garantias para a liberdade de um povo são garantias do próprio poder. Agindo de maneira ousada ou prudente, usando da "virtú" e domando a fortuna (sorte), o Príncipe conquista a admiração e o respeito do povo, o exercício do poder torna-se uma forma de organizar a vida em sociedade e os homens precisam dessa organização para cuidar de seus interesses. Maquiavel vai tratar, nos Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio, das



formas como se organiza uma sociedade para a conquista da liberdade, através da promoção do bem comum, de leis e canais institucionais. Acontece que a política "...não é só uma forma de conhecimento, mas é também uma técnica a ser aplicada, avaliando-se cada momento, situação e oportunidade. É na prática que ela se configura enquanto tal." (Chaia, 175, 1995)

Com o teatro acontece o mesmo. Como na política, interessa saber não quais ações os homens executam, mas como as executam. O que é motivo para intrigas, segredos, articulações, na política, torna-se transparência, iluminação e aclamação, no teatro: o como (astúcia, virtú, inteligência etc) da política e o como (talento, genialidade, construção do papel, verossimilhança do drama etc.) do teatro. Em Shakespeare, nas "peças históricas"¹ principalmente, há exemplos claros da relação entre estabelecimento/fortalecimento do poder do soberano (restauração, nos "Henriques"), ou consolidação desse poder, nas peças onde o autor retrata lutas para a construção do espaço político e do próprio Estado. Os protagonistas que têm grande responsabilidade política, um soberano como Henrique V, por exemplo, acabam levando ao povo os problemas do Estado sob a forma mais acabada e simplificada do conflito armado (a guerra como uma continuidade da política...). E no heroísmo desse povo, que luta pela consolidação do poder do Estado frente ao inimigo externo, fundamenta-se a liberdade da qual o Príncipe será o guardião. A identificação com o símbolo maior do poder, a realeza, é um caminho de dupla direção: ao fazer o soberano compartilhar com o povo as dúvidas e angústias do indivíduo que encarna as esperanças de liberdade e o próprio poder de Estado, Shakespeare nos mostra por um lado a importância da subjetividade na política, e, por outro, o fortalecimento do poder junto aos quais esse mesmo poder é exercido.

Imitando ações graves (Aristóteles), as personagens teatrais têm características próprias e o exercício do poder por um rei-personagem, por exemplo, obedece a um roteiro ou plano de ação criado pelo dramaturgo, com

base na História ou não, e estruturado na imaginação, cumprindo-se um destino político previamente estabelecido. Pensando na "aproximação entre arte e política e na proximidade entre indivíduo e poder", observamos que também os indivíduos, em sua relação com o poder, cumprem determinados roteiros. O poder tem ritos próprios, que devem ser obedecidos. Mas a incerteza altera o rumo das suas vidas, tornando-os dependentes de fatores imponderáveis. "O indivíduo - na sua natureza e humanidade - atravessa a vida defrontando-se consigo mesmo e com o poder, num encadeamento de fatos guiados também pelo destino (acontecimentos sem controle por parte do sujeito, em cujo limite encontra-se a morte). Portanto, os homens agem, mas a ação desenrola-se no interior de um espaço oculto e abstrato a eles. Se o destino tem tal força em

Shakespeare, em Maquiavel ganha importância a virtú ou a fortuna, dependendo das circunstâncias." (Chaia, 167, 1995).

O teatro, na Grécia do século V a.C., era expressão estética dos valores da democracia ateniense, tendo a cidade tomado para si "...a tarefa de exaltar a alma colectiva, tudo lhe servindo para tal conseguir: cargos cívicos, concursos no estádio, festivais, cultivos das artes e, muito particularmente, do Teatro, pois o Teatro é a sagrada embriaguez dionisíaca, clarificada, disciplinada, transformada em espetáculo de beleza." (Pignarre, 30). As tragédias excitavam nos cidadãos sentimentos de temor e piedade, com exemplos de dramas e catástrofes individuais exercendo sobre as pessoas efeito

catártico (Aristóteles, VI) sobre suas emoções, que as fariam meditar sobre o sentido da vida e de suas ações em relação à pólis. A gênese da ordem pública, portanto, é o assunto das tragédias gregas, "sob o seu duplo aspecto religioso (conflito com o Céu) e o político (conflito com o Poder)" (Pignarre, 30). A ação, desenrolando-se na praça pública, na presença de todos os cidadãos (representados pelo coro); fazia incidir a luz da tragédia sobre os reis, agentes políticos e sociais de maior evidência. A discussão sobre o sentido da ação, no teatro

¹ Boa parte da trama, nessas peças, baseia-se na crônica histórica. Ocorre, porém, a intervenção do gênio criativo, a mudança e fusão de épocas, episódios, fatos e personagens, o que torna, às vezes, a Arte superior à vida...

(Aristóteles/Shakespeare), e na política (Maquiavel), permite-nos criar "um espaço de encontro entre política e vida (arte), cujo pano de fundo é a presença constante da tragédia." (Chaia, 168, 1995). Como indicação dos possíveis caminhos para a construção de um discurso analítico-crítico, a partir da adequação, deste ou de outros conceitos, tanto a um como a outro discurso (artístico/teatro e científico/política), creio ser necessário responder a algumas questões que precedem e fundamentam aquela construção:

1. Em que medida há o diálogo, em que bases se estabelece e quem são os interlocutores que "falam" na relação Política e Arte? Separar o ideológico do dialógico é possível?
2. Na aproximação entre Arte e Política pode-se utilizar os modelos de "armação do poder" (Chaia, 169, 1995) que a arte nos mostra para criação de exercícios de simulação de ações possíveis em conjunturas reais ou imaginárias? Ou deve-se, como é mais comum, "importar" a linguagem e as imagens da literatura dramática (ou da música, da pintura etc) e, através de metáforas, aplicá-las sobre esta ou aquela conjuntura política, para "ilustrar" a análise?

CONCLUINDO:

Em pesquisa por mim realizada, que resultará em dissertação de Mestrado, estou estudando a aproximação entre teatro e política, e pretendo identificar as formas como o poder é exercido, percebido, apreendido, reproduzido ou criticado em seus mecanismos internos e na aparência imediata. A construção de um discurso analítico-crítico, um dos objetivos da pesquisa, pode incorporar tanto os exercícios de simulação, através dos "modelos de armação do poder", quanto a "ilustração" das metáforas da dramaturgia e as contribuições da teoria e da crítica teatral. Isso tomando-se o aporte de um dos termos da relação, a Arte (teatro). Da Política, tomarei os instrumentos teóricos, as categorias fundamentais e os conceitos mais usados no discurso analítico da ciência política. O ponto de contato entre ambas (Arte e Política) se dará na escolha de um ou mais conceitos ou categorias analíticas de "livre trânsito" entre as duas áreas. A discussão iniciada neste artigo é um exemplo de como pode caminhar a construção do discurso analítico-crítico, que contribuirá para enriquecer o conhecimento sobre o teatro e a política. O importante é que não se caracterize (apenas) o empréstimo de parte de uma linguagem para

uso como ferramenta teórico-analítica no trabalho com os fatos políticos ou as metáforas da dramaturgia. Estarei buscando recuperar, no âmbito da pesquisa, o "elo perdido" entre Ciência e Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Nelson - História do Teatro, Salvador, Ed. Empresa Gráfica da Bahia, 1991, 2^a ed. (ampliada).
- ARISTÓTELES - "A Poética", in: A Poética Clássica, Ed. Cultrix, 1.988;
- A Política, trad. de Torrieri Guimarães, SP, Ed. Hemus - Livraria Editora Ltda., 1966.
- BAKHTIN, Mikhail - Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance, vários tradutores, col. Linguagem e Cultura n.18, SP, Ed. Hucitec, 1990.
- A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais, trad. de Yara Frateschi, col. Linguagem e Cultura n.12, São Paulo-Brasília, Ed. Universidade de Brasília e Ed. Hucitec, 1993, 2^a Ed.
- CHAIA, Miguel - "A Natureza da Política em Shakespeare e Maquiavel", in: Estudos Avançados 9 (23), IEA-USP, pp 164 a 182, 1995;
- HELIODORA, Bárbara - A expressão dramática do homem político em Shakespeare, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978.
- JAMESON, Fredric - O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico, trad. Valter Lellis Siqueira, revista por Maria Elisa Cevasco, SP, Ed. Ática S.A., 1992.
- MACHIAVELLI, Niccolò - A Arte da Guerra. A vida de Castruccio Castracani. Belfagor, o Arquidiabo. O Príncipe, trad. de Sérgio Bath, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1.987, 3^a edição.
- Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio, "Discorsi", trad. de Sérgio Fernando Guarisch Bath, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1979.
- PIGNARRE, Robert - História do Teatro, coleção SABER, publicações Europa-América, Portugal, s/d, 3^a edição.

*EDUARDO VIVEIROS - adaptador, diretor, produtor e mestrando em Ciências Sociais (PUC - SP)

O FESTIVAL E SUAS REPRESENTAÇÕES

Lourival Andrade*

Participar de um festival de teatro como o de Blumenau, realmente nos enche de vaidade e responsabilidade. Já tive a oportunidade de participar em todos os níveis, se é que podem ser chamados assim, deste festival. Participei como ator, diretor, coordenador de debates, debatedor, selecionador e nesta 11ª edição na qualidade de jurado.

Os meus olhos sobre este festival são de diferentes posições e analisando sempre de forma diferente os aspectos que compõe toda a sua organização.

Vou me ater, ao que vem a cada dia me aguçando mais a curiosidade e a reflexão sobre um aspecto deste festival, e provavelmente de todos os outros, no que se refere as apresentações que se fazem a cada espetáculo que é apresentado e a cada prêmio que é concedido a uma categoria.

Quero destacar que o uso do termo "representação", está calcado na análise na análise de Roger Chartier sobre como o mundo é representado, a que objetivo serve e como os sujeitos estão ligados a esta construção, que é lida de forma diferente tanto por quem está dentro deste processo de representação, como quem assiste.

Neste sentido, me parece razoável discutir até que ponto cada sujeito que assiste os espetáculos tem realmente a liberdade de assimilar o assistido e tornar este seu olhar uma visão universal de sua concepção estética e do teatralmente "correto". Falo disto, porque nos debates aparece sempre uma dicotomia nos

discursos; uns defendem uma análise rígida do espetáculo e de como deve ser montado; outros defendem a liberdade tanto do encenador na criação como do público que interpreta o espetáculo de seu ponto de vista e de seus referenciais.

Percebo, que nos dois discursos aparece a vontade de criar uma regra, que acaba impondo ao outro um eixo norteador que deve ser seguido para melhor compreensão daquilo que se assistiu. Os dois desejam impor suas "verdades".

É justamente aí que o meu questionamento se faz de forma mais objetiva.

Como formular concepções e estéticas que passarão, independente de sua vontade, pelo crivo de uma comissão julgadora, que por si só, já possui uma carga de conhecimento e experiências que já fez, cada um de seus membros, optar por uma visão e uma prática do fazer teatral, que com a divulgação da premiação passa a ser a "verdade" naquele momento, independente da maioria concordar ou não? Querendo ou não, instaura-se da ditadura dos jurados.

Quero deixar bem claro, que não estou defendendo festivais que dispensam a premiação e a competição, mesmo eu achando este modo mais proveitoso e menos carregados de certezas, mas sim estou tentando traçar uma reflexão sobre o que a representação de uma comissão de jurados pode trazer de cerceador no processo de construção de mentes teatrais.

Os embates sobre pontos de vista de determinada montagem teatral,

muitas vezes, devido a espera da decisão dos jurados, pode ficar esvaziada e redundar em uma discussão que pouco contribua para o crescimento do espetáculo e de seus participantes diretos, os artistas. Sempre me ficou e fica, a sensação de que os debates perdem a força após a divulgação do resultado e das premiações. Muitas vezes a platéia debatedora concorda com os problemas e deficiências de um determinado espetáculo, mas a comissão julgadora não entende assim e acaba premiando o espetáculo fruto da discussão.

Querendo ou não, a premiação passa ser a "verdade", o "correto" e o inquestionável.

Onde está o vazio?

Está centrado no fato de que nem o público, nem os participantes diretos dos espetáculos sabem os porquês da decisão do júri. A uma certa proteção demasiada aos jurados e a seus pensamentos. Os debatedores se expõe, a platéia se expõe. Os jurados ficam protegidos pela redoma da verdade. As pessoas participantes do festival, nem ficam sabendo das discordâncias e discussões que ocorrem dentro do corpo dos jurados, o que me parece ser de extrema importância para aqueles que são os julgados.

Até que ponto a sacralização da verdade dos jurados contribui para o fazer teatral. Parece um pouco de pretensão nossa e acabamos construindo uma verdade, mesmo que momentânea, condenada a pecar por sua próprias deficiências e suas proteções. Construímos uma

representação que pareça aceitável e impomos isto a todos sem a menor discussão, nos enclausurando e definindo aquilo que os nossos referenciais de teatralidade nos permitem considerar correto. Penso ser uma pretensão, principalmente no que tange a nossa forma distante de decidir e de não se expor.

Esta representação acaba passando para a sociedade como real e boa, carregando os louros da vitória e a responsabilidade de ser quase perfeita. Isto é um perigo à liberdade de criação e de experimentação.

Espero estar sendo muito dramático, mas temos que sempre nos questionar sobre aquilo que fazemos, e assim, poderemos criar um espaço mais humano e responsável, crítico e menos impositivo.

Para nós artistas, estas decisões devem sempre soar como bem me disse o Professor Clóvis Garcia no Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto em 1995: "O prêmio é sempre um acidente de percurso!". Faço minha as suas palavras.

Infelizmente, a competição cria um

ar de rivalidade entre os participantes que me parece estéril e destrutivo. Falta compreendermos que estamos todos no mesmo barco, quase sempre remando contra a maré, e o mínimo de companheirismo e respeito se fazem necessários. Temos que resgatar nos festivais a alegria e a relação grupal, o encontro e a discussão franca sobre nossas experiências e não criarmos um campo de batalhas, onde sempre quem ganha é a comissão julgadora que decide e ponto final. Viva os teatreiros e suas criações. Viva Dionísio.

"O uso do termo "representação", está calcado na análise de Roger Chartier sobre como o mundo é representado, a que objetivo serve e como os sujeitos estão ligados a esta construção, que é lida de forma diferente tanto por quem está dentro deste processo de representação, como quem assiste."



*Diretor e Professor de Teatro; Professor de História Medieval



A OBRA DE ARTE

Autor

Anton Tchekhov

Grupo

Teatro Universitário de Maringá - PR

Universidade

Universidade Estadual de Maringá

Direção

Eduardo Montagnari

**OS TEUS OLHOS EU QUERO
COMER!... É BOM!...
OU NEM DEUS NEM DIABO
EM TERRA BAMBA**

Autor

Nereide Santiago

Grupo

Cia. Teatral a Rā Qi Ri

Universidade

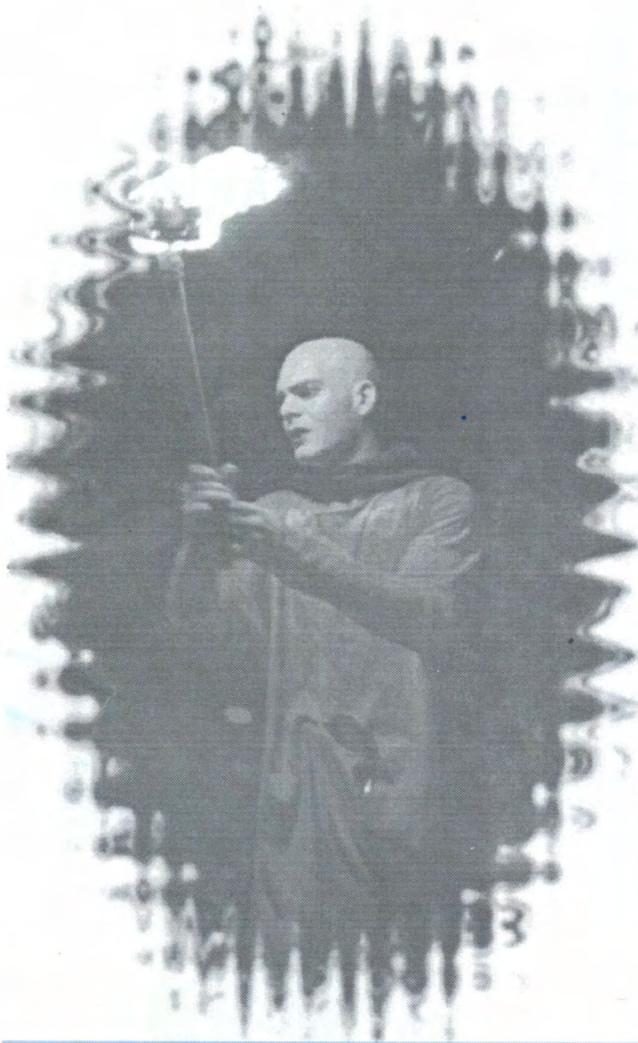
Universidade Federal do Amazonas -
AM

Direção

Nereide Santiago

Assistente de Direção: Cleonor Cabral





DON JUAN

Autor

Molière

Grupo

Companhia de Teatro Em Aberto

Universidade

Universidade Veiga de Almeida - RJ

Direção

André de La Crua e Anna Olga

A DESTRUIÇÃO DE NUMÂNCIA

Autor

Miguel de Cervantes

Grupo

(E)xperiência Subterrânea

Universidade

Universidade do Estado de Santa
Catarina - UDESC

Direção

André Carreira





UM DIA SEREI SUZANA

Autor

Tarcísio Pereira

Grupo

Saragana Produções Teatrais

Universidade

Universidade Federal da Paraíba -
UFPB

Direção

Tarcísio Pereira



A MAIS FORTE

Autor

August Strindberg

Grupo

Laboratório de Artes Cênicas do
Departamento de Artes

Universidade

Universidade Federal da Paraíba

Direção

Everaldo Vasconcelos





OS OSSOS DO BARÃO

Autor

Jorge Andrade

Universidade

Universidade do Rio de Janeiro
UNI-RIO

Direção

Flávio Henrique

A RAINHA LOUCA

Autor

Edson Bueno

Grupo

Grupo de Teatro da UPF

Universidade

Universidade de Passo Fundo - RS

Direção

Pieterson Duderstadt





MUITO BARULHO POR NADA

Autor

William Shakespeare

Grupo

Mosaico

Universidade

Universidade Veiga de Almeida - RJ

Direção

Sandro Lucosi

**A DIFERENÇA QUE
UM DIA FAZ**

Autor
Zé Roberto Pereira

Grupo
Companhia dos Arautos
Artes Cênicas

Universidade
Universidade de São Paulo

Direção
Elton Wagner





VALSA N° 6

Autor

Nelson Rodrigues

Grupo

Desvio - UNI-RIO

Universidade

Universidade do Rio de Janeiro
UNI-RIO

Direção

Aline Contti

POTPURRI

Autor

O grupo

Grupo

La Gorda Azul

Universidade

Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Direção

Ulises Bechis





AUTO DO HOMEM

Autor

Paulo Gaiger

Grupo

Grupo Teatral Phoenix

Universidade

Universidade Regional de Blumenau

Direção

Paulo Gaiger

PROCURA-SE

Autor

Criação Coletiva

Grupo

Grupo de Teatro da UPF

Universidade

Universidade de Passo Fundo

Direção

Geraldo Cunha





CREPUSCULUM

Autor

Marcus Vinícius

Grupo

Cia. Anjos de Vidro

Universidade

Universidade Federal de Minas Gerais

Direção

Jô Tostes



O SEGREDO DO CURUMIM

Autor

Livre Adaptação do Texto de Sônia
Robatto

Grupo

Unicórnio Grupo Alternativo de Teatro
e Música

Cidade

Joinville - SC

Direção

Ângela Finardi



SUMBALE... UÑA HISTORIA EMBRUJADA

Autor

O grupo

Grupo

Grupo de La O

Cidade

Buenos Aires - Argentina

Direção

Marcela Rodrigues Blanco



O BURACO É MAIS EMBAIXO

Autor

João Sanches

Grupo

Grupo da Escola de Teatro da UFBA

Universidade

Universidade Federal da Bahia

Direção

Hebe Alves

CASA CON DOS PUERTAS MALA ES DE GUARDAR

Autor

Calderón de La Barca

Grupo

Escuela Nacional de Arte Dramatico

Universidade

Instituto Universitário Nacional del Arte - Argentina

Direção

Julio Baccaro



O PEDIDO DE CASAMENTO

Autor

Anton Tchekkov

Grupo

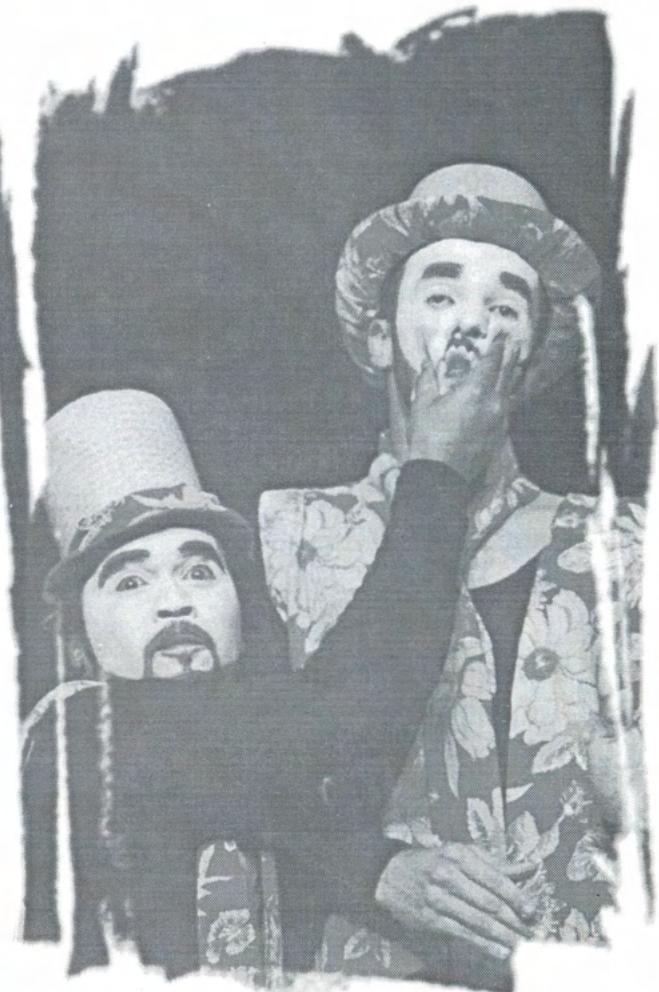
FALE

Universidade

Universidade Federal de Minas Gerais

Direção

Vavá Sena





O ACAMPAMENTO

Autor

Criação Coletiva

Grupo

Clowns Mimos & Cia - NUTE

Cidade

Blumenau - SC

Direção

Alexandre Venera dos Santos

TEATRO A LA CARTA

Autor

F. Veríssimo

W. Allen

Ericka Henriquez

Grupo

Compañía de Teatro de la Universidad
de La Frontera

Universidade

Universidad de La Frontera - Chile

Direção

Néstor Bravo Goldsmith





A ROUPA NOVA DO REI

Autor

Hans C. Andersen

Grupo

Trupe de Experimentos Teatrais
Bumba meu Bobo

Universidade

Universidade Federal do
Rio Grande do Sul

Direção

Jessé Oliveira



CHAPEUZINHO VERDE

Autor

Adaptação de Jorge Clésio da Silva

Cidade

Pernambuco - Recife

Direção

Jorge Clézio da Silva



ESSENCIA

Autor

Guilhermo Santiago

Grupo

Unicórnio Grupo Alternativo
de Teatro e Música

Cidade

Joinville - SC

Direção

Guilhermo Santiago

O TEATRO VAI DE RODAS



atingiu com eficácia o seu Fritz da padaria e a dona Frida da malharia, isto é, o cidadão mais comum: o grande público.

Porém, essa realidade deixou de ser uma máxima em nossa cidade, quando os atores do Festival Universitário de Teatro de Blumenau fizeram do Palco Sobre Rodas uma das formas mais legítimas de popularizar essa arte. "As montagens que são apresentadas no Palco Sobre Rodas são escolhidas pelo potencial de se adaptarem a proposta do teatro mambembe". Afirma a atriz a Margareth D'Niss, coordenadora do projeto. E complementa a atriz: "Para a concretização desse feito que adaptou em cima de uma

Nos anos 80 o slogan "VÁ AO TEATRO" cumpriu a missão social de levar às salas de espetáculos a terceira pessoa da arte: o público. Hoje, o mesmo público que se deliciou com o "ser ou não ser" dos dramas ou das comédias, com certeza é aquele que incluiu no passaporte para o terceiro milênio o visto (ou diria a vista) de um novo sentido estético e crítico em relação as coisas mais simples da vida.

Tal oportunidade, que foi norteada pela simples decisão de escolher a gosto uma peça teatral e dirigir-se ao teatro em data ou horário determinados, de certa forma não



Margareth D'Niss
Atriz blumenauense

camioneta C-10 um palco de 20 metros quadrados, foi imprescindível o apoio daqueles que acreditam e investem na cultura deste país, neste caso a Coca-Cola". E o Palco Sobre Rodas rodou por praças, escolas, fábricas, terminais urbanos, Caic's, associações de moradores, ancionatos, entidades de assistência ao menor e no presídio regional. Atingindo um público estimado de 4.500 espectadores.

Agora, na 11ª Edição do Festival Universitário de Teatro de Blumenau as artes cênicas pedem passagem, porque aqui na terra dos verdes vales e das tangerinas, quem não roda pelo teatro, roda na ciranda das rodas do Palco Sobre Rodas.

Nassau de Souza

GRUPOS DO PALCO SOBRE RODAS

11º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU

O ACAMPAMENTO

Autor: Criação Coletiva
Grupo: Clowns Mimos &
Cia - NUTE
Direção: Alexandre Vene-
ra dos Santos

O AMIGO DA ONÇA

Grupo Canhoto

POTPURRI

Autor: O Grupo
Grupo: La Gorda Azul
Universidad Nacional
del Litoral
Direção: Ulises Bechis

ESSÊNCIA

Autor: Guilhermo Santiago
Grupo: Unicórnio Grupo
Alternativo de Teatro
e Música
Direção: Guilhermo
Santiago

O PEDIDO DE CASAMENTO

Autor: Anton Tcheckov
Grupo: FALE
Universidade Federal de
Minas Gerais
Direção: Vavá Sena

A ROUPA NOVA DO REI

Autor: Hans C. Andersen
Grupo: Trupe de
Experimentos Teatrais
Bumba meu Bobo
Universidade Federal do
Rio Grande do Sul
Direção: Jessé Oliveira

O SEGREDO DO CURUMIM

Autor: Livre Adaptação
do Texto de Sônia Robatto
Grupo: Unicórnio Grupo
Alternativo de Teatro e
Música
Direção: Ângela Finardi

PROCURA-SE

Autor: Criação Coletiva
Grupo de Teatro da UPF
Universidade de Passo
Fundo
Direção: Geraldo Cunha

RESULTADO DA PREMIAÇÃO DO IIº FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

ESPETÁCULO

UB-00052488-9

Indicações:

“A OBRA DE ARTE”

Autor: Anton Tchekhov

Grupo: Teatro Universitário de Maringá - PR

Universidade Estadual de Maringá

Direção: Eduardo Montagnari

“DON JUAN”

Autor: Molière

Grupo: Companhia de Teatro Em Aberto

Universidade Veiga de Almeida - RJ

Direção: André de La Crua e Anna Olga

“MUITO BARULHO POR NADA”

Autor: William Shakespeare

Grupo: Mosaico

Universidade Veiga de Almeida - RJ

Direção: Sandro Lucosi



PREMIADO:
DON JUAN



ATOR

Indicações:

MARINO AZEVEDO
(A Rainha Louca)

PIETERSON DUERSTADT
(A Rainha Louca)

ANDRÉ LUIS CORREIA DE LA CRUZ
(Os Ossos do Barão)



PREMIADO:

ANDRÉ LUIZ CORREIA
DE LA CRUZ

ATRIZ

Indicações:

VANESSA CURTY

(A Obra de Arte)

ELISABETH MÂNICA

(A Rainha Louca)

ALEXANDRA MARINHO

(Don Juan)

PREMIADA:

ALEXANDRA
MARINHO



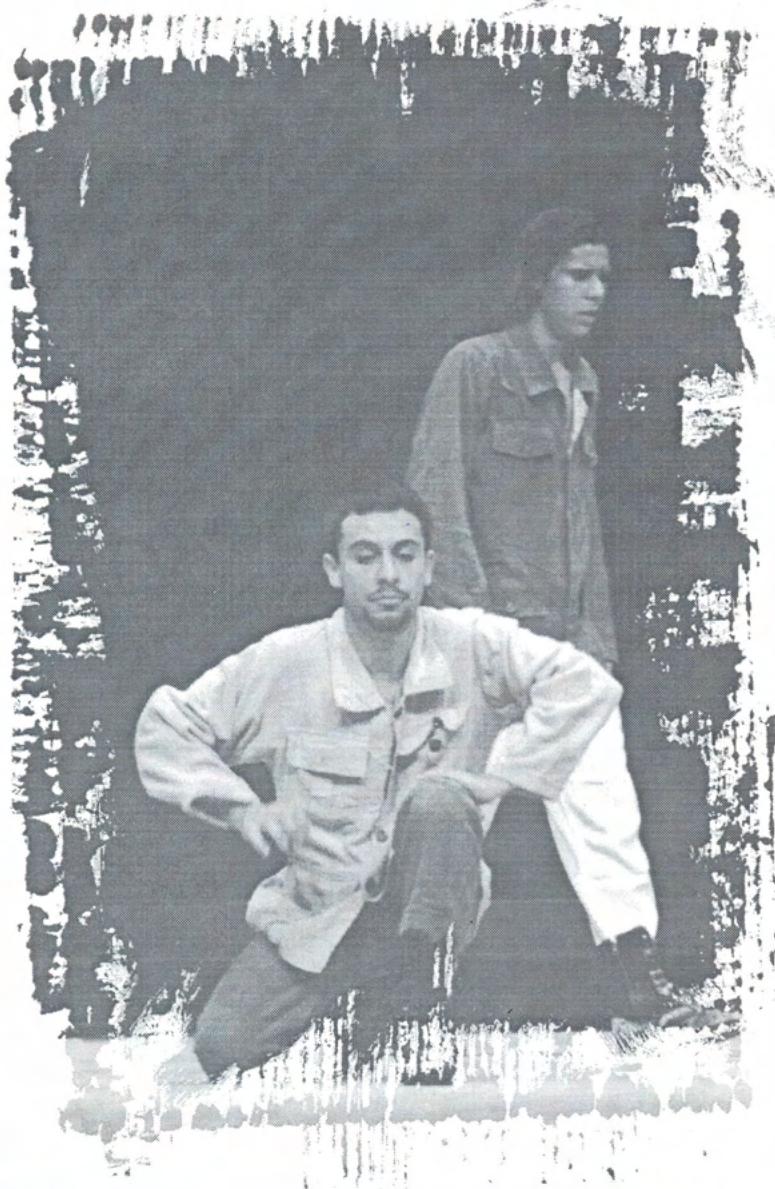
ATOR COADJUVANTE

Indicações:

DJAIR GUILHERME DA SILVA JR.
(A Diferença Que Um Dia Faz)

ANDRÉ DOS SANTOS BRILHANTE
(Don Juan)

WARLEY GOULART SIQUEIRA
(Don Juan)



PREMIADO:
WARLEY GOULART
SIQUEIRA

ATRIZ COADJUVANTE

Indicações:

THAÍS PIMPÃO FERREIRA

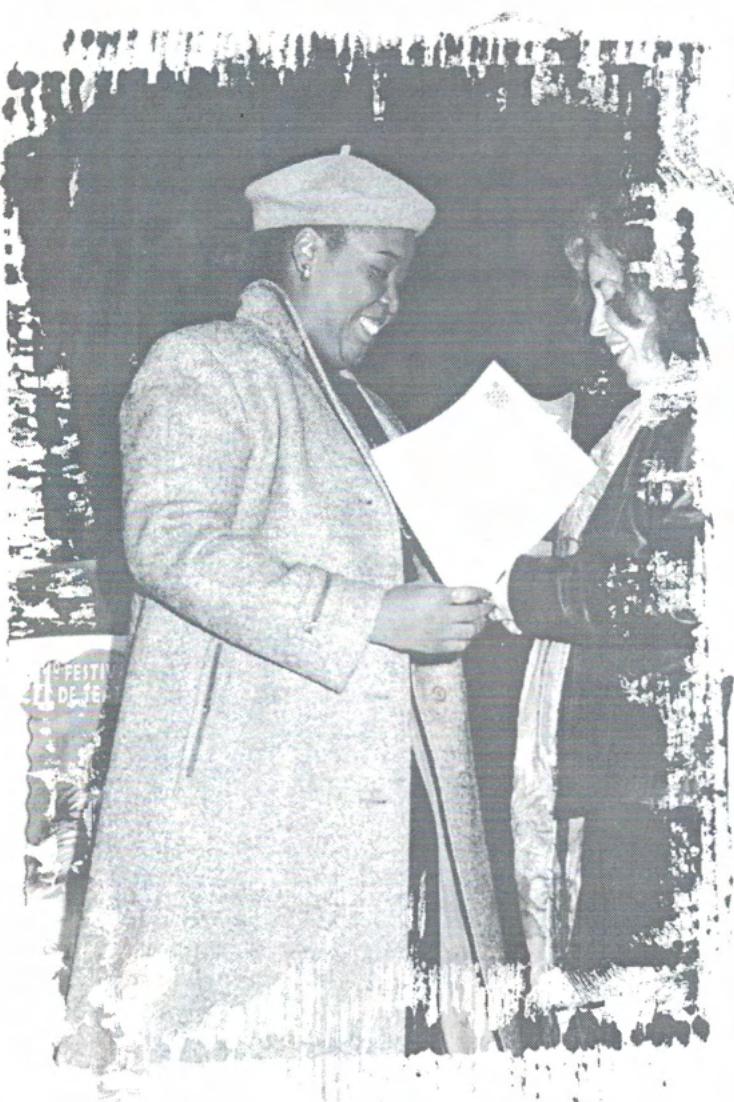
(A Obra de Arte)

JACIRENE LOPES DE SOUZA

(Muito Barulho por Nada)

MÁRCIA VIVEIROS JORGE

(Os Ossos do Barão)



ILUMINAÇÃO

Indicações:

ELTON WAGNER FUDALI TAKII
(A Diferença Que Um Dia Faz)

TARSO HECKLER e EDSON BUENO
(A Rainha Louca)

PAULO DAVID GUSMÃO ALMEIDA
(Don Juan)



PREMIADO:
PAULO DAVID
GUSMÃO ALMEIDA

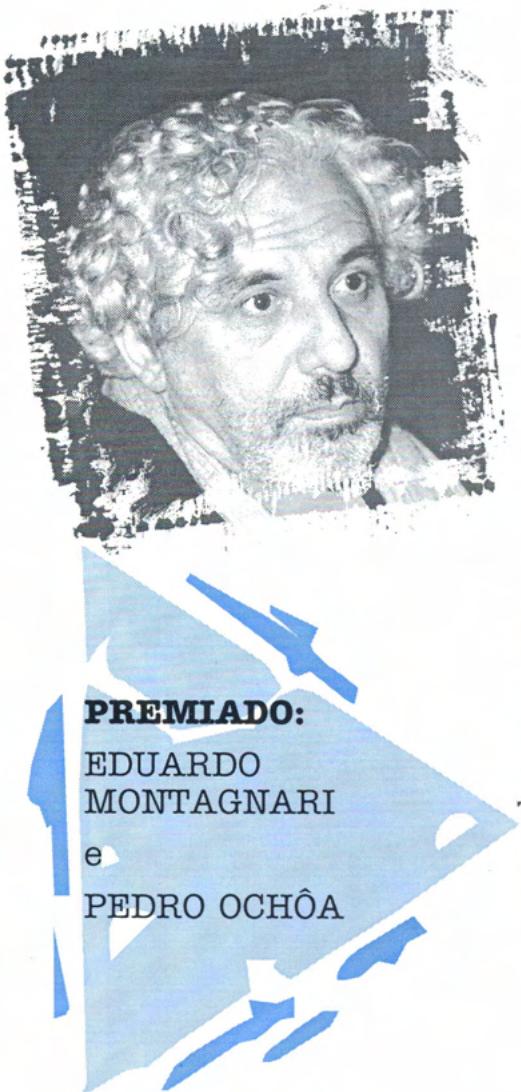
SONOPLASTIA

Indicações:

RENATO PRIMO COMI
(A Diferença Que Um Dia Faz)

EDUARDO MONTAGNARI
e
PEDRO UCHÔA
(A Obra de Arte)

CLÁUDIO ALEXANDRE NÓBREGA RABHA
(Muito Barulho por Nada)



PREMIADO:

EDUARDO
MONTAGNARI
e
PEDRO OCHÔA



FIGURINO

Indicações:

ÁLDICE LOPES
(A Rainha Louca)

CARLOS EDUARDO SILVA
(A Destruição de Numância)

EDUARDO MONTAGNARI
e
ANTÔNIO LUZ
(A Obra de Arte)



CENÁRIO

Indicações:

ANDRÉ CARREIRA
(A Destruição de Numância)

EDUARDO MONTAGNARI
(A Obra de Arte)

NEREIDE DE OLIVEIRA
(Os Teus Olhos Eu Quero Comer)



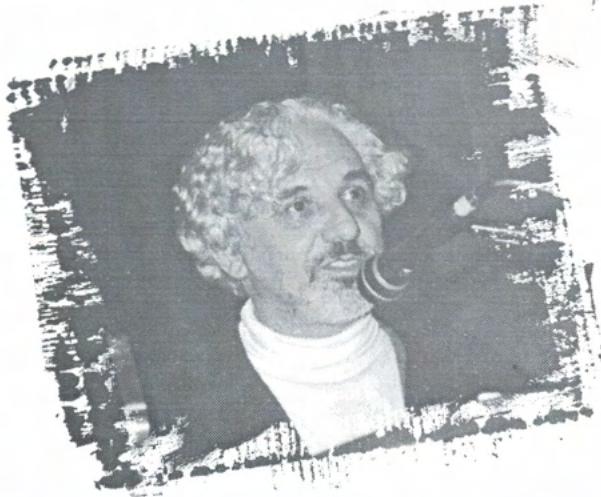
DIREÇÃO

Indicações:

ANDRÉ CARREIRA
(A Destruição de Numância)

EDUARDO MONTAGNARI
(A Obra de Arte)

ANDRÉ LUIZ CORREIA DE LA CRUZ
(Don Juan)



DESTAQUE
(Mostra Paralela)



CHAPEUZINHO
VERDE



**Jurados**

LUIZ PAULO VASCONCELLOS, Porto Alegre - RS



LOURIVAL ANDRADE, Itajaí - SC

AUSÔNIA BERNARDES MONTEIRO, Rio de Janeiro - RJ



ANA MARIA AMARAL, São Paulo - SP



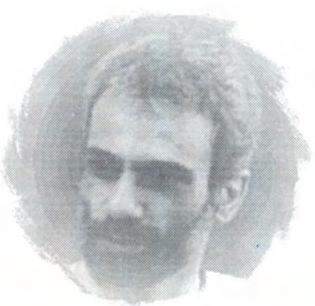
MÁRIO GADELHA, Salvador - BA

**Oficinas**

ANTÔNIO AMÂNCIO, Rio de Janeiro, RJ
“Interpretação Básica para Atores em TV”



FLÁVIO STEIN, Curitiba - PR
“A Poética da Voz”



RENATO COELHO, Porto Alegre, RS
“Acrobacia”



ROBERTO MALLET, São Paulo - SP
“O Ator em Jogo”

EUGÊNIA RAMIREZ
“Tango”

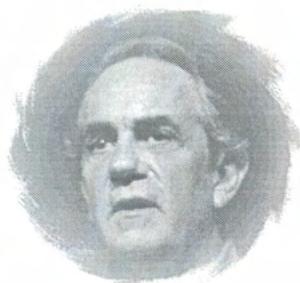


Comissão de Seleção

CARLOS ALBERTO NASCIMENTO, Universidade Federal da Bahia

IRENE BRIETZKE, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

LAURO GÓES, Universidade Federal do Rio de Janeiro



Palestrantes

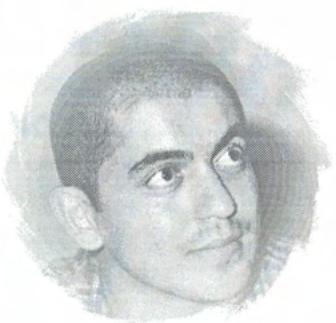
LICURGO SPÍNOLA, Rio de Janeiro



Debatedores e Mediadores

JOSÉ HENRIQUE FERREIRA BARBOSA MOREIRA, Rio de Janeiro - RJ

IRENE BRIETZKE, Porto Alegre - RS



ARMINDO BIÃO, Salvador, BA

MARCONDÉS GOMES LIMA, Recife, PE

PEPE SEDREZ, Blumenau - SC



A professora Edith Kormann é a prova de que,
às vezes, é preciso tirar a máscara
para revelar o sorriso.





Entre a Moellmann típica
e o Bude etílico,
os atores em passeata
sabem que, durante o
Festival de Teatro,
a 15 de Novembro os levará
a todos os palcos,
reais ou imaginários.



Novamente
a professora
Edith Kormann,
pioneira do teatro
na FURB, se mostra
embalada entre
sorrisos e máscaras



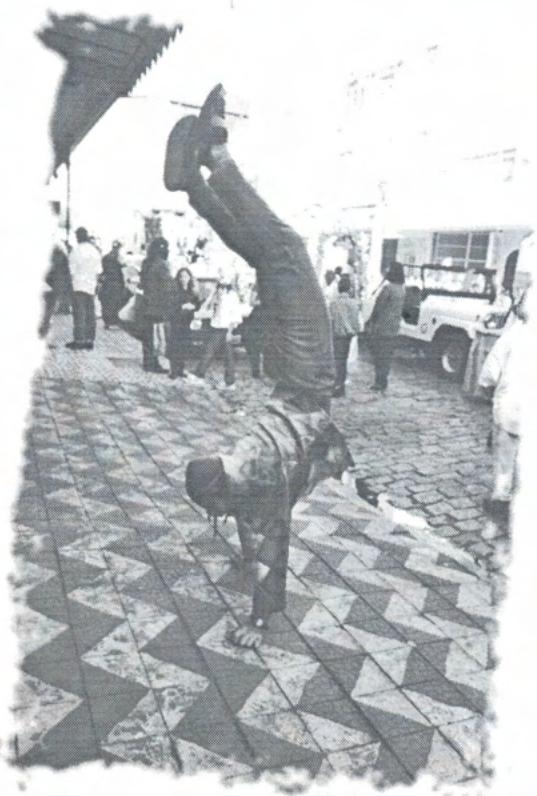
Uma criança,
um palhaço e
uma mulher:
é assim que o teatro,
qualquer teatro,
transcede.



Entre o Carlos Gomes e a Quinze,
há sempre a possibilidade da novidade de se
andar nas alturas com os pés - ou pernas
de pau - no chão.



Diante do Carlos Gomes, a pose das bruxas
sorridentes escancara a possibilidade de encanta-
mentos e sortilégios que gostaríamos de receber.



Se há alguma metáfora na evolução
do solitário ator, esta não sugere que o teatro
se encontra de pernas pro ar.
A metáfora pode estar nas novas visões e
imagens que a posição invertida permite.



O que há por detrás destas máscaras?
Diffícil dizer. Na frente delas pairam as infinitas
possibilidades daqueles que fazem do
teatro um ato de alegria.



Mulheres romanas, ou mulheres de Atenas?
Não importa.
São mulheres tiradas de cenas.



O que há para se
fazer diante do sorriso
aliciador da professora
Edith Kormann?
Ficar indiferente?
Ao interlocutor,
qualquer interlocutor,
só resta a alternativa
de quedar admirado
e admirador.



Do Rio a Blumenau, sorrisos encontram na distância o caminho para se alongar. De Lauro à Décio, a Ruth, alegrias não

falam, insinuam dias de trabalho e sucesso. Certamente, nada que latinhas não reguem ou destilem.

Quem diria?
Mãos de homem
desatando nós,
fios e teias
como se dese-
jassem inventar
o possível: cabeça imóvel e indiferente.





Neste momento, a pose parece indicar que uma mulher se sobressai numa cena. O que dizer dos outros que se escondem?



Mesmo uma personagem solitária transcende, envolta em sua paramentação teatral.



Quando o teatro transcende há sempre a inédita - mas sempre aguardada - possibilidade de juventudes alegres e quintuplicadas: sólidas em cachecol, líquidas em copo de plástico.



O que é preciso
para regar o teatro:
juventude e olhar
de garota com
Coca em punho,
como se fosse
a própria
transcendência
estética.



O sorriso de alegria
plena, mas contida,
de Lauro Góes parece
dizer que o teatro é
feito de braços e
abraços entre amigos.

O autor dos comentários sobre as fotos do 11º FUTB é o professor José Endoença Martins, Mestre em Língua Inglesa, professor de Literatura Anglo-Americana na FURB, pesquisador da literatura blumenauense e poeta, com obras publicadas desde 1985: "Me Pagam pra Kaput", "Me Tomam pra Doryl", "Me Vestem pra Dujon", "Diet Poésia", "Traseiro de Brasileiro", "Enquanto isso em Dom Casmurro", "Poética" e "Sexualidade e Amor numa Terra Só de Mulheres". Desde 1990, integra a equipe da Divisão de Promoções Culturais e Eventos da FURB, como coordenador da Revista de Divulgação Cultural da Universidade Regional de Blumenau.



TAG

12º Festival de teatro Universitário de Blumenau



3 a 10 / JULHO / 98

TEATRO CARLOS GOMES, RUAS, PRAÇAS...
BLUMENAU / SC - BRASIL

Desfile de Rua , Espetáculos , Debates , Oficinas , Palestras , Palco Sobre Rodas , Baile de Máscaras , Performances Teatrais & ...

PROMOÇÃO:



UNIVERSIDADE REGIONAL
DE BLUMENAU

PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E RELAÇÕES
COMUNITÁRIAS

DIVISÃO DE
PROMOÇÕES
CULTURAIS



APOIO CULTURAL:

CAIXA
CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

INFORMAÇÕES: (047) 321-0321 / 321-0322



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