

O TEATRO *Transcende*



F U R B A P R E S E N T A

15º FESTIVAL
UNIVERSITÁRIO DE
TEATRO
DE BLUMENAU
9ª MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO

UM NOVO OLHAR DA CENA

O TEATRO Transcende

ISSN nº 1516-7739

Ano 10/ 2001 - nº 10 - Pg. 1 - 40



Reitor

Prof. Egon José Schramm

Vice-Reitor

Prof. Rui Rizzo

Pró-Reitor de Extensão e
Relações Comunitárias

Prof. Roberto Diniz Saut

Chefe da Divisão de
Promoções Culturais e Eventos

Profª Noemi Kellermann

Coordenadora do 15º Festival
Universitário de Teatro de
Blumenau

Profª Pita Belli

Projeto gráfico,
Diagramação e finalização
Cibele Bohn

Capa
Ricardo Tromm
(Metra Publicidade)

Fotografia
Rogério Pires



Olhando para o 15º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, a Universidade se vê, novamente, além de suas paredes, cumprindo missão através da força da Arte, na vivência e no diálogo entre trabalhadores e estudantes do teatro; artistas, refletindo o Homem e a Sociedade, em seus encontros e desencontros, em suas diferenças e semelhanças, nos espaços - palcos da cidade.

A revista O TEATRO TRANSCENDE torna mais amplo o campo das ações do 16º FUTB e as remete para mais longe com o registro do festival, mas principalmente, através das reflexões dos artistas convidados que atenderam o convite e nestas páginas deixam, com generosidade, registrar o produto de seu trabalho para todos:

Pesquisadores dos Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro, Ana Maria Pacheco Carneiro, Daniel Marques e Renato Consorti apresentam "Ator e Comichidade" e "O Exercício das Possibilidades - Encontros Laboratoriais com Atores no Âmbito de um Projeto de Pesquisa" e "Trickster - uma figura mitológica inserida numa narrativa popular". São coordenadores deste projeto interinstitucional, os professores doutores Beti Rabetti (UNIRIO) - Projeto Integrado "Um estudo sobre o Cômico: O Teatro Popular no Brasil entre Ritos e Festas", e André Carreira (UDESC) - Projeto Integrado "O Ator no Contexto da Cultura Regional, a Busca da Identidade" que em seu texto "O Ator Periférico" reflete sobre a busca da identidade do ator como sujeito concreto inserido em um contexto cultural específico focalizando o ator situado em contextos culturais regionais buscando também entendimento da estrutura dos processos de produção teatral nestes contextos.

Em "Um novo olhar da cena" Fátima Saadi conduz o leitor em uma viagem pela história do teatro olhando a cena através do tempo, assinalando a característica da cena contemporânea: a liberdade de opção quanto a seguir regras e modelos.

"Um novo olhar da cena: Teatro hoje / Encenação teatral do século XX" de Marcelo Marchioro, analisa os primeiros conceitos relativos a encenação teatral, novos rumos, conceitos e filosofias, tendências, novas posturas e evoluções apresentando um amplo elenco de encenadores fundamentais para o século XX em extensa lista, contextualizando - os em tempo e espaço como instrumento que possa ser utilizado para pesquisa.

NOEMI KELLERMANN

Chefe da Divisão de Promoções Culturais
da Universidade Regional de Blumenau

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA FURB

O teatro transcende - n.1 (jul.1992). Blumenau : FURB,
Divisão de Promoções Culturais, 1992 -
Anual
ISSN

1. Teatro - Periódicos. I. Universidade Regional de
Blumenau. Divisão de Promoções Culturais.



No momento em que a pós – modernidade tenta rasgar paradigmas da modernidade, possivelmente não conseguirá rasgar certos fundamentos, certas conquistas, certos avanços. Entretanto, poderá, a partir do mesmo palco histórico, superar certas contradições e provocar as novas contradições.

No momento em que a nova versão do Festival Universitário de Teatro de Blumenau, corajosamente se projeta sobre algumas referências passadas, procura a superação daquilo que emudeceu, para arrancar no palco desta arte a expressão do novo sobre o velho, e trazer à discussão vivencial a insistência do que possa ser o novo – velho, e, o velho-novo.

No momento em que a Universidade Regional de Blumenau supera suas contradições e conquista ao palco das realizações parcerias que fazem acontecer o que não aconteceria, e, deixa

o sonho sorrir a concretude da grande peça do ator emergente do diretor apaixonado, do público desmitificado, das cenas do percurso mente-sócio- corporal místico-mito –realidade, a história abre o pano das verdades mudas ou ruidosas do ser humano.



A face deste Festival de Teatro é a face multisentido dos seus atores, é a face multidiversa dos seus protagonistas, dos seus autores e diretores, mas é a face de quem gosta e teima olhar a coragem da construção da vivência humana.

Quem quiser rasgar o presente terá que rasgar o passado!

Quem quiser ser muço no futuro terá que calar no presente!

Quem quiser dizer jamais dirá sem ontem, dirá com as forças da arte o hoje e não fará do futuro mera hipoteca.

Roberto Diniz Saut

*Pró-Reitor de Extensão e Relações
Comunitárias*





" Realizar um festival de teatro é tarefa que congrega espíritos e mão-de-obra. Dos espíritos a alegria, o prazer da realização, a crença na arte como comunicação entre as pessoas. Da mão-de-obra... bem, muito, muito trabalho. Mas como as duas coisas caminham juntas, todo o trabalho é recompensado. E é assim que me sinto e que sei que se sentem todos aqueles que doaram seu prazer e seu trabalho para a realização do 15º Festival Universitário de Teatro. Sempre acreditando na reflexão como mola propulsora para a aprendizagem,

seguiremos enfrentando as dificuldades, sejam elas de ordem financeira ou qualquer outra, pois sabemos que contamos com quem acredita no valor da realização teatral e com os grupos de teatro e convidados que, a cada ano, acorrem ao festival e coroam de êxito suas edições. Obrigada a todos!"

*Pita Belli
Coordenadora do 15º FUTB*



COMISSÃO ORGANIZADORA DO 15º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU



Profª Noemi Kellermann
Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Pita Belli
Coordenação do 15º FUTB

Prof. Roberto Diniz Saut
Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias

CONSELHO CONSULTIVO

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)
Fernando Peixoto (São Paulo/SP)
André Carreira (Florianópolis/SC)

EQUIPE DE TRABALHO DO 15º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold, Cibele Bohn
Elfy Eggert e Sérgio Roberto de Oliveira

Coordenações

Bia Pasold (Recepção, Hospedagem e Transporte)

Cibele Bohn e José Gomes
(Hospedagem e Transporte)

Margareth D'Niss (Palco Sobre Rodas)

EQUIPE DE APOIO

Anderson Louis Scholemberg,
André de Souza, Anelise Guntz,
Anna Ketlin Danker,
Falcão, Carlos Crescêncio,
Caroline Carvalho, Cláudia de Sousa,
Cyro Delnero de Oliveira, Daniel Veran,
Daniele Tomedi, Denise Schmidt,
Denise de Almeida, Diego Negherbon,
Eduardo Bento, Eduardo Schwabe,
Geisa Lueders, Giovana Voigt Wolff (Gika),
Jaqueline Stofela, Ivan (Feliz),
Janaína Gottardi, Jonas Serpa,
Juliana Schure, Juliana Vendrami (Poly),
Juliane Stenzinger, Kátia Scheid,
Klauss Pfiffer Tofanetto, Leide de Liz,
Luciano Bugmann, Mara Andrade,
Martinus Koepsel, Nassau de Souza,
Osni Cristóvão, Paulo Roberto (Choco),
Ricardo Bessa, Rute Coelho Zendron,
Sidinéia Kopp, Sérgio Roberto de Oliveira,
Tânia Regina dos Santos,
Tatiane Mileide Danna, Timóteo Christen,
Vanessa Luchtemberg, Yone Yara Pereira

Neste Número...

Coordenação

02 Apresentação

Artigos

06 Um Novo Olhar da Cena (*Fátima Saadi*)

14 O Ator Periférico: A Busca de Identidade (*André Carreira*)

21 Um Novo Olhar da Cena: Teatro Hoje (*Marcelo Marchioro*)

24 Ator e Comichidade (*Ana Maria Pacheco Carneiro*)

27 O Exercício das Possibilidades (*Daniel Marques da Silva*)

30 TRICKSTER - uma figura mitológica inserida numa narrativa popular (*Renato Consorti*)

Especial

32 Mostra Paralela

35 Palco Sobre Rodas

38 Premiados

39 Convidados

Um Novo Olhar da Cena

“O futuro não existe. O mais concreto é o passado [...] e quando manipulamos os acontecimentos de nosso passado, manipulamos uma proporção do tempo presente.”

Fátima Saadi*

(Tadeusz Kantor. Entrevista a Anne Ubersfeld.¹)

Este texto foi apresentado no Ciclo de palestras do 15º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, em julho de 2001

O que caracteriza a cena contemporânea é o fato de ela não se sentir obrigada a seguir modelos ou regras coercitivas. Hoje em dia seria inimaginável uma querela como a que envolveu o *Cid*, de Corneille,² acirrando os ânimos dos acadêmicos franceses em 1637, ou uma batalha como a da estréia da peça *Hernani*, de Victor Hugo, em 1830, que colocou em trincheiras opostas partidários do classicismo e do movimento romântico.

Décio de Almeida Prado, baseado em comentários da época, descreve a “batalha do *Hernani*”:

uma disputa quase física, em que se digladiavam não só duas gerações e duas escolas literárias mas dois modos opostos de conceber tanto a vida quanto a obra de arte. Na defensiva, os clássicos, com as suas perucas oitocentistas, as suas roupas sóbrias, agrupados em torno da decência e do decoro literário. No ataque, os jovens ‘bárbaros shakespearianos’, com os longos cabelos caídos sobre os ombros, penteados (ou despenteados) à maneira medieval ou merovíngia, os seus coletes escandalosos – o de Théophile Gautier era vermelho

–, o gosto pelo inédito e pelo desmesurado.[...] Tudo era motivo para briga: desde as liberdades de versificação até o sexo das rimas (Victor Hugo encadeara seis rimas femininas³ consecutivas, heresia imperdoável para o ouvido clássico), desde a irreverência com que a autoridade do rei era tratada na peça até o atrevimento de certas metáforas, tão descabeladas quanto seus jovens defensores.⁴

No teatro, a história da progressiva recusa dos cânones é particularmente interessante porque se confunde com a história da constituição de uma estética propriamente teatral, que tenta se livrar tanto da poética de cunho literário que dominava todas as artes até meados do século XVIII, quanto das imposições da Igreja ou dos mecenas.

Para rastrear a configuração de uma estética teatral, vamos ter que remontar ao Renascimento, especificamente por conta de duas importantes descobertas feitas naquele momento.

A primeira foi a *Poética* de Aristóteles que, interpretada, no século XVI, por eruditos italianos e, no século XVII, por eruditos

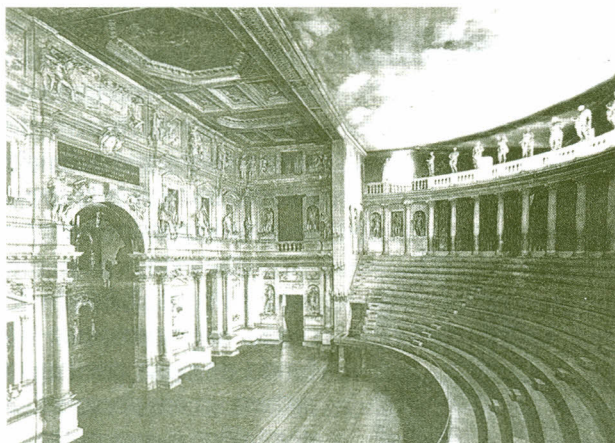
franceses, serviu de base à teoria do teatro clássico francês, apoiada nas três unidades (ação, tempo e lugar), embora, na prática, nem sempre as regras fossem seguidas à risca, como demonstra a Querela do *Cid*. Em benefício de Aristóteles, entretanto, é preciso que se diga que, se ele insiste na unidade de ação (da qual decorre a unidade de tempo), ele sequer menciona a unidade de lugar.

A relevância do teatro na vida social daquele tempo, especialmente na consolidação da monarquia absoluta na França, pode ser aquilatada pelo aforismo que resume os principais valores da época: “*Deus no céu, o rei no trono e as três unidades no teatro.*”⁵

A segunda descoberta foi a dos dez livros que compunham o tratado *Sobre arquitetura*, de Vitruvius, arquiteto romano do século I a. C. que, nesta obra, passa em revista as edificações de sua época, aí incluídos os teatros. Acontece que as ilustrações que permitiriam uma compreensão mais precisa de suas descrições, nunca foram encontradas e o que os eruditos da Renascença tiveram que fazer foi um verdadeiro exercício de imaginação a partir das

descrições do tratado, nem sempre muito claras e pontuadas por complicadas explicações técnicas.

O resultado deste jogo entre arqueologia, erudição e imaginação pode ser apreciado, por exemplo, no Teatro Olímpico de Vicenza, construído por iniciativa de um grupo de eruditos da Academia Olímpica num terreno doado pela municipalidade, com projeto de Palladio, concluído por Vincenzo Scamozzi e inaugurado em 1580.



1. Teatro Olímpico de Vicenza

O Teatro Olímpico é, ao mesmo tempo, uma homenagem ao passado e um tributo ao homem renascentista. Do teatro romano, foi aproveitada a idéia de *skene* – parede de fundo, com três portas, que separava a área de representação da área reservada aos camarins –; o céu pintado no teto do teatro, que evoca as representações ao ar livre, e a platéia em semicírculo. Como marca da importância que os patronos desta construção atribuíam a si mesmos, temos, no fundo da platéia, acima do último patamar das arquibancadas, uma colunada coríntia, sobre a qual estão colocadas estátuas dos eruditos que mandaram erigir o teatro. Além disto, no anfiteatro, não há o “lugar do rei” único ponto do qual, nos teatros à italiana, é possível ver com perfeição o cenário pintado em perspectiva.⁶

A perspectiva não é uma descoberta da Renascença: há indicações de Vitruvius sobre seu emprego no teatro da Antiguidade, mas foi a partir do Renascimento que sua função de ilusão se afirmou e que as obras de arte passaram a ser julgadas pelo maior ou menor grau de perfeição na criação da sensação do real.

Do ponto de vista etimológico, a palavra perspectiva deriva do latim, *perspicere*, que quer dizer “ver claramente” e que, por sua vez, vem do termo grego *Optiké*, usado para designar a ciência da visão. A Antiguidade enfatizou o aspecto matemático e geométrico da perspectiva enquanto

a Idade Média sublinhou em seus tratados o interesse pelos fenômenos físicos e psicológicos da visão. Na Renascença, a perspectiva é compreendida como uma arte, uma ciência e uma técnica cujo objetivo é organizar o espaço segundo relações matemáticas, obtendo uma representação que leve em conta as modificações aparentes produzidas nos objetos pela distância e pela posição.

A aplicação da perspectiva ao teatro apresenta para nós enorme interesse por ser a face mais visível do império do realismo que começa com a Renascença, chega ao ápice com o naturalismo, em fins do século XIX, sendo contestado por uma série de movimentos que se inicia com o simbolismo (contemporâneo do naturalismo), desdobrando-se nas vanguardas do século XX e animando os pensadores mais instigantes da cena contemporânea.

Na Renascença, a utilização da perspectiva denota um interesse pela vida material absolutamente estranho ao Medievo. O homem renascentista já não tem em Deus sua única medida, mas se dispõe a conhecer e dominar a natureza utilizando-se de sua inteligência. A perspectiva é uma codificação do real em que intervêm a matemática, a fisiologia e a arte e cujo emprego pelos homens de teatro tinha como objetivo a consecução da verossimilhança.

A verossimilhança pode ser definida como aquilo que faz com que a obra de arte seja considerada aceitável pelo bom senso dos espectadores. A cena tinha que ser verossímil para que o espectador, acreditando que o que via era plausível, aderisse à cena, identificando-se com ela. Não podemos esquecer que a catarse, efeito principal da tragédia, depende da identificação do espectador com a cena que lhe provoca, simultaneamente, terror e compaixão.

Sempre remontando aos preceitos ditos aristotélicos (unidade de ação, tempo e lugar) e às descrições de Vitruvius, o pintor e arquiteto Serlio⁷ idealizou três fundos em perspectiva destinados a ambientar a cena cômica, a tragédia e a peça satírica (o que nos dá a medida da rigidez da separação entre os gêneros dramáticos).

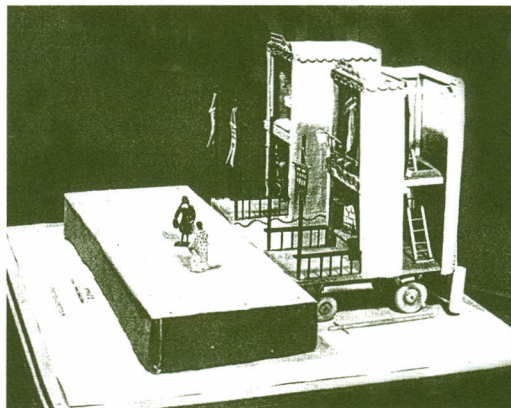
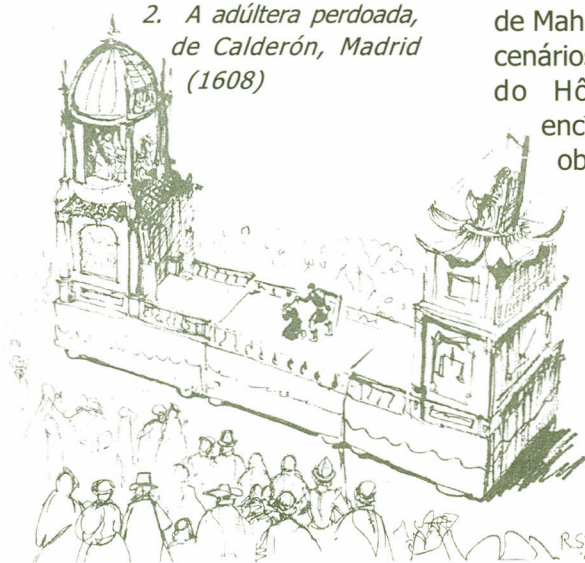
Cem anos depois da edição do tratado de Serlio, o abade D'Aubignac em seu livro *Prática do teatro*,⁸ publicado em 1657, adverte o autor dramático de que seu texto tem como objetivo ser representado e, para não cair no ridículo por falta de verossimilhança, tem que respeitar a unidade de lugar. O raciocínio é o seguinte: se um ator só pode representar um personagem de cada vez, “um mesmo espaço e um mesmo solo não podem

representar ao mesmo tempo dois lugares diferentes”, além disto, se a platéia não muda de lugar, por que a cena poderia fazê-lo?

É bom que se diga que uma tal rigidez só raramente foi observada no teatro e que a caixa cênica em forma de cubo, característica do teatro à italiana que, desde o século XVI encontrou terreno fértil na França, demorou muito a se aclimatar na Espanha e na Inglaterra, cuja dramaturgia de acentuados traços épicos não se coadunava com os preceitos clássicos exumados pelos eruditos italianos e franceses.

Basta observar os carros utilizados para as representações de *A adúltera perdoada*, de Calderón de la Barca, em Madrid, em 1608, e para *A margarida preciosa*, de Lope de Vega, em Segóvia, em 1618, bem como a própria estrutura do teatro elisabetano, para compreender que a caixa cênica com cenário perspectivado não lhes interessou como espaço cênico enquanto sua dramaturgia manteve o caráter épico que a distinguia.

2. *A adúltera perdoada*, de Calderón, Madrid (1608)



3. *A margarida preciosa*, de Lope de Vega, Segóvia, (1618)

4. Estrutura do teatro elisabetano.



Na própria França, temos bons exemplos de como foi lento e hesitante o processo que concentrou numa cena única em perspectiva as várias mansões das Paixões religiosas do teatro medieval. No Memorial de Mahelot, que documenta os cenários criados para o teatro do Hôtel de Bourgogne, encontramos as seguintes observações do cenógrafo Laurent, relativas a *A loucura de Clidamant*, de Hardy, representado em 1633: “É necessário, no centro do palco, um belo palácio e, de um dos lados, um mar, onde aparece um barco com mastros e velas e onde aparece uma mulher

que se joga no mar; e, do outro lado, um belo quarto que se abre e fecha e onde há uma cama bem arrumada com lençóis: sangue”.⁹

A tentativa de compreender como a cena à italiana foi se tornando preponderante no teatro ocidental a partir do Renascimento não pode ser separada da imposição ao teatro de uma retórica que defendia a ilusão da realidade como base da verossimilhança.

Devido, por um lado, à impossibilidade de o ator se aproximar do fundo da cena por causa da pintura em perspectiva dos telões e, por outro, à precariedade da iluminação, o centro do palco ficava, em geral, vazio, não fosse pela presença de espectadores em banquetas – lugares caríssimos, que faziam do público um espetáculo à parte.

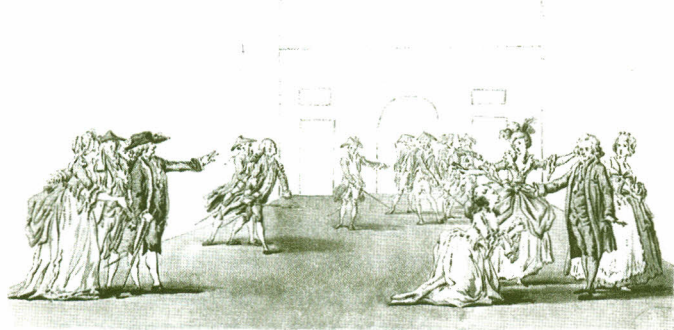
O movimento que o olho do espectador deve fazer é enquadrar o primeiro plano, delimitado pelo arco de proscênio, ignorar o centro do palco e correr para o telão de fundo pintado em perspectiva, acompanhando seu ponto de fuga, no caso da perspectiva linear, até o infinito. O ponto de interseção entre o ponto de vista de um espectador colocado no “lugar do rei” e o ponto de fuga de um telão pintado em perspectiva se situa sobre a própria tela pintada e dá a dimensão do objetivo precípua da construção da cena à italiana: projetar o espectador no mundo ficcional assegurando-lhe que o mundo da ficção, o mundo da cena, é uma projeção que amplia e

aperfeiçoa o mundo cá fora, respeitadas, é claro, as regras aristotélicas e matemáticas.

Na metade do século XVIII, a luta pela verossimilhança começa a clamar pelo verdadeiro em cena, em contraposição à “bela natureza” dos clássicos, obtida por um procedimento de generalização que, a partir de belezas particulares, procurava aceder a um modelo, se não universal, ao menos, geral de beleza. Neste momento, se inicia o que eu costumo chamar de “a conquista do espaço”. Não só a conquista do espaço do teatro como edifício público com inserção no traçado das cidades (na França, ao menos, data desta época a construção dos primeiros teatros públicos) mas a conquista da tridimensionalidade efetiva da caixa à italiana. É o que nos mostra o esboço de Zisenis para a cena final da peça de Diderot, *O pai de família*, exemplar do que o autor chamou de gênero sério e que incluía tanto a comédia lacrimosa ou lacrimogênea (da qual o *Pai de família* é um exemplo), quanto a tragédia doméstica ou burguesa (como a *Emília Galotti*, de Lessing).

No esboço de Zisenis, vemos ao fundo, as três portas, reminiscência do *palais à volonté* da tragédia clássica. O que nos interessa aqui não é o cenário, mas a disposição dos atores no palco.

5. Esboço de Zisenis para a cena final da peça de Diderot, *O pai de família*.



Em vez de um único protagonista ocupando o centro do prosaenário, temos dois grupos próximos à boca de cena, o plano médio está ocupado pelo mocinho que saca a espada para defender sua amada ameaçada de prisão e, ao fundo, vemos o grupo dos soldados. É como se o ponto de fuga do telão pintado em perspectiva tivesse sido trazido do infinito e jogado dentro da cena, funcionando como vértice de um triângulo (que aqui coincide com o chefe do batalhão dos guardas) cuja base é a linha da boca de cena.

A tendência, daí por diante, é que a cena vá progressivamente se fechando num gabinete.

Como dissemos, a preocupação com a adesão do espectador ao que é mostrado em cena está na base do conceito de verossimilhança que mais e mais tende a se identificar com o verdadeiro, à medida que o interesse pelo estudo da natureza segundo os parâmetros do empirismo se impõe, substituindo o modelo de base matemática que até o fim do século XVII havia dominado o paradigma epistemológico europeu.

É em meados do século XVIII que a recusa dos cânones poéticos se torna a questão essencial para aqueles que criam ou lidam com arte de forma instigante. Em 1750, o termo estética é usado pela primeira vez pelo alemão Baumgarten, definindo um domínio da filosofia que se ocupava das coisas sensíveis e, portanto, das artes.

Para contextualizar, de alguma forma, esta revolta que se inicia em meados do século XVIII, talvez ajude pensar que o objetivo geral do teatro permanece o mesmo – conseguir a adesão do espectador – mas o modo de fazer isto se altera. Do ponto de vista da história das idéias, temos, a partir do fim do século XVII, a substituição do paradigma cartesiano, de base lógico-matemática (“penso, logo existo.”), pelo paradigma newtoniano, de base física (existe o que é observável.”).

No que diz respeito ao teatro, acredito que a modificação mais importante tenha sido o abalo que sofreu a até então incontestada superioridade do texto dramático em relação aos demais elementos cênicos. Esta superioridade, *grosso modo*, atribuída a uma suposta imaterialidade da palavra e do literário, derivou de uma série de fatores: antes de tudo, da compreensão platônica do mundo que atribui hegemonia ao inteligível, ao *logos*, sobre o material, o sensível.

Da filosofia platônica decorre uma leitura da *Poética* aristotélica (que nada mais é do que um bom manual para a escrita de tragédias segundo o gosto dos atenienses do século V a. C.) que afirma que Aristóteles desvaloriza o espetáculo atribuindo ao texto a responsabilidade maior no desencadeamento do processo da catarse. Na verdade, Aristóteles não desvaloriza o espetáculo, ao contrário, considera-o um dos elementos constitutivos, quer dizer, essenciais, da tragédia e é por meio do espetáculo que ele distingue a tragédia do poema épico (e também por meio da extensão da obra, limitada, na tragédia, livre na epopéia).

Esta supervalorização do texto no teatro corresponde, no âmbito das artes plásticas, a uma supervalorização do tema na pintura e da escultura, considerando-se a execução como coisa menor por seu caráter manual, artesanal. A subordinação de

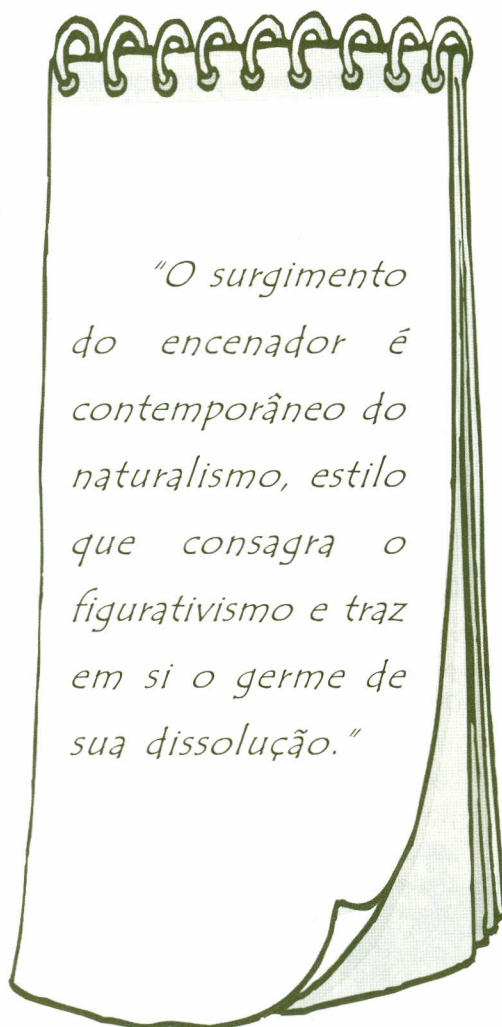
pintura e escultura aos grandes temas míticos ou religiosos deixava-lhes livre o campo da pesquisa propriamente formal e seu interesse pela observação da natureza antecede o mesmo gosto nos homens de teatro, ao menos naqueles que se curvavam às exigências clássicas.

Não é à toa que o descontentamento de Diderot com a cena de sua época, expresso em vários de seus escritos, particularmente nas *Conversas sobre O filho natural* e em *Sobre a poesia dramática*, tenha se materializado no conceito de *tableau*, claramente inspirado na pintura e saudado por Roland Barthes¹⁰ como uma suspensão momentânea da ação, que prefigura o *take* de Eisenstein e a cena épica de Brecht.

O *tableau*, na definição de Diderot, é uma disposição de cena tão agradável ao olhar que poderia servir de tema a um pintor. Esta disposição de cena, organizada com especial atenção aos valores visuais e espaciais, supõe para os personagens um tipo específico de atuação, que Diderot definiu como pantomima e que se distinguia da interpretação declamatória da época, concentrada na voz, no rosto e nas mãos, pelo fato de abarcar o corpo como um todo em sua expressividade e em seus deslocamentos no espaço, que não mais se restringiriam ao prosaíco. A progressiva conquista do espaço tridimensional da caixa cênica tem como contrapartida o paulatino fechamento desta caixa sobre si mesma, e é um sintoma disto a recomendação de Diderot para que os atores, à semelhança dos personagens dos quadros, se concentrassem

completamente em suas ações, ignorando o que se passava fora dos limites do palco, autorizando-os inclusive a voltar as costas ao espectador, se isto fosse plausível na situação.

A importância desta atenção à visualidade e à



atuação está em que, pouco a pouco, ao longo do século XIX, vai despertando nos homens de teatro a consciência de que um espetáculo é uma decisão a respeito da relação que entre si estabelecem os elementos cênicos: ator, espaço, texto, luz, música, público. O surgimento do encenador é, justamente, a personificação desta decisão. O texto é ainda soberano e os primeiros encenadores se viam como intérpretes capazes de

traduzir em cena o que o autor dramático havia imaginado. No entanto, o próprio fato de perceberem a operação teatral como um jogo entre dois conjuntos de signos (os do texto e os do espetáculo) abriu caminho para que novos arranjos entre eles fossem tentados.

O surgimento do encenador é contemporâneo do naturalismo, estilo que consagra o figurativismo e traz em si o germe de sua dissolução. A tentativa naturalista de reproduzir a realidade de forma exata acaba por levar a um violento estreitamento do âmbito abarcado. Reduzido a enfocar "uma fatia de vida", o naturalismo acaba por desprezar a multicausalidade que caracteriza o real e a realidade *in vitro* exala uma inegável aura de formalismo, revelando a arte como convenção, ponto de partida da reflexão estética das vanguardas. No entanto, o que hoje nos parece anedótico – Antoine, por exemplo, encomendando da Noruega a madeira com que construiu o cenário de *O pato selvagem*, de Ibsen, montado em Paris, em 1906 – tinha, entretanto, sua razão de ser: os recém-surgidos encenadores queriam trabalhar uma cena unitária, com elementos homogêneos, contrapondo-se assim à falta de lógica e de unidade das montagens da época.

Ao predomínio do texto sobre a cena, vão se contrapor Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966). Em vez da reprodução do real, eles buscavam a sugestão de climas, de atmosferas, pela utilização de elementos que consideravam propriamente teatrais: o som, a cor, o volume, o traço, o

movimento (e não, como queria Wagner, pela junção de diferentes artes numa única: a ópera).

Para Appia, cujas idéias surgem basicamente do asco que lhe causavam as montagens tradicionais das óperas de Wagner, o teatro é uma arte espaço-temporal, na qual a música (isto é, o ritmo) tem papel preponderante, cabendo ao ator operar a interseção entre os elementos espaciais e os elementos temporais do espetáculo. Para Appia, a cena é uma unidade plástica (daí o papel importantíssimo atribuído à luz em suas obras). Para garantir a unidade entre todos estes elementos, é de fundamental importância a existência de um diretor. O mesmo pensa Craig que privilegia o aspecto formal, convencional da arte, buscando banir da criação o acaso (daí sua conhecida e controvertida expulsão do ator de cena, substituído por uma supermarionete, desprovida de vaidade e disposta a se deixar transformar, pela operação artística, ao contrário dos intérpretes de carne e osso que querem antepor sua pessoa à obra de arte.)

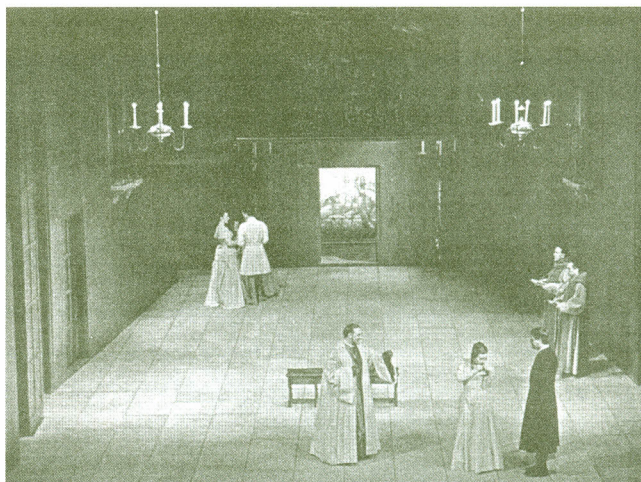
Começamos falando da estruturação da cena à italiana e da instalação do reino do figurativismo. Afirmamos que o surgimento do conceito de encenação só foi possível na medida em que o teatro se reconheceu como jogo entre diversos elementos cênicos, sem que houvesse uma relação predeterminada entre eles, o que envolveu um questionamento da hegemonia do texto, por muito tempo considerado a origem da cena. A decisão a respeito da relação que estes elementos vão estabelecer entre si e com a realidade, decisão renovada a cada espetáculo, talvez seja a característica da cena contemporânea.

Gostaria apenas, para finalizar, de lembrar dois homens de teatro que fizeram do questionamento radical da relação entre os elementos cênicos sua matéria-prima. O primeiro é Bertolt Brecht (1898-1956), que propôs a tensão, a distância, o estranhamento entre os elementos cênicos para melhor poder compreender a realidade das relações sociais. Dentro do raciocínio que vimos desenvolvendo, seria interessante ressaltar que Brecht estrutura sua crítica ao teatro aristotélico contrapondo-lhe os princípios do teatro épico mas, em suas encenações, não abre mão do espaço à italiana, pois só na caixa de ilusões seria possível estabelecer a circulação entre a mimese e a crítica que permitiria transformar a cena num modelo reduzido da sociedade, ponto de partida para sua transformação.

O segundo é Tadeusz Kantor (1915-1990), que trabalhou a heterogeneidade entre os

elementos cênicos, inserindo na obra, como os dadaístas, objetos tirados da realidade bruta e considerando, como os construtivistas, a cena como um mecanismo. A presença de Kantor em cena durante os espetáculos é mais um elemento que reitera a heterogeneidade entre o espetáculo e a realidade do mundo cá fora.

Na encenação do Berliner Ensemble para *Vida de Galileu*, em 1957, observa-se a plena utilização



6. *Vida de Galileu*, de Brecht, encenado no Berliner Ensemble, 1957.

do espaço da caixa cênica à italiana: a porta ao fundo cria a brincadeira entre o espaço virtual da cena em perspectiva e o espaço real, ocupado em todos os seus planos, organizado com uma preocupação de simetria e ocupado também no sentido vertical (à volta da cena há balcões que se abrem e fazem referência à estrutura hierarquizada da sala à italiana).

Na obra de Tadeusz Kantor, a ligação entre teatro e artes plásticas é declarada. Ele próprio ex-aluno da Escola de Belas Artes de Cracóvia, formou sucessivamente vários grupos de artistas que lidavam com o teatro não a partir do texto (ele detestava tudo que cheirasse a "preexistência cênica"), mas a partir do que ele considerava a realidade da cena. Em sintonia com o construtivismo e com o dadaísmo, Kantor trabalhou ao longo de sua trajetória uma série de lugares não teatrais, apontando para o edifício teatral como um edifício de inutilidade pública e teatralizando, em espetáculos e *happenings*, bares, ruas, galerias de arte, agências de correio e o próprio mar (num de seus *happenings*, os espectadores sentam-se em cadeiras de praia enquanto Kantor, de terno, rege o oceano.) Com os atores de sua trupe, o Teatro Cricot 2 (fundado em 1955), Kantor cria uma galeria de personagens fixos (como os

gêmeos, por exemplo) que ele gostava de comparar aos personagens-tipo da *commedia dell'arte*. A atuação dos atores também recusa o cânone realista e tem como modelo o manequim. O ator é um elemento entre outros na cena e muitas vezes tem que disputar palmo a palmo seu lugar com máquinas e objetos achados que invadem a cena.

Em *A classe morta* (1975), os bancos escolares e os velhos livros empoeirados são a



7. *A classe morta*, encenação de Tadeusz Kantor, 1975.

"máquina da memória". Os alunos são duplicados por manequins que lançam sobre eles a sombra do passado e a sombra da morte, que Kantor considerava a base da arte, porque colocava a vida em perspectiva, questionando os laços habituais, apresentando-os sob a luz da estranheza. A oposição entre elementos de natureza diversa e a tensão entre sentimentos contraditórios é a base do humor e da emoção que o trabalho de Kantor suscita. Ele dizia que a morte, para ele, não era tema, era forma de ver a vida.

Em *Wielopole, Wielopole* (1980), as próprias recordações de Kantor se tornam um objeto achado e ele coloca em cena sua infância, a partida do pai para a primeira guerra (da qual ele não volta), o tio que era padre e que o criou, sua mãe, no dia do casamento (substituída por uma boneca que é manteeda pelos soldados, ao fim da cena). Nestas ilustrações é possível ter uma idéia do "automatismo" que é a base do trabalho de boa parte dos atores de Kantor mas, justamente para que a tensão se crie, há personagens, como o padre, por exemplo, que têm uma atuação mais próxima da naturalidade da vida. E, como elemento definitivo de quebra da ilusão, a presença de Kantor em cena, durante todo o espetáculo.

Para concluir, poderíamos dizer que o grande



8. *Wielopole, Wielopole*, de Tadeusz Kantor, 1980: a mecanização dos atores.



9. *Wielopole, Wielopole*: Kantor em cena.



10. *Wielopole, Wielopole*: o casamento póstumo dos pais de Kantor.

problema da arte, e do teatro em particular, é o da relação com o real. Se a reprodução exata é impossível, é igualmente impossível a não representação. A grande dificuldade do rompimento com a tradição realista-naturalista no teatro é que, em cena, um homem representa um homem ao mesmo tempo que é um homem. É deste jogo entre a realidade cênica e a realidade extra-cênica

que se alimenta a ficção e, como dizia Blanchot, o imaginário não é o que se contrapõe ao real, mas a realidade pensada como um todo.¹¹

Um novo olhar da cena se instaura a cada encenação que se pensa como uma articulação dos elementos que a constituem, em diálogo com a tradição e com os procedimentos da modernidade. Novo, para nós, não vai, portanto, significar "inédito", mas originário, capaz de se pensar como estrutura, configuração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS RELATIVAS ÀS ILUSTRAÇÕES

Il. 1: BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paulo V. Zuravski. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.286.

Il. 2: VAREY, J.E. La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid au XVI^e et au XVII^e siècles. In: *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Org. Jean Jacquot. Paris: CNRS, 1986, p. 225.

Il. 3: FLECNIKOSKA, J-L. La représentation de l'auto de 'La margarita preciosa' de Lope de Vega à Ségovie en 1616. Ibidem, p. 234.

Il. 4: SONTREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie théâtral, 1984, p. 46.

Il. 5: Esboço de Zisenis reproduzido sob forma de cartão postal pela Bibliothèque de l'Arsenal, de Paris, especializada nas artes do espetáculo.

Il. 6: DORT, Bernard. Lecture de 'Galilée'. In: Les voies de la création théâtrale, v. III. Org. Denis Bablet e Jean Jacquot. Paris: CNRS, 1972, p. 198.

Il. 7, 8, 9, 10: BABLET, Denis. Tadeusz Kantor: In: *Les voies de la création théâtrale*, v. XI. Org. Denis Bablet. Paris: CNRS, 1983, p. 55, 213, 229, 260.

Fátima Saadi
é tradutora,
dramaturgista
do Teatro do
Pequeno Gesto e
editora de "Folhetim"
revista de ensaios sobre
teatro editada pela
companhia



NOTAS

¹ KANTOR, Tadeusz. *Entretiens*. Paris: Carré, 1996, p. 59.

² O imenso sucesso de *O Cid*, de Corneille, que não seguia ao pé da letra as normas estabelecidas pelos acadêmicos franceses que se baseavam numa leitura muito particular de Aristóteles, levou Chapelain, estimulado pelo todo-poderoso Cardeal Richelieu, a escrever *Os sentimentos da Academia francesa sobre a tragicomédia do Cid*, em 1637, criticando-a em todas as irregularidades supostamente cometidas contra os preceitos da *Poética*. Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1990, p. 13-14.

³ Rima feminina: a que termina por sílaba átona. (Cf. Dicionário Michaelis)

⁴ PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 168.

⁵ A respeito da função das artes, de um modo geral, na criação e consolidação da imagem de Luís XIV, ver BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁶ O esquema básico da perspectiva linear pode ser, grosso modo, definido como a relação entre dois triângulos – um real, outro virtual – que têm em comum a base formada pela projeção da linha na qual se inclui o ponto de vista do observador sobre a superfície do quadro. Os vértices são, no triângulo real, o olho do observador e, no triângulo virtual, a projeção do ponto de vista, transformado em ponto de fuga.

⁷ Sebastiano Serlio (1475-1554), pintor e arquiteto italiano que, depois de ter trabalhado por muitos anos sobre as questões teatrais, escreveu um tratado de arquitetura, cuja parte relativa à perspectiva no teatro foi publicada em 1545.

⁸ D'AUBIGNAC, François Hédelin. *La pratique du théâtre*. Genève: Slatkine Reprints, 1996, p. 99.

⁹ Apud SONTREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie Théâtrale, 1984, p. 50.

¹⁰ BARTHES, Roland. Diderot, Brecht e Eisenstein. In: *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982, p. 86-93.

¹¹ BLANCHOT, Maurice. La littérature et le droit à la mort. In: *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p. 307.

O ATOR PERIFÉRICO: A BUSCA DE IDENTIDADE

Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira

A realização de um evento da magnitude do Festival Universitário de Teatro de Blumenau parece um momento ideal para que nos ponhamos a refletir sobre o ator, não um ator abstrato e ideal, mas sim um sujeito concreto inserido em um contexto cultural específico. No caso deste texto me referirei a atores situados em contextos culturais regionais.

Este trabalho sobre a identidade do ator, que vem sendo desenvolvido desde 1997, representa parte das reflexões elaboradas no decorrer de uma pesquisa na qual o objetivo principal foi entender como se estruturam os processos de produção teatral nestes contextos¹.

O passo inicial deste processo esteve relacionado aos procedimentos de produção dos grupos teatrais de Santa Catarina. Posteriormente, no marco do projeto *Teatro no contexto da cultura regional enquanto prática de construção de identidade: O Sistema Teatral Catarinense*, foram constituídos referenciais teóricos a serem aplicados ao contexto regional a partir do mapeamento dos modelos teatrais em funcionamento no contexto do Estado de Santa Catarina.

O atual projeto de pesquisa dirige sua atenção ao estudo dos processos de formação do ator neste contexto regional e ao papel dos atores na conformação dos modelos teatrais que operam no

Estado de Santa Catarina. Este projeto busca uma articulação com a pesquisa *Estudos sobre o teatro cômico e popular no Brasil* desenvolvida na UNI-RIO sob coordenação da Profa.Dra. Betti Rabetti.

Uma das linhas de trabalho focaliza possíveis relações entre as matrizes da cultura popular e os modelos teatrais que influenciam a construção de idéias sobre o ator em Santa Catarina. Outro aspecto abordado foi a estruturação de procedimentos de formação e treinamento dos atores no âmbito das instituições de ensino.

Quando me refiro a cultura regional estou pensando em um circuito cultural marginal, subalterno, deslocado do lugar da hegemonia no âmbito teatral, para ser mais preciso não estou pensando subalterno apenas em relação as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mas sim a alguns lugares de hegemonia que estão instalados no âmbito de São Paulo e Rio. Isto é alguns tipos de produção, algumas formas e modelos de trabalho com a material do teatro. Seria inocente pensar que existe uma hegemonia e subalternidade definida apenas pelo limite da geografia, como se tudo que não estivesse dentro do eixo metropolitano Rio-São Paulo fosse periferia.

A subalternidade está compreendida aqui como exclusão, outreidade frente a

determinados padrões de hegemonia, isto significa que esta subalternidade também se encontra em plena São Paulo, porque ela não está dada pelo sítio no qual reside se não pelas relações com aqueles modelos que exercem desde a hegemonia a exclusão. Quero dizer que o ator em Santa Catarina está tão marginalizado quanto aqueles atores de São Paulo ou Rio de Janeiro que têm formas de organização grupais que os mantêm alijados do eixo de produção dominante destas cidades.

Esta especificidade não nasce de um sentimento de confronto com as referências hegemônicas, mas sim de uma preocupação em construir um pensamento que possibilite uma melhor compreensão dos fenômenos teatrais que se encontram deslocados dos sistemas do eixo do mercado capitalista central do país. Lógico que quando se diz isso se pensa invariavelmente na realidade de alguns círculos de profissionais situados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Mesmo assim as reflexões que faço neste texto não reconhecem as fronteiras geográficas como únicos limites entre hegemonias e subalternidades, entre centro e periferia. Modelos e práticas culturais falam mais das relações de poder que os referentes geográficos.

O estudo dos modelos teatrais que operam no contexto catarinense permitiu a

conformação de um panorama detalhado do sistema teatral² do Estado. A partir deste estudo se abriu a possibilidade de abordagem de um estudo específico referente ao ator.

O reconhecimento da condição de periferia favorece uma abordagem do estudo do ator com uma abrangência ampla que extrapola o contexto estadual³. A delimitação dos procedimentos relativos à formação do ator e a reflexão sobre os modelos que orientam esta formação, neste contexto anteriormente delimitado, propõe um aprofundamento do estudo do teatro catarinense, bem como propiciou a abertura de um amplo espaço de pesquisa no que se refere às relações com a teatralidade popular.

Uma das vertentes do presente projeto é a sondagem das matrizes da teatralidade popular no contexto catarinense, especificamente no que diz respeito ao ator. Neste terreno o que se busca estudar são os referenciais populares, desde o circo teatro catarinense que ainda existe em Santa Catarina, bem como as possíveis relações com as manifestações parateatrais populares como o Boi de Mamão. Em Santa Catarina ainda resistem formas teatrais como a do circo-teatro, com palhaços representando melodramas, isso é um indicativo que permite dizer que persiste uma complexa rede de atores relacionados a modelos da cultura popular, desde manifestações do folguedo e da festa popular em funcionamento, não apenas aquelas relacionadas com a institucionalização operada pelas prefeituras. E esta complementariedade entre os referenciais do culto e do popular/televisivo funciona como elemento fundamental para definir padrões de identidade.

Em Florianópolis existe o curso superior de teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e também escolas privadas pequenas que operam com o modelo do ator televisivo, e certamente estas escolas alternativas se estruturam como opostos à matriz que é a UDESC. De fato, estes estúdios são potencialmente comerciais, digo potencialmente porque o circuito profissional em SC ainda não tem base material para sustentar carreiras profissionais apoiadas em teledramaturgia ou publicidade. Cabe destacar de que no

imaginário brasileiro o Sul é nossa Europa na hora de produzir comerciais ou filmes aqui é comum os produtores trazerem atores de São Paulo. Assim, apesar de não haver base para manter esse padrão comercial, existem escolas que trabalham com esse padrão estético/técnico na formação de artistas.

Uma pergunta pertinente sobre este aspecto é se há alguma relação entre estas vertentes e as modalidades de teatro que se ensinam nas escolas e que ocupam lugares na mídia. De fato há uma grande distância entre as modalidades parateatrais de caráter regional e as instituições formadoras. Escassas são as abordagens que buscam dar conta deste objeto, tal como é o caso das pesquisas desenvolvidas pelo professor Valmor Beltrame.

Estudar as tendências determinantes na arte do ator no contexto da cultura regional aparece como uma tarefa fundamental na pesquisa teatral pois constitui um eixo que define as faces do teatro regional. É a partir da formação do ator que se articulam os processos de construção da vida teatral, portanto, compreender os procedimentos desta formação e sua história nos permite abordar a totalidade do fenômeno do teatro.

Por entender que a cultura contemporânea se constrói por intermédio de hibridações, que segundo Garcia Canglini se explicam através de três processos, a saber, a quebra e mescla das coleções que organizavam os sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros (Canglini, 1989; 264), podemos considerar que a hibridação

HERDEIROS DE ZUMBI
Grupo de Teatro Arte & Fatos
Universidade Católica de Goiás/GO



fusiona referentes diversos sem significar necessariamente uma simples mixagem, mas, principalmente uma reinvenção dos referentes. Partindo desta conceituação podemos afirmar que as práticas culturais *antropofágicas* propiciam a estruturação de discursos artísticos que, sem deixar de guardar relações com suas influências de origem, encontram significações como decorrência dos processos de "deglutição", consequentemente, estudar como são articulados os discursos teatrais próprios dos sistemas periféricos da cultura teatral será analisar o funcionamento de uma intrincada rede de relações intertextuais.

Há dois eixos que interferem de forma decisiva na conformação do quadro de idéias que predominam no contexto teatral regional: o naturalismo televisivo, que sempre anda acompanhado do atraente convite ao mundo da fama; e o teatro de matriz culta, modelo no qual se apoiam projetos que se pretendem artísticos e experimentais.

Estes dois eixos aparecem como os opostos "popular" e "culto" que concentram a atenção daqueles que fazem teatro no contexto cultural regional.

Está claro que esta oposição não oferece respostas definitivas para a compreensão da complexidade dos fenômenos de identidade do ator, mas nos auxilia a entender como se estruturam os processos de hibridação que dão formas aos discursos teatrais.

Os eventos teatrais (festivals e oficinas breves) propiciam o encontro entre estes dois modelos pois cumprem a função primordial de

formação informal em zonas que carecem de escolas de teatro. Esta classe de cursos/oficinas tem a característica de reunir todos iniciantes das cidades que pretendem fazer teatro e oferecer informação. Via de regra, são informações concentradas e sintéticas que por carecerem de tempo de maturação não sedimentam um conhecimento sólido dos temas abordados, se não uma série de fragmentos que bem podem ser muito provocativos para um ulterior desenvolvimento, ou simplesmente resultar em uma espécie de conhecimento instantâneo que tem a virtude de *parecer* suficiente.

Por isso, o interesse desta pesquisa está centrado no estudo das questões do ator desde um olhar periférico, isto é, desde a periferia do sistema teatral dominante. Busco desde as diferentes vertentes do projeto integrado compreender o ator e suas relações com o contexto cultural regional.

Compreendo que no atual estágio do desenvolvimento dos meios de comunicação as práticas teatrais aparecem como um referente cultural defasado dos circuitos hegemônicos da produção cultural. No entanto, o que se observa é que a arte teatral não sucumbe às enormes dificuldades e sobrevive, continuando a exercer atração sobre jovens que buscam esta manifestação artística como canal de expressão.

Existe uma enorme lacuna no que se refere ao conhecimento das práticas teatrais e suas repercussões no contexto sociocultural periférico no qual estamos inseridos. Conhecer as especificidades das práticas teatrais que se realizam nestes contextos e quais são seus vínculos com a hegemonia

é fundamental para criar uma base de reflexão sobre a complexidade dos processos criativos/produtivos teatrais e poder gerar conhecimento que contribua com o movimento teatral do contexto estudado.

Como o estudo da arte do ator e de processos relativos a sua formação é fundamental para a compreensão dos sistemas teatrais, considerando o ator como elemento fundamental do fazer teatral podemos dizer que seu estudo proposto constitui um movimento no sentido de discutir o teatro regional.

Estudar o ator neste contexto significa uma importante contribuição aos próprios realizadores teatrais do Estado e também permitirá o aprofundamento do estudo das relações entre o fazer teatral e os processos de identidade cultural. Significará também uma contribuição à escritura de uma história do teatro brasileiro que se oriente desde outros pontos de partida que não o textocentrismo que tem marcado os modelos historiográficos hegemônicos.

A compreensão deste fenômeno, aparentemente contraditório, é fundamental para orientar as práticas artísticas e pedagógicas relacionadas com o teatral, especialmente, naqueles circuitos culturais que não estão dominados pelas regras do mercado profissional.

Ampliar o olhar sobre a questão do ator desde uma perspectiva periférica, é uma atitude que se desloca do centro nos permitirá abordar também o lugar do ator nos gêneros de segunda ordem. Assim, a pesquisa não será apenas um estudo do contexto catarinense, mas supõe a abertura de espaços para um

trabalho que deverá se estender em direção ao **ator periférico**.

Como o sistema teatral de Santa Catarina se encontra deslocado dos eixos metropolitanos do Brasil é importante criar instrumentos de reconhecimento dos processos criativos realizados nestas condições de marginalidade que são consequência desta distância.

Não se pode deixar de pensar que o ator que se forma e trabalha em Santa Catarina vive espremido, ou talvez, esticado entre dois elementos de tensão, entre dois padrões que aparecem hegemônicos. Um deles seria o do teatro culto, eurocentrista e de qualidade estética e o outro padrão, localizado no outro extremo seria o modelo da fama, do sucesso, este e o lugar do êxito pessoal e comercial televisivo. Estes dois pólos funcionam como as referências mais consistentes neste contexto.

É óbvio que esta polaridade é insuficiente para explicar processos mais complexos que se manifestam no teatro catarinense, mas isto circula como padrão de formação. Boa parte do discurso de quem faz teatro como ator ou diretor observa esta polaridade. Isto constitui um componente fundamental do imaginário onde 'o teatro de pesquisa se oporia ao teatro que vem da televisão, ou seja o teatro local que tenta fazer cultura se confrontaria com produto comercial televisivo'. Ou apareceria uma confrontação entre um teatro que se justifica socialmente porque produz dinheiro e aquele outro que não tem uma justificativa social forte, pois não gera benefícios financeiros.

Podemos observar a percepção deste fenômeno quando aparece no discurso dos grupos catarinenses a expressão "ator global" como sinônimo de ator inconsistente, oportunista, comercial, portanto, imoral. Este fenômeno não se manifesta apenas no olhar dos grupos de teatro. A diferença entre o teatro local e o "de fora" é particularmente identificada pelo público. Muitos dos grupos já tiveram a experiência de ao apresentar um espetáculo receber na bilheteria consultas de pessoas querendo saber se o espetáculo era da cidade ou não para poder tomar a decisão de comprar a entrada.

Ator periférico

Utilizo o termo 'ator periférico' em lugar de 'marginal', pois este segundo termo está muito relacionado com a idéia de *outsider* de deriva, de sujeito lançado fora do sistema, e periférico não, pois remete à idéia de alguém que está em uma zona de exclusão do sistema, mas girando ao redor das gravitações do centro, ele está ali poderia entrar na zona central e voltar a sair, periférico também como um lugar de conflito. A periferia é mais do que nunca nas cidades brasileiras um lugar de conflito. Trabalhar sobre este conceito de ator periférico é interessante porque permite conceitualizar melhor que tipo de ator nós podemos identificar no nosso contexto cultural e aprofundar nossas reflexões sobre que tipo de ator queremos formar, como pode ser formado este ator, para que este ator serve, e como ele operará no nosso sistema cultural.

A expressão "ator periférico" sugere um lugar de oposição ao que poderíamos considerar uma situação estabelecida regida pelos padrões dominantes do mercado de trabalho. No entanto, se focalizarmos a própria tradição do ator, o percurso histórico da arte da interpretação veremos que esta condição periférica pode ser considerada como uma constante majoritária.

O ator tem uma função social que implica uma prática criativa que se articula como *outsider* por sua própria episteme, isto é, a sua tarefa de duplicação, do desdobramento.

REI LEAR
Grupo Kaleidoscópio
Universidade de Caxias do Sul

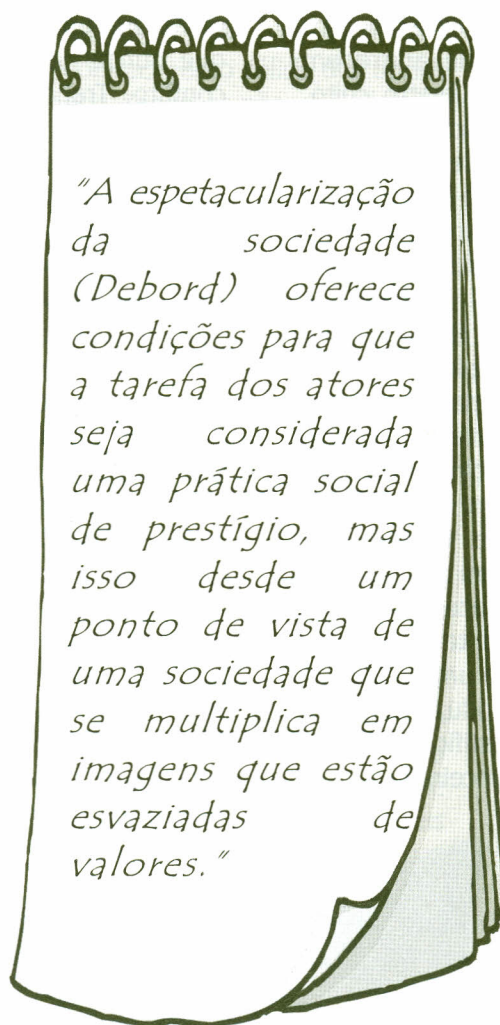


Apenas a lógica da mercadoria do sistema permite que a figura do ator possa ocupar um lugar que se desloca do periférico para ocupar um sítio mais central. A espetacularização da sociedade (Debord) oferece condições para que a tarefa dos atores seja considerada uma prática social de prestígio, mas isso desde um ponto de vista de uma sociedade que se multiplica em imagens que estão esvaziadas de valores. Assim, seria correto afirmar que a revalorização da profissão de ator se dá no marco de um processo de reificação. A mercadoria ator vale mais pelo que representaria no panteão do prestígio da fama que por sua presença como elemento questionador da cultura. Seu lugar é então o mesmo em um *spot* publicitário que em uma telenovela ou peça de teatro.

O ator integrado a algo que poderíamos chamar eixo do sistema é uma pessoa famosa. Essa é sua característica principal, suas aptidões técnicas, sua obra tem um lugar menos importante nesta escala de valorização que privilegia a própria espetacularização da profissão. Frente a isso ser marginal ou periférico é organizar a produção artística e um plano de formação e aprendizagem orientados por referentes centrados no desenvolvimento da arte de interpretar e não nos mecanismos de fama que lhe estão associados.

Nos contextos culturais regionais não há lugares institucionalizados que permitam a consolidação deste paradigma de ator. Isto obriga que neste contexto as práticas dos atores se organize mais pelo exercício de resistência que tem como fim básico a sobrevivência do fazer

teatro. É verdade que os referentes do modelo dominante operam de forma permanente condicionando a idéia da possibilidade de ascensão a este patamar do ator famoso. Via de regra este mecanismo constrói processos de mitificação que impulsionam os atores dos



contextos regionais a migrarem para os grandes centros urbanos do país. É evidente que esta não é a única força que empurra os atores a buscar um lugar no teatro de São Paulo ou Rio de Janeiro, pois nestas cidades se concentram as maiores possibilidades de profissionalização no que se refere a viver exclusivamente da interpretação.

O ator contemporâneo parece estar suspenso em um

universo preenchido de referências, mas com carência de referências duradouros. As propostas do chamado Terceiro Teatro (Barba) vieram, nos anos 80, oferecer uma alternativa a esta situação ao reinscrever no panorama teatral a idéia do método e do mestre na construção de uma identidade para o ator. Foi justamente esse elemento das propostas de Eugenio Barba que as fizeram ser tão bem recebidas no contexto da América Latina. Estas idéias pareceram oferecer ao teatro latino americano, especialmente ao teatro de grupo, um novo espaço social, uma justificação que o recolocava em um lugar menos subalterno.

O súbito prestígio de Barba no nosso continente muito teve a ver com esse novo olhar sobre o trabalho de grupos teatrais e sua insistência em reivindicar as formas alternativas de organização grupal como eixo de intercâmbio de seu trabalho.

Há ainda outro aspecto no conceito de periférico que importa nesta abordagem porque esta idéia é extensiva tanto ao aspecto geográfico, quanto à periferia como um lugar sociocultural de escolha do próprio ator, mesmo que ele viva no centro. Periferia como lugar cultural adotado como atitude política, ainda que não seja necessariamente um lugar que se pretenda permanentemente.

Ao pensar o ator periférico é necessário pensar o diretor na periferia. Uma das mais importantes conclusões é que o diretor, nestes contextos, cumpre um papel que vai muito além do papel da pessoa que concebe a cena, estes diretores que têm uma dinâmica que faz com que ocupem um lugar social muito importante nas suas

respectivas cidades: não são apenas reconhecidos como diretores teatrais, mas também são percebidos como animadores culturais significativos. Via de regra cumprem a função de animadores de movimentos culturais que vão muito além da atividade teatral. No rastro deste papel social e cultural do diretor aparece em uma zona de trabalho que interfere no conceito de ator. Há certamente uma distinção entre os atores e diretores. Estes últimos - organizadores de projetos, sujeitos convocantes - fazem isso de forma persistente em articulação com os atores que operam no fluxo aberto pelos diretores.

A diferença do ator do campo hegemônico que pode ocupar um espaço quase exclusivamente dedicado à representação de caracteres e de personagens, o ator periférico está chamado a ser um agente cultural de outra ordem, porque é praticamente impossível sobreviver exclusivamente como ator. Este ator se desliza para o campo da pedagogia, e isso não se explica apenas pelas necessidades econômicas, mas principalmente porque descobre que a construção do seu lugar artístico implica em práticas de troca que se articulam de forma mais direta na tarefa do ensino. A partir desta conclusão creio que é saudável questionar a existência de cursos de ator sob a forma de bacharelados nos contextos culturais regionais.

A pergunta que se impõe é o que significa um ator "especializado apenas" em atuar, formado nos moldes do liceu, ou seja da escola tradicional de arte dramática neste contexto onde são mínimos os espaços para o profissional da interpretação? Ao mesmo tempo nós temos uma pressão que vem dos dois modelos bipolares mencionados anteriormente. Existe uma demanda objetiva dos jovens que entram na universidade por encontrar um curso especializado na formação de atores. Ao mesmo tempo há um problema que diz respeito ao papel do ator nesta cultura, existe o risco de formarmos atores para exportar, não atores para construir um sistema teatral no nosso lugar de residência. E não há aqui um sentimento regionalista, o teatro é caracteristicamente um fenômeno local, e isso faz com que

seja necessário nos contextos culturais regionais a consolidação de profissionais que modifiquem, fortaleçam o sistema teatral regional, é preciso construir alternativas ao êxodo.

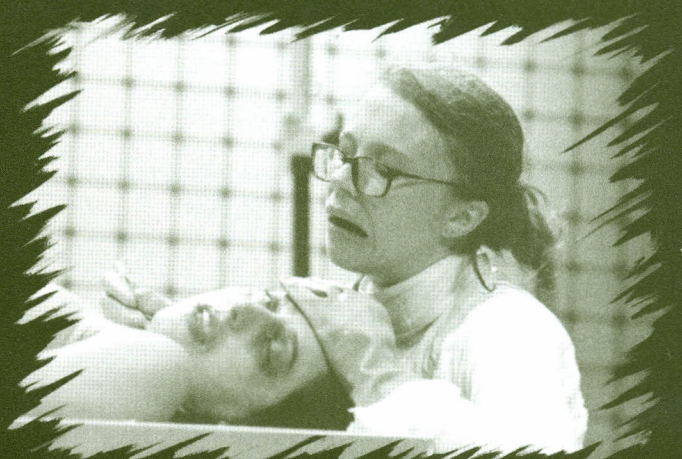
Refletir sobre esta questão repercutirá de forma direta na elaboração de modelos de formação do ator e na historiografia do ofício do ator. Pretendo ampliar o campo de estudo dos fenômenos teatrais periféricos. Neste sentido é importante ressaltar o potencial da pesquisa em relação ao intercâmbio de experiências congêneres em outros estados brasileiros ou até mesmo em diferentes regiões de países vizinhos.

Como o conhecimento dos processos e procedimentos específicos do ator na cultura periférica, a discussão dos modelos teatrais, o tratamento dos aspectos estéticos das realizações espetaculares no marco dos contextos culturais regionais tem sido relegado a um segundo plano devido a que as adversidades estruturais opacam quase sempre a reflexão sobre as características artísticas dos trabalhos dos grupos para privilegiar, com justificativa, os embates pela melhoria das condições de trabalho e difusão dos espetáculos.

No entanto, a reflexão sobre o fazer artístico, se conduzida de forma consistente e questionadora, poderá interferir de modo mobilizador no conjunto das práticas teatrais neste contexto cultural. Conseqüentemente, esta pesquisa representa um passo no sentido da realização desta discussão desde o âmbito da universidade, mas compreendendo que

WOMEN'S

Grupo teatral (E)xperiência Subterrânea
Universidade do Estado de Santa Catarina



é fundamental que esta abordagem acadêmica busque ter repercussão no contexto social rompendo assim com isolamento tão próprio do *campus* universitário.

Bibliografia

- BACZKO, Bronislaw. **LOS IMAGINARIO SOCIALES**. Buenos Aires. Nueva Visión. 1991.
- CAMILIERI, Camile. Culture et sociétés: caracteres et fonctions. In Les Amis de Sevres, Nº4. 1982.
- CARREIRA, André. **BRECHT AS A MYTICAL REFERENCE INSIDE A BRAZILIAN'S REGIONAL CONTEXTS**. Comunicação na mesa "Brecht in Brazil: Several ways of saving Brecht", Association for Theatre in Higher Education annual Conference. San Antonio, USA (no prelo). 1998.
- SOBREVIVENDO E CONSTRUINDO IDENTIDADE**. (No prelo). 1998.
- É Possível Fazer Teatro Profissional na Ilha?** In Folha da Cultura. Florianópolis. Fundação Franklin Cascaes. Ano IV, nº 17. 1997.
- DEBORD, Guy. **LA SOCIEDAD DEL ESPETÁCULO**. Nueva Visión, Buenos Aires. 1991.
- DE MARINIS, Marco. Teoría/Práctica en el marco de la nueva teatrología. In **LA PUESTA EN ESCENA EN LATINOAMÉRICA: TEORÍA Y PRÁCTICA TEATRAL**. Pellettieri, O. e Rovner, E. (comp). Buenos Aires. Galerna/GETEA. 1995.
- DUVIGNAUD, Jean. **SOCIOLOGIA DEL TEATRO - ENSAYO SOBRE LAS SOMBRAS COLECTIVAS**. México. Fondo de Cultura Económica. 1980.
- FERREIRA, Maria Nazareth e outros. **GLOBALIZAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL NA AMÉRICA LATINA**. São Paulo. CEBELA. 1995.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. **CULTURAS HÍBRIDAS; ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA MODERNIDAD**. México. Nueva Image 1987. *Cultura e política: Nuevos escenarios para América Latina*. In Nueva Sociedad. Nº 92. Caracas, novembro de 1987. p.116-130. 1989.
- La modernidad después de la posmodernidad*. In **MODERNIDADE: VANGUARDAS ARTÍSTICAS NA AMÉRICA LATINA**. Memorial-UNESP. São Paulo. 1990.
- JAMENSON, Fedric. **ENSAYOS SOBRE EL POSMODERNISMO**. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.
- KUHNER, Maria Helena. **TEATRO AMADOR: RADIOGRAFIA DE UMA REALIDADE (1974-1984)**. Rio de Janeiro. MinC/ INACEN. 1987.
- PAVIS, Patrice. **DICCIONARIO DE TEATRO**. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1987.
- Que teorias para que puestas en escena? In **LA PUESTA EN ESCENA EN LATINOAMÉRICA: TEORÍA Y PRÁCTICA TEATRAL**. Pellettieri, O. e Rovner, E. (comp). Buenos Aires. Galerna/GETEA. 1995.
- PETROCELLI BEZERRA PAES, Renata. 1997. **PUBLICIDADE EM CENA (A influência do patrocínio na produção teatral)**. Niterói. (Mimeo)
- RUBINICH, Lucas e FEIJÓO, Maria del Carmen. *Bajar la cultura al pueblo tomar la cultura del pueblo: Un estudio sobre ideologías culturales*. XII Congreso Mundial de Sociología. Madrid. 1990.
- TINIANOV, Juri. *La noción de construcción*, in **TEORIA**

DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS, T. Todorov (comp), Buenos Aires: Signos, 1970.

Vários. **FRONTEIRAS DA CULTURA**. Editora da UFRGS. Porto Alegre. 1993.

VILLEGAS, Juan. Fall. **EL DISCURSO DRAMÁTICO-TEATRAL LATINOAMERICANO Y EL DISCURSO CRÍTICO**: Algunas reflexiones estratégicas. In Latin American Theatre Review. Kansas. University of Kansas. 1984.

NOTAS

¹ Em dois festivais da Federação Catarinense de Teatro (1997-98) o grupo de pesquisa realizou seminários com a participação dos grupos catarinenses de forma que a pesquisa teve uma interferência concreta daqueles que fazem o teatro catarinense. O projeto de pesquisa tratou de operacionalizar instâncias de contato com os grupos e particularmente com diretores. A pesquisa se iniciou estudando os mecanismos de produção e depois deslocou seu eixo para o ator.

² Utilizaremos o conceito de *sistema teatral* a partir da proposição de Tinianov que considera que o estudo da evolução literária somente é possível se a tomamos como uma série, como um sistema posto em relação com outras séries ou sistemas e condicionado por estes (Tinianov: 1970, 101). Tinianov também afirma que o sistema – literário ou teatral – representa um texto ou conjunto de textos que se convertem em modelo para a produção de novos textos em um determinado período da história, cuja nota dominante é seu dinamismo – de tradição. (Pellettieri, 1996). Cabe afirmar que tomaremos o conceito de texto espetacular proposto por Anne Ubersfeld deste o campo teórico da semiótica teatral.

³ É isso que permite que esta proposta se articule com as pesquisas que são desenvolvidas no contexto do Projeto Integrado de Pesquisa "Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas coordenado pela Dra. Betti Rabeti na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

André Carreira é professor do Departamento de Artes Cênicas da UDESC. Pesquisador do CNPq, Diretor do Grupo Teatral (E)xpêriência Subterrânea, Editor da Revista de Pesquisa Teatral Urdimento, Membro do Conselho Editor da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas



UM NOVO OLHAR DA CENA: TEATRO HOJE

ENCENAÇÃO OCIDENTAL DO SÉCULO XX

(Palestra proferida no "15º. Festival Universitário de Teatro de Blumenau" em 13/07/2001 por Marcelo Marchioro)

ANTECEDENTES:

Quando um homem primitivo, da idade das cavernas, decidiu que a imagem por ele gravada ou pintada na pedra de seu refúgio/casa estaria se relacionando com um ser (para ele mítico, supremo e repressor ou simplesmente de uma raça ou origem mais forte do que a sua) e estaria sendo perseguida por esse "deus" ou esse animal, teve a necessidade de que seu desenho se movimentasse para expressar sua luta ou sua fuga apavorada. Para tanto, seu desenho que até então era representado apenas como uma cópia de si mesmo ou de um seu semelhante, na necessidade de se comunicar e manifestar seu movimento, retratou a si mesmo com várias pernas como se ele estivesse correndo daquela fera ou daquela "ira divina", como numa prévia da movimentação do nosso "cartoon" ou "desenho animado". Alguns estudos ou análises precipitadas julgariam esse primeiro (?) desenho como sendo mais um "monstro horrível" de oito ou dez pernas daquela "era (pré) dinossáurica". Mas era algo muito mais simples e criativo que isso: apenas um "homem em fuga".

Nesse momento tivemos pela primeira vez registrados na pedra "o personagem" e "a ação". E mais do que isso: uma "ação" que refletia sua relação com aquela "entidade superior", seu instinto de auto preservação, sua coragem e seu medo. De uma maneira absolutamente rudimentar e sem consciência do que estava criando, esse nosso "homem das cavernas" estava esboçando a primeira idéia daquilo que, muitos séculos depois, seria integrado a um conceito teatral muito mais amplo chamado de "a linguagem" ou, mais particularmente no nosso estudo, "a encenação".

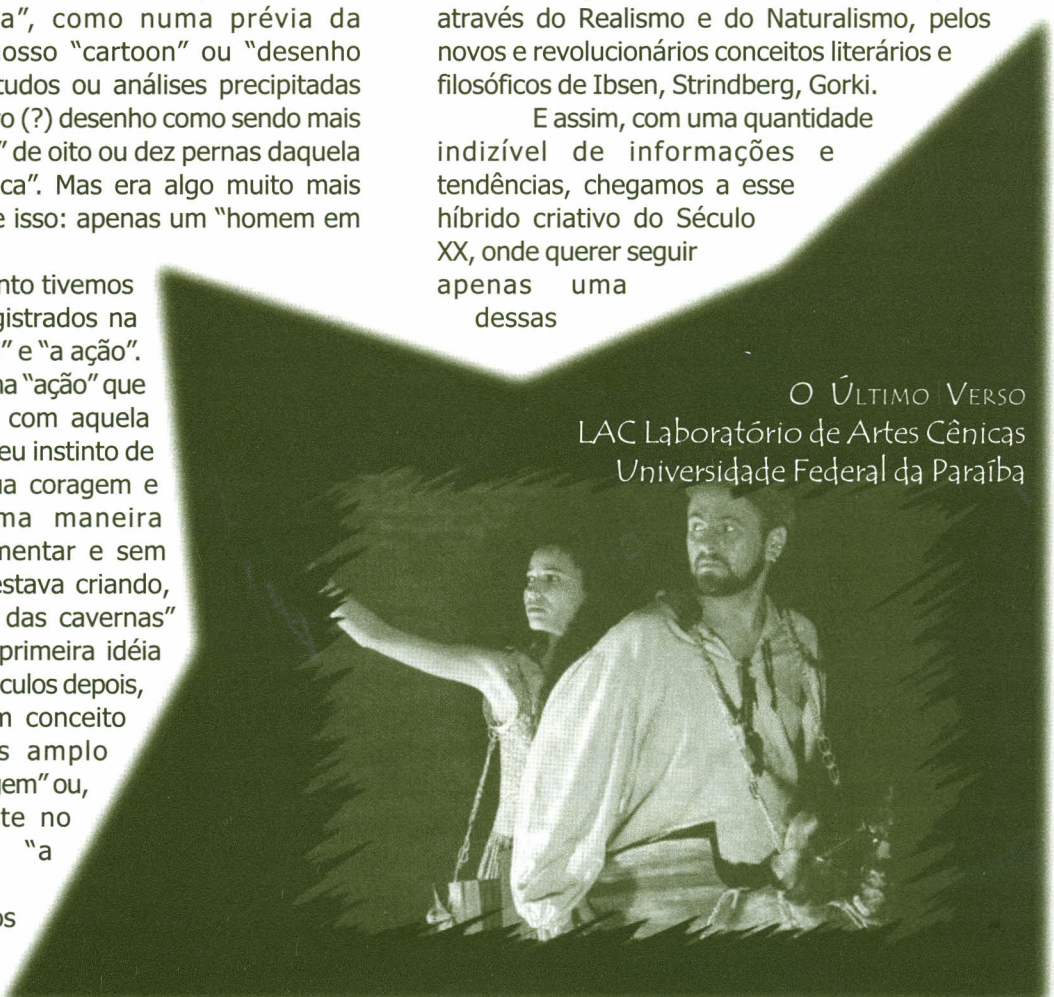
Muitos séculos ainda se passaram até que esse

"conceito" fosse formalizado como uma teoria ou um grande item com suas inúmeras subdivisões.

Desta maneira, mesmo que embrionariamente, passamos pelas Danças e Rituais Egípcios, pelos Cultos a Dionísio e pelos cânticos, discursos e representações do idolatrado/perseguido ator Téspis, pelos períodos férteis e fundamentais dos Teatros Grego e Romano, pelo fanatismo e perseguições na Idade Média em sua contraposição entre o religioso e o profano à luz do Cristianismo; pela manifestação popular e ácida da Commedia dell'Arte e de seus inúmeros herdeiros; pela corrente estética do Renascimento com a genialidade única de Shakespeare e pelas posturas críticas e demolidoras de Molière; pelo Romantismo de Goethe e Schiller, pela Revolução Industrial e suas conseqüências através do Realismo e do Naturalismo, pelos novos e revolucionários conceitos literários e filosóficos de Ibsen, Strindberg, Gorki.

E assim, com uma quantidade indizível de informações e tendências, chegamos a esse híbrido criativo do Século XX, onde querer seguir apenas uma dessas

O ÚLTIMO VERSO
LAC Laboratório de Artes Cênicas
Universidade Federal da Paraíba



correntes ou linhas, é no mínimo redutor e pouco inteligente.

É esse amálgama de tendências que faz com que a até então chamada Direção Teatral, responsável pela "Organização Cênica" básica, passe a se transformar em uma outra função artística, muito mais abrangente e participativa e que depende muito menos daquela "Organização" e muito mais de um "Conceito Cênico" em constante evolução: a ENCENAÇÃO TEATRAL.

Esse é um tema extenso e sujeito a inúmeras considerações, objeto de análises e estudos intermináveis, não oportunos a este tipo de publicação informativa. Gostaria de colocar à disposição, ao menos uma listagem de Encenadores fundamentais para o Século XX e que possa ser utilizada como instrumento de pesquisa individual posterior.

PRIMEIROS CONCEITOS:

GEORG II, DUQUE DE SAXE-MEININGEN (1826-1914) (Alemanha)
ANDRÉ ANTOINE (1858-1943) (França)
OTTO BRAHM (1856-1912) (Alemanha)
PAUL FORT (1872-1960) (França)
AURÉLIEN LUGNÉ-POE (1869-1940) (França)
KONSTANTIN S. ALEKSEEV (STANISLAVSKY) (1863-1938) (Rússia)
VLADIMIR IVANOVICH NEMIROVICH-DANCHENKO (1858-1943)
ANTON PAVLOVICH CHEKHOV (TCHEKOV) (1860-1904)
VSÉVOLOD MEYERHOLD (1874-1940) (Rússia)
ALEKSANDR YAKOVLEVICH TAÍROV (1885-1950) (Rússia)
EVGENY B. VAKHTÁNGOV (1883-1923) (Rússia)
GEORGES PITOËFF (1884-1939) (Rússia/Suíça/França)

NOVOS RUMOS, CONCEITOS E FILOSOFIAS:

ADOLPHE APPIA (1862-1928) (Suíça)
RICHARD WAGNER (1813-1883)
EDWARD GORDON CRAIG (1872-1966) (Inglaterra)
JACQUES COPEAU (1879-1949) (França)
LOUIS JOUVET (1887-1951) (França)
MAX REINHARDT (1873-1943) (Áustria)
FRITZ KORTNER (1892-1970) (Áustria/Alemanha)
ERWIN PISCATOR (1893-1966) (Alemanha)
BERTOLT BRECHT (1898-1956) (Alemanha)
GUSTAF GRÜNDGENS (1899-1963) (Alemanha)
WALTER FELSENSTEIN (1901-1975) (Áustria/Alemanha)

NOVA POSTURA RADICAL E CONSOLIDAÇÃO DE CONCEITOS

ANTONIN ARTAUD (1896-1948) (França)
JEAN VILAR (1912-1971) (França)
LUCHINO VISCONTI (1906-1976) (Itália)
LEE STRASBERG (1901-1982) (Estados Unidos)
ELIA KAZAN (1909-) (Estados Unidos)

LAURENCE OLIVIER (1907-1989) (Inglaterra)
JEAN-LOUIS BARRAULT (1910-) (França)
ROGER BLIN (1907-1984) (França)
JOAN LITTLEWOOD (1914-) (Inglaterra)
BENNO BESSON (1922-) (Suíça/Alemanha)

DIVERSAS TENDÊNCIAS E DIVERSOS ASPECTOS DA ENCENAÇÃO:

KURT JOOSS (1901-1979) (Alemanha)
FRANCO ZAMPARI (1897-1966) (Itália/Brasil)
ZBIGNIEW ZIEMBINSKY (1908-1978) (Polônia/Brasil)
GEORGE TABORI (1914-) (Hungria/Alemanha/Áustria)
TADEUSZ KANTOR (1915-1990) (Polônia)
JURI LJUBIMOW (1917-) (Rússia)
JEROME ROBBINS (1918-1998) (Estados Unidos)
INGMAR BERGMAN (1918-) (Suécia)
PETER PALITZSCH (1918-) (Alemanha)
GIANNI RATTO (1916-) (Itália/Brasil)
JOSEF SVOBODA (1920-) (Tchecoslováquia)
JOSEPH PAPP (1921-1991) (Estados Unidos)
GIORGIO STREHLER (1921-1997) (Itália/Paris) (Suíça)
FRANCO ZEFFIRELLI (1923-) (Itália/Estados Unidos)
LIVIU CIULEI (1923-) (Rumênia/Estados Unidos)
PETER BROOK (1925-) (Inglaterra/França)
JULIAN BECK (1925-1985) (Estados Unidos)
JUDITH MALINA (1926-) (Estados Unidos)

DIVERSAS EVOLUÇÕES ATINGIDAS COM OS CONTEMPORÂNEOS:

DARIO FO (1926-) (Itália)
ANDRZEJ WAJDA (1926-) (Polônia)
PETER ZADEK (1926-) (Alemanha/Áustria)
RUTH BERGHAUS (1927-1995) (Alemanha)
BOB FOSSE (1927-1987) (Estados Unidos)
TONY RICHARDSON (1928-1991) (Inglaterra)
HAROLD PRINCE (1928-) (Estados Unidos)
JOHN BARTON (1928-) (Inglaterra)
AUGUST EVERDING (1929-) (Alemanha)
ANTUNES FILHO (1929-) (Brasil)
MANFRED WEKWERTH (1929-) (Alemanha)
HEINER MÜLLER (1929-1995) (Alemanha)
GÖTZ FRIEDRICH (1930-) (Alemanha)
OTTO SCHENK (1930-) (Áustria/Estados Unidos)
PETER HALL (1930-) (Inglaterra)
HAROLD PINTER (1930-) (Inglaterra)
ROGER PLANCHON (1931-) (França)
AUGUSTO BOAL (1931-) (Brasil)
JEAN-PIERRE PONNELLE (1932-1988) (França)
ANTÔNIO ABUJAMRA (1932-) (Brasil)
VICTOR GARCIA (1932-1982) (Argentina/França)
LUCA RONCONI (1933-) (Itália)
JORGE LAVELLI (1933-) (Argentina/França)
JERZY GROTOWSKY (1933-1999) (Polônia)
ANDRÉ GREGORY (1934-) (Estados Unidos)
ROBERTO CIULI (1934-) (Itália/Alemanha)

JONATHAN MILLER (1934-)(Inglaterra)
 ARIANE MNOUCHKINE (1934-)(França)
 GIANFRANCESCO GUARNIERI (1934-)(Itália/Brasil)
 HANSGÜNTHER HEYME (1935-)(Alemanha)
 DIETER DORN (1935-)(Alemanha)
 JOSEPH CHAIKIN (1935-)(Estados Unidos)
 HARRY KUPFER (1935-)(Alemanha)
 EUGENIO BARBA (1936-)(Itália/Dinamarca)
 CLAUS PEYMAN (1937-)(Alemanha/Áustria)
 JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA (1937-)(Brasil)
 RICHARD FOREMAN (1937-)(Estados Unidos)
 LEE BREUER (1937-)(Estados Unidos)
 PETER STEIN (1937-)(Alemanha/Viena)
 STEVEN BERKOFF (1937-)(Inglaterra)
 MANFRED KARGE (1938-)(Alemanha)
 THOMAS LANGHOFF (1938-)(Suíça/Alemanha)
 JOHANN KRESNIK (1939-)(Áustria/Alemanha)
 PINA BAUSCH (1940-)(Alemanha)
 PETER SCHUMANN (Estados Unidos)
 TREVOR NUNN (1940-)(Inglaterra)
 KLAUS MICHAEL GRÜBER (1941-)(Alemanha)
 MATTHIAS LANGHOFF (1941-)(Suíça/Alemanha/França)
 BOB WILSON (1941-)(Estados Unidos/Alemanha)
 JÜRGEN FLIMM (1941-)(Alemanha)
 HANS NEUFELS (1941-)(Alemanha)
 LOUIS ERLO (França)
 ELIJAH MOSHINSKY (Inglaterra)
 TIM ALBERY (Inglaterra)
 JÉRÔME SAVARY (1942-)(França)
 ANATOLI WASSILJEV (1942-)(Rússia)
 ANDREI SERBAN (1943-)(Romênia/Estados Unidos)
 REINHILD HOFFMANN (1943-)(Alemanha)
 NIKOLAUS LEHNHOFF (Alemanha)
 DAVID POUNTNEY (Inglaterra)
 DAVID FREEMAN (Inglaterra)
 ADRIAN NOBLE (Inglaterra)
 CHARLES LUDLAM (1943-1987)(Estados Unidos)
 PATRICE CHÉREAU (1944-)(França)
 SUZANNE LINKE (1944-)(Alemanha)
 RAINER WERNER FASSBINDER (1945-1982)(Alemanha)
 LUC BONDY (1948-)(Suíça/Alemanha/França)
 WILLIAM FORSYTHE (1949-)(Estados Unidos)
 LLOYD NEWSON (Inglaterra)
 MATTHEW BOURNE (Inglaterra)
 GERALD GUTIERREZ (Estados Unidos)
 DES McANUFF (Estados Unidos)
 MICHAEL GREIF (Estados Unidos)
 ANDREA BRETH (1952)(Alemanha)
 KATHARINA THALBACH (1954-)(Alemanha)
 NICHOLAS HYTNER (1956-)(Inglaterra)

ROBERT LEPAGE (1957-)(Quebec)
 JAN FABRE (1958-)(Antuérpia)
 PETER SELLARS (1958-)(Estados Unidos/Inglaterra/França)
 SAM MENDES (1965-)(Inglaterra)

... E AINDA NO BRASIL, ENTRE OUTROS:

FLÁVIO RANGEL, FAUZI ARAP, ADERBAL FREIRE-FILHO, AMIR HADDAD, FERNANDO PEIXOTO, CELSO NUNES, EMÍLIO DI BIASI, DOMINGOS OLIVEIRA, GERALD THOMAS, JOSÉ POSSI NETO, MÁRCIO AURÉLIO, FRANCISCO MEDEIROS, DENISE STOCKLOS, BIA LESSA, MÁRCIO MEIRELES, ANTÔNIO ARAÚJO, ANTONIO CADENGUE, MOACIR CHAVES, LUIZ CARLOS VASCONCELOS, GILBERTO GAWRONSKI, ...



Marcelo Marchioro vem se dedicando basicamente à Direção de espetáculos e suas correlações com a Produção, Tradução, Dramaturgia, Sonoplastia e Iluminação, e ao Ensino em diversos cursos livres ou vinculados à Universidade Federal do Paraná, onde instituiu e leciona a matéria "Encenação e Direção no Teatro"

JOGOS NA HORA DA SEXTA
 Grupo de Teatro Universitário da UFMG
 Universidade Federal de Minas Gerais



Ator e comicidade

Seminário Interinstitucional Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro
Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas
O ator no contexto da cultura regional: a busca de identidade
UDESC – UNIRIO

EXPOSITORA: Ana Maria Pacheco Carneiro – Atriz do Grupo de Teatro Tã Na Rua/ Mestre em Teatro: Uni-Rio (1998)
TÍTULO DA COMUNICAÇÃO: *O trabalho de pesquisa de dissertação no âmbito de um Projeto Integrado*

Esta comunicação resulta de reflexões desencadeadas a partir de minha experiência como participante do “Projeto Integrado (AI) Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”, coordenado pela Profª Drª Maria De Lourdes Rabetti Gianella (Beti Rabetti), ao longo do Curso de Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio (1994-1998).

Após quase 20 anos de prática teatral junto ao diretor Amir Haddad, desenvolvendo uma pesquisa de linguagem que teve como um de seus principais frutos a formação do *Grupo de Teatro Tá na Rua* (1980), foi repleta de imensa bagagem de experiências pessoais, de rica vivência de um trabalho coletivo e carregada de questões relacionadas a essa prática, que cheguei ao curso de mestrado. Minha participação no mesmo teve, assim, para mim, o significado de desenvolver uma *reflexão*, uma profunda *re-leitura* de todo esse processo, de modo a lhe atribuir um *re-sentido*.

Mais do que registrar essa história, tornara-se necessário colocá-la a serviço de questões a serem investigadas

e que diziam respeito às possíveis *influências do espaço cênico e do cômico sobre a formação da linguagem do ator* no referido grupo, a partir da observação de um momento definidor de sua fundação — o ano de 1981.

No processo de pesquisa, tornou-se necessário o enfrentamento de importante fator: a dualidade de ser, ao mesmo tempo, observador e participante do objeto de meus estudos. No embate com todos esses fatores, minha integração a um grupo de pesquisa tornou-se de capital importância.

Em sua organização e desenvolvimento, um grupo de pesquisa delimita vasto campo de investigação comum, em que se localizam os diversos objetos de pesquisas individuais “claramente delineadas, confrontando seus integrantes com questões teóricas, práticas e metodológicas.”¹ Funciona, assim, como espaço agregador e estimulador de debates e de produção de conhecimentos.

Tendo como recorte temático preponderante a chamada “cultura popular” e o universo do “cômico”, o “Projeto Integrado (AI) Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e

festas” abarcou inicialmente em seu bojo, além da pesquisa individual *A dramaturgia de Ariano Suassuna na interseção do erudito e do popular*, desenvolvida pela coordenadora do projeto, Profª Drª Maria de Lourdes Rabetti Gianella (Beti Rabetti), as pesquisas de quatro mestrandos: Daniel Marques, Maria Filomena Vilela Chiaradia, Paulo Ricardo Meriz e eu mesma, Ana Carneiro — núcleo ao qual, logo adiante, se anexaram alguns alunos da graduação, como bolsistas de iniciação científica.

Tendo suas temáticas específicas voltadas respectivamente para investigações sobre o personagem-tipo, o teatro ligeiro, o espaço cênico no circo-teatro e o processo de formação de linguagem *atorial*, as dissertações desses mestrandos exigiam não só o aprofundamento em questões particulares de seus enfoques, como embasamento teórico comum voltado principalmente para a “cultura popular”. A partir dessa necessidade, procurou-se estabelecer um referencial bibliográfico básico comum a todos os integrantes, que permitisse a definição de um

repertório também comum, de temas, conceitos e abordagens.

Como metodologia de trabalho para esta construção, foram utilizados os espaços dos *Seminários Internos* — encontros bimestrais para informações e trocas de experiências e que, juntamente com os eventos especialmente programados, formaram a estrutura em torno da qual se consolidou o grupo de pesquisa.

São ainda nítidas as lembranças de nossos primeiros *Seminários*, quando não só aprofundávamos as informações sobre o material comum, a partir dos diferentes olhares com que fora analisado, como nos enriquecíamos com a ampliação dos diversos focos de observação sobre um mesmo tópico — como por exemplo, “o cômico” — proporcionados pelas leituras da bibliografia específica de cada um dos pesquisadores.

Se logo de início a leitura de Burke (1995), com suas colocações sobre a questão do *popular* — tão bem complementadas, logo adiante, pelas observações de José Jorge de Carvalho (1992) ao procurar situar a cultura popular nas sociedades modernas —, nos possibilitava observar e analisar alguns procedimentos relacionados às culturas populares, ligados à longa duração, não menos importantes nos foi a leitura de Zumthor (1993) que, com seus estudos sobre a *performance*, nos mostrava “mesmo lidando com faltas (...) a possibilidade de *reconstituir os fatores da operação performancial (tempo, lugar, circunstâncias, contexto histórico, atores) e perceber, ao menos globalmente, a natureza dos valores investidos — entre os quais aqueles que o texto veicula ou produz.*”¹²

Leituras que nos auxiliavam, assim, a transpor sérias questões metodológicas relacionadas com as dificuldades em transformar aquilo que é *experiência*, linguagem *não codificada*, o que é tido como *não sério*, *não erudito*, em fonte de observação, em objeto de análise.

Por outro lado, “a proposição e experimentação de metodologia e técnicas para o campo da pesquisa acadêmica em teatro”¹³, uma das vertentes com que o *Projeto* procura contribuir, proporcionou a todos o acompanhamento de

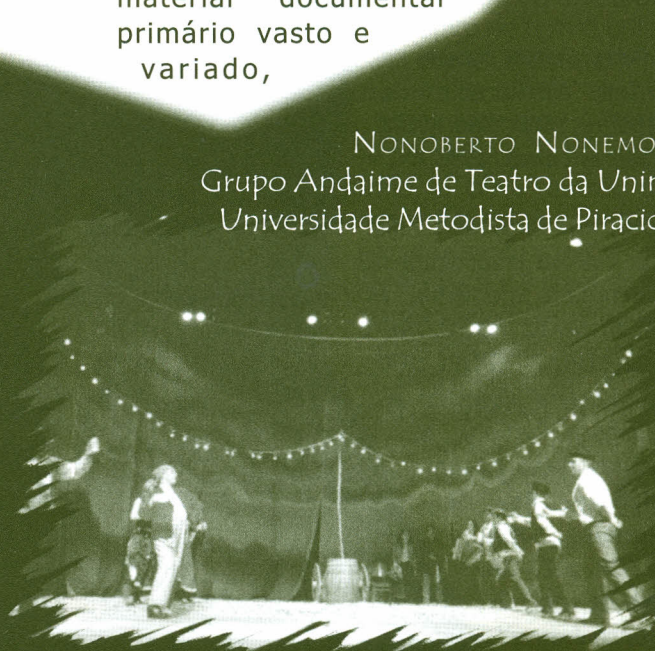
experiências significativas ocorridas no âmbito do projeto, como os *Laboratórios Experimentais* desenvolvidos por Daniel Marques em sua pesquisa sobre o personagem-tipo; as abordagens feitas no campo da *História Oral*, cujos recursos teóricos e metodológicos foram trabalhados na *produção documental* (entrevistas e iconografia), com destaque importante para os trabalhos desenvolvidos por Paulo Ricardo Meriz em suas investigações sobre o circo-teatro.

Ainda nesse campo, as *análises empíricas* desenvolvidas por nossa coordenadora, Beti Rabetti, no interior de sua pesquisa individual, com auxílio de alunos graduandos, bolsistas de iniciação científica, nos apontavam novas possibilidades de experimentação metodológica, nos incentivando a trilhar caminhos ainda não desbravados em nossas próprias investigações.

Assim a integração entre teoria e prática, vigente ao longo de todo esse percurso, pontuava a importância da troca entre esses dois espaços, uma vez que as questões geradas em cada um deles podem necessitar do outro para serem discutidas.

Paralelamente, não menos importantes eram os momentos de dificuldade vividos por cada pesquisador nos embates com suas próprias pesquisas — que, em meu caso específico, se tornavam muitas vezes quase intransponíveis. Além de me debruçar sobre minha própria experiência, tinha em minhas mãos um material documental primário vasto e variado,

NONOBERTO NONEMORTO
Grupo Andaime de Teatro da Unimep
Universidade Metodista de Piracicaba



composto por “anotações de trabalho” produzidas pelo próprio *Grupo de Teatro Tá na Rua*, relativo ao período investigado (1981) — fontes muitas vezes generosas, minuciosas, mas muitas vezes também parcas, falhas, uma vez que são nitidamente frágeis ou, até mesmo, inexistentes, os critérios estabelecidos na sua elaboração.

A busca por maior objetividade na análise desse material, levou-me a realizar minucioso fichamento, separando as informações nele contidas por temas específicos e me permitindo criar um *Quadro documental das apresentações de rua (1981)*, possibilitando o estabelecimento do que se poderia considerar uma *apresentação padrão* do *Tá na Rua* — composição que pode ser observada como um dos momentos importantes de meu processo de *des-identificação* com o material documental avaliado.

Desenvolver minha dissertação de mestrado no interior de um *Projeto Integrado* foi, assim, a possibilidade de participar de um espaço “coletivo” de pesquisa, um espaço permanente de discussão e que hoje, enquanto *Grupo de Pesquisa* possibilita a ampliação dessa conquista.

BIBLIOGRAFIA

Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000. (Memória ABRACE I)

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Média: Europa, 1500 – 1800.* São Paulo, Cia das Letras, 1995.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate.* Rio de Janeiro: IBAC, CFCP, p.23-38, 1 9 9 2 (Encontros e Estados I).

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval.* São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NOTAS

¹ ROCHA Jr, Alberto Ferreira. O grupo de pesquisa em artes cênicas da FUNREI e a formação de pesquisadores. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999.* Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000. p. 57 (Memória ABRACE I)

² CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. Pesquisa de indícios de produção cênica e de recepção no “espetáculo ligeiro”: A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José (RJ). In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999.* Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000. p. 461 (Memória ABRACE I)

³ GIANELLA, Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas (1995-1999). In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999.* Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000. p. 454 (Memória ABRACE I)

REVERSUS
Grupo Tróia de Taipa
Universidade Federal de Pernambuco



O EXERCÍCIO DAS POSSIBILIDADES:

ENCONTROS LABORATORIAIS COM ATORES NO ÂMBITO DE UM PROJETO DE PESQUISA

Daniel Marques da Silva

Gostaria de agradecer à direção do XV Festival Universitário de Teatro de Blumenau por ter sido sensível à coincidência das presenças dos Professores Doutores Beti Rabetti - coordenadora do Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas* - parte I: A dramaturgia de Ariano Suassuna na interseção erudito popular, da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro -, e André Carreira - coordenador do Projeto Integrado *O ator no contexto da cultura regional: a busca de identidade, da Universidade Estadual de Santa Catarina* - e ter promovido durante o referido Festival este Intercâmbio Interinstitucional, possibilitando assim esta jornada de trabalho conjunta, ansiada por ambas as equipes dos Projetos. Eu acredito que cada vez mais este tipo de encontro sirva para um outro "exercício de possibilidades", que é o desta troca efetiva e fecunda que ora realizamos. A prática acadêmica tradicional muitas vezes encastela o pesquisador em pilhas e mais pilhas de papéis que, ao fim e ao cabo, podem tornar-se em letras mortas se não servirem para colóquios deste tipo. Então, a possibilidade deste Intercâmbio Interinstitucional é, para mim, senão o fim precíprio de qualquer trabalho acadêmico, pelo menos umas das finalidades a ele atreladas.

A presente comunicação pretende apresentar o trabalho realizado em encontros laboratoriais com atores vinculados a um projeto de pesquisa como um fecundo campo de investigação teatral. Os laboratórios desenvolvidos nestes projetos proporcionam a oportunidade de aferir no campo prático hipóteses desenvolvidas na pesquisa teórica e alimentar os estudos teóricos com questões levantadas na experimentação prática. As questões surgidas a partir da pesquisa teórica são "experimentadas" na cena teatral. Por sua vez, os encontros experimentais produzem novas questões e constituem-se, de fato, em uma nova fonte documental.

Gostaria de destacar aqui a especificidade da matéria que estudamos, o teatro, ou ainda mais particularmente falando, a cena teatral - ressaltando que as tentativas de "dar conta" mais



especificamente da cena teatral e não da dramaturgia ou da história dos eventos teatrais e a história deste dramaturgia, são relativamente recentes nos estudos do teatro. E, ainda, por tratar-se, como foi dito acima, de um procedimento recente nos estudos do teatro, a cada vez que é feita uma pesquisa com essas características, também são colocados em questão os pressupostos dessa metodologia de estudos, que vincula, dessa maneira, a teoria à prática. Sempre é necessário ressaltar que a matéria essencial do teatro é a cena teatral. Matéria - e me repito no termo utilizando-me de sua acepção como material, tecido, substância, tecitura - altamente fugaz que, paradoxalmente, ao mesmo tempo que se realiza se desvanece e só se perpetua e se fixa enquanto memória. Dessa forma, a cena teatral, única e irreproduzível, alcança o fim no momento de sua realização. Nestes tempos de informações virtuais, lançadas a grandes distâncias em instantes, o teatro insiste em ser uma manifestação obsoleta, que não deixa rastros. Uma manifestação que insiste na presença viva e direta, sem mediações, de homens. É, portanto, mediante a perspectiva da cena teatral em seu processo de elaboração - matéria a meu ver privilegiada, principalmente e sobretudo, devido a essas características - que ocorre a investigação desenvolvida nos laboratórios atoriais vinculados a um projeto de pesquisa.

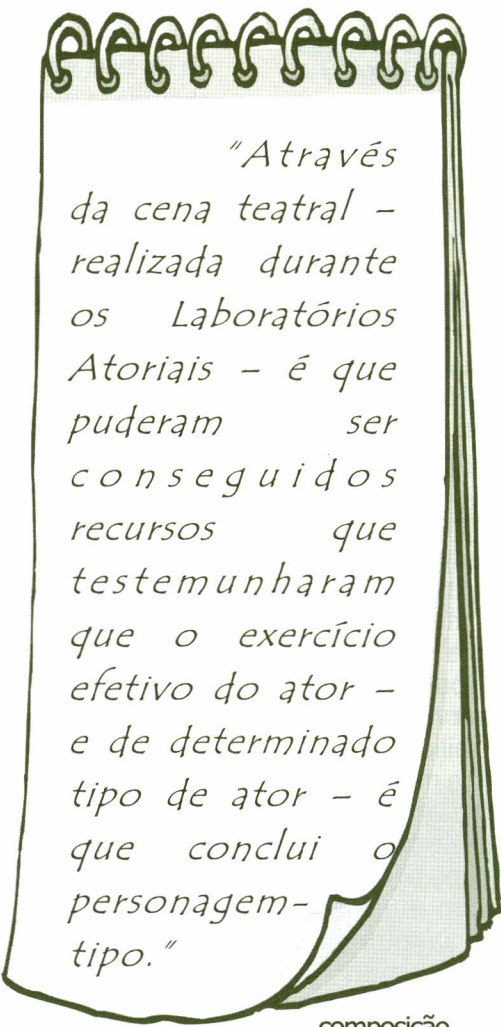
Durante a pesquisa para elaboração de minha dissertação de Mestrado "*Precisa arte e engenho até...*": um estudo sobre a composição de personagens-tipo através das burletas de Luiz

Peixoto¹, autor ligado ao teatro musicado carioca do início do século XX, pude começar a trabalhar com este recurso, tentando naquela ocasião estabelecer uma metodologia de trabalho. As burletas de Luiz Peixoto, escritas entre 1911 e 1919, podem ser consideradas como uma primeira fase de sua carreira de autor dramático. Durante esses anos o autor dedica-se quase integralmente à criação de burletas e escreve apenas quatro revistas teatrais. Juntamente com Carlos Bittencourt - seu parceiro em vários textos teatrais - escreve a burleta *Forrobodó*, em 1911. De 1912 é *Morreu o Neves*, escrita em parceria com Raul Pederneiras. No ano de 1916 escreve três peças: *Dança de Velho* e *Morro da Favela*, em parceria com Carlos Bittencourt; e *O Gaúcho*, escrita em conjunto com Raul Pederneiras. Em 1917, outra vez com Carlos Bittencourt, escreve *Três Pancadas*. De 1918 é *A Flor do Catumbi*, ainda com o mesmo parceiro. Desse mesmo ano temos ainda *Saco do Alferes*. A última obra desta fase de Luiz Peixoto é *República de Itapiru*, de 1919, em parceria com Luiz Edmundo.

Do conjunto de vários personagens-tipo presentes nas burletas de Luiz Peixoto, foram selecionados dois, a *mulata* e o *mulato pernóstico* - reincidentes nas burletas e partilhando cenas em todas elas - para os onze encontros experimentais, realizados durante os meses de julho, agosto e setembro de 97. Este momento privilegiado de coleta de dados foi precedido de boa parte da fundamentação bibliográfica de minha dissertação e proporcionou uma nova fonte documental para as formulações teóricas. As questões surgidas a partir da pesquisa teórica foram "experimentadas" na cena teatral. Por sua vez, esses encontros experimentais

produziram novas questões e constituíram-se, de fato, em nova fonte documental.

Tais encontros tiveram como objetivo verificar os mecanismos que envolvem a composição de personagens-tipo por parte do ator, a partir dos tipos cômicos "esboçados" nas burletas de Luiz Peixoto. Um dos objetivos dos encontros experimentais seria o de perceber em que medida a



"Através da cena teatral - realizada durante os Laboratórios Atoriais - é que puderam ser conseguidos recursos que testemunharam que o exercício efetivo do ator - e de determinado tipo de ator - é que conclui o personagem-tipo."

composição cênica do personagem-tipo, a partir do "esboço" realizado pelo autor dramático, se dá menos em função de um talento virtuoso e histriônico do que de um sistema ou método, ou trajeto de trabalho profissional, que a virtuosidade e o histrionismo poderiam camuflar. Esta questão não seria possível de ser avaliada somente pelo estudo da dramaturgia selecionada. Através da cena

teatral - realizada durante os Laboratórios Atoriais - é que puderam ser conseguidos recursos que testemunharam que o exercício efetivo do ator - e de determinado tipo de ator - é que conclui o personagem-tipo. Em cena.

Seria oportuno salientar que eu tive muita dificuldade em vislumbrar a possibilidade de trabalhar com atores jovens que, a rigor, não apresentavam experiência na linguagem cômica. Avalio, hoje, que talvez houvesse de minha parte uma fantasia em torno da atuação de um Alfredo Silva, de uma Cinira Polônio, de um Oscarito, de um Grande Otelo. Diante dessa fantasia, desejei trabalhar com atores que apresentassem experiência na linguagem cômica em seu trajeto profissional. Creio ser importante ressaltar aqui que essa "fantasia" (ou fascínio) em torno dos atores cômicos populares brasileiros talvez pudesse significar uma faceta minha que dificultava a observação do fenômeno teatral, e que tendia a qualificar a atuação destes cômicos como espontaneísta. Assim, eu mesmo "caía" na armadilha que a todo momento da pesquisa procurava desmontar: considerar a graça e o histrionismo desses cômicos decorrência de seu talento natural ou, ainda, que a graça e a salacidade são espontâneas no ator brasileiro. Este preconceito velado que me acompanhava - acreditar que apenas seriam possíveis resultados semelhantes aos encontrados naqueles atores cômicos vinculados ao teatro musicado carioca das primeiras décadas do século XX - somente foi evidenciado com a possibilidade da aferição prática, através destes laboratórios atoriais.

Recentemente foram realizados novos Encontros Laboratoriais com Atores. Deve ser destacado que estes laboratórios foram validados como disciplina obrigatória dos alunos da graduação da Escola de

Teatro da Unirio, e como cumprimento a meu estágio de docência junto ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Teatro desta Universidade, cumprindo assim com uma importante exigência de um Projeto Integrado que é a aproximação entre a alunos de graduação e de pós-graduação.

Um dos resultados deste processo foi a criação da aula-espetáculo *O personagem-tipo nos textos teatrais de Ariano Suassuna*, na qual se expunham alguns personagens deste autor², tentando-se, neste trabalho, perceber os mecanismos de construção do personagem-tipo empregados por ele. E sobretudo – e por isso era interessante isolar determinados personagens em determinadas cenas – como estes mecanismos de construção utilizados por Ariano Suassuna são de fato reconstruções, reelaborações de personagens-tipo. Pode-se destacar neste âmbito um tipo existente na galeria cômica ocidental – o avarento – que, aparecendo primeiramente em Plauto³, é retrabalhado por Moliere – na comédia *O Avarento* – e por fim tem sua trajetória reescrita por Ariano Suassuna⁴. Ao trabalhar com este tipo, nesta dramaturgia específica, tentava-se vislumbrar os mecanismos de composição do ator e do autor.

Hoje, após ter conduzido estes dois Laboratórios Experimentais com Atores, acredito que as possibilidades deste exercício servem não somente a uma pesquisa teórica e acadêmica mas também ao dia-a-dia do profissional de teatro. A partir desta metodologia, pode-se compreender cada ensaio como um momento de um laboratório, nos quais se tem uma questão a ser enfrentada, a

ser investigada, dentro de um planejamento geral. Esta questão muitas vezes não é “respondida” mas sugere outras, espoca novos questionamentos e resulta em novos procedimentos, alimentando desta maneira os ensaios propostos. Enfim, um exercício das possibilidades que artistas ou teóricos do teatro podem experimentar na matéria diáfana e fugaz da cena teatral.

NOTAS

¹ SILVA, Daniel Marques da. *"Precisa arte e engenho até..."*: um estudo sobre a composição de personagens-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998.

² Foram utilizados o avarento Eurício Arabe de *O Santo e a Porca*, a dupla cômica João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, e o palhaço narrador, também desta peça. Ao todo foram realizados quinze encontros durante o primeiro semestre de 2001.

³ Na verdade antes de Plauto, o misantropo, protagonista da comédia homônima de Menandro já apresenta algumas características do tipo avarento.

⁴ *O Santo e a Porca*. As características do tipo do avarento também estão presentes na máscara Pantaleão na *Commedia dell'Arte*.

ESPETÁCULO DE ABERTURA

Vau da Sarapalha (João Pessoa/PB)

ficha técnica

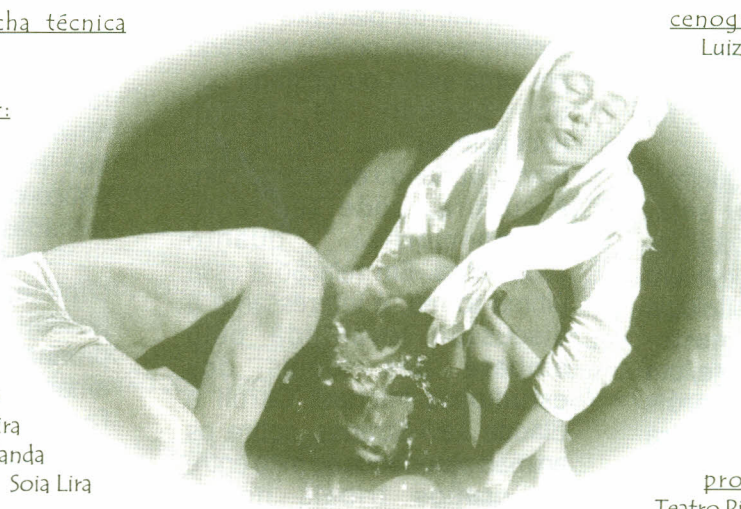
autor:

João Guimarães Rosa
(*adaptação do conto*
"Sarapalha")

adaptação e direção:
Luiz Carlos Vasconcelos

elenco:

Escurinho
Everaldo Pontes
Nanego Lira
Servílio Holanda
Soia Lira



cenografia e iluminação:

Luiz Carlos Vasconcelos

música original:

Escurinho e Luiz Carlos

sonoplastia ao

vivo:
Escurinho

operador de luz:

Eloy Pessoa

contra-regra:

Hércules Félix

produção:

Teatro Piollin

TRICKSTER – uma figura mitológica inserida numa narrativa popular

Renato Consorti (Voluntariado de pesquisa) – Julho de 2001

Ao trabalhar, em junho, com a análise de *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*, cordel de Leandro Gomes de Barros, que serviu como fonte para a composição de *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, caracterizei sua personagem central, Cancão, como menino astuto, “inteligente”; personagem que nos faz rir por seus engodos. A orientadora Beti Rabetti, então, atentando para as definições utilizadas, percebeu um caráter picaresco, ou mesmo a semelhança desse personagem à figura do *trickster*. Sugeriu, por fim, que houvesse um aprofundamento do tema, tomando como base os capítulos iniciais de *Um mito bem brasileiro – estudo antropológico sobre o saci* (Polis: São Paulo, 1987), livro de Renato da Silva Queiroz, dada a relevância da presença dessa personagem mítica inserida numa narrativa de caráter popular proveniente do universo ficcional nordestino. Segue, portanto, breve relato dos conhecimentos obtidos na referida leitura.

Segundo Renato Queiroz, o termo *trickster*, ou seja, “aquele que conhece o *trick*” (p. 31), (truque, estratégia em inglês), é originário da mitologia dos povos indígenas norte-americanos e designa, hoje, um número variado de “heróis trapaceiros”. Sua característica mais importante é a astúcia – é através dela que ele age, aeticamente, ora prejudicando

os homens, indignando-os; ora beneficiando o coletivo em que sua figura se insere, despertando, portanto, admiração e sendo considerado um “herói civilizador.” Todavia, o autor salienta, utilizando-se para isso de um conceito de Franz Boas, que suas ações positivas têm caráter involuntário, “já que seu comportamento se orienta, em grande medida, por impulsos egoístas e anti-sociais. É o caso, por exemplo, do *Corvo*, *trickster* dos índios da costa noroeste norte-americana, tido como responsável pelo acesso dos humanos aos peixes e à água potável – benefícios esses introduzidos, segundo a mitologia, não por uma inequívoca disposição altruísta do herói, mas porque, num dado momento, ele sentiu-se sedento e faminto” (p. 28). Sua origem é anormal ou impura: “nasce de uma gota de sangue menstrual, da placenta de um recém-nascido, pode ser gerado por uma velha ou gestado por um período de tempo excepcional” (p. 29); já sua forma, variando de acordo com a cultura, pode ser tanto antropomórfica, quanto zoomórfica. Em relação a essa última forma, é interessante a discussão levantada pelo embate das idéias dos estudiosos Michael Carroll e Claude Lévi-Strauss, sobre os animais associados ao mito entre os grupos tribais norte-americanos: são eles corvo e

coiote. Enquanto Carroll crê que essa categoria de animais pode ser justificada por seu comportamento solitário, o outro acredita que essa aproximação decorre em função dos conceitos atrelados à “vida” e “morte” na cultura dos índios Zuni norte-americanos. Nesse caso, “‘vida’ estaria associada à agricultura, pois esta atividade fornece alimentos, enquanto ‘morte’ estaria ligada à guerra, na medida em que esta última envolve matanças. A mediação entre agricultura e guerra é feita pela categoria ‘caça’, simultaneamente similar à agricultura (pois fornece alimentos) e à guerra (pois leva a matanças). Desta forma, o contraste existente entre animais herbívoros (associados à agricultura e às plantas) e os predadores (associados à guerra, pois matam suas presas) é mediado pela categoria de animais ‘carniceiros’, que não matam (como os herbívoros), mas consomem alimento animal (como os predadores). Assim, o mito expressaria o dilema dado por dois termos entre os quais não parece haver mediação possível, mas não deixa de fornecer uma categoria que obscurece a distinção original entre ‘vida’ e ‘morte’: os carniceros” (p. 32 e 33). Logo, essa possibilidade de mescla de conceitos aparentemente contraditórios, pode ser considerada reflexo do caráter ambíguo (astuto e tolo, herói e farsante, destruidor e criativo) do *trickster*; ambigüidade esta que acarretará divergência e pouco consenso em definições fechadas sobre o mito.

Ademais, tem caráter cômico, é glutão, às vezes possui características fálicas pronunciadas, além de ser um amante do viver errante. Suas façanhas e aventuras são notadamente marcadas por infração às normas e aos costumes; é, no imaginário coletivo, a representação da

violação da própria ordem social estabelecida. Sobre esse dado, uma colocação de Renato Queiroz, fundada na obra de Georges Balandier, faz-se relevante: "Embora tais transgressões praticadas por tais personagens sejam autorizadas pela sociedade, sem adoção de quaisquer ações repressivas, a própria ordem acabaria sendo assim reforçada através de um processo catártico, com o mérito ainda de revelar a seus integrantes a desordem que poderia ser instaurada caso as normas, os códigos e os interditos se dissolvessem" (p. 30). Enfim, seus atos, individuais, são considerados nefastos; conquanto os resultados obtidos, apropriados coletivamente, transformam-no num herói e "simpático aos homens, pois realiza tudo aquilo que todos, secretamente, gostariam de fazer" (p. 31 e 32).

Sua figura aparece tanto nas sociedades primitivas (o *trickster* como uma entidade pura), quanto nas narrativas populares de sociedades complexas (através de outros personagens que a ele se assemelham), havendo, contudo, uma diferenciação primordial – no primeiro caso, o "herói" opera num âmbito sagrado, intervindo na mediação entre céu e terra; já no segundo, pertence ao âmbito profano: influi na vida social, atuando na relação entre os próprios homens. Ainda sobre esse último caso, pode-se exemplificar sua existência através de figuras como a dos bufões medievais, a dos palhaços atuais, às criações da indústria cultural moderna, como o personagem de desenho animado Pernalonga, o personagem Makunaíma, *trickster* de grupos indígenas brasileiros como os Taulipang e Arekuna, ou mesmo, e nesse ponto o autor delonga seu estudo, através da figura do saci ou saci-pererê, personagem pertencente ao elenco de criaturas fantásticas do imaginário caipira, "surgido" no folclore nacional a partir do século XVIII. Observando, então, as definições levantadas, torna-se clara uma similaridade do personagem Cancão em relação à figura do *trickster*, pois é astuto, revoltado, vive de forma errante, e, principalmente, é agente, simultaneamente, da desordem (através de seus engodos e trapagens, ludibria a um número expressivo de pessoas), e da ordem, posto que suas ações, beneficiam o coletivo e conotam-no de um caráter afetuoso, aproximando-o do leitor. Como exemplo dessas ações, pode-se citar, entre outros, a preocupação demasiada com o bem-estar de sua mãe, que lhe leva a ludibriar um sertanejo, roubando-o e comprando alimentos para ela; a "adoção" de Alfredo, menino enjeitado que Cancão leva consigo em sua trajetória; a prisão do ladrão José Vaqueiro, por ele arquitetada.

Deixo, ainda, uma questão suscitada porém não resolvida: a figura do *trickster* pode ser assemelhada à figura do *pícaro*? Suas particularidades são as mesmas? Segundo Renato

Queiroz, baseado em idéia de Antonio Candido, não: "O termo *trickster*, portanto, designa hoje na literatura antropológica uma pluralidade de personagens, espalhados por diversos contextos culturais. Trata-se, a rigor, de tipos ímpares, cada qual com feições próprias, animados por narrativas que os conduzem através de sinuosos caminhos. Todos, entretanto, são astuciosos e trapaceiros, mas não se confundem com a figura do *pícaro*, pois este último pratica a astúcia movido por um pragmatismo que não é do feitio do *trickster*." (p.37); contudo, acredito ser interessante um posterior aprofundamento do tema.

Finalizo, então, com a reprodução das estrofes iniciais do cordel trabalhado, acreditando que essas, ao caracterizarem a figura de Cancão, exemplificam bem a aproximação desse personagem com o mito estudado.



*"Leitor se não se enfadar
desta minha narração
leia a vida deste ente
a preste toda atenção
que foi o quengo mais fino
dessa nossa geração.*

*Pois ele desde criança
sabia a tudo iludir,
estrangeiro muito velho
não o poudo competir
o Cancão nunca armou laço
que alguém pudesse sair.*

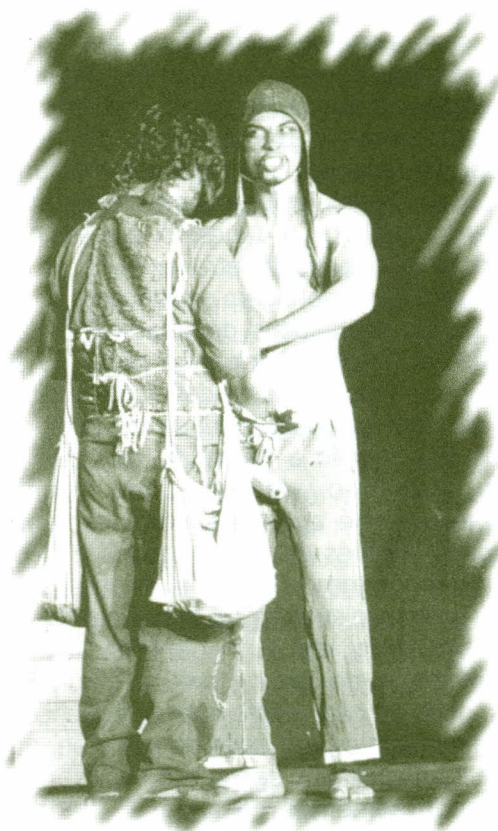
*Cigano que no Egito
o temiam como lobo
entre todos os ladrões
era o professor do roubo
chegou aqui no Brasil
o Cancão fez dele um bobo.*

*Até na hora da morte
o Cancão caloteou,
com o testamento dele
inda o juiz se enrascou
o escrivão recebeu
um processo que tomou.*

*Na vida dele houve um caso
que fez chamar atenção
muita gente talvez pense
que seja exageração
ia um ladrão roubar ele
ele roubava o ladrão.*

MOSTRA
PASCHOAL CARLOS
MAGNO

Em 1993 o Festival Universitário de Teatro de Blumenau integrou à sua programação a Mostra Paschoal Carlos Magno, surgida da necessidade de oferecer aos grupos de teatro independentes, isto é, sem vínculo com entidades de ensino superior, espaço para a apresentação de seus espetáculos e conseqüente reflexão, assim como já vinha fazendo com os grupos universitários. Ao longo dos anos a Mostra tornou-se um espaço em que muitos grupos disputam a oportunidade de discutir seus trabalhos, numa demonstração de que o pensar encontra-se em todos os âmbitos do fazer teatral e que o artista é, antes de tudo, um ser em transformação.



A Hora do Galo

GRUPO O Núcleo
Rio de Janeiro/RJ

Nepal

Grupo de Teatro Fúria
Cuiabá/GO

O Homem Ajuda o Homem

Cia. Carona de Teatro
Blumenau/SC



Vivei a Vida dos Lírios...ou Atirai a Primeira Pedra

Grupo Teatral Acontecendo por Aí
Itajaí/SC



Voz Mercê

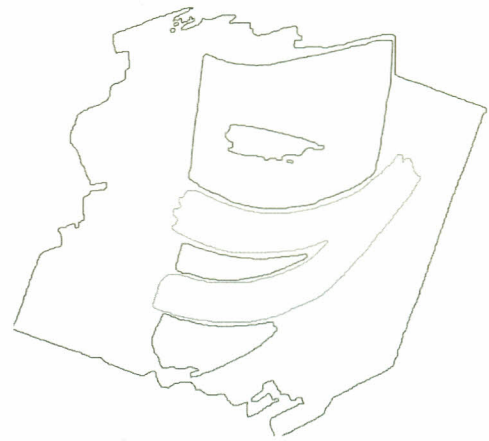
Grupo de Pesquisa em Dança e Teatro
República Cênica
Campinas/SP

O Homem da Gravata de Lã

Grupo TE-ATO
Leiria/ PORTUGAL

Perdoa-me por me Traíres

Cia de Teatro Cleon Jacques
Curitiba/SC



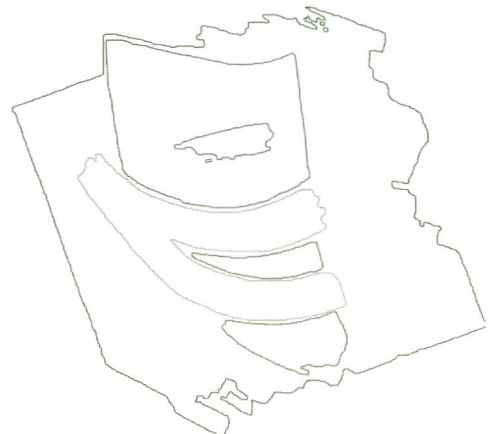
Oração para um Pé de Chinelo

Teatro Kaus – Cia
Experimental de Teatro
São José dos Campos/SP



Estudios Profanos sobre Salomé

Tucumã/Argentina





Vem vindo um palhaço

Apresentação do palhaço Xuxu, interpretado há
23 anos por Luiz Carlos Vasconcelos
Espetáculo Convidado

... SOBRE RODAS

O Palco sobre Rodas, no 15º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, foi o instante em que a cena transcendeu as cinquentenárias paredes do Teatro Carlos Gomes para se liquefazer na paisagem urbana da nossa cidade. O público que assistiu às peças teatrais foi tão diversificado quanto inusitado. Verdadeiramente, o cidadão em construção. Para o blumenauense, significou adquirir um bem cultural lapidado e desvelado por atores vindos dos quatro cantos da América Latina. E, para esses atores, fica a certeza que o Vale do Itajaí respira o fazer teatral, quando Blumenau capitaneia o maior festival nacional de teatro universitário. Desde a sua criação, o Palco sobre Rodas freqüentou pátios de escolas, ancionatos, terminais urbanos, shopping center, supermercados, praças e o presídio regional. É o momento em que o teatro se torna verdadeiramente democrático e o público aplaude!

(Nassau de Souza)

A Hora do Galo

Grupo O Núcleo / Rio de Janeiro (RJ)

Nepal

Grupo de Teatro Fúria
Cuiabá (MT)

O Operário em construção

Grupo de Teatro Arte & Fatos
Universidade Católica de Goiás (GO)



Cartas de amor

Grupo de Teatro Arte & Fatos
Universidade Católica de Goiás (GO)

Canudos

Grupo de Teatro Arte & Fatos
Universidade Católica de Goiás (GO)



A Caixa Mágica

Grupo de Teatro Fúria
Cuiabá (MT)



FIGURINO

Indicações

GRUPO TRÓIA DE TAIPA
"REVERSUS"
Universidade Federal de Pernambuco

MÁRCIO MEDINA
"NONOBERTO NONEMORTO"
Universidade Metodista de Piracicaba

SÉRGIO LOPES
"REI LEAR"
Universidade de Caxias do Sul



Premiado
Grupo Tróia de Taipa

CENÁRIO

Indicações

MÁRCIO MEDINA
"NONOBERTO NONEMORTO"
Universidade Metodista de Piracicaba

FELIZ BRESSAN
"REI LEAR"
Universidade de Caxias do Sul

GRUPO TEATRAL (E)XPERIÊNCIA
SUBTERRÂNEA
"WOMEN'S"
Universidade do Estado de Santa Catarina



Premiado
Márcio Medina

ILUMINAÇÃO

Indicações

PAULO HEISE
"NONOBERTO NONEMORTO"
Universidade Metodista de Piracicaba

GRUPO TEATRAL (E)XPERIÊNCIA
SUBTERRÂNEA
"WOMEN'S"
Universidade do Estado de Santa Catarina



Premiado
Paulo Heise



Premiada
Eleonora Montenegro



Premiado
Grupo Andaime de
Teatro (UNIMEP)



Premiada
Jackeline Valdivia

CONCEPÇÃO SONORA

Indicações

THIAGO ALTHAFINI E FRANCISCO
MEDEIROS
"NONOBERTO NONEMORTO"
Universidade Metodista de Piracicaba

ELEONORA MONTENEGRO
"O ÚLTIMO VERSO"
Universidade Federal da Paraíba

CONJUNTO DE ATORES

Indicações

LAC – Laboratório de Artes Cênicas
"O ÚLTIMO VERSO"
Universidade Federal da Paraíba

Grupo Andaime de Teatro da UNIMEP
"NONOBERTO NONEMORTO"
Universidade Metodista de Piracicaba

Grupo de Teatro Arte & Fatos
"HERDEIROS DE ZUMBI"
Universidade Católica de Goiás

ATRIZ

Indicações

MAGALI HELENA DE QUADROS
"REI LEAR"
Universidade de Caxias do Sul

DANIELA SCARPARI
"NONOBERTO NONEMORTO"
Universidade Metodista de Piracicaba

JACKELINE VALDÍVIA
"WOMEN'S"
Universidade do Estado de Santa Catarina

DIREÇÃO

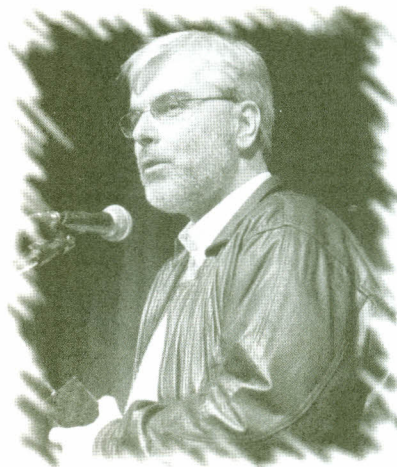
Indicações

ANDRÉ CARREIRA
"WOMEN'S"

Universidade do Estado de Santa Catarina

FRANCISCO MEDEIROS
"NONOBERTO NONEMORTO"

Universidade Metodista de Piracicaba



Premiado

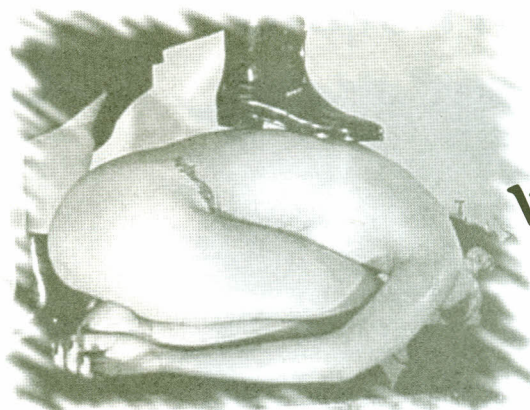
**André
Carreira**

ESPETÁCULO

Indicações

NONOBERTO NONEMORTO
Universidade Metodista de Piracicaba

WOMEN'S
Universidade do Estado de Santa Catarina



Premiado

WOMEN'S

ATOR

Não houve indicação
para esta categoria

Prêmio especial do Júri

Texto Teatral

**NONOBERTO
NONEMORTO**

Universidade Metodista de Piracicaba

**Prêmio Destaque
Mostra Paschoal
Carlos Magno**

(eleição por voto popular)



**PERDOA-ME
POR ME
TRAÍRES**

Cia de Teatro Cleon Jacques
(Curitiba/PR)



Jurados

Cacá Nascimento (Salvador/BA)

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

Beti Rabetti (Rio de Janeiro/RJ)

Bya Braga (Belo Horizonte/MG)

José Ronaldo Faleiro (Florianópolis/SC)

Palestras

Luis Melo

O Ator na Encenação

André Carreira

O Ator no Contexto da Cultura Regional

Beti Rabetti

A Importância do Projeto Integrado para a Pesquisa no Campo do Teatro

Fátima Saadi

Um Novo Olhar da Cena

Marcelo Marchioro

Um Novo Olhar da Cena: Teatro Hoje

Celso Nunes

A Relação Diretor/Ator no Processo da Encenação

Francisco Javier

La Mirada del Teatro Argentino Actual

Analisadores de Espetáculos

Silvana Garcia (São Paulo/SP)

Clóvis Levi (Rio de Janeiro/RJ)

Fernando Peixoto (São Paulo/SP)

Roberto Mallet (São Paulo/SP)

Marcelo Marchioro (Curitiba/PR)

Fátima Saadi (Rio de Janeiro/RJ)

Celso Nunes (Florianópolis/SC)

Oficinas

A Produção Criativa do Ator e a Construção Poética da Cena

Luiz Carlos Vasconcelos (João Pessoa/PB)

Treinamento Técnico do Ator

Renato Ferracini (Campinas/SP)

Lian Gong na Mobilização da Força Interna e no treinamento Pessoal com Alegria

Paulo César Guilherme (Laguna/SC)

Vivência Teatral - Interpretação

Antônio Guedes (Rio de Janeiro/RJ)

Oficina de Interpretação para Atores Teatro do Absurdo

Lauro Góes (Rio de Janeiro/RJ)

Iniciación a la Técnica Dramatúrgica

Alfredo Megna (Argentina)

Voz e Expressão Cênica Vivenciando a Relação Corpo/Voz/Texto

Mônica Montenegro (São Paulo/SP)

Comissão de Seleção

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

Clóvis Levi (Rio de Janeiro/RJ)

Biange Cabral (Florianópolis/SC)



AGRADECIMENTO

Ver o teatro como uma grande obra da imaginação que transcende o palco, que vai além da cena em si.

Um mosaico de situações que se encaixam,
se completam e formam a obra teatral.

Composta por diferentes papéis, ângulos e leituras,
a arte do teatro apresenta seu olhar
provocante e contemporâneo.

UM NOVO OLHAR DA CENA!

a todos que compartilharam esse olhar com o

**15º FESTIVAL
UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO
DE BLUMENAU**



MUITO OBRIGADO!!

F U R B A P R E S E N T A

16^º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

10^a MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO

N O V A D R A M A T U R G I A N A C I O N A L

OFICINAS PALESTRAS ESTUDOS DE ESPETÁCULOS PALCO SOBRE RODAS

5 A 13 DE JULHO / 2002 / TEATRO CARLOS GOMES

BLUMENAU - SC - BRASIL



Serviço Social da Indústria



Universidade Regional de Blumenau

Divisão de Promoções Culturais | A201 | Campus 1.

Rua Antônio da Veiga, 140 - Blumenau - SC.

Fone [0xx47] 3210321 Fax [0xx47] 3228818 - e-mail: dpc@furb.br