

O TEATRO

Transcende



12º 
Festival
de teatro
Universitário de Blumenau

AGRADECIMENTOS



Cia. Hering

O TEATRO Transcende

ISSN n.º 1516-7739
Ano 7 - 07 - Pg. 1 - 88



UNIVERSIDADE REGIONAL DE
BLUMENAU

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
Prof.ª Noemi Kellermann

Coordenadora do 12º Festival
Universitário de Teatro de Blumenau
Prof.ª Rute Coelho Zendron

Produção
Agência de Artes Gráficas
Coordenadoria de Comunicação Social

Projeto gráfico e finalização
Rosângela Budag
Cibele Bohn Spengler

Fotografia
Artur Moser e Rogério

Entrevistador
Nassau de Souza



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



O Festival Universitário de Teatro de Blumenau, editado pela 12ª vez em 1998, cumpre papel de destaque no cenário de festivais desta natureza no país, segundo a opinião de vários especialistas, pela evolução e inovações a cada edição, bem como pela ininterruptão desde o seu início em 1987.

Trata-se de evento, em nosso entendimento, já incorporado e institucionalizado pela Universidade e pela comunidade blumenauense. As apresentações, os debates, as palestras, as oficinas, o conagração e a edição de "O Teatro Transcendente", entre outros acontecimentos, transforma o Festival de Blumenau num verdadeiro congresso da arte cênica brasileira. Aliás, este é o papel da Universidade: possibilitar, além de conagração entre estudantes, dirigentes e críticos do teatro universitário, o intercâmbio, a divulgação, a percepção e embates de tendências, enfim, oportunizar o conhecimento do que se produz em nosso imenso país, sobre teatro universitário.

Por outro lado, a população de Blumenau e de cidades vizinhas usufruem de excelentes e variados espetáculos, cumprindo desta forma (o Festival) o seu papel de extensão do conhecimento. Já existe, por parte da comunidade regional, a expectativa, a cada mês de julho, pelo festival, (comprovada pela presença maciça do público), aumentando a responsabilidade de se promover sempre melhores edições.

Por isso, no limiar de nova Administração, queremos reafirmar o nosso propósito de apoiar e consolidar sempre mais o Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Esperamos contar com o apoio de todas as instituições ligadas ao setor cultural e teatral na consolidação deste objetivo.

Prof. Egon José Schramm
REITOR

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.

A CIDADE ABRE A CORTINA DO ESPAÇO DO TEATRO...

O palco da construção do 12º Festival Universitário de Teatro de Blumenau – ele próprio – é construído de pessoas e paradoxalmente movimenta-se dentro e fora de pessoas. Dentro, porque arquitetura de imagens em utopia contagiante do imaginado momento da expressão; fora, porque resultado concreto de idéias em interação de esforços, vontades, verdades, compromissos com a fática realidade da representação do teatro-vida-universidade-diversidade-dialeticidade.

A expressão do sonho-realidade expressa-se em Noemi Kellermann, em Rute Coelho Zendron, em José Carlos Grando, na promoção, no apoio cultural, nas coordenações setoriais, nos jurados, nas oficinas, na comissão de seleção, nos palestrantes, nos debatedores e mediadores, nos bastidores, nas luzes, na platéia, nos atores.

E a cidade abre a cortina do espaço, onde mora a democracia do gesto, da palavra, de toda a mímica da criação dos autores do espaço: todos nós autores-atores-plateia!

A Universidade Regional de Blumenau, Reitoria, Pró-Reitoria de Extensão e Relações Comunitárias, Divisão de Promoções Culturais enquanto se movimentam entre os aplausos do obrigado, abrem o pano do novo palco da construção do 13º Festival Universitário de Blumenau – ele próprio!

Roberto Diniz Saut

Pró-reitor de Extensão e Relações Comunitárias

A Revista "O TEATRO TRANSCENDE" volta nesta ano em sua sétima edição, com um compromisso que deve somar-se ao registro do 12º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU.

Nesta edição os teatreiros terão a oportunidade de entrar em contato com o pensamento e a produção dos artistas convidados para o 12º FUTB. Ao mesmo tempo em que registra o Festival, a Revista pretende ser, principalmente, fonte de informação e inspiração para o crescimento do trabalho do estudante e do profissional de teatro.

Neste ano, como nas edições anteriores, a Revista "O TEATRO TRANSCENDE" orgulha-se de contar com um elenco de primeira grandeza.

Nassau de Souza, poeta e produtor em Santa Catarina, apresenta três entrevistas realizadas durante o 12º FUTB com Ítala Nandi, José Ronaldo Faleiro e Eduardo Montagnari, trazendo ao leitor aspectos e informações sobre a suas trajetórias como profissionais de teatro, mas também o particular olhar de cada entrevistado sobre o Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

Deolindo Checucci, em parceria com Cleise Mendes oferece ao leitor narrativa e reflexões sobre a companhia de teatro da UFBA e a relação com Brecht.

O texto sobre o desenvolvimento da voz, de Maria Luiza Zapata Lorite, traz à Revista importante contribuição para o ator.

Marcelo Cunha e Romina Boemer apresentam um trabalho inspirado na experiência de Ana Maria do Amaral em seu livro "O Teatro de Formas Animadas" e resultante da experiência desenvolvida pelos atores durante a oficina de confecção de máscaras no festival.

A leitura do "Teatro, uma atividade cultural exemplar"; produção de Eduardo Montagnari traz ao leitor teatreiro a satisfação de ver ali refletido

o sentimento de confiança no Teatro, como exemplar espaço de construção e reconstrução do homem.

Diego Cazabat fala ao teatreiro da precisão e da espontaneidade como complementares e essenciais na ação teatral, entre outros aspectos, em sua reflexão sobre o trabalho do ator.

Lauro Góes inicia seu texto "Quando começou o Teatro Brasileiro?..." com a palavra de Paschoal Carlos Magno e disserta, em magnífico mergulho na história, refletindo e questionando.

Em "Dança e Teatro" Ivana Victória Deeke Fuhrmann aponta para respostas à necessidade de aperfeiçoamento do movimento corporal no trabalho do ator.

No ano em que o Grupo Teatral Phoenix da Universidade Regional de Blumenau completa 25 anos, o texto de Paulo Gaiger adquire especial significado, pois ao falar do Phoenix, fala também da vida de muitos grupos de Teatro, de muitas vocações, nascidos nos interiores deste imenso Brasil, nesta extensa e imensa América.

Tornar realidade cada edição do Festival Universitário de Teatro de Blumenau e produzir uma nova "O TEATRO TRANSCENDE", a cada ano, ambos plenos de conteúdos significativos e importantes para o trabalho da universidade no Teatro, tem sido responsabilidade e motivo de alegria assumidos pela Universidade Regional de Blumenau.

Profª. Noemi Kellermann

Chefe da Divisão de Promoções Culturais e Eventos

DOZE ANOS... PEQUENAS E GRANDES VITÓRIAS DO FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Em 1997, para esta mesma publicação O TEATRO TRANSCENDE, falávamos (escrevendo) do desafio de produzir um festival universitário de teatro no Brasil.

Falávamos sobre custos é claro, sobre incentivos de cá e de lá, ou melhor da falta deles.

Agora queremos falar do resultado deste desafio.

Desafio vencido.

Vitória das pessoas que nele trabalham técnicos, equipe de apoio, recepcionistas, coordenadores, oficinantes, palestrantes, debatedores e convidados.

Vitória da FURB realizando sem interrupções um festival de alto nível a mais de 12 anos.

Um festival dinâmico, que tem mudado, e não poderia ser diferente, sintonizado com seu tempo, já foi mais aguerrido (de guerra) e hoje experimenta uma suavidade que para muitos é confundida com apatia, para nós não... É simplesmente um jeito novo, sem contudo deixar de discutir suas bases, seus valores, sua estética.

Com nova envergadura, o Festival tornou-se um espaço multi-cultural regional e dos povos de língua espanhola; reuniram-se em Blumenau nos últimos anos, argentinos, chilenos, uruguaios e paraguaios, para fazer e pensar Teatro!

Outra vitória! Conseguimos fechar um "conesul" muito mais "real" que o prometido pelos governantes, usando a linguagem da arte.

Isto sem falar em pequenas vitórias, como a de ter entre nós nestes muitos anos uma lista de notáveis: Gianni Rato, Plínio Matos, Mário Gadelha, Paulo José, Rubens Correa, Fernando Peixoto, Lauro Góes, Fred Góes, Ana Maria Amaral, Eduardo Montagnari, Clóvis Levi, Magda Modesto, Silvana Garcia, Irene Brietzke, Itala Nandi, Sábato Magaldi, e muitos outros que minha memória agora deixa passar...

Pequenas e grandes vitórias. É assim que é o Festival Universitário de Teatro de Blumenau, cidade grande e pequena, carente nestes últimos tempos de atividades culturais, onde o festival tem responsabilidade dupla: a de representar e a de entreter internamente, trazendo nomes, profissionais da arte, enfim cenas inesquecíveis, pois o teatro trabalha com outra forma de tempo, a que Transcende.

Nos encontramos na 13ª edição!

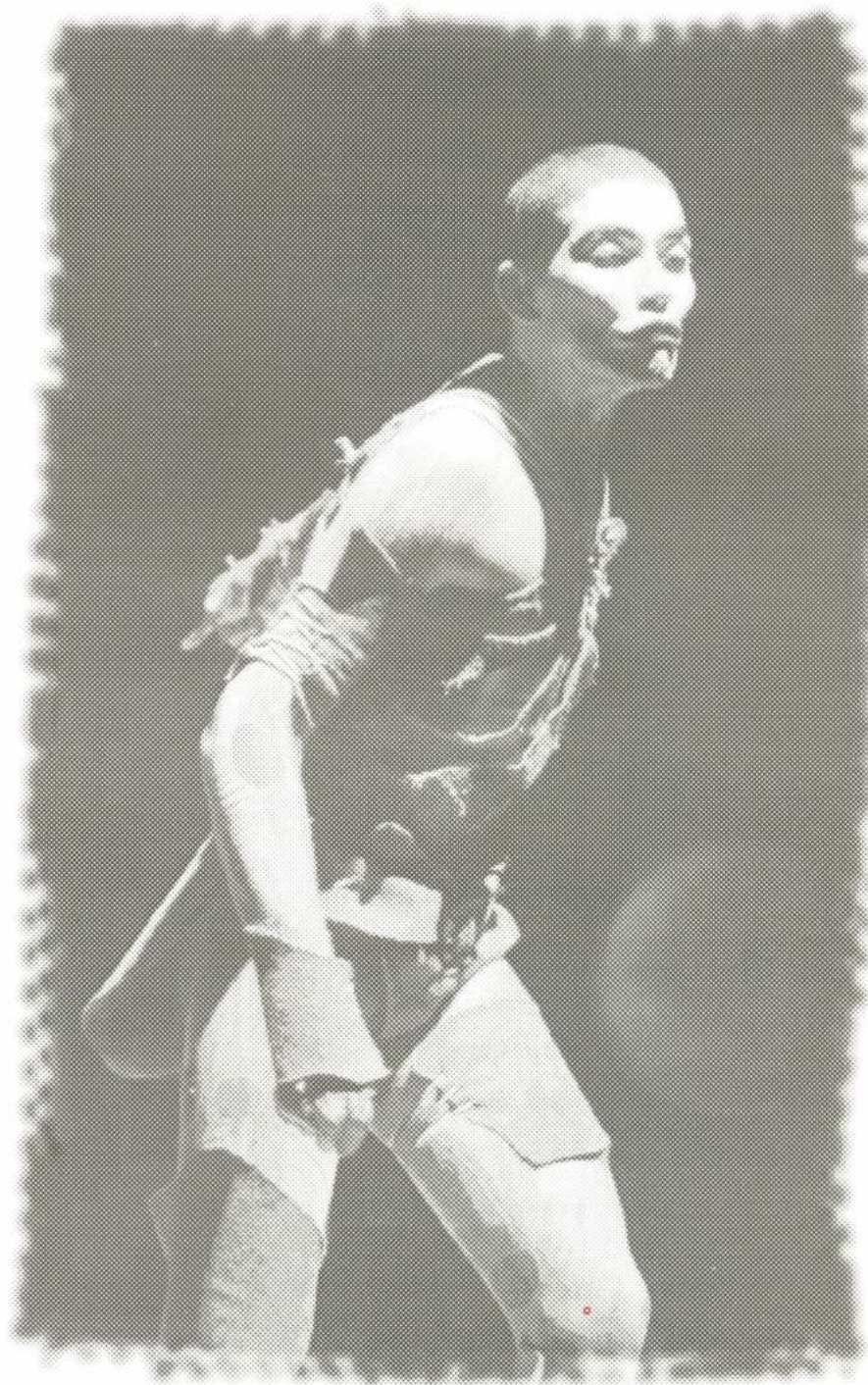
Rute Coelho Zendron

Coordenadora do 12º Festival Universitário de Teatro de Blumenau

Não queremos adormecer na ignorância, ou nos atermos a
uma única sabedoria...

Queremos apenas, compartilhar e exaltar a arte, a cultura de
um povo.

(anônimo)



COMISSÃO ORGANIZADORA DO 12º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann - Chefe da Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Rute Coelho Zendron - Coordenadora do 12º FUTB

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

Prof. Dr. Lauro Góes - Professor da UFRJ

Margareth D'Niss - Atriz

EQUIPE DE TRABALHO DO 12º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold, Elfy Eggert
Cibele Bohn Spengler
Regiane Patrícia de Souza
Diana da Cunha

EQUIPE DE APOIO

Técnicos

Lúcio Vieira, Giba Oliveira, Enio Leite,
Julio C. Schneider, Ivan Felicidade

Recepção dos Convidados

Carla Carvalho, Biba Schmitt, Yone Yara Pereira

Coordenação

Bia Pasold - Recepção e Transporte
Zé Gomes - Recepção
Leandro de Assis - Hospedagens
Margareth D'Niss - Palco Sobre Rodas
Roberta Del Vecchio - Produção de Vídeo
Rodrigo Dal Molim - Espaço Aberto
Diana da Cunha - Oficinas

Recepção dos Grupos

Carlos Santos, Ivone Felicidade
Fernando Kleis, Jamile Carneiro e Silva
Giovana Voigt, Fábio Hostert
Leandro Caramori, Héctor Lagos
Norberto Christian Rosales, Zé Gomes

Bilheteria

Renato Dittrich

Alimentação

Mira Massaneiro
Luciane Toffoli

Palco Sobre Rodas

Margareth D'Niss
Nassau de Souza
Tânia dos Santos

Equipe de Vídeo

Roberta Del Vecchio
André Ariotti
Andréas Peter

Portarias

Vitor J. W. Brasil,
Arno R. A. Júnior
Marcel Salomon
Marlom Salomon

Secretaria

Elfy Eggert
Cibele B. Spengler
Regiane Patrícia de Souza
Leide Regina de Liz
Kátia Scheid
Fábio Balbinot

Neste Número...

Coordenação

- 02 *A Cidade Abre a Cortina do Espaço do Teatro*
- 03 *Apresentação*

Artigos

- 09 *A Menina de Itapiranga*
- 12 *Companhia da UFBA: Cem com Brecht*
- 16 *O Desenvolvimento da Voz para o Ator*
- 19 *A História da Máscara*
- 22 *Teatro: Uma Atividade Cultural Exemplar*
- 25 *O Trabajo del Actor. Sentido y Fundamentos*
- 29 *Dança & Teatro*
- 37 *Quando Começau o Teatro Brasileiro? Quem Foram seus Primeiros Atores*

Entrevistas

- 35 *Ítala Nandi: O Presente Passado a Limpo*
- 38 *Eduardo Montagnari: Bertold Brecht, referência universal para o teatro*
- 47 *José Ronaldo Faleiro: Teatro: Trabalho e Prazer*

Espetáculos

- 44 *Mostra Oficial*
- 53 *Mostra Paralela*
- 66 *...Sobre Rodas*
- 68 *Premiados*

Especial

- 78 *Convidados*
- 80 *Bastidores*

A MENINA DE ITAPIRANGA

Paulo Gaiger*

Quando conheci a Kika, ou Marisa Berwanger, para os menos íntimos, fiquei pensando sobre o que leva uma menina da distante Itapiranga, localizada na Divisa de Santa Catarina com o Rio Grande do Sul e com a Argentina, com experiências teatrais ingênuas realizadas na Igreja, com a providencial licença do vigário, a pegar o gosto pelo teatro. Lembro nitidamente do teste de seleção que Kika fez para integrar o Grupo Teatral Phoenix, da FURB. Com um sotaque carregado, um tanto fronteiriço, demonstrou uma garra e uma vontade estupendas. Seu primeiro trabalho foi fazer a Lídia de "A Mulher Sem Pecado", do Nelson Rodrigues. Ainda que a personagem fosse um universo desconhecido e muito maior que ela e a sua história ainda adolescente, Kika foi de uma dignidade emocionante.

Convivemos juntos durante quase três anos e construímos algumas porcarias e muitos ótimos e instigantes trabalhos, e uma bela e duradoura amizade. Atualmente, Kika estuda na CAL, no Rio de Janeiro, cada vez mais apaixonada pelo teatro. Como ela, muitos do elenco do Phoenix com quem trabalhei, se entraram por simples curiosidade ou para somar apenas para somar mais uma experiência em suas vidas, acabaram intimados por esta experiência e a permanecerem nela de forma definitiva e, como consequência, terminaram por elegê-la a prioridade de suas vidas. Allan acompanhou os passos da Kika e estuda teatro no Rio. Fernando está indo para lá este ano. O Jairo e a

Tati estão indo cursar teatro na Federal do Paraná. O Fabiano foi trabalhar em Sampa. James, como o Fábio e a Tânia, formou-se na próprio FURB, mas investe em cursos em Porto Alegre e pretende especializar-se na escola de Buenos Aires, na Argentina.

A Gica, que tinha que ser descoberta pelo Antunes Filho, pela Bia Lessa, pelo Grupo Galpão, pelo José Possi Neto, pelo Camilo de Lélis, ou por tantos outros diretores e encenadores de grande sensibilidade, ministra aulas de teatro em Blumenau. A Monica, a Michele, a Denise, o Dalmo, a Tamara e a Jamile permaneceram no Phoenix enquanto concluem seus cursos de graduação. Antes a Cláudia, agora a Patrícia, o Arno, o Héctor e o Caramori, no final deste período, sentiram-se obrigados a abandonar o grupo, mas não a paixão pelo teatro, colocada momentaneamente em banho-maria. Aposto que, cedo ou tarde, todos estes renovarão esta experiência de vida tão marcante.

Não é para causar inveja a ninguém, não. Muito pelo contrário. O saber não é nada se não for motivo de troca. Conheço muito poucas experiências de grupos, especialmente universitários, de minha geração, que permaneceram tanto tempo juntos, investindo, trabalhando e, necessariamente, se amando.

O Phoenix era assim e, pelo que sei, continua assim. Cada integrante trocava com os com os demais sua história, seus desejos, suas dúvidas. Contribuía com a bagagem que

trazia e construía. Mais ou menos como eu, diretor, ator, cantor, compositor, professor, e poderia acrescentar, dentista, agrônomo, pedreiro, psicólogo, motorista de táxi e tanto mais que não adiantaria nada se não estivesse pronto para partilhar e aprender com todos os outros.

Apostamos no trabalho e numa postura ética difícil de ser alcançada em tempos de miojo, em que a própria ética começa a ser careta e o barato é o indivíduo com seu ego do tamanho de um elefante, o umbigo do mundo, de preferência também via internet.

Em nossa aposta, aprendemos a fazer e a gostar cada vez mais e muitíssimo de teatro, de filosofia, de política, de vinhos, de cinema, de livros, da Zizi Possi, do Chico, do Caetano, do Tom Zé, do Wisnik, de jogar conversa fora, de papo cabeça e de tirar o maior sarro dos que, por azar, não estavam ali. Este tempo foi um porre de humanidade, bem vinda, sagrada e inesquecível. Procurei no dicionário e não encontrei palavra igual ou maior que esta experiência.

Neste meu texto, que inicialmente está carregado de nostalgia e boas recordações que divido com todos vocês, quero refletir sobre o segredo de Itapiranga e de todos estes meninos e meninas do Grupo Phoenix que permaneceram trabalhando juntos durante um tempo significativo de belas trocas, aprendizados e (des)construções. Fazer teatro requer uma boa dose de talento, disponibilidade e vontade, mas ainda assim tudo isso

será insuficiente se não houver uma overdose de trabalho, disciplina e estudo. Tudo isto acompanhado da humildade e serenidade de quem sabe que tem sempre e muito ainda para saber.

Uma das descobertas desta gurizada foi de que o teatro não é uma instância dos atributos e habilidades físicas ou uma passagem privilegiada para o exercício da exibição e para a preguiça. Alguns dos que ingressaram no Phoenix não conseguiram permanecer mais de duas semanas à medida que perceberam a urgência do trabalho e do estudo permanentes.

Tenho que observar que as referências do fazer teatral são forjadas nos municípios do interior, na maior parte das vezes, somente a partir da televisão que, por sua vez, impõe um padrão estético, duvidoso ou, na melhor das hipóteses, viável a apropriado apenas a este veículo de comunicação. Outras referências chegam através de esquetes ou montagens orientadas por professores de algumas escolas locais, desatualizados, embora cheios de boas intenções, para os dias cívicos e festas religiosas. Todos nós algum dia vimos uma menina com a cabeça enfiada numa cartolina colorida, recortada em forma de flor dizer para a platéia: "eu sou uma flor". Seguem o lenhador mau, o menino bom e por aí vai. De uns tempos para cá, verifiquei catástrofes e verdadeiros crimes contra crianças e adolescentes obrigados por professores e freiras a reproduzir "chiquititas", "xuxinhas" e outras baboseiras obtusas sob o manto do "estamos fazendo teatro". Pode ser o bom começo que se tem ao alcance mas será uma tragédia como referencial.

Por outro lado, talvez muitos dos

leitores não saibam, mas caem aos montes no mundo caipira do Brasil as peças "caça níqueis", em sua maioria protagonizadas por elefantes modelitos sem sal das novelas como "Malhação". São um exercício de exibicionismo, um desrespeito ao público, à dramaturgia e ao teatro.

***Fazer teatro requer
uma boa dose de
talento,
disponibilidade e
vontade, mas ainda
assim tudo isso será
insuficiente se não
houver uma overdose
de trabalho,
disciplina e estudo.
Tudo isto
acompanhado da
humildade e
serenidade de quem
sabe que tem sempre e
muito ainda para
saber***

Tudo parece fácil, basta ser "um gato" ou gostosona e malhar em academias: oitenta apoios, cento e cinquenta abdominais, uma leitura do Paulo Coelho, uma sala de espelhos, gel e leva o papel principal. Contudo, dificilmente um adolescente na platéia consegue filtrar esta informação e desenvolver um olhar agudo e mais crítico e sair

à cata de outros referenciais de melhor qualidade.

Ele precisa ser motivado a isto, estimulado à descoberta. Agora, vejam como as universidades com seus cursos de graduação ou atividades de extensão em teatro desempenham um papel fundamental como agente motivador e transgressor, supondo, é claro, que não tenham cabeças de jericó à frente destas iniciativas.

Como a Kika, que veio de Itapiranga, lá no Acre deve acontecer coisas parecidas com fulanos e beltranas. Kika desembarcou em Blumenau cheia de uma luz que ela própria desconhecia, mas com uma determinação que muitos diretores batalham meses para arrancar de seus atores elefantes. Isso quando o diretor não é um grande paquiderme!

Felizmente, para ela e para nós outros, integrou-se ao grupo que foi aprendendo a cultivar as conquistas, a transgredir, a romper, a fazer teatro com sabedoria, coragem e muito prazer. Ainda que esse período de dois, três anos para quem optou por fazer teatro possa ser insignificante frente à estrada que ainda tem-se por percorrer, construiu-se, de forma solidária, bons alicerces para os mais ousados e belos vôos e para as novas e infindáveis descobertas.

Nossa Senhora! Não pensem vocês que tudo aconteceu às mil maravilhas como se todos fossem anjos alvos, bobos, assexuados e sem nenhum tempero. Por todos os orixás e deuses, ainda bem que foi, e necessariamente é assim que se conquista a consciência de humanidade: a baixo de pau e muita discussão. Dúvidas e mais dúvidas! Caras emburradas, ameaças de abandono, de quando em vez alguns elefantes querendo emergir, úlceras

e dores de cabeça. Pois é, parece-me que o grupo, refiro-me ao elenco e ao diretor especialmente, tem uma fundamental importância na formação de base desses jovens, que possibilite a ampliação e aprofundamento do universo do conhecimento e da prática teatral, por consequência, a sua permanência e continuidade. E vou mais longe: acredito mesmo que a qualidade das relações afetivas e emocionais neste mesmo grupo tem o atributo de criar uma postura de humanidade e cidadania indispensáveis para quem quer fazer

teatro e, portanto, trocar, partilhar. Olhares novos a partir de olhos mais aguçados, visionários, generosos e inquietos. É preciso aprender a amar o colega de trabalho tanto quanto o próprio trabalho; é preciso aprender a dividir as boas coisas que temos e alcançamos, A partir destas considerações, penso que respondo, em parte ao menos, ao fenômeno de Itapiranga e dos jovens que integraram - ou ainda integram - o Grupo Phoenix durante esta experiência. Kika encontrou um ninho acolhedor e um espaço de trabalho essencial para abastecer-se,

trocar vivências, amadurecer as mãos e os olhos e criar asas.

Nós, atores e diretores e, na hierarquia de uma Universidade, os Departamentos de Arte e Pró-Reitorias de Extensão devemos provocar e dar condições para as pesquisa e a prática teatral aconteça em plenitude, sem preconceitos e sem normas que obstaculizem a criatividade e a experiência.

Acho que juntos criamos um bom referencial, uma memória, laços profundos de amizade e uma luz que nos iluminará até que outras luzes tomem seu lugar.



Paulo Geiger é Professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; ex-diretor do Grupo Teatral Phoenix da FURB

Companhia de Teatro da UFBA : Cem com Brecht

Cleise Mendes*
Deolindo Checcucci*

A Escola de Teatro da UFBA, desde sua criação, em 1956, projeta suas atividades visando propiciar a alunos e professores a contínua vivência do fazer artístico. Em paralelo com os estudos de Teoria, Dramaturgia e História, e além de testar seu desempenho como ator ou diretor em exercícios didáticos, o aluno dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro é incentivado a participar de espetáculos e mostras públicas, de modo a alicerçar sua formação artística e profissional numa efetiva experimentação dos recursos cênicos.

Em função dessa filosofia de trabalho, ao longo das duas últimas décadas foram sendo criados vários núcleos e atividades permanentes de pesquisa e extensão, tais como: Núcleo de Estudos sobre Teatro Popular (NETPOP, 1983), Núcleo de Estudos sobre Teatro para Crianças e Adolescentes (NETCA, 1988), Núcleo de Exercício para o Ator (NEA, 1990), Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT, 1994) e outros. Dentre esses núcleos, um se destaca por seu papel específico como centro de formação e produção, associando as atividades curriculares à prática cênica : a Companhia de Teatro da UFBA.

Criada em 1981, a Companhia tem em seu quadro fixo a equipe de professores da Escola de Teatro - que inclui diretores, atores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e iluminadores - além de atores e atrizes contratados. A cada montagem, a depender do formato e dos objetivos do espetáculo, integram-se a esse grupo permanente alunos estagiários e artistas convidados. Desse modo, a Companhia configura-se como um núcleo de pesquisa aplicada, voltado basicamente para a criação e produção de espetáculos.

A partir de 1997, uma importante conquista acadêmica veio acrescentar uma nova dimensão às atividades da Companhia: a implantação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, em nível de Mestrado e Doutorado. O programa, sob a competente liderança do ator e diretor Armindo Bião, desenvolve em uma de suas linhas de pesquisa estudos e performances sob a rubrica "processos de encenação", e os projetos que a

integram têm na Companhia um espaço privilegiado para a articulação entre reflexão teórico-crítica e experimentação da linguagem cênica.

Perseguindo a meta de uma produção contínua e sistemática, com uma média de dois a três espetáculos por ano, a Companhia de Teatro da UFBA já recebeu vários prêmios locais, regionais e nacionais e busca orientar a sua atuação segundo dois princípios : realização de montagens de baixo custo e alto valor criativo, investindo em espetáculos mais significativos do ponto de vista cultural do que dos lucros que possam advir do apelo fácil ao gosto médio do público; divulgação de textos inéditos ou pouco conhecidos, identificando tendências emergentes na dramaturgia, em paralelo com a releitura dos clássicos, valorizando simultaneamente a tradição e a contemporaneidade.

Em 1998, a Companhia de Teatro da UFBA fez coro com as vozes que em todo o mundo saudaram o centenário de nascimento do poeta, dramaturgo e homem de teatro Bertolt Brecht (1898 - 1956), realizando montagens de duas de suas peças e de um roteiro sobre sua vida e obra.

Muitos vêem o teatro como casa
de produção de sonhos. Vocês atores são vistos
como vendedores de drogas. Em seus locais
escurecidos as pessoas se transformam em reis e
realizam atos heróicos sem perigo.

.....
Mas assim, atores, seu teatro torna-se
uma casa onde se aprende a suportar
a vida mesquinha e uniforme, e a renunciar
aos grandes atos e mesmo à compaixão
por si mesmo.¹

Eu sou o escritor de peças. Eu mostro
aquilo que vi. Nos mercados dos homens
eu vi como o homem é tratado. Isto
eu mostro, eu, o escritor de peças.

Tudo entreguei ao assombro
mesmo o mais familiar.

Que uma mãe deu peito ao filho,
isto relatei como algo em que ninguém acreditará.

Que o porteiro bateu a porta ao homem morrendo de frio
como algo que ninguém jamais viu.²

Nestes, como em tantos outros poemas, assim como em um sem número de escritos teóricos, Brecht expõe sem rodeios suas exigências de um teatro comprometido, teórica e praticamente, ética e esteticamente, com a modificação dos hábitos do espectador, apresentando-lhe a imagem de um mundo passível de transformação. Após o declínio recente de algumas utopias, tornou-se comum entre certos críticos ingênuos indagar, a respeito da obra de Brecht, qual a validade do propósito artístico de "mudar o mundo". Para aqueles que fazem teatro, porém, algo é claro e tangível. Brecht pode não ter mudado o mundo (tarefa que aliás jamais coube a um único homem), mas mudou radicalmente a forma cênica de representação do mundo e das ações humanas. Ou seja, mudou o teatro. Qualquer estudioso da arte contemporânea, seja qual for seu credo político, percebe que não pode escapar à tarefa de pensar o teatro como se apresenta antes e depois de Brecht.

A Grande Tradição, na arte teatral, tinha a idade de vinte e quatro séculos quando contra ela investiu o genial dramaturgo, pensador e homem de teatro. Roland Barthes já definiu bem, em 1955, essa fórmula de ouro que por sua longevidade chegou a ser canonizada: "Quanto mais o público fica emocionado, mais ele se identifica ao herói, mais o palco imita a ação, mais o ator encarna o seu papel, mais o teatro é mágico e melhor é o espetáculo."³ Chega então um homem que afirma escandalosamente a heresia: não, esse modo de representar o mundo não é "natural", é apenas um dentre muitos, e nem sequer o melhor para obter o "prazer forte" que reclamariam os (sonhou ele!) "filhos de uma época científica".

Começando sua carreira de dramaturgo em 1918, e criando seus textos ao longo de duas guerras mundiais, a temática explorada em sua obra, de declarado engajamento político, foi e ainda é vista por muitos com muitas reservas, do ponto de vista "estético". Outros invocam também uma pretensa "superação" de Brecht, entendendo sua postura revolucionária, como artista, por uma vinculação aos conflitos e horrores que lhe coube testemunhar como homem que viveu "em tempos negros". Ora, não são muito mais coloridos os nossos dias contados para a entrada de um terceiro milênio. Nós, internautas, ainda estamos longe de navegar num mundo mais digno e

numa civilização mais harmônica na garantia de direitos e na distribuição de oportunidades.

Ao homenagear o dramaturgo, a Companhia manteve seu princípio de contemplar simultaneamente a tradição e a contemporaneidade, através da recriação de textos clássicos. A atitude crítico-criativa do encenador, no caso da obra brechtiana, chega a ser uma demanda lógica: para ser fiel à sua recusa de todo e qualquer dogma, na arte e na vida, é preciso reinventá-la constantemente, pois, nas palavras de Heiner Müller, "imitar Brecht, sem o criticar, é traição". Nesse sentido, foram escolhidos textos brechtianos que, além da indispensável sedução que exerciam sobre os respectivos encenadores, tematizavam conflitos e contradições mais vivos e reconhecíveis em nosso presente.

A primeira montagem, *O Círculo de Giz*, estreou em março de 1998 no Teatro Martim Gonçalves - casa de espetáculos integrada às instalações físicas da Escola de Teatro.⁴ A concepção do diretor Paulo Dourado optou por relançar a questão preferida de Brecht: "como ser bom num mundo que não é bom?", dando à encenação um tom bem-humorado, em ritmo de farsa, com figuras humanas tropeçando numa ética escorregadia, nesse vácuo da História que é a passagem do poder de uma mão para outra, com subidas e descidas bruscas, nomeações e cabeças cortadas, e suas conseqüências na vida de pobres e ricos.

A direção inspirou-se na célebre estátua de Rodin, e o cenógrafo, Peter Gutman, criou um objeto/cenário, um imenso "pensador" que tinha sua cabeça cortada. Colocado no centro de um palco giratório, a estátua, com partes móveis, era manipulada pelos atores, que a percorriam, entrando e saindo, como a fazer uma autópsia desse corpo decapitado. Segundo o diretor, "a peça desenha assim uma aventura do pensamento, entre o certo e o errado (o bem e o mal) traça um círculo de giz. A grande aventura é saber que ele pode ser apagado."

No papel do juiz Azdak, a atriz Yumara Rodrigues interpretava com sucesso, pela segunda vez, uma personagem masculina de Brecht (a primeira foi o Senhor Puntila, em 1987, também sob a direção de Paulo Dourado). Além de Iami Rebouças - professora e atriz da Companhia - no papel de Gruscha, o elenco era composto basicamente por alunos de interpretação, entre os quais merece destaque o trabalho de Najla Andrade como a Mulher do Governador.

Em *Mãe Coragem*, segunda montagem desse programa de comemorações, e também apresentada no Teatro Martim Gonçalves, em agosto/ setembro de 1998, o

diretor Luiz Marfuz preferiu explorar a força dos recursos épicos, utilizando-os de modo livre, pessoal, como lances de um jogo de aproximação/afastamento que levavam o espectador a entrar e sair da história ou, em sua bela formulação, "mergulhar no rio e sair para observar a água correr".⁵

Consciente das diferentes ressonâncias que o signo "guerra" pode ter para olhos e ouvidos brasileiros, o diretor trabalhou no sentido de expandir seus múltiplos significados, com o preciso apoio da cenografia de Ewald Hackler, da iluminação de Eduardo Tudella, dos bem-sucedidos efeitos das projeções de *slides* de Fritz Gutmann, que somados conferiam ao espetáculo uma grande força visual. A interpretação dada pela montagem à temática oferecida pelo texto é bem expressa pelo próprio Luiz Marfuz, no programa do espetáculo:

"Mas de que guerra estamos falando? Quando Brecht situa a ação na Guerra dos Trinta Anos quer falar de todas as guerras: elas não tornam as pessoas melhores e são sempre um grande negócio. Com este espetáculo refiro-me, hoje, também, a uma guerra surda pela sobrevivência a todo custo e em todas as dimensões. Uma guerra que inverte nossos valores morais, imprime uma nova ética no cotidiano e provoca a desordem nas consciências, em nossas atitudes e emoções. (...) Escolhi o caminho da sobrevivência, para abordar o tema da guerra. Não só da sobrevivência econômica, mas também da afetiva e espiritual, simbolizada na personagem Catarina (Kattrin), a filha muda que espera a guerra acabar para que chegue o amor. Ela é a reserva amorosa no campo de batalha, que a 'sabedoria comercial' da mãe impede de manifestar-se."

O elenco, protagonizado por Yumara Rodrigues, contava com o reconhecido talento de atores da Companhia, como Wilson Mello, Iami Rebouças, Joana Schnitman e Gideon Rosa, além de artistas convidados e alunos da Escola.

Uma visão multifacetada da vida e obra de Brecht, tecida por confissões, diálogos, poemas e canções compunha o terceiro espetáculo, *Eu, Brecht*⁶. O texto, construído de forma caleidoscópica, transitava por pontos significativos da trajetória brechtiana, desde as aventuras anarco-expressionistas das primeiras peças, passando por seu retiro forçado da Alemanha, seu retorno após várias experiências, em vários países, entre eles os Estados Unidos, onde enfrentou a ridícula Comissão sobre Atividades Antiamericanas.

O espetáculo foi encenado ao ar livre, nos jardins do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, onde fica localizado

um bar. A ambientação do cenógrafo Euro Pires criava para o espaço um clima de cabaré, com os espectadores rodeados por quatro palcos e sentados em mesas espalhadas entre os tabladros. Esse clima pontuava a encenação, iniciando por uma referência a Marlene Dietrich, em *O Anjo Azul*.

Transitando entre as mesas, numa espécie de barco à deriva, mas extremamente atento ao que se passava ao seu redor, o Brecht-personagem (Edmilson Barros) ora narrava, ora comentava, sem dispensar as armas do humor e da ironia, passagens de sua vida, em diálogo com sete atores - um coro que funcionava como uma espécie de alter-ego do autor, somando-se cumplicemente ou contrapondo-se a ele. Norteando a concepção da montagem, um verso do poeta Brecht: "Sabemos bem que somos provisórios". Os atores vestiam capas de viagem e portavam malas de onde retiravam uns poucos objetos de cena. Esvaziadas ao final do espetáculo, as malas exibiam títulos das peças de Brecht. O elenco, como de praxe nos trabalhos da Companhia, reunia a sólida experiência de um ator como Harildo Deda ao talento emergente de um grupo de alunos de Interpretação.

Nós, espectadores de um espaço-tempo em que se mascara a existência de uma guerra pela sobrevivência, não mais limitada a um preciso campo de batalha, mas infiltrada de modo insidioso, tenaz e global, em cada canto do viver cotidiano, nós, soldados atônitos em nossas próprias pequenas trincheiras, podemos entender às maravilhas a justiça "às avessas" de Azdak ou o resmungo de Mãe Coragem, dizendo que se é preciso muito heroísmo para o mero fato de levantar-se a cada dia, "para suportar um imperador e um papa, então, é preciso uma coragem tremenda!".

É possível que Brecht, ao pretender entregar o mundo "ao cérebro e ao coração dos espectadores, para que eles o transformem", tenha superestimado nosso lado apolíneo, esquecendo o quanto de seiva obscura subsiste em nós. Mas talvez sua teimosia em oferecer o prazer da reflexão aos "filhos de uma época científica" (como nos sonhou ele) possa ter o efeito salutar de um antídoto ao crescente e *espetacular* embotamento da capacidade crítica dos públicos atuais. Coragem de Brecht, desafio ainda

¹ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção, tradução e posfácio de Paulo César Souza. S.P.: Brasiliense, 1986. "O teatro, casa dos sonhos", p.243.

² Idem, "Canção do escritor de peças", p. 249.

³ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. S.P.: Perspectiva, 1970. P.129.

⁴ Elenco: Yumara Rodrigues, Iami Rebouças Freire, Eduardo Albuquerque, Najla Andrade, Geraldo Cohen, Zeel Fontes, Monica Gedione, Ipojucan Dias, Larissa Garcia, Thaís Wagner, Marcos Machado, Gil Cortes, Sérgio Almeida. Assistentes de Direção: Nelson Vilaronga e Solange Miguel. Efeitos especiais: Fritz Gutmann. Apoio: Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia.

⁵ Elenco: Yumara Rodrigues, Iami Rebouças, Wilson Mello, Joana Schnitman, Gideon Rosa, Fernando Fulco, Paulo Pereira, Eduardo Albuquerque, Pedro Henriques, Ipojucan Dias, Marcos Soares, Neyde Moura, Ângelo

Flávio, Veríssimo Vasconcellos. Músicos: Leonardo Bittencourt e Isabelle Carpentier. Adaptação: Cleise Mendes. Assistentes de direção: Adeline Souza, Fernanda Paquelet, Sérgio Almeida. Apoio: Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia.

⁶ Texto: Cleise Mendes. Direção: Deolindo Checcucci. Elenco: Harildo Deda, Edmilson Barros, Najla Andrade, Marcelo Flores, Vladimir Brichta, George Vladimir, Alethéa Novaes. Cantora: Renata Celidônio. Direção musical e piano: Luciano Bahia. Apoio: Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia.



*Yumara Rodrigues e Wilson Mello
Mãe Coragem, de Bertold Brecht
Direção: Luiz Marfuz
Foto: Andréa Viana*

O DESENVOLVIMENTO DA VOZ PARA O ATOR

Maria Luísa Zapata Lorite*

"Minha voz é minha Fortuna", disse um célebre ator, durante um jantar em sua homenagem, enquanto mergulhava seu termômetro de bolso na sopa, no vinho e nos outros líquidos que lhe eram servidos. A preocupação com a voz o impelia a conferir a temperatura de tudo o que punha na boca."

Ao chegar ao ensaio senti grande resistência dos atores. Disse-me um deles: "A voz não é o único e nem o primeiro aspecto com que o ator deva preocupar-se". Senti isso como se ele quisesse me dizer: "Você não é atriz e não entende nada de teatro". E ele estava certo, porque eu tinha certeza apenas de que entendia muito bem de voz e também de voz para o teatro. E ainda considero um ponto favorável, porque tinha uma visão externa do papel do ator. Isso foi muito importante para que eu refletisse sobre alguns pontos do meu trabalho e também passasse, com curiosidade, a buscar entender mais sobre teatro. Eis aqui algumas das reflexões e conclusões a que cheguei. Os atores e diretores de teatro, ainda hoje, preocupam-se, e com razão, em atingir "o último da fila". Porém, o que muitas vezes percebemos é que, desprovidos de técnica vocal, os atores abusam de suas vozes em cena, não atingindo o objetivo previsto, além de prejudicar o aparelho fonador e de perder completamente o comando da voz no que diz respeito à transmissão do aspecto emocional de sua personagem.

Uma voz sensual não pode ser gritada, assim como uma voz triste, melancólica ou fúnebre. Até mesmo se pensarmos em uma voz autoritária, sabemos que o grito a fará perder todo o poder. É preciso saber como colocar a voz.

Além de que, se passarmos alguns minutos ouvindo vozes ardidas, ásperas, tensas e descontroladas, nossos ouvidos darão um sinal de alerta reagindo ao incômodo a que estamos sendo expostos. Seria o mesmo que ouvir uma rádio mal sintonizada e não poder desligar.

A projeção vocal ou impostação vocal é o grande objetivo

de qualquer ator. Stanislavsky (1983) demonstra o esforço e empenho de Tórtsov na busca de um desenvolvimento para sua voz, chamando isso de "desvendar o mistério". O trabalho vocal por ele desenvolvido era bastante freqüente, realizando diariamente técnicas para explorar as cavidades de ressonância, na tentativa de encontrar um apoio, aumentando gradativamente a extensão vocal para a prática dos exercícios e atingindo uma voz forte e substancial. Com isso observou que, após horas de uso vocal, não havia cansaço ou episódios de rouquidão mas, ao contrário, a voz ficava cada vez melhor, ampliando a extensão vocal e melhorando a qualidade vocal a que chamava timbre.

Importante enfatizar que as técnicas citadas em Stanislavsky são bastante atuais, sendo utilizadas hoje por professores de canto e fonoaudiólogos no trabalho com voz cantada e falada.

É preocupante observar que os atores, com quem temos tido contato atualmente, pouca importância dão a esse trabalho. Fazer alguns cursos sobre voz, aprender um pouco de higiene vocal e algumas técnicas básicas para tentar não perder a voz não são suficientes para que o ator se desenvolva nesse aspecto. É preciso ter em mente que leva tempo para se obter resultados e esses ainda precisam continuar em desenvolvimento. Voltamos a falar de Stanislavsky (1983) citando as falas de Tórtsov: "O falar certo devia ser constantemente usado, transformar-se em hábito, introduzir-se em minha própria vida, tornar-se uma segunda natureza". E ainda acrescenta: "as técnicas tem que ser praticadas, primeiro sob um controle de um treinador experiente depois independentemente, em casa e em toda parte onde forem, durante todo o dia".

Durante todo o dia, todos os dias. Esta é a proposta que temos experienciado e que depende muito mais do ator que do orientador, no caso, o fonoaudiólogo que trabalha com voz, através de uma avaliação englobando vários aspectos pelos quais o ator também se avalia e identifica as condições fisiológicas de sua voz e as relaciona

com as características psicodinâmicas. O trabalho precisa ser individualizado num primeiro momento para que o trabalho em grupo se torne mais produtivo.

A avaliação vocal leva o indivíduo à conscientização de sua condição vocal e à atuação que pode exercer sobre ela. Espera-se que o ator entenda como funciona seu aparelho fonador e também o relacione às bases emocionais e às reações dos interlocutores, de acordo com o padrão de comunicação escolhido. Enfim, identificando seu comportamento vocal, o ator poderá encontrar os recursos para agir sobre ele. (Behlau e Pontes, 1990)

Os recursos que temos disponíveis são técnicas vocais que propiciam a prevenção dos distúrbios e o aprimoramento da voz. A realização dos exercícios favorece a instalação de melhor produção vocal, principalmente quanto à projeção vocal e à resistência, o que depende basicamente da respiração. Realizando um trabalho sistemático, o ator poderá observar mudanças consistentes em sua voz.

Ao trabalho individual acrescentam-se discussões em grupo, abordando assuntos como higiene vocal e orientação quanto aos tipos de voz e suas características.

O que ainda considero fundamental, complementando o trabalho do ator, é a psicodinâmica vocal. "O objetivo da psicodinâmica vocal é levar o indivíduo a reconhecer os elementos de sua qualidade vocal que foram condicionados durante toda a sua vida". (Behlau e Pontes, 1990). Esse trabalho está voltado para a análise da qualidade vocal.

A partir da identificação da própria voz, o ator obterá recursos que modificam o tipo de voz próprio para a voz da personagem, sem que se perceba sempre a "marca pessoal" da voz do ator.

Para que se entenda melhor, estamos considerando unicamente a expressão vocal, sem interferência da mensagem verbal. A expressão vocal está relacionada aos aspectos paralingüísticos da linguagem: respiração, ressonância, altura, ritmo, velocidade, intensidade, entre

outros. Cada um desses parâmetros pode oferecer informações muito ricas sobre a psicodinâmica vocal, como por exemplo: o que transmite a utilização de tons mais graves ou agudos? Qual seria a impressão transmitida por uma fala mais rápida ou lenta? Ou ainda, qual o sentimento despertado no ouvinte quando a voz é mais nasal ou oral?

Podemos citar exemplos que nos esclareçam esse ponto.

Um velho geralmente apresenta voz trêmula, de fraca intensidade, impotente. Não poderíamos imaginá-lo protestando com uma voz forte, poderosa, vibrante. Isso soaria bastante falso. Foi esse o argumento utilizado para trabalhar a voz do "Dr. Kolchecov" na peça "A Obra de Arte" encenada pelo ator José Luiz Morais Garcia do grupo de teatro da Universidade Estadual de Maringá.

Nesse mesmo grupo, já no trabalho com "A Exceção e a Regra", a atriz Jucélia, fazendo o papel do juiz, precisaria de uma característica que lembrasse um abutre sem se tornar monótona. Uma entonação bastante variada foi-lhe sugerida, atingindo o objetivo proposto. Já no caso do comerciante, nessa mesma peça, necessitamos de modulações agudizadas como se fossem as de uma criança que fez alguma coisa errada, mas nega sua culpa, ou seja, denunciando a mentira, a falsidade. Essas são algumas das possibilidades vocais das quais o ator pode lançar mão, mas é preciso que as várias formas sejam praticadas anteriormente, para que o mesmo

disponha de recursos no momento da composição da personagem.

É somente explorando sua própria voz que o ator obterá poder para dirigir seus sons, para comandar sua obediência e saber que eles forçosamente transmitirão os mesmos detalhes, modulações e matizes gerados por sua criatividade.

Com toda essa gama de técnicas e domínio da própria voz não será difícil o controle da mesma durante um ensaio ou apresentação. É óbvio que o ator necessitará

***A projeção vocal ou
impostação vocal é o grande
objetivo de qualquer ator.
Stanislavsky (1983)
demonstra o esforço e
empenho de Tortsóv na busca
de um desenvolvimento
para sua voz, chamando isso
de "desvendar o mistério".
O trabalho vocal por ele
desenvolvido era bastante
frequente, realizando
diariamente técnicas
para explorar as cavidades
de ressonância, na
tentativa de encontrar um
apoio, aumentando
gradativamente a extensão
vocal para a prática dos
exercícios e atingindo uma
voz forte e substancial.***

concentrar-se e aquecer sua voz logo antes de seu uso, para controlar todos os aspectos que a envolvem e, conseqüentemente, terá que desaquecê-la logo após seu uso, para que todo o ajuste fonatório retorne à sua atividade normal.

É claro que sei e prezo muito a conservação e aprimoramento da voz mais que tudo, mas tenho em mente, conforme o que ouvi daquele ator citado no início, que a voz não pode estar isolada. Nenhuma voz será completa sem estar interligada com as expressões corporais e faciais e sem expressar efetivamente as emoções do falante.

O desenvolvimento da voz para o ator é parte integrante do seu desenvolvimento profissional e buscar sua potencialidade máxima leva-lo-á a desenvolver-se como um todo. Sem voz o próprio corpo fica sem expressão e, sem expressão, não existe emoção.

Referências Bibliográficas

BEHLAU, M.S. & PONTES, P.A.L. – Avaliação Global da Voz. São

Paulo, Paulista Publicações Médicas Ltda, 1990.

ANDREWS, M.L. – Terapia Vocal para Crianças: os primeiros anos

Escolares. Porto Alegre, Artes Médicas, 1998.

STANISLAVISKY, C. – A Construção da Personagem. Rio de Janeiro,

Civilização Brasileira, 1983. (3ª ed)



**Maria Luísa Zapata Lorite é fonoaudióloga clínica, especializanda em voz, diretora do Centro de Aprimoramento Vocal e Assessoria Vocal Teatro UEM*

A HISTÓRIA DA MÁSCARA

Marcelo Cunha*
Romina Boemer*

A Máscara e o seu efeito rápido e completo sobre o espectador vem nos interessando e intrigando desde nossas primeiras montagens. Aliás, desde nossos primeiros balbucios. Nosso primeiro contato com o mundo é com a face protetora de nossas mães nos estimulando com as mais variadas caretas.

Uma constante em todos os quatro cantos do planeta sob as mais variadas formas, de acordo com a cultura do canto visitado.

No entanto muito pouco tem sido publicado sobre o assunto.

Resolvemos procurar alguns detalhes sobre as manifestações mais citadas.

Não encontramos fonte mais completa que o livro "O Teatro de Formas Animadas" de Ana Maria Amaral, fonte rica em conteúdo e ilustrações.

Durante a oficina de confecção de máscaras que tivemos a oportunidade de realizar no XII FUTB, transmitimos uma técnica através da escultura em argila com resultado final em papel. Um pouco sobre o desenvolvimento e história encontra-se na matéria que segue.

Esperamos que nosso trabalho possa ser útil.

I- Introdução

A máscara é sempre um disfarce, tendo, portanto, o caráter de transformar ou simular algo.

Para tanto, torna-se necessária a figura do ator. É ele quem confere o caráter humano à coisa. É ele quem, disfarçado, a movimenta. Sem o movimento, mesmo que este seja apenas de ordem interna, não há ação e sem ação o ato teatral não existe. É ele que é o próprio objeto, uma extensão sua, porém, não é o seu corpo ou a sua voz que devem aparecer aos olhos do público. A máscara, sendo um objeto de destaque, sobrepõe-se ao ator.

Podem representar entidades, animais, tipos ou qualquer outro conceito, concreto ou abstrato, sendo a máscara a mais eficiente poesia visual.

Do ponto de vista da interpretação do ator, é necessário absoluto rigor na movimentação para que o tipo seja bem caracterizado, ainda que o visual e o conteúdo sejam mais importantes do que a ação. Também é fundamental toda a cautela para não se destruir a ilusão criada pela máscara, revelando involuntariamente o ator.

Em nosso mundo contemporâneo, a máscara perdeu o seu valor sagrado e já não representa o divino, mas ainda traz em si a essência de um fato ou caráter. O ritual, apesar de diluído e enfraquecido pelo tempo, ainda é presente em algumas culturas tanto na confecção quanto no uso da máscara. Mostra-se também de enorme importância para o treinamento do ator que deseje fazer uso dela.

II- Origem

No início da história da humanidade, as máscaras eram feitas somente de peles e penas dos animais, e usadas no corpo ou rosto para que o homem pudesse camuflar-se ao ir à caça.

Seu uso evoluiu com o surgimento das cerimônias rituais, onde ações, gestos e palavras eram repetidas, pois acreditavam que através dos rituais poderia se alterar o curso dos acontecimentos, uma vez que se estabeleceria uma ligação entre o mundo natural e o outro desconhecido (magia).

Caminhando-se um pouco mais na história, podemos notar nova evolução, pois inicia-se um processo de especialização, com cada indivíduo desempenhando um papel diferente no grupo. Neste momento, as cerimônias, que antes eram realizadas por todos os indivíduos do grupo indistintamente, passam a ser executadas sob orientação de guias religiosos e em lugares sagrados. Este guia tem, portanto, uma relação mais íntima com a máscara. Neste contexto, a máscara é considerada um objeto sagrado que encerra em si força e metamorfose - isto justifica seu uso nos rituais, como, por exemplo, no de iniciação, no qual o indivíduo morre como criança para renascer como adulto.

Originalmente, suas funções eram:

- * dar vida a um ser divino;
- * concretizar conceitos abstratos;
- * ser meio para simulação de poderes divinos;
- * representar o espírito dos homens e animais.

Assim, ao representar um animal, a máscara transfere as qualidades e poderes deste animal a quem a usa. Quando esculpidas em madeira, a qualidade sagrada das árvores impregna a máscara, e esta, depois, seus portadores.

III- A máscara no Oriente

Devido às diferentes tradições e culturas, a máscara tem

adquirido diferentes características nos diversos lugares do mundo. Porém, por terem origem coincidente, apresentam diversos pontos em comum.

No Oriente, o Teatro de Bali, o Nô e o Kathakali são os melhores exemplos.

A) Teatro de Bali

O Teatro de Bali é conhecido pelo seu efeito hipnótico e ritualístico, conseguidos através da concentração dos atores, do uso de máscaras, da dança, ritmo e indumentária.

Segundo Artaud, "...esses atores com roupas geométricas parecem hieróglifos animados (...), guerreiros em estado de transe e de guerra eterna."

Eram confeccionadas por sacerdotes, já que somente estes tinham a capacidade de traduzir a linguagem dos deuses. Para a confecção das máscaras, o sacerdote passava diversos dias na floresta meditando, e só quando fosse encontrada a árvore certa é que ele a esculpia de sua madeira. Quando pronta, o sacerdote imprimia sinais exotéricos nas aberturas dos olhos, nariz e boca, com o intuito de dar poderes a quem a usasse.

No Teatro de Bali, as máscaras representavam tipos da comunidade: o monarca, o ministro, o sacerdote, o rei, o monstro etc. Estes tipos são divididos nas categorias de heróis, monstros e palhaços. Os temas eram geralmente vagos e abstratos, girando em torno de batalhas entre o Bem e o Mal. O importante era a linguagem física e não as palavras.

Após meditar perante a máscara, o ator absorvia seu poder. Depois de impregnado de seu significado, vestindo-

a, perdia sua identidade, ficando completamente tomado pelo personagem. Este estado de transe permitia ao ator submeter-se a dores e esforços que não suportaria normalmente.

B) Kathakali

No Kathakali o rosto é a própria máscara. Para isto, o ator realiza um trabalho com os músculos faciais e oculares, o que lhe permite uma extensa gama de expressões. Este trabalho com os músculos, através de uma técnica com mais de cinco mil anos de tradição, permite ao ator

controlá-los de acordo com a emoção que deseja transmitir, criando assim a ilusão da máscara rígida e da existência de outra entidade em cena.

Seu olhar é treinado para ser visto a grandes distâncias, já que é através dele que se estabelece a ligação com o público. Além disto, os dedos das mãos também são fundamentais neste teatro, pois neste caso trata-se de uma linguagem rígida e codificada.

Existem pelo menos nove movimentos de cabeça; seis com as sobrancelhas; quatro com o pescoço.

São representados nove sentimentos básicos: amor, desprezo, compaixão, heroísmo, cólera, medo, desgosto, deslumbramento e serenidade.

C) Teatro Nô

O teatro japonês é constituído por três elementos fundamentais:

Religioso: Teatro Nô - teatro de ator e máscaras;

Erótico : Kabuki - teatro popular decorrente do Bunraku (teatro de bonecos);

Dança : encontrada em todas as manifestações teatrais, sempre acompanhada de máscaras.

A máscara encerra em si dois princípios: monomane (aparente, exterior) e o yugen (invisível, interior), buscando sempre revelar a essência.

No Teatro Nô a máscara é elemento básico, sendo apenas alguns personagens masculinos representados sem elas. Neste caso a expressão do ator mostra-se absolutamente impassível, o que requer anos de treinamento. As máscaras são levemente expressivas, indicando sentimentos (doçura, tristeza, ciúme etc.) através de pequenos detalhes de

modelagem e pintura. Suas aberturas para os olhos são muito pequenas, o que garante ao ator maior concentração, obrigando-o a voltar-se para o seu mundo interior. Contraditoriamente, apenas a máscara que representa o cego permite melhor visão ao ator por orifícios maiores que os das demais.

Por uma questão estética, as máscaras são menores do que o rosto , já que os japoneses consideram ter a cabeça grande em relação ao corpo.

Do ponto de vista da interpretação do ator, é necessário absoluto rigor na movimentação para que o tipo seja bem caracterizado, ainda que o visual e o conteúdo sejam mais importantes do que a ação. Também é fundamental toda a cautela para não se destruir a ilusão criada pela máscara, revelando involuntariamente o ator.

Sob o ponto de vista da encenação, os gestos são estilizados e extremamente lentos. Revela grande preocupação plástica (beleza visual) e harmônica (sonorização), abordando temas vinculados ao passado. Ainda no Japão, aparecem as comédias com máscaras chamadas Kyogen, nas quais não há acompanhamento de música nem danças, e que satirizam os costumes. Tais comédias são apresentadas nos intervalos das peças Nô.

IV- A Máscara no Ocidente

Na Grécia Antiga, as máscaras estavam vinculadas à mitologia. Desde o surgimento do teatro elas estão presentes pois nas festas dionísicas os homens se vestiam de deuses e animais e dançavam durante as comemorações de homenagem a Dionísio. Instituído o teatro no século V a.C., com os grandes festivais, as máscaras apareciam, já não só como elemento ritualístico, mas também como um artifício para aumentar a estatura do ator e amplificar sua voz, já que os teatros eram muito amplos ao ar livre. Nas tragédias, representavam os heróis e deuses.

Com a decadência da sociedade grega, a mitologia cede lugar ao grotesco e ao cômico, característica que se verifica também nas expressões das máscaras.

Em Roma, os atores representavam tipos da sociedade, e continuaram assim durante a Idade Média, nas encenações de trupes ambulantes.

Na Renascença, o drama religioso incorpora as máscaras na figura do demônio. Porém, com o teatro erudito, a palavra ganha força e a máscara sai de cena.

Na Commedia dell'Arte os tipos populares do teatro romano ressurgem como os grandes protagonistas. O uso da meia máscara (aquela que cobre apenas parte do rosto do ator, deixando a boca aparente) possibilitava

ao ator o uso pleno da voz, além de potencializar os recursos expressivos da máscara.

Cada ator, especializava-se em um determinado tipo e o representava por toda sua vida.

Os tipos eram, entre outros:

- * Pantalone, velho avaro, decadente e namorador;
- * Dottore, pedante, sabedor de todos os assuntos, muito falador;
- * Capitano, fanfarrão covarde que se diz bravo;
- * Arlequino, servidor do Pantalone, esperto, esfomeado, zombador, armador de enormes confusões;
- * Enamorados, jovens apaixonados (apenas estes não vestiam máscaras) .

Eram confeccionadas em couro por artesãos, de modo que, conforme o ângulo que se mostrasse ao público, sua expressão se alteraria.

Muito ainda falta para completar o vasto universo das máscaras. Há muito a se falar sobre maquiagem, o palhaço, teinamento específico para o uso, técnicas de confecção, seu papel atual no teatro e muito a se aprofundar na breve pesquisa que expusemos.

Bibliografia :

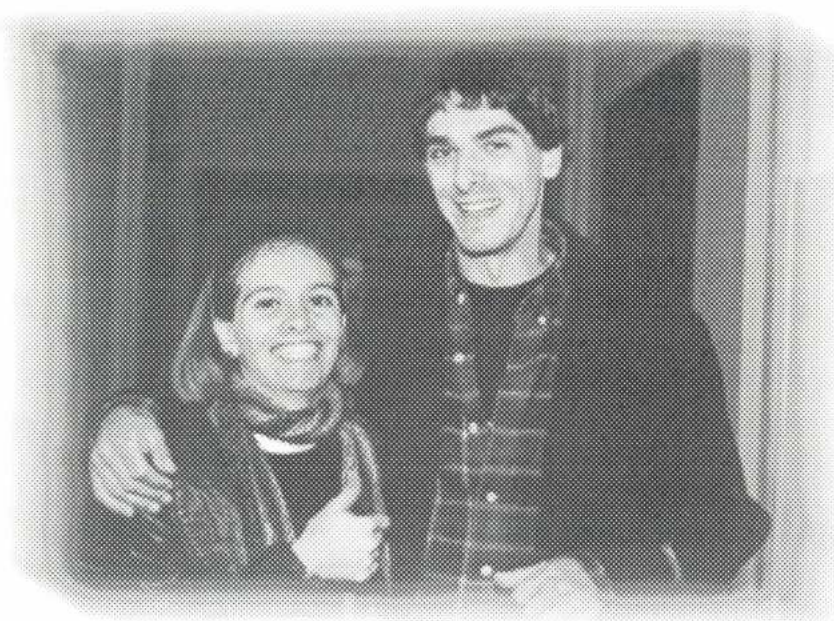
AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas. São Paulo, Edusp, 1993.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo, Max Limonad, 1984.

PRONKO, Leonard C. Teatro: Leste & Oeste, Estudos No.80. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.

Puck No.5 . Revista.

URIBE, Maria de la Luz. La Commedia dell Arte.



**Marcelo Cunha e Romina Boemer são atores formados pela ECA/USP e mascareiros formados pelo amor. No último festival ministraram oficina de confecção de máscaras (ver foto) e atuaram como apresentadores da Mostra Oficial.*

TEATRO: UMA ATIVIDADE CULTURAL EXEMPLAR

Eduardo Montagnari²²

"O processo é circular. No início temos uma realidade sem forma. No final, quando o círculo se fecha, essa mesma realidade pode ressurgir de repente - assimilada, canalizada e digerida - dentro do círculo de participantes que estão em comunhão, sumariamente divididos em atores e espectadores. Só nesse momento a realidade se torna uma coisa viva, concreta, e o verdadeiro significado da peça vem à tona." (Peter Brook)

Não é por acaso que o teatro esteve sempre ao lado das revoluções como elemento de propaganda, agitação ou resistência cultural. Também, não é por acaso que em tempos passados, como na época dos Centros Populares de Cultura, o teatro tenha estado na base do movimento estudantil como forma viva de ação, organização e extensão cultural. Por essas e outras razões, não se pode esquecer que, desde a década de 30 e início dos anos 40, com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno ou com o Teatro Universitário (T.U.), de Jerusa Camões ou de Décio de Almeida Prado, até os tempos do Teatro da Universidade Católica (TUCA) nos anos 60, passando por inúmeros grupos universitários de norte a sul do país, os estudantes escreveram ou possibilitaram que se escrevesse um dos capítulos mais importantes da história do teatro e da cultura brasileira. Um capítulo vivo que segue aberto a muitas e variadas contribuições.

Teixeira Coelho (1989:89) já chamou a atenção para o teatro como forma privilegiada da ação cultural. Uma forma que reúne em si todos ou a maioria dos elementos vitais a essa ação, entendida como "a criação das oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo". Uma forma que vive mergulhada no sonho, ou ambição de ser arte total por excelência, tendo ampla razão nisso, pois vive daquilo que é a mola e traço distinto da ação cultural, a interdisciplinaridade, entendida como experiência de integração, de totalização de colaborações variadas.

Não quero dizer ou recomendar - com isso que foi reproduzido - que basta fazer teatro para que as universidades revelem ou descubram suas verdadeiras vocações, para que, a partir disso, solucionem suas complicadas relações com a cultura ou vejam consubstanciadas suas políticas culturais. No entanto, mesmo parecendo pretensioso postular que um tipo específico de manifestação cultural esteja mais afinado que outros com os objetivos de uma prática cultural universitária, quero sinalizar as possibilidades que julgo inerentes a uma atividade que se configura - histórica e formalmente - como um caminho capaz de recuperar valores humanos sensivelmente silenciados, dentro e fora das universidades.

A prática universitária do teatro

pode, com certeza, contrabalançar o estado prosaico (fragmentado, tecnicista, massificante e burocrático) no qual nossas instituições acadêmicas estão submersas. O que não significa, por outro lado, propor o abandono ou a exclusão de outras modalidades artísticas. Quero apenas sinalizar o que avalio ser a forma exemplar de uma modalidade cultural acostumada a freqüentar há pelo menos 60 anos - seguidas vezes de forma quase marginal ou mesmo clandestina - o cenário acadêmico. Lembro que este ano completam-se 60 anos de criação do Teatro do Estudante do Brasil. Um modelo de atividade que se multiplicou pelo Brasil numa demonstração clara de sua importância e pertinência para a saúde cultural da vida universitária. Para quem vive o cotidiano acadêmico, sabe ser voz corrente atribuir à chamada extensão cultural universitária o desenvolvimento de atividades coletivas complementares que vinculem e articulem o ensino e a pesquisa de forma interdisciplinar, buscando o intercâmbio da universidade com a sociedade. Sem problematizar tais princípios, entendo que o teatro efetiva "naturalmente" essas ambições extensionistas, ou seja, ele não se realiza sem pesquisa e muito menos a partir de um único saber, além de traduzir uma atividade impossível de ser concebida fora do coletivo e de suas relações dialógicas que - bem lembra Peter Brook - precisam encontrar sua forma a cada nova

função (1995:38). A ação cultural encontra no teatro um campo fértil para promover seus objetivos: a consciência do eu, do coletivo, do entorno, gerando um conjunto com capacidade de executar tanto "o projeto de ação cultural individualizante, interessada na conscientização e desenvolvimento da criatividade do indivíduo, quanto o da ação cultural socializante, voltada para seu programa de integração social, suas idéias de reestruturação social, sua utopia de mudanças sociais". Mas, adverte o autor, uma coisa, deve ser evitada: usar o teatro (ou qualquer arte) para fazer ação cultural, em moldes autoritários e populistas (lembro, por exemplo, os Centros Populares de Cultura, nos anos 60). Como qualquer arte, o teatro tem seus próprios objetivos, menos definidos que os de uma ação cultural cuja meta, ao final de um determinado processo, é o de se anular para se fundir na forma cultural perseguida. Para tanto, esclarece Teixeira Coelho (1989:90): o caminho do teatro pode não ser o mais curto. Mas parece o mais completo.

Claro que qualquer um pode argumentar lembrando o anacronismo do teatro frente à velocidade com que nossa sociedade é mediatizada em espetáculos de violência, grandeza e miséria, através dos meios de comunicação de massas (com os quais, na verdade, o teatro não pode e nem deve - ou precisa - concorrer). No entanto, prefiro pensar como o poeta Jorge de Sena (1981:31) para quem, o paradoxo do teatro moderno é o de desmentir clamorosamente as ilusões populistas do século passado, pois, espalhando-se em pequenas comunidades, por toda a parte e nas grandes cidades, são

como aldeias dentro delas; ou, ainda, seguir a reflexão de Peter Brook (1989:38) dizendo que "o teatro, no sentido mais profundo do termo, não resulta em anacronismo no século XX, pois nunca

A ação cultural encontra no teatro um campo fértil para promover seus objetivos: a consciência do eu, do coletivo, do entorno, gerando um conjunto com capacidade de executar tanto "o projeto de ação cultural individualizante, interessada na conscientização e desenvolvimento da criatividade do indivíduo, quanto o da ação cultural socializante, voltada para seu programa de integração social, suas idéias de reestruturação social, sua utopia de mudanças sociais".

necessitamos dele com tanta urgência, uma vez que sua virtude especial, como forma artística, é que é inseparável da comunidade".

Para esse autor, isso poderia significar que o único caminho para tornar possível um teatro saudável seria o

de transformar, antes de tudo, a sociedade que o rodeia: podendo, também, significar o contrário. Poderia significar que, se o mundo não pode ser reformado em um dia, no teatro é sempre possível apagar o escrito e começar outra vez do zero, podendo, uma reforma total ser aplicada de imediato. O problema estaria, não em se restringir o teatro a um determinado grupo de espectadores, mas tratar de fazer um teatro que leve uma experiência necessária e uma atividade social essencial a uma comunidade como um todo. Parafraseando o encenador inglês, arrisco completar dizendo que não é popularizando ingenuamente o teatro universitário - adaptando-o aos gostos do público ou limitando-o às expectativas e critérios de uma elite - que estaremos possibilitando à comunidade universitária, ou mesmo à comunidade em geral, uma experiência necessária e uma atividade social essencial. Na verdade, o teatro universitário ou o teatro nas universidades, só pode lograr esse objetivo se for criado com a intenção de servir a todos aqueles que vejam nele uma possibilidade de renovação e não apenas da afirmação de um esquema cultural estabelecido, massificador, dentro e fora das academias.

Claro que as universidades sobrevivem prosaicamente sem o teatro, ou mesmo sem qualquer outra modalidade artística. No entanto, o exemplo de uma atividade que remonta à própria origem da universidade, e cujos sinais de vitalidade se fazem presentes nos grupos que se reorganizam e nos festivais e mostras que voltam a reunir esses grupos (como demonstra o Festival Universitário de Teatro de Blumenau), indica, com certeza, a

modalidade mais eficaz de atividade cultural a ser promovida e estimulada por nossas instituições universitárias. Modalidade cuja forma artística - singular - reside em colocar o ser humano no centro de um circuito para se efetivar enquanto processo cultural vivo e coletivo. Creio que o teatro personifica a atividade cultural com maiores capacidades prométicas de romper com os monopólios da produção cultural de massas e de se oferecer democraticamente como espaço privilegiado para o exercício da dialogia e da articulação de múltiplos saberes voltados para a prática da comunhão, da participação e do prazer da descoberta: de nós mesmos, do nosso entorno, do outro, das nossas relações com os outros, com a vida.

Ao considerar o teatro como a mais alta expressão de sociabilidade de um povo, como elemento fundamental na formação de sua consciência crítica e educação estética, Jorge de Sena (1988:292-3) considera que o teatro universitário tem uma missão próxima a da própria entidade cultural que o alimenta e possibilita:

"estar atento à vida, extrair dela os motivos de reflexão para compreendê-la, e propor bases para a sua criação futura" ou, como gosto de pensar, para propor os fundamentos que possam auxiliar na construção da nossa diferença. Uma atitude certamente diversa da que ocorre quando, interessados na salvaguarda de certos valores atribuídos à nossa tão almejada identidade cultural, alguns grupos universitários terminam por estabelecer com alguns dos nossos traços culturais regionais, apenas uma relação nostálgica, folclórica ou, o que é pior, apenas caricata.

No mais, como uma experiência que pode, por um lado, contrapor-se à própria indústria da cultura estabelecida (o ritmo da sociedade de massas jamais foi e será o do teatro) e, por outro lado, questionar a condição fragmentada e burocratizada do nosso cotidiano, dentro e fora das nossas academias, o teatro contempla possibilidades que, parafraseando Cassirer (1994:242-4), revelam novas amplitudes e profundidades da vida, infinitos potenciais que silenciosamente esperam o momento

em que serão despertados de seu sono para a luz clara e intensa da consciência: para o processo dinâmico da própria vida.

Minha confiança no futuro do teatro, e em especial do teatro universitário, da mesma forma como Italo Calvino (1990) pensando a literatura, consiste em saber que há coisas que só teatro, com seus meios, pode nos oferecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. Da Violência. Brasília: Editora da UNB, 1985.

BROOK, Peter. El Espacio Vazio. Barcelona: Península, 1969.

_____. Manifestos del C.I.C.T. Cuadernos de Investigación Teatral - Primer Ato. Madrid, v. 3, n. 229, p. 38-43, 1989.

_____. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

COELHO, Teixeira. O que é Ação Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MORIN, Edgar; KERN, Anne Brigitte. Terra-Pátria. Lisboa: Instituto Piaget, |19-|

SENA, Jorge. Do Teatro em Portugal. Lisboa: Edições 70, 1988.



* Eduardo Montagnari. Diretor de Teatro. Prof. Dr. em Sociologia. Universidade Estadual de Maringá.

Av. Colombo 5790/CEP: 87020-900. Maringá/Pr. E-mail: mon@wnet.com.br

TRABAJO DEL ACTOR. SENTIDO Y FUNDAMENTOS

(Una reflexión acerca del actor y su trabajo, desde una perspectiva grupal)

Diego Cazabat*

"...El actor es la pieza mas importante del escenario. Por eso todo lo que le rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor".

V. Meyerhold.

LA PRECISIÓN EN EL ACTOR COMO VEHÍCULO A LA ESPONTANEIDAD.

Cuando comencé el trabajo de investigación con Periplo compañía Teatral, una de las dudas principales era si, finalmente, la técnica no se impondría sobre la sensibilidad de los actores y el objeto de arte no se transformaría en una demostración de habilidades técnicas de algunos actores entrenados. La precisión, ¿no iría en contra de la espontaneidad de las acciones y las haría previsibles, impidiendo al actor estar presente y sorprenderse de las acciones cometidas por y sobre él? Sabíamos que en esa duda se encontraba el primer objeto de nuestras investigaciones. Así quedó planteada una de las primeras hipótesis de trabajo: precisión y espontaneidad no son contradictorias sino complementarias. (1)

Con este objetivo, inicié con la Compañía un trabajo diario apoyándome en ejercitación original, mas la que se desprende del rescate e implementación de principios de distintas técnicas del cuerpo y técnicas de distintas tradiciones representacionales, centrando el objetivo, en el encuentro y descubrimiento de palancas que le permitan al actor confrontarse en forma permanente; un trabajo sistemático destinado a sobrepasar los propios limites y dificultades que le impiden al actor circular y aparecer en el espacio con plenitud, en función de los requerimientos que el hecho teatral plantea.

En consecuencia el objetivo planteado no fue la adquisición de habilidades o fórmulas resolutivas, fue el encuentro de unidades de entrenamiento que otorguen el manejo de un andamiaje de elementos técnicos, metodológicos, de principios para la actuación y que los mismos no sean un fin en si mismo sino que funcionen, en el actor con una actitud rigurosa, como trampolín de una

búsqueda personal, permitiéndole estructurar sus unidades de acción de forma precisa.

Generar partituras de acciones estructuradas, que una vez incorporadas, es decir objetivadas, lo lleven a circular en ellas con total libertad. Generar partituras de acciones, donde cada acción sea su utilidad, en consecuencia trascendente en el instante para el que la ejecuta, que cada unidad sea acción y no imagen de la acción(2). Partituras donde el actor siempre este en trabajo, presente.

A partir de esto es obvio que surgen innumerables preguntas, como por ejemplo, en donde están sostenidas "internamente" o como surgen estas unidades o la totalidad de las partituras en el actor, como se hace de estas unidades una cadena y no eslabones separados, si lo que se improvisa no es la partitura ya que esta es objetiva y se ejecuta, ¿que es lo que se improvisa?.

La cuestión es que una partitura rigurosamente estructurada puede funcionar como el canal donde el flujo vital, los impulsos, el caudal energético del actor viaje y se exprese. Por otro lado surge la pregunta ¿que lugar queda para la espontaneidad?. Un hecho espontaneo es aquel que sucede en un preciso momento y en un lugar justo.(3) Por eso sorprende. De modo que no es descabellado pensar que precisión y espontaneidad son la misma cosa, o al menos se los puede tomar como dos aspectos complementarios de un mismo hecho.

De todas formas, estas preguntas y otras que aparecerán siguen siendo parte del campo fértil en el trabajo de investigación propuesto. Lo cierto es que desde esta perspectiva, el trabajo de entrenamiento como confrontación, es una tarea de vital importancia. En consecuencia, también lo es el descubrimiento de nuevas herramientas y unidades de entrenamiento o, al menos, la afinación de las que habitualmente usamos.

PERFIL DEL TRABAJO DE ENTRENAMIENTO.

Partiendo de definir al espacio teatral como un espacio extracotidiano, no como lugar físico determinado, sino como el espacio-tiempo generado por el actor al desplazar

una energía distinta a la cotidiana, el entrenamiento debe girar alrededor de la utilización de técnicas extracotidianas del cuerpo.

Cotidianeidad y extracotidianeidad, plantean dos maneras de ubicarse en el mundo, de transitar la relación espacio-tiempo, en consecuencia determinan comportamientos e instrumentaciones diferentes.

El espacio-tiempo de la cotidianeidad, genera una forma de utilizar el cuerpo, que podríamos decir es, de funcionamiento económico a nivel energético, ya que tiende a generar un máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo.

El uso extracotidiano del cuerpo requiere una circulación energética consciente y un mayor costo en unidades de la misma para un mismo movimiento.

Es indiscutible que el actor como sujeto de la acción, necesita un entrenamiento que le permita estar en escena con los canales abiertos, unido y disponible, en estado de alerta para captar, recepcionar y hacer fluir todos los estímulos y señales que en el espacio-tiempo extracotidiano aparecen. Considero al trabajo de entrenamiento como una puerta de entrada, un puente para el actor a un espacio tiempo propio no cotidiano, es decir como una vía que le posibilite estar en ese espacio-tiempo no cotidiano, con la complejidad que este hecho implica y no solo concebirlo como la mera adquisición de habilidades. El entrenamiento como un puente a una circulación energética diferente a la habitual, y no como un fin en sí mismo : la habilidad.

Para que el trabajo de entrenamiento funcione como se viene planteando, es decir como puerta de entrada, vía o puente a ese "otro lugar" o circulación energética propia e indispensable para el trabajo del actor, el mismo debe tener un perfil que podemos sintetizarlo como de confrontación con nuestros límites. Podríamos decir, para no abundar, que visto de esta manera, los ejercicios o unidades de entrenamiento, "deben ser tomados como desafíos, desafíos que plantean deberes, objetivos que parecen sobrepasar las propias capacidades. Se trata de invitar al actor a lo imposible y de hacerle descubrir que el imposible puede dividirse en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible.

De este modo el actor se vuelve como un canal abierto a la energía y, como decíamos, encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida."(4).

CREAR LAS CIRCUNSTANCIAS PARA EL TRABAJO.

Lo planteado anteriormente atiende en forma sintética a

enunciar alguna hipótesis, perfil y fundamento de parte de nuestro trabajo. Es un intento de exponer, en base a algunas definiciones nuestras y de otros, donde la tarea del grupo se apoya. El encuentro de estas definiciones y su necesidad no tienen que ver con una cuestión teórica en abstracto, mas bien aparecen como nuestro hacer cotidiano, como nuestra comprensión práctica. "El hombre de conocimiento dispone del doing, del hacer y no de ideas o de teorías. ¿Que hace por el aprendiz el verdadero teacher ? El dice : haz esto. El aprendiz lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el mismo hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender solo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer ".(5).

Ahora resulta importante desde mi visión el planteo de la necesidad de un grupo, como condición para que lo anterior se desarrolle. Cuando hablo de grupo, me refiero a una Compañía con un objetivo claro a largo plazo, con una práctica sistemática y rigurosa, que permita concretar un trabajo en el tiempo y que el mismo de la posibilidad de sacar conclusiones de la experiencia, corregir errores y desviaciones, registrar la pérdida de "sentido" de lo que se hace, etc.

Cuando pienso en mi grupo, pienso en un marco de trabajo que, con una coordinación centralizada, permite y motiva la confrontación con nosotros mismos. De esta manera la compañía o grupo no es una meta, un fin en sí mismo, sino un lugar o continente que siempre se esta creando, un organismo vivo, que funciona como una palanca, un marco donde el trabajo encuentra su zona de fertilidad pues hay menos margen para la autocomplacencia, para dejarnos engañar por lo "novedoso" que en nosotros aparece, un lugar para descubrir lo que no se conoce.

Es el lugar de encuentro que se construye permanentemente, donde el trabajo que hacemos en sus diversas zonas y planos de organización diferenciados y al mismo tiempo complementarios, funcionan como una herramienta para abrimos.

Pienso en el trabajo, entonces pienso en mí, no hay espacio fuera de lo que llamamos trabajo. Esto es la consecuencia del arte que desarrollamos : un enfrentamiento del actor consigo mismo. Hemos cambiado en el transcurso del tiempo, nuestras relaciones han cambiado en el transcurso del tiempo, vemos cosas de manera distinta y medimos con otras "propias" medidas. Recuerdo ahora lo narrado por maestros y discípulos del ZEN en el arte de la espada, en la práctica de la esgrima,

en el arte del tiro con arco, y lo transitado para llegar a la maestría. Estas narraciones en un tiempo ajenas, ahora golpean en mi ayudándome a reconocer la propia experiencia. Al comenzar la enseñanza contábamos con despreocupada naturalidad y teníamos confianza en nosotros mismos. Después comenzamos a conocer las posibilidades técnicas de estar parados en un espacio y aunque pronto fuimos capaces de centrar nuestra atención, generar impulsos que circulen de manera precisa, teníamos que admitir que nuestra situación era peor que antes, cuando obrábamos al azar, según la "inspiración" de momento. No vimos otro camino que el de la ejercitación incansable, estructuramos unidades de acción, generamos e incorporamos partituras, abordamos diferentes materiales. El trabajo centralizado por Diego, nuestro director y maestro, nos impulso a dejar de empeñarnos en el aprovechamiento conciente de nuestra técnica y encontrar la presencia del corazón. Recuerdo una vez mas las preguntas de aquellos maestros y discípulos, **¿cómo no inhibir la libre movilidad en el obrar del corazón ?, ¿cómo se torna espiritual la destreza ?, ¿cómo se convierte el dominio soberano de la técnica en el arte magistral del actor ?**.

Esta búsqueda nos empezó a confrontar como sujetos, a mostrarnos lugares que debíamos dejar atrás. Desprendernos de la intensión de mostrar nuestros aciertos, desprendernos de la "importancia personal".

No perdernos en la vana presunción, ni detenernos en lo que ya sabemos.

Encontrar un estado de desprendimiento de nosotros mismos, adquirir un nuevo sentido, una nueva presencia de todos los sentidos. Dominar el arte de hurtar al cuerpo. En el mismo instante en que ve y presente lo que esta por suceder, ya se ha sustraído a los efectos de la acción y esta golpeó en el actor que la ejecuta.

La utilidad última de la acción es diferente del pretexto de esa acción.

El arte sin artificio, la libre movilidad del "espíritu" buscada por aquellos guerreros.

Confrontar lo que pugna por ser con lo que somos.

Una inacabable búsqueda personal la confrontación de "nosotros", hacia el sujeto que somos.

(Fragmento de un texto de Andrea Ojeda, actriz de Periplo Compañía Teatral, elaborado para un trabajo interno)

Habitualmente en el intercambio con otros grupos y actores, aparecen una serie de preguntas relacionadas a la técnica. Estas alimentan nuestra discusión : ¿Que es la técnica ?, ¿cual es su sentido ?

y ¿cuales son sus limites ?.

La técnica del actor es mucho mas que una manera de utilizar el cuerpo, los ojos, el sonido o una forma de caminar. La técnica es el sentido. El sentido es propio y personal. La técnica es personal. El actor debe crear continuamente la propia técnica, ya que el sentido es la lucha contra lo artificial en nosotros, contra todo aquello que nos aleja de lo que somos.

(Fragmento de un texto de Martín Ortiz, actor de Periplo Compañía Teatral, elaborado para un trabajo interno)

Ahora quiero referirme en forma sintética, a una cuestión que en párrafos anteriores solo mencioné y que me interesa aclarar al menos en forma general, aunque el tema podría ser objeto de otro artículo.

El trabajo que desarrollamos con el grupo comprende lo que podríamos llamar diferentes planos de organización, es decir que el trabajo del actor plantea planos o niveles de organización distintos. Estos niveles deben estar claramente diferenciados en quien los practica. De esta manera no es lo mismo

hacer un ejercicio o una partitura de acciones, que ensayar a partir de un texto

o hacer una presentación con público. Son todas cosas distintas con objetivos distintos y aunque complementarias exigen y plantean del ejecutante cosas distintas. Son como eslabones de una misma cadena. Cada eslabón debe ser atendido de manera particular.

LO QUE NO SE DICE

Sin duda alguna a todos nosotros realizar este trabajo nos cuesta mucho. Quizá por eso lo valoramos tanto. Lo que hicimos y hagamos es nuestro, legítimamente nuestro. Hay jornadas de trabajo donde pienso que nada es imposible. Esto nunca dura mucho.

Quizá por suerte, siempre aparece esa nueva traba, ese llanto del espíritu que nos muestra crudamente que el trabajo nunca acaba, como nunca acabamos nosotros, hasta acabar. Son esos los momentos, tal vez los mas importantes, donde intentamos no desviarnos ratificando nuestra confianza en la tarea realizada y por realizar. Confirmando la confianza en nosotros mismos. No nos resulta sencillo. Sin embargo lo vemos necesario para nuestro desarrollo. A medida que la tarea avanza esta nos presiona, como si tuviera vida propia. Y pensándolo la tiene, porque vive en nosotros.

Nos plantea la ineludible decisión diaria de continuarla o dejarla y esto es parte de la confrontación que provoca.

NOTAS :

(1). Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenologia). Artículo : "Respuesta a Stanislavski". J. Grotowski. En este artículo, J. Grotowski se refiere, entre otras cosas, a la cuestión planteada. En un párrafo dice textualmente que "cuando se habla de espontaneidad y de precisión en la misma formulación quedan aun dos conceptos contrapuestos que dividen injustamente". (Pag : 23)

(2). Revista MÁSCARA Nro 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenologia).

Artículo : "Oriente/Occidente". J. Grotowski. En este artículo se hace referencia a la diferencia entre "forma" e "Imagen de la forma", planteando que la "forma siempre es la utilidad. La imagen de la forma es su manera de ver la forma y entonces la imagen engaña. La forma no es la imagen de la forma. Las dos formas pueden ser similares en la imagen, pero la utilidad de ellas puede ser bien distintas". (Pag : 63)

(3). Historia del tiempo. S. Hawking. Edit. Grijalbo Mondanori. Al estilo de Hawking que definiendo lo que es un "suceso" en la pagina 47 de su libro, plantea que es "algo que ocurre en un punto particular del espacio y en un instante específico del tiempo". Prácticamente utilizo la misma para detallar lo que es "un hecho espontáneo".

(4). Revista MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenologia) Artículo : "De la compañía teatral al arte como vehículo". J. Grotowski. En esta cita plantea algunas observaciones ligadas al trabajo sobre el cuerpo. El problema de la obediencia del cuerpo se puede resolver por dos acercamientos distintos : domándolo, o desafiándolo. Cito algunos párrafos de este punto. (Pag : 13)

(5). Revista MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenologia) Artículo : "El Performer". J. Grotowski. (Pag : 78)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA :

ANATOMÍA DEL ACTOR. E. Barba- N. Savarese. MAS ALLA DE LAS ISLAS FLOTANTES. E. Barba. Edit. Firpo y Dobal.

Revista MÁSCARA. Nro. 16. Año 1994. Numero dedicado a R. Cieslak.

HISTORIA DEL TIEMPO. S. Hawking. Edit. Grijalbo Mondanori.

MEYERHOLD : TEXTOS TEÓRICOS. Edición de J. A. Hormigón.

TESIS SOBRE STANISLAVSKI. R. Serrano. Edit Escenologia.



**Diego Cazabat : Tiene una amplia formación y capacitación teatral en Buenos Aires, Argentina. Director, Actor y Profesor de actuación. Director de Periplo, Compañía Teatral. Profesor de la Escuela Municipal de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Investigador en el área de las Artes Escénicas.*

DANÇA & TEATRO

Ivana Victória Deeke Fuhrmann*

A vida contemporânea está em constante processo de formação e fusão e em relação à arte não poderia ser diferente. A maneira de olhar o mundo, construir idéias e estilos nos permite expressar com o corpo a própria vida, buscando maturidade artística e liberdade cênica através da fusão das linguagens.

Aos poucos um novo teatro e uma nova dança começam a firmar raízes. O ator descobre o movimento, e sua intenção cênica não depende mais só da palavra. O ator necessita, assim como o bailarino, do equilíbrio e da consciência corporal pois como as palavras se organizam para expressar uma intenção, o movimento também se organiza intensificando a construção da personagem e comunicação; ou seja a ação. Do mesmo modo o bailarino percebe a necessidade de atuar, representar, e não permanecer preso somente à técnica.

O movimento corporal é uma linguagem e trabalhando com o mesmo podemos resgatar a comunicação própria de cada indivíduo para assim desenvolver suas potencialidades, proporcionando a este maior qualidade de expressão, criação e vida refletida no trabalho cênico. A descoberta do movimento liberou o artista da dependência rígida de sua forma de atuação proporcionando ao mesmo um leque sem limites de possibilidades em sua arte.

Entendemos que a dança proporciona ao ator uma forte vivência corporal, pois contempla o movimento, o ritmo, a dinâmica, a intenção, o peso, a imaginação, a criação, a coordenação motora, a técnica, o equilíbrio corporal e psíquico, a expressão e conscientização corporal. Assim sendo caracteriza-se como um meio eficaz que possibilita ao ator circular entre as ações com total liberdade de movimento, encontrando o equilíbrio entre a precisão e espontaneidade; ou seja tensão e relaxamento.

Faz-se necessário ir ao encontro das origens, buscar a emoção e a espontaneidade mas espera-se também um corpo hábil, capaz de dominar-se de forma a se expressar plenamente. É evidente que no decurso deste processo, a dança se faz presente, pois está inevitavelmente vinculada às possibilidades e capacidades artísticas do ser humano e às respectivas capacidades de expressão motora. Dessa forma, a dança revela simultaneamente a atividade

artística e criativa e a atividade motora. Como arte distingue-se pela sua matéria, em que a obra resulta da utilização do corpo como instrumento de trabalho, e das capacidades motoras deste, traduzidas em ações, gestos e movimentos os quais funcionam como meio de expressão desta arte.

Julgamos fundamental esta noção corporal, pois ela é o elo de ligação entre o "eu" e o mundo exterior. A relação entre cada ser e o ambiente que o rodeia, materializa-se com base nas manifestações motoras. A realidade adquire-se através de sensações e percepções assegurando um conjunto de competências em cada estágio de desenvolvimento. Assim é um importante caminho para a construção das personagens e um forte elo entre o bailarino ou o ator e o público.

Um simples passo deve ser estudado, pois a intenção com que é executado pode mudar radicalmente sua significação final. A distribuição do peso corporal, eixo e ritmo aliados à expressão facial determinam a ação, inerentes à idéia e ao drama. A idéia torna-se objetiva na medida em que o ator e o bailarino permitem abandonar o seu próprio eixo e ir além. O movimento identifica mudança, implicando esta última em que alguma ação ocorra.

Bailarinos e atores passam a trocar experiências, buscando aprofundamento nas duas áreas que encontram-se cada vez mais próximas. Esta união entre a dança e o teatro faz despertar um novo corpo, e um novo intérprete da ação. A química entre a linguagem corporal e a vocal é que fará do ator-bailarino um bom intérprete. Já não há mais um discurso, no sentido de uma ação espetacular concebida originalmente por um ator, um diretor, um coreógrafo, um cenógrafo, etc, que apela as técnicas pré-estabelecidas, mas o ator/bailarino em cena.

Entendemos assim por natureza do movimento no teatro o conjunto de relações que se estabelecem entre o projeto e os fatores que animam a atividade, por um lado o sistema de ações conjugadas do processo criativo que se materializam, por outro as relações que se fazem presentes no seio da atividade consciente enquanto movimento e expressão.

Parece-nos que qualquer expressão da Arte

Contemporânea contempla de forma mais ou menos elaborada, o processo artístico, quer no domínio da produção da obra, quer no domínio da interpretação. Nesta perspectiva o papel da imaginação é decisivo, quanto mais o criador conseguir formular as suas intuições e organizar uma estratégia produtiva que mobilize e aproveite o potencial da prática, maior será a exploração do movimento que reflete o cotidiano.

Hoje, nada mais funciona sozinho. Todas as artes se misturam, se enriquecem, se contaminam, se fecundam. Difícil dizer até onde vai o teatro e quando começa a dança ou vice-versa, contudo podemos afirmar com total segurança que todas estas concepções utilizam-se do movimento corporal e interpretação cênica para alcançar seus objetivos junto ao público. Faz-se necessário ao bailarino e ao ator ser versátil, explorando todas as linhas de movimento e interpretação possibilitando ao coreógrafo e diretor teatral aliar as concepções necessárias à situação vigente.

É deste equilíbrio e domínio entre gesto e voz que advém a qualidade, ou seja, a procura e a elaboração das formas práticas de interpretação do projeto é que transformam idéias em movimentos, suscetíveis de serem abstraídos e de se tornarem símbolos de arte, e estes em obras artísticas passíveis de serem partilhadas e de se inserirem na realidade criativa e dinâmica da sociedade.

Bibliografia :

COELHO, Helena. *Ludens Revita Trimestral do ISEF. Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Vol. 9, número 4, Jul-Set, 1985.*

LABAN, Rudolf. *Dança Moderna Educativa. Ícone Editora, São Paulo, 1990.*

MOROZOWICZ, Milena. *Vida em Movimento. Movimento Editorial, Curitiba, 1996.*

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo - o poder da improvisação na vida e na arte. Summus, São Paulo, 1993.*

**Ivana Victória Deeke Fuhrmann: Graduada em "Bacharelado e Licenciatura em Dança" pela Universidade Católica do Paraná-Teatro Guaíra. Pós-graduada em "Movimento Humano e Saúde" pela Furb. Especializada em Dança Moderna no Alwin Ailey Dance Center - N.Y./EUA e no Teatro Colón-Buenos Aires/Argentina. Diretora do Grupo Pró-Dança-Núcleo de Dança Moderna de Blumenau. Coreógrafa premiada em vários festivais de dança do Brasil e exterior. Professora da Furb.*



Mote:

"...eu, que havia ajudado a fundar Casa do Estudante do Brasil, percebendo que nada se pode fazer nesse país sem o apoio dos estudantes, apesar da má vontade de algumas autoridades de ontem, de hoje e de sempre, percebendo que nada se pode fazer aqui sem a participação dos moços, e foi assim na nossa Independência, na Abolição da Escravatura, na Proclamação da República, na Aliança Liberal e no nosso movimento da Casa do Estudante, onde andamos pelo Brasil afora, alvoroçando a consciência nacional, pois assim pensando, reuni, na casa de minha mãe, dezenas de jovens, planejando criar o Teatro do Estudante do Brasil....

(Paschoal Carlos Magno. "O Teatro do Estudante". IN: Dionysos. (nº23). Rio de Janeiro, MEC-FUNARTE-SNT, 1975

QUANDO COMEÇOU O TEATRO BRASILEIRO? QUEM FORAM SEUS PRIMEIROS ATORES?

Lauro Góes*

O depoimento do embaixador, e homem das artes, é uma flechada certa no domínio da nossa história e, em particular, da história do Teatro Brasileiro.

Dentre as ilações que o texto propõe, ressalto que a que confirma uma nefasta tradição: o povo se tem renovado pela superposição rápida de gerações, prematuramente colhidas, por causa de fatores naturais, culturais, históricos, políticos, até hoje insubordinados a um controle de qualidade de vida. Nunca se registrou uma sequência de genealogias, em qualquer época da nossa História, longevas. Muito mais devemos aos homens e às mulheres jovens na construção da nacionalidade do que relatam as publicações adotadas pelo Ensino Oficial.

As autoridades adversárias aos movimentos liderados por estudantes é que são, para o autor, os subversivos a serem calados, exilados. Nem imaginava Paschoal que, anos mais tarde, seria distribuído por todo o país, em escolas de nível médio e nas universidades, a sentença "o estudante só tem que estudar, não tem que pensar". Mas foi sempre pensado e criando que pusemos em marcha a "brasileiridade". Paschoal certamente se garantia no entusiasmo lúcido, na esperteza, e nas peculiaridades negar sentação teatral, os missionários não desprezaram tal expediente em sua programação catequista.

Antes porém, de avançarmos em considerações sobre o

teatro jesuítico, quero reproduzir uma informação que virá a contribuir para um dos propósitos deste estudo. O mesmo Wilson Martins, ainda no primeiro volume da obra acima mencionada, esclarece: "Na Colônia, ao contrário, - (do que acontecia no séc XVI português, quando as peças neolatinas eram, praticamente o único teatro representado...) - os autos profanos haviam precedido os jesuíticos". Ora, ainda que montados por portugueses, e jovens brasileiros, nascidos e crescidos antes da chegada dos jesuítas; e dirigidos segundo as convenções do que se fazia como teatro na Europa, não se pode negar originalidade a tentativas tão precoces. Onde, sob quais pretextos e condições eram esses espetáculos eram feitos? Seriam mesmo elencos só de homens brancos e de brasileiros? Ainda nos faltam muitas respostas. Como as que nos aproximariam da convivência informal das diversas práticas linguísticas, tendo-se em conta a necessidade da comunicação social. A língua é um poderoso fator aglutinante, enquanto força de nacionalização. Consta, para muitos pesquisadores, que a questão da língua só começa a ser tratada, tanto a escrita como a falada, a partir dos textos do teatro jesuítico.

Como eram os diálogos, então, até 1550, nas cenas rural e urbana; em que termos se dava a comunicação?

Depois ficamos sabendo que os autores jesuítas começaram a escrever em português; estudaram o tupi, visando a relação com os indígenas, aos quais atribuíam tratamento especial, acolhendo-lhes os filhos em seus Colégios. Também fizeram uma dramaturgia em castelhano; e, por último, obedecendo às instruções de Roma, passaram a escrever peças em latim. Não se duvidará que estas últimas obras só eram apresentadas pelos alunos, como aplicação dos estudos humanistas; sendo assim, pode-se ter certeza de que as montagens mostradas nas aldeias eram faladas num português popular, vulgar. Até que, em 6 de setembro de 1584, pedia o Pe. visitador Cristóvão de Gouveia, que se adoçasse a regra do latim, e se fizessem as representações, ao menos em parte, na língua portuguesa. Por quê? Porque, do contrário, não se entendem, e é um consolo para os ouvintes". (História da Companhia de Jesus do Brasil. II, p.600-601)

Claro que não foi apenas na área da língua que o processo de germinação de uma História própria, e o de um teatro em busca de identidade, avançaram. A intenção didática era subsidiária da catequética, o que tornava a escrita dramática espaço de prática lingüística, e de raro contorno literário

. Fundava-se a lingüística brasileira do Português, através das estripulias entre falantes de idiomas estranhos ao expressarem seus universos simbólicos. Através de lampejos analógicos, ia-se inventando uma nova língua, que conformaria a estrutura mental do homem e lançaria as coordenadas iniciais do pensamento brasileiro.

Conicionados pela tarefa de darem uma unidade estrutural à vida do país, os missionários fizeram do povoamento uma "estratégia" de redução do gentio à fé católica", mas seus espetáculos não se destinavam apenas ao público gentio. A simbiose do natural ao cultural foi sempre um objetivo perseguido. A incorporação das manifestações de outras civilizações aos atos cênicos, com certeza, deram nascimento a imagens de rara beleza e originalidade. Se os textos já estudados do teatro quincentista brasileiro não contém rubricas e outras indicações cênicas, isto só me leva a pensar na flexibilidade das direções de montagem, considerando-se o natural espírito de imitação dos povos primitivos, das sociedades sem um afinado conjunto de regras, quando em estágio primário, considerando-se as circunstancialidades que marcavam os espetáculos, e tantos outros fatores relacionados como os propósitos dos encenadores.

São sempre de autores europeus as observações restritivas no entendimento de que as representações e que assistiram não podem ser chamadas de "teatro". De fato, o olhar

do homem cuja tradição cultural identifica como fato teatral o modelo cênico renascentista, barroco, neoclássico, este olhar deixou de ver o quanto de teatralidade compunha cada cena, e o quanto de historicamente fundamental era aquela hibridez de forma, volumes, cores, gestos, danças, improvisações e canções espontâneas do público..

"Os cantos e danças foram um dos meios de maior valor psicológico utilizados pelos jesuítas, para a infiltração do Cristianismo entre os índios, e para a elevação do povo... tais danças tinham caráter semi-hierárquico." (História da Companhia de Jesus no Brasil, II. P. 593).

A documentação guardada pelos jesuítas sobre as encenações de sua autoria, excluía, obviamente, qualquer outro tipo de representação. Embora nos falem registros mais abundantes e detalhados, sobram, porém, motivos para não se acreditar que no teatro dos jesuítas tenha sufocado as manifestações de temática profana, já referidas; por outro lado, basta recordarmos em meio século a validade dos argumentos de Edwald Cafezeiro e Carmem Gadelha, em História do Teatro Brasileiro - de Anchieta a Nelson Rodrigues (Rio, Editora UFRJ - FUNARTE, 1996), contra a tendência de alguns pesquisadores a "considerarem o século XXII como início de uma época em que haveríamos de passar cento e cinquenta anos sem teatro. Antes de tudo, isto seria impossível: vimos que manifestações teatrais já encontramos nos índios, e, por outro lado, a semente jesuítica não desaparecia assim.... a Metrópole não permitia a impressão de textos e esse fato já explica a falta de documentação. Entretanto, um teatro profano de expressão portuguesa se manifestava através de festas populares sem registro escrito, algumas delas dispondo até de certo conteúdo político." (p.58) Apesar de não ficarem claras, na passagem transcrita, as épocas que circulam o período de século e meio - (de 1600 a 1750? De 1650 a 1800?...), e, pessoalmente, de já entender como sendo de expressão brasileira as festas populares, e o teatro profano que nelas acontecia (dos quais dispomos ainda de raras informações), me parece evidente a conclusão do pensamento. São etapas de uma trajetória viva, com características mutáveis; o que quero salientar é, que, a partir de uma exposição de feitos cênicos ocorridos nestes duzentos anos, os autores defendem a resistência "da prática de escrever teatro e de realizar espetáculos, não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também no Norte e no Nordeste..." (p. 59).

Admitir que a maior parte de nossa produção cultural resultou da tosca imitação de estilos e costumes europeus

é não se dar conta da originalidade de nossa História, seja como ilha, Terra, Colônia ou Reinado.

Se abriremos o livro escolar no ano de 1500, de onde partimos para o conhecimento da Nação Brasil, e se a História se constitui dos fatos engendrados, dentro de um contexto absolutamente extraordinário, insólito, pelos cidadãos co-autores de tal contexto, tudo será novo e diferente, ainda que estranho, às vezes, indecifrável. Tudo será parte do todo, sendo o todo, que resiste em cada parte, do todo.

Fervilham hipóteses e incertezas. Mas não se vai crer que o progressivo desaparecimento do teatro jesuítico, perdendo sinais do vigor criativo que o animou até a metade do século XVII, tenha prejudicado nosso panorama teatral. Ganhamos com a troca de autores sem estilo, ou de estilo crespo, por dramaturgos plebeus, praticantes de outros gêneros teatrais e linguagem mais populares.

Recomendo a leitura de Aspectos da Literatura Colonial Brasileira (OLIVEIRA LIMA, Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves/ Pró-Memória/ INL, 1984), bem como a do livro De Anchieta a Euclides - breve história da literatura brasileira (MERQUIOR, José Guilherme, Rio de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, 1977) para se melhor compreender a vinculação insolúvel entre a História e o Teatro. Na primeira das obras, o autor comenta sobre a literatura dos padres jesuítas:

"Não lhes cabe, porém, lugar no número dos precursores de uma literatura nova que, não podendo reclamar originalidade, exigia pelo menos o sinal da admiração e do carinho pela noção da qual ele tendia paulatinamente a tornar-se expressão." (p.112)

Mas exatamente a falta de originalidade, em termos literários, repetindo, todos os anos, nas mesmas ocasiões, a representação de episódios da vida de Cristo, mistéri-

os e milagres, tornou o espetáculo cada vez menos evangelizador. A simplicidade que caracterizava as montagens teatrais religiosas resultava também do cruzamento de diversas formas artísticas (danças, cantos, etc), oriundas de civilizações em aprendizagem de convívio. Entravam em cena ritmos e canções, danças e expressões, interpretadas por negros, índios, mulatos e

mamelucos, portugueses e espanhóis, talvez outras gentes. Era, sem dúvida, o princípio da miscigenação de raças e culturas, nascendo no e através do teatro brasileiro.

Desde os anos quinhentos, e este fenômeno foi ganhando densidade nos séculos subsequentes, jovens brasileiros, bem-nascidos, iam-se formar-se na Universidade Européia. Retornando, adaptavam, de maneira peculiar, às das artes e ao pensamento nacionais às formas e às idéias assimiladas durante a temporada no exterior. Assim, também a eles fazemos referência, por terem modelado novas mentalidades e expressões culturais junto ao povo e aos artistas.

Vai ficando cada vez mais evidente que, apesar do grave momento por que passavam as relações entre a Colônia e a Metrópole, que apesar do desafio que se instaura a partir do divórcio entre a classe dos proprietários brasileiros e os grupos dominantes de Portugal, e de outros países, soube o teatro brasileiro não só afirmar-

se, como criticar satirizar os procedimentos do colonizador. "O controle ávido a que Coroa submeteu às atividades mineradoras só deu muito pouco ensejo para o enriquecimento das camadas locais - ao contrário do que acontecera com a lavoura canavieira. A exaustão dos veios, o escasseamento do ouro no meio do século, aguçando a veracidade do fisco, exacerbou notavelmente esse antagonismo." (MERQUIOR, Guilherme, op.cit.,p.23). Adensa-se uma atmosfera nativista; o

São sempre de autores europeus as observações restritivas no entendimento de que as representações e que assistiram não podem ser chamadas de "teatro". De fato, o olhar do homem cuja tradição cultural identifica como fato teatral o modelo cênico renascentista, barroco, neoclássico, este olhar deixou de ver o quanto de teatralidade compunha cada cena, e o quanto de historicamente fundamental era aquela hibridez de forma, volumes, cores, gestos, danças, improvisações e canções espontâneas do público..

rancor contra a exploração portuguesa favorece a assimilação das idéias francesas, das do enciclopedismo progressista. Estudantes, donos de bibliotecas atualizadíssimas, se unem, irradiando pelos centros mais desenvolvidos do país, uma efervescente disposição intelectual, montando, pela primeira vez na História, uma "intelligentsia brasileira".

Há um novo teatro em produção, "o que quer manter-se com os pés no chão." (CAFEZEIRO e GADELHA, op.cit., p.72). De Botelho de Oliveira (1636-1711) até a fundação da "Casa da Ópera", do Pe. Ventura, do Rio de Janeiro, a qual foi destruída por um incêndio em 1769; de Gregório de Matos (1636? - 1696), até 1808, quantos autores nacionais montaram coisas brasileiras?

A tese defendida por alguns autores de que "o marco inicial" do nosso teatro, ou que "o encontro com a nacionalidade" datam do século XIX, fixando-se a estréia de "Antônio José ou o Poeta e a Inquisição" de Gonçalves de Magalhães - aos 13 de março de 1838, no Constitucional Fluminense, teatro do Rio de Janeiro - deve-se apoiar em argumentos bastante mais comprobatórios do que adotados por significativo contingente de historiadores. O próprio Gonçalves de Magalhães alardeava-os no prefácio do seu "Manifesto Teatral"

"Lembrarei sempre que esta obra é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e única de assunto nacional."

Certamente não é se enganando, tal como aconteceu ao dramaturgo, com a plena validade de suas palavras, que

se descarta da trajetória do nosso teatro a imensa produção dramática e cênica do período colonial. Antônio José da Silva, o Judeu, nasceu no Brasil em 1705; embarcou para Lisboa em 1712, onde morreu queimado pela Inquisição. Toda sua vida e carreira - era advogado e autor teatral de grande sucesso no teatro português - suscitam polêmicas em torno da "brasileiridade" de suas obras.

Muito mais pertinente como marca para o teatro brasileiro é a nova técnica de representação que o autor-ensaiador imprimiu na montagem de "Antônio José". Pela primeira vez os atores abandonavam o estilo melodramático, tão comum aos espetáculos do "romantismo", buscando dizer seus textos, e expressar suas reações, de maneira mais simples, mais natural.

Se este fator deve ser posto em destaque nos estudos da cena teatral, por outro ângulo, não justifica a eleição daquela montagem para constituir o "marco inicial" do teatro brasileiro.

Assim, outras conclusões serão originadas. Dentre elas, a que decorre da investigação sobre quem foram os primeiros atores do teatro brasileiro. Se nos faltam registros sobre os elencos dos espetáculos profanos montados na Colônia antes da chegada dos jesuítas, ficamos garantidos, pelo menos, quanto a uma tradição, iniciado nas representações dos Colégios religiosos, da presença em cena de jovens estudantes, interpretando personagens.

Desta tradição pretendo ocupar-me, em outro artigo, com o objetivo de registrar as descendências daqueles moços pioneiros, ao longo da História do Espetáculo Teatral Brasileiro.



Ator, Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Membro da Comissão Organizadora do Festival Universitário de Teatro de Blumenau

entrevista com **Ítala Nandi** por Nassau de Souza

O PRESENTE PASSADO A LIMPO

(ÍTALA) atualmente estou fazendo três coisas: estou escrevendo um livro encomendado por uma editora de Goiânia. O livro é sobre o "Solar da Fossa". Um local que existiu no Rio de Janeiro durante a década de 60, ali onde é agora o Riosul. É uma literatura como eu gosto de fazer. É documento-ficção e é esse o meu estilo. E um filme que vou apresentar aqui no Festival na quinta-feira, "O Caminho dos Deuses", eu dirigi, produzi e co-produzi na Índia. É um trabalho também documental e ficção ao mesmo tempo. É também o estilo desse livro que eu estou lançando aqui na Quinta-feira. É um livro sobre a década de 60, do ponto de vista artístico, do ponto de vista de um grupo participante como foi o "Teatro Oficina" dentro da história cultural brasileira. Esse estilo é um estilo que me interessa muito. Eu gosto da vida das pessoas. Eu gosto muito de ler biografias. Eu gosto da memória, sempre me interessei muito por registrar a memória. Também estou no período de captação de recursos para duas montagens, que foram aprovadas pela "Lei Rouanet". É uma comédia de costumes de um autor brasileiro que estou lançando, Roberto Schneider, a peça se chama: "Faz de Conta Que Não Houve Nada". É uma história otímissima, muito divertida, muito bem bolada, um teatro meio do absurdo e uma outra peça que eu também tenho os direitos que é um clássico. É a última peça que o Gorky escreveu e é inédita no Brasil. É tradução do Fernando Peixoto e do Eugênio Cusner, é a história de uma mulher muito poderosa e eu vou produzir e encenar. Quem vai dirigir a peça do Gorky é o Luiz Artur Nunes e o André Paes Leme vai dirigir o "Faz De Conta Que Não Houve Nada".

* CINEMA, TEATRO, TELEVISÃO OU O QUÊ?

(ÍTALA): Pra te falar com muita franqueza eu gosto dos três. Quando faço, cada um que estou fazendo, eu faço com muita paixão. Agora eu estou fazendo teatro. Estou dirigindo e acabei de dirigir duas peças que estrearam no Rio de Janeiro, no Teatro da Cidade.

Estou vindo de um período muito criativo. Foram duas peças que eu estava a muito tempo querendo trabalhar com elas e tiveram um resultado extraordinário. Uma delas é o "Liberdade, Liberdade" do Millôr Fernandez e do Flávio Rangel e a outra é uma peça do Arnaldo Jabor escrita na época em que ele participava do CPC da UNE na década de 60. Eu escolhi dois textos da década de 60 por causa dos eventos que estão acontecendo sobre maio de 68 e no Rio aconteceram muitos movimentos em torno desta data, então envolvi meus alunos da Faculdade da Cidade

* ANOS 60: QUAL A CONTRIBUIÇÃO HISTÓRICA?

(ÍTALA) A ditadura no Brasil não contribuiu em nada, muito pelo contrário, "descontribuiu". Nós começamos a ter um decréscimo do nosso cinema. Chegamos ao ponto de não ter mais até cinema. Tudo que era inteligente era considerado subversivo. Então surgiu a cultura da pornochanchada que era uma cultura tipicamente militar, era a única coisa que eles deixavam passar. Só tinha dinheiro para isso, não tinham dinheiro para outra coisa. Então isso criou um buraco cultural. E olhando os jovens que nasceram naquele momento, percebe-se o quanto isso atrasou. A gente vivia uma época de tal confronto com a censura, que tinha que fazer tantas voltas para dizer o que queríamos dizer, eram tantas metáforas que os filmes ficavam muito pirados.

QUAIS DOS SEUS FILMES RETRATAM ESSA ÉPOCA?

(ÍTALA) Talvez eu tenha feito o filme mais arquetipal desta época que a censura proibiu durante 12 anos, que chama "Prata Palomares" do André Farias que foi o primeiro filme desse diretor e ele não produziu mais nada, porque tudo foi colocado dentro desse filme e esse filme nunca saiu e assim como aconteceu com ele, também aconteceu com muito jovens diretores que perderam o progresso da história por causa dessas proibições. Só na minha carreira eu tenho 6 filmes proibidos, que foram liberados depois da Anistia, mas

foram liberados fora de tempo. Houve um hiato muito grande naquela época. As proibições eram muitas. Se criou um buraco cultural. É por essa razão que eu escrevi o meu livro: para dar o meu testemunho sobre o que aconteceu. A história da repressão, a história da censura, o sucesso que a gente fez, as viagens que fizemos para o exterior. Em maio de 68 eu era bolsista do Governo Francês e o livro também conta o que eu estava vivenciando lá.

***E QUEM SÃO OS PERSONAGENS?**

(ÍTALA) Nós do Oficina: o Zé Celso, Beth Freiser, Dina Sfat, Oton Bastos, Glauber Rocha, Tarcísio Meira, Cláudio Marzo, todos os que passaram pelo Oficina.

***QUANDO VEM A BLUMENAU UMA PEÇA COM ATORES QUE ATUAM EM TELENÓVELAS, É SUCESSO DE BILHETERIA, MAS QUANDO É PRATA DA CASA O RESULTADO NÃO É O MESMO. ESSE FATO É CARACTERÍSTICO SOMENTE NAS PEQUENAS CIDADES?**

(ÍTALA) É aquela coisa que "santo de casa não faz milagre", mas quando você faz uma coisa boa sempre tem resposta. Eu não sou uma atriz global. Não é a minha linha de trabalho. Eu não sou empregada de nenhuma ONG. O meu trabalho é o de uma produtora independente. O que não quer dizer que eu não trabalhe com outros produtores. Se me chamar para fazer novelas, só faço se vale a pena o personagem. Como eu posso me dar ao direito de escolher, eu não pego qualquer personagem pra fazer. A Tv é um veículo de expressão importante, isso não quer dizer que eu me jogue no chão por causa dele.

***QUAL FOI SUA RELAÇÃO COM GLAUBER ROCHA?**

(ÍTALA) Fomos bastante amigos, tanto que tivemos uma fase difícil quando o Zé Celso foi preso pela ditadura, quando nós ficamos sabendo ele já estava

preso e sendo muito torturado. Em questão de duas horas, pelo telefone, o Glauber conseguiu assinaturas dos Beatles, da Elizabeth Taylor, do Orson Welles. Sabe, ele tinha uma penetração muito grande e eu sei que esse telegrama foi muito importante para o Zé Celso ser inclusive localizado. Foi uma época que Glauber Rocha era tão importante quanto Feline, Orson Welles. Um fato engraçado foi o Glauber fazendo a cabeça do Páco Rabani para que ele fizesse a linha do "Cangaceiro Brasileiro".

***QUAL FOI A IMPORTÂNCIA DO TEATRO OFICINA?**

(ÍTALA) Foi a grande experiência. Ao mesmo tempo que eu já fazia trabalhos, estudava teatro com o mestre Eugênio Cusner que formou toda uma geração na arte cênica. No Oficina a gente não escolhia o texto para eu brilhar. Não escolhíamos textos para nós. A nossa escolha era voltada para o texto que tivesse a ver com realidade social brasileira. Se nós pudéssemos através daquele texto refletir o que acontecia no país naquele momento, era essa a nossa escolha. Daí a força dele, por isso ele se tornou um grupo tão forte e foi um marco tão importante. Eram textos adaptados para aquele momento. As pessoas até achavam que eram textos escritos por nós pelo o que tinha a ver com a realidade brasileira. O Galileu Galilei de

Brecht, a gente escolheu para falar justamente da impossibilidade de você dizer a verdade. O confronto entre o velho e o novo. Isso tudo era o que estava acontecendo naquele momento, nós estávamos vivenciando isso.

***VÊ-SE MUITOS GRUPOS TEATRAIS QUE NÃO TEM A INTENÇÃO DE CONTESTAR A REALIDADE BRASILEIRA E ESSES GRUPOS ACABAM FAZENDO UM TEATRO HERMÉTICO QUE POUCOS ENTENDEM. O TEATRO NÃO PRECISA MAIS CUMPRIR COM A SUA FUNÇÃO SOCIAL?**

Eu sempre ensino aos meus alunos que quando se une mais de uma pessoa, o que está em jogo é o social.

Quando está reunido um grupo de pessoas é o social que importa

(ÍTALA) A maioria das figuras teatrais estão muito alienadas. São pesquisas estéticas que não tem conteúdo. Não tem tentativa de mudança mais profundas. Se pensa, e isso é um engano, que todos os problemas sociais estão resolvidos e não estão. Os tempos nunca foram tão miseráveis como agora. O Brasil está vivendo um crise espantosa e não falam sobre isso. Não quer dizer que tenha que se falar só sobre isso, mas porque não se falar também sobre isso?

*TEU TRABALHO TEM ESSA PREOCUPAÇÃO SOCIAL?

(ÍTALA) Eu sempre ensino para os meus alunos que quando se une mais de uma pessoa o que está em jogo é o social. Quando está reunido um grupo de pessoas é o social que importa.

*O DÉCIMO SEGUNDO FESTIVAL DE TEATRO DE BLUMENAU É UM GRANDE SALA DE AULA COM PALCO OU É UM ESPAÇO ONDE ARTISTAS MOSTRAM A ARTE DE ENCENAR?

(ÍTALA) Eu gosto muito desse Festival e conheço muitos festivais. É legal quando no ambiente do festival a gente encontra pessoas afins.

Ítala Nandi é atriz, diretora e produtora independente em Teatro, Cinema e Televisão.



entrevista com **Eduardo Montagnari** por Nassau de Souza

Bertold Brecht, referência Universal *para o teatro*

* TEMOS VISTO NO TEU OFÍCIO DE TEATREIRO QUE VOCÊ FEZ INÚMERAS ADAPTAÇÃO DA OBRA DE BRECHT. TANTO QUE A PEÇA "A EXCEÇÃO E A REGRA", QUE TEM A SUA DIREÇÃO, ABRIU ESTE FESTIVAL. PORQUE BRECHT?

(MONTAGNARI) Bertold Brecht é uma referência universal para o teatro. Brecht é um autor sobre o qual tenho me debruçado ao longo da minha carreira acadêmica e da minha prática teatral. E de alguma maneira sou o responsável por ter transformado a obra desse autor na referência do trabalho que nós fazemos em Maringá.

* A LINGUAGEM DE BERTOLD BRECHT É PERTINENTE À NOSSA BRASILIDADE?

(MONTAGNARI) A linguagem de Brecht é pertinente e muito impertinente. Acredito que basicamente um dos grandes projetos do Seu Bertold Brecht foi colocar em cena a sociedade capitalista com todas as suas contradições. E como essas contradições a as quais ele se refere ainda estão presentes no nosso cotidiano, na nossa existência, na nossa vida, o teatro dele ainda continua muito pertinente. Por exemplo, em relação a "Exceção e a Regra" o tema é o da luta de classe. Embora a sociologia tenha relegado a luta de classes a um segundo plano, como não mais explicativa do

funcionamento da realidade em que nós vivemos e as relações de dominação, exploração do exercício consentido da violência através do direito, da ideologia, dos exploradores sobre os explorados e enquanto essa realidade não for

Brecht foi o mais completo; ele foi dramaturgo, encenador, poeta. E talvez ele seja, de todas essas figuras, o homem de teatro mais completo do século XX. Ele não só pensou o Teatro. Ele fez o Teatro. É uma obra muito grandiosa para quem vive pouco tempo

superada, o teatro de Brecht não será superado. Mas acho que a coisa não termina por aí quando se fala de Brecht. Porque se isso é uma questão que a gente pode incutir como de conteúdo, a revolução do teatro dele não se localiza nisso. Porque isso já tinha sido objeto de reflexão de outros dramaturgos, continua sendo e será enquanto a sociedade tiver problemas e esses problemas serão discutidos no teatro. Em Brecht o conteúdo não está desvinculado da

forma. E ao revolucionar formalmente o teatro, ele questiona a sociedade ao mesmo tempo. Ao seu tempo ele questionou o teatro que se fazia, que ele consideravam um teatro burguês, reacionário. Também questionou a realidade, mas isso se deu também na forma. Ele não era maniqueísta. Ele olhava para a realidade e buscou traduzir essa realidade teatralmente, sem concessões. O Brecht sempre tentou desvendar o que seria o homem. Ele sempre está perguntando o que é o homem. E quando você começa a entrar em contato com a obra dele, esse homem que ele vai traduzindo para você, não é uma coisa muito boa de se ver. Ao mesmo tempo que ele tem uma profunda piedade pela humanidade, pelos desgraçados, pelos oprimidos, ele tem também uma profunda revolta pela não reação desses não oprimidos, desses desgraçados.

* ENTRE A PIEDADE E A CRÍTICA. QUAL DESSES CAMINHOS BRECHT TOMOU? (MONTAGNARI) Um não é exclusivo do outro, não há exclusão. Mesmo porque nada do Brecht é exclusivo. Como ele não é um autor maniqueísta, dicotômico, uma coisa sempre está relacionada a outra. Ao mesmo tempo, por exemplo, como o poema que diz "todos nós somos coitados", ele também é capaz de dizer que todos nós somos filhos da puta. É um pouco isso daí, esse desvendar dessa qualidade humana dentro de um tempo histórico muito

preciso. É importante pensar isso quando pensamos a obra de Brecht. Ele não fala da humanidade em abstrato, ele fala em circunstâncias muito determinadas, que é a época dele em um tempo muito sombrio. Brecht enfrentou muitas adversidades. Ele enfrentou as adversidades de uma Alemanha prénazista, depois de uma Alemanha nazista da qual ele teve que fugir. Ele não conseguiu falar em determinados lugares. Nós começamos "A Exceção e a Regra" com uma estrofe de uma das canções dele que fala dele mesmo: "Agora vejam o velho Brecht, poeta alemão, ele indagava da onde vem os bens dos ricos. Podem crer é coisa que a ninguém convém. Perdeu seu teto, perdeu seu chão. Antes do sol se esconder pode o mundo compreender. Curiosidade foi a sua perdição, melhor não ser curioso não".

***QUANTO A POÉTICA DOS TEXTOS DE BRECHT. FICA CLARO QUANDO ELE É O POETA OU O DRAMATURGO?**

(MONTAGNARI) Não está desassociado. Muita gente que estuda Brecht diz que a vigência da obra dele está no fato que ele era um grande poeta. Uma das críticas que é feita é que a dramaturgia de Brecht é muito fria, muito racional. Mas nós sabemos também que com toda racionalidade que ele se propõe e prega, ele emociona muito. E pelo fato dele ser um grande poeta, não conseguia controlar isso, essa impossibilidade do homem controlar seus instintos irracionais. Ele não controlou os instintos emocionais que ele queria domesticar tanto. E o poeta sempre foi muito mais forte.

***ESSA FRIEZA NA OBRA DE BRECHT QUE OS ESTUDIOSOS SE REFEREM, SE DÁ AONDE?**

(MONTAGNARI) Se dá na proposta de um teatro narrativo, épico, dialógico, racional, demonstrativo que chegam a ser teoremas. A própria "A Exceção e a Regra" é um teorema. Ele lança as premissas, demonstra aquilo e chega a uma conclusão sempre com reticências. Uma coisa que tem que se louvar em relação ao teatro de

*...o que me entusiasma,
no Brecht é uma
vontade de fazer um
teatro que tenha
vigência social. Eu
gosto muito do projeto
pedagógico e da
didática de Brecht que
a maioria das pessoas
não gostam...*

Brecht é que deixa margem o tempo todo, para que o grupo participe ativamente daquilo que ele está propondo.

Brecht não se propunha a fazer um teatro de quatro paredes, o teatro de ilusão. Ele queria romper com tudo isso. Ele não queria fazer um teatro Aristotélico onde você tem um conflito que é proposto, um desenrolar e uma solução. Ele rompe com isso daí e frontalmente os atores são colocados frente ao público. Existem efeitos que ele recomenda

que sejam utilizados para que essa dialogia se estabeleça.

***A PAIXÃO QUE SE ESTABELECE ENTRE DIRETORES E ATORES EM RELAÇÃO A OBRA DE BRECHT É UNÂNIME?**

(MONTAGNARI) Percebe-se a paixão e o desinteresse. Tem gente que acha uma coisa muito chata, árida e desprezível. Eu, particularmente, adoro. Eu acho um grande companheiro. As diversidades que ele enfrentou na vida e respondeu a todas elas fez com que deixasse uma obra muito rica, muito completa. Porque além de dramaturgo, ele foi diretor de teatro, ele foi poeta. Ele deixou muita coisa escrita e você pode dialogar sempre com ele. Ao fazer teatro um grande irreverente, acho uma boa maneira de ser fiel ao Brecht é não ser fiel a ele.

***QUAL O DESAFIO DO ATOR NA OBRA DE BRECHT?**

(MONTAGNARI) É um dos maiores, porque compreender o que é uma interpretação épica é muito difícil. Você lê e se pergunta: Será que eu estou entendendo? Será que é exatamente isso? O ator Brechtiniano é aquele que faz a plateia entender que ele está dizendo o seguinte: Eu estou indo para a esquerda, mas eu poderia estar indo para a direita.. Ou seja, eu estou fazendo isso, mas poderia fazer aquilo. Ele também desmistifica essa história do viver o papel da verdade cênica. A verdade cênica não é diferente da verdade do dia a dia. A compreensão do espaço cênico é a compreensão que o ator tem que ter das associações que ele estabelece com os outros. Isso tal-

vez seja o maior problema do teatro de Brecht. Ele partia do pressuposto de que as pessoas entendiam que existe a história e que nós fazemos essa história. Não há uma verdade do palco e uma verdade da vida. E por ele encarar isso, foi contra o teatro da ilusão. Ele fazia as pessoas perceberem que no palco que estava acontecendo uma peça de teatro e chamava sempre a atenção, era uma representação, não era a vida real, não era a verdade. Mas também dizia que além do que acontecia no palco, também acontecia lá fora. O que me entusiasma no Brecht é essa vontade de fazer um teatro que tenha uma vigência social. Eu gosto muito do projeto pedagógico e da didática de Brecht que a maioria das pessoas não gostam.

***BRECHT FOI O ÚNICO DRAMATURGO A REVOLUCIONAR O TEATRO NO SÉCULO XX?**

(MONTAGNARI) Nós temos várias figuras que revolucionaram o teatro no século XX. Nós temos o Artaud, o Grotovsky... O Stanislavsky por exemplo foi um teórico, um prático, um diretor de cena. O Brecht foi mais completo, ele foi dramaturgo, encenador, poeta. E talvez ele seja de todas essas figuras o homem de teatro mais completo do século XX. Ele não só pensou o teatro. Ele fez o teatro. É uma obra muito grandiosa para quem viveu pouco tempo.

***NESTE ANO COMEMORAMOS O CENTENÁRIO DA OBRA DE BRECHT E, TAMBÉM FAZEM 60 ANOS QUE FOI CRIADO O PRIMEIRO GRUPO DE TEATRO ESTUDANTIL NO BRASIL E HÁ 10 ANOS VOCÊ VENCEU O SE-**

GUNDO FESTIVAL DE TEATRO UNIVERSITÁRIO DE BLUMENAU...

(MONTAGNARI) Exatamente, o "Grupo Teatro do Estudante do Brasil" é o primeiro grupo que leva esse carimbo não universitário. Porque o Paschoal Carlos Magno não gostava do termo universitário. Ele achava muito classista. O Paschoal Carlos Magno foi o grande animador cultural estudantil. Ele vai semear festivais universitários pelo Brasil inteiro. E Blumenau tem uma

Em Brecht o conteúdo não está desvinculado da forma. E ao revolucionar formalmente o teatro, ele questiona a sociedade ao mesmo tempo...

...Brecht sempre tentou desvendar o que seria o homem.

qualidade fantástica que é o fato de ter antenado um festival universitário. Quando volta o estado de direito no Brasil, Blumenau na figura de José Faleiro, com o aval de Teresinha Heimann, decidem fazer um festival universitário. E são 12 anos de um festival que já tem tradição. Diga-se o que se disser. Se vier qualquer pessoa de fora e falar que o festival é uma merda, que esse festival não tá bom. Isso é o de menos. Ninguém pode obrigar nada a ser bom. Têm grupo bons; têm grupos

ruins. Têm debates bons; têm debates ruins. Têm cenas boas; têm cenas ruins... E o que não pode é morrer. Blumenau é sede do único festival universitário do Brasil. A USP tem um festival de teatro que é interno e veio depois que as pessoas começaram a frequentar o Festival de Blumenau. No passado você tem muitos outros. Eu estou com a "Exceção e a Regra" aqui em Blumenau. E como estava comemorando 10 anos de trabalho da "Oficina Teatro", o Luthero de Almeida e o pessoal do Grupo Oficina de Teatro de Maringá resolveu re-encenar a peça porque ela teve uma vida muito curta. E comentei isso com o Lauro Góes, ele com a Noemi Kellermann e com a Rute Zendron, que resolveram nos convidar. Achei simpático, achei bonito isso. Para mim é muito emblemático comemorar 10 anos da "Oficina Teatro" lá da Universidade de Maringá, os 100 anos do nascimento de Bertold Brecht e os 60 anos de teatro universitário no Brasil.

***E QUAL DELES É O MAIS ATUAL?**

(MONTAGNARI) O que é mais atual? (Rimos) Por favor, termine a entrevista agora... É o Teatro!

Eduardo Montagnari, Graduado em Ciências Sociais pela UNESP, um dos fundadores do Teatro Universitário de Araraquara e Pró-Reitor de Extensão da Universidade Estadual de Maringá. Atuou como ator de teatro, cinema e televisão e, atualmente, é diretor de teatro.

Teatro: Trabalho e Prazer



* QUAL A PANORÂMICA DESSES 12 ANOS DE FESTIVAIS UNIVERSITÁRIOS EM BLUMENAU?

(FALEIRO) Quando voltei da França em outubro de 1986, assumi, além das aulas de teatro, a direção da Divisão de Promoções Culturais da Universidade Regional de Blumenau. E logo em dezembro, por iniciativa de Dalton Gonçalves, da TV Coligadas de Blumenau em parceria com o Daniel Curtipassi, na época Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Blumenau, o SESC e o SESI, fui convidado a coordenar o Primeiro Festival de Teatro Universitário de Blumenau. A idéia era unir as forças vivas da cultura da cidade para formar esse festival. A idéia surgiu num almoço promovido pelo cunhado do ex-prefeito Dalton dos Reis que era Secretário da Cultura da Paraíba, com a idéia de que a arte pereniza a memória dos mecenas. A partir daí, eles precisavam de um respaldo universitário. Queriam que fosse um festival de alto nível e que partisse da universidade a organização e a coordenação. A minha tarefa foi a de dar credibilidade ao festival, de entrar em contato com pessoas que poderiam vir aqui e serem bem recebidas, bem tratadas e principalmente de ter condições para receber essas pessoas. Convidamos Sabato Magaldi, Celso Nunes, Fernando Peixoto que na época era diretor do Serviço Nacional de Teatro. Então houve essa vinculação do que estava sendo feito aqui com o Ministério da Educação e entidades como o INACEN que fazia um trabalho muito rico em relação a assessorar e a melhorar o teatro no Brasil, procurando mostrar que Blumenau tinha condições de abrigar um festival e que havia a possibilidade desse diálogo. E não foi fácil porque temos algumas mentalidades de que as pessoas de teatro podem se alojar em qualquer lugar. E a nossa luta foi para que se dignificasse a condição desse artista. Teresinha Heimann foi excelente na preparação de toda infraestrutura. As pessoas que faziam teatro em Blumenau se uniram a nós. Pessoas como o Alexandre Venera, o Giba de Oliveira, o Dennis Radünz, o Pepe Sedrez,

o Carlos Crescêncio... Todo o pessoal do Núcleo de Teatro e Escola, o NUTE, com quem eu ainda tenho um contato muito carinhoso e outras pessoas que eram simpatizantes do teatro colaboraram e fizeram uma acolhida extraordinária. Pelo fato de que não tínhamos muita prática, o primeiro festival foi um pouco caótico, mas de qualquer maneira me lembrou os climas do Festival do Paschoal Carlos Magno. Para mim estava implícita a homenagem que eu tive o prazer de ver anos mais tarde que foi dada ao Paschoal, como por exemplo a Mostra Paralela que tem o nome dele. Esse clima acontecia com espetáculos de manhã, a tarde e a noite. As pessoas conviviam aqui no teatro. Com o passar do tempo tudo se tornou mais organizado e houve desde o início a idéia de que não bastava fazer apresentação de espetáculos. Era preciso que houvesse a formação do olhar do espectador, mas também a idéia de formar o ator. Como eram alunos em geral de universidades, o objetivo era que tivessem aqui a possibilidade de fazer cursos, seminários, oficinas práticas e palestras.

* UMA DAS COISAS QUE CHAMA A ATENÇÃO É QUE ALGUMAS UNIVERSIDADES OFERECEM O CURSO DE ARTES CÊNICAS E OUTRAS NÃO. POR ISSO ALUNOS DE DIREITO, CONTABILIDADE SE UNEM E FORMAM GRUPOS TEATRAIS QUE TRAZEM EXCELENTE TRABALHOS. ISSO ERA PREVISTO QUANDO VOCÊS INICIARAM O FESTIVAL ?

(FALEIRO) No sentido de que a universidade comporta o saber maior, que é uma reunião dos componentes de ensino, pesquisa e de extensão e que não se trata só da fórmula teatro universitário, mas sim de um teatro na universidade em toda sua dimensão, como uma busca da excelência do fazer teatral, também da discussão, da pesquisa, da investigação, o que se fizesse dentro da universidade queríamos ver representado aqui de uma maneira que mostrasse a qualidade desse trabalho e queríamos que

fosse representativo de todo o Brasil. Aos poucos nós percebemos no festival, através do encontro com diretores, que haviam universidades com cursos específicos para formação do ator ou de diretor, como é o caso da UNIRIO e UNICAMP. Havia cursos de licenciatura, que formavam professores para depois lecionarem em escola e também espécies de clubes de teatro dentro de universidades. E isso foi importante porque em determinado momento questionamos que seria muito difícil fazer uma premiação em um festival que tivesse esses componentes diferentes. A princípio, alguém que está num curso especializado vai ser muito melhor do que aquele que faz parte de um grupo de teatro de uma universidade que não tenha essas opções. E a prática nos mostrou que nem sempre é assim.

*** E COMO VOCÊ VÊ ESSE FENÔMENO?**

(FALEIRO) Há uma série de variáveis. Eu acredito que dependa muito do grupo, que dependa muito do líder e que dependa muito de um determinado momento em que esteja a universidade. Essa chama do teatro não depende só de uma técnica. Ela depende de um espírito que insufla essa formação toda, esse fazer teatral. Esse gostar do teatro, esse amar o teatro como um trabalho que dá prazer, isso que é importante no teatro. As vezes dentro de universidades os alunos fazem montagens, apresentam e acabou porque os alunos já receberam a sua nota e o professor já cumpriu o seu trabalho, mas não é isso que me parece interessante. Teatro se faz através do contato com o público. Esse contato com o público faz parte do aprendizado.

*** FALTOU RITMO EM ALGUMAS PEÇAS. ISSO ACONTECE PORQUE O ALUNO ESTÁ APENAS PREOCUPADO EM CUMPRIR O CURRÍCULO?**

(FALEIRO) Eu tenho visto muito uma tendência por um lado a farsa, a querer utilizar uma linguagem farsesca com um certo exagero do cômico que transborda da própria farsa. Ela que ser mais exagerada do que o

próprio exagero e isto se torna muito mecânico. As vezes se pega uma comédia ligeira e se quer transformá-la numa farsa.

*** QUAL A DISTÂNCIA QUE SEPARA O FAZER TEATRAL NO BRASIL EM RELAÇÃO À FRANÇA?**

(FALEIRO) O teatro francês é um teatro quase estático, a palavra predomina muito. É um teatro muito voltado para o texto, mesmo quando eles querem fazer algo mais vivo, primeiro eles se movimentam e depois eles falam. É um teatro tecnicamente muito bem feito, existem muitas subvenções ao teatro e isso faz com

que aconteça um teatro muito elaborado do ponto de vista de iluminação, de imagem, de sons, mas é filtrado demais. Eles gostam muito do nosso ardor, do nosso calor, da maneira do nosso gesto, da espontaneidade que nós temos. O ideal seria nós termos um pouco da técnica deles e eles muito do nosso calor.

*** VOCÊ CONHECEU BLUMENAU ANTES E DEPOIS DO FESTIVAL DE TEATRO. O QUE ACRESCEU À BLUMENAU ESTE FESTIVAL?**
(FALEIRO) A cidade tem a oportunidade de ver em um festival muito mais peças do que durante um ano inteiro e isso é muito positivo. Há também o fato de que as pessoas

do teatro daqui vão entrando em contato com outros grupos, com outras maneiras de fazer teatro. Isso vai abrindo horizontes para eles verem que não estão atrasados. Eu vi isso no trabalho do Alexandre Venera, ele antecipava o que era feito na Alemanha. Isso dá a possibilidade de aprendizado e se tem mais confiança no que está sendo feito aqui. O próprio Grupo Phoenix que tão bravamente a Edith Kormann fundou e de quem eu gosto muito. O trabalho de coordenação da Noemi Kellermann e da Rute Zendron está muito interessante. Agora também tem o Palco sobre Rodas que a Margareth D'Niss Coordena e isso faz com que, não só as pessoas venham para dentro do teatro,

Essa chama do teatro não depende só de uma técnica. Ela depende de um espírito que insufla essa formação toda, esse fazer teatral. Esse gostar do teatro, esse amar o teatro como um trabalho que dá prazer, isso que é importante no teatro.

mas também o teatro vá as ruas e aos bairros.

*** EXISTE A CONDIÇÃO DO FESTIVAL DE TEATRO SE TORNAR AINDA MELHOR?**

(FALEIRO) Eu acredito que deva ter sempre presente a idéia de que ele é um festival universitário de teatro, que ele abranja todos esses aspectos que tem sido feito de promover as oficinas, palestras e debates. Talvez se possa intensificar esses encontros entre os grupos. Como as atividades são muitas deveríamos conversar mais sobre o teatro que está acontecendo no Brasil. É claro que isso já acontece informalmente, mas que no festival houvesse um momento para esses debates temáticos.

*** QUAL É A TUA EMOÇÃO AO VOLTAR DA FRANÇA E REENCONTRAR ESSE FESTIVAL ACONTECENDO ?**

(FALEIRO) Esse festival é uma festa do teatro. O

teatro na universidade deve ser antes de tudo o teatro. Com dizia Brecht: "Teatro é trabalho e é prazer". Espero que cada vez mais a gente veja esse trabalho de qualidade presente no festival. Eu prezo muito Giorgio Strehler e ele fala o seguinte: "O teatro é o coração da civilização. É o espaço maior da sociabilidade, da confrontação, da dialética, da emoção. É um grande achado do Homo sapiens. Num dia três ou quatro pessoas que se conheciam, resolveram contar histórias a duzentas que não se conheciam. Essas histórias falavam e continuavam a falar de pequenos fatos da vida e dos grandes fatos da alma. Isso pode dividir aqueles que escutam e até é o melhor que pode acontecer. A discussão movimenta o pensamento, a dialética familiar ou dos amigos. O teatro é indispensável à vida humana. Não sei a que ponto a arte serviu para sermos menos inumanos, mas o teatro é uma arte do encontro".

José Ronaldo Faleiro é Mestre em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III (Nova Sorbone). Diversos prêmios e trabalhos na França, Inglaterra, Portugal, Dinamarca e Espanha, é um dos criadores do Festival Universitário de Teatro de Blumenau

APRESENTADORES DA MOSTRA OFICIAL



Romina Boemer e Marcelo Cunha

ESPETÁCULO CONVIDADO PARA ABERTURA DO 12º FUTB



Autor

Bertold Brecht

Direção de Cena

Eduardo Montagnari e Luthero de Almeida

Concepção e Direção Geral

Eduardo Montagnari

Produção

Oficina de Teatro da Universidade
Estadual de Londrina/DCU - PEC



NÃO SE INCOMODE PELO CARNAVAL

.....

Autor

Paulo Vieira

Grupo

Grupo de Teatro Contratempo

Universidade

Universidade Federal da Paraíba

Cidade

João Pessoa

Direção

Ângelo Nunes



A FARINHADA

Autor

Luis Sávio de Almeida

Grupo

Grupo Joana Gajuru

Universidade

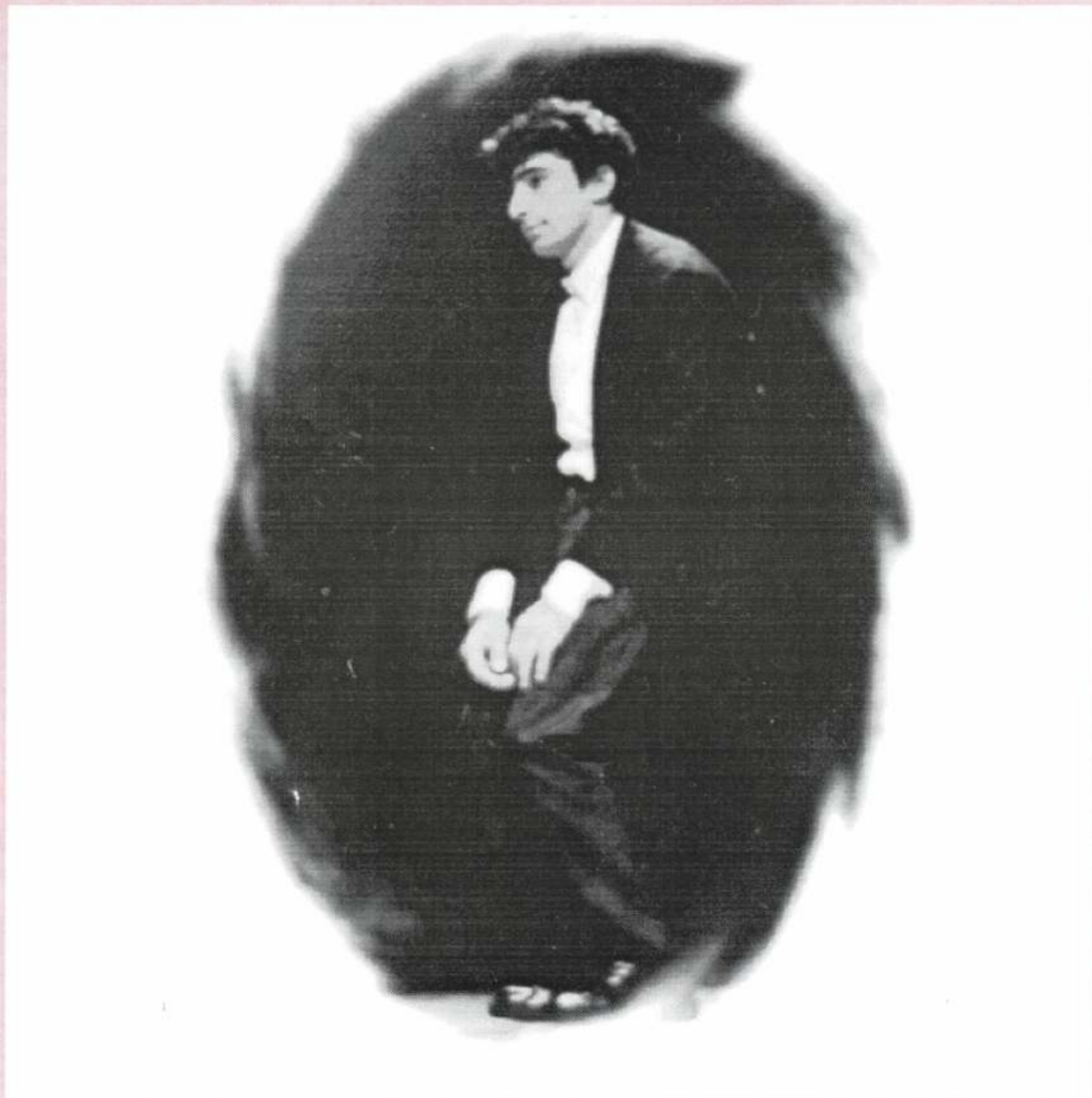
Universidade Federal de Alagoas

Cidade

Maceió

Direção

Rene Guerra e Flavio Rabello



O SANTO

Autor

Qorpo-Santo

Grupo

Sem nome

Universidade

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Cidade

Porto Alegre

Direção

Marcus Vinicius



LUGAR ONDE O PEIXE PÁRA

.....

Autor

Grupo Andaime

Grupo

Andaime de Teatro UNIMEP

Universidade

Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP

Cidade

Piracicaba

Direção

Carlos ABC



ANGEL CITY

Autor

Sam Shepard

Grupo

Companhia de Teatro da UFBA

Universidade

Universidade Federal da Bahia

Cidade

Salvador

Direção

Deolindo Checcucci



O OLHO AZUL DA FALECIDA

Autor

Joe Orton

Grupo

Cia. dos Aautos

Universidade

Universidade de São Paulo

Cidade

São Paulo

Direção

Elton Wagner



GALILEU

Autor

André de La Cruz

Grupo

Cia. de Teatro em Aberto

Universidade

Universidade Veiga de Almeida

Cidade

Rio de Janeiro

Direção

André de La Cruz

**APRESENTADORES
DA
MOSTRA PARALELA**



**James Pierre Beck e Valéria Oliveira
Acadêmicos do Cursos de
Artes Cênicas da
Universidade Regional de Blumenau**

ABERTURA DA MOSTRA PARALELA

Grupo Convidado



O DEUS NOS ACUDA

(autor: Braulio Pedroso)

.....

Grupo

Grupo Teatral Phoenix

Universidade

Universidade Regional de Blumenau

Direção

Pita Belli



DE COMO ORBITÁN LOS HOMBRES

Autor

Diego Cazabat/ Martin Ortiz

Grupo

Periplo Compañía Teatral

Universidade

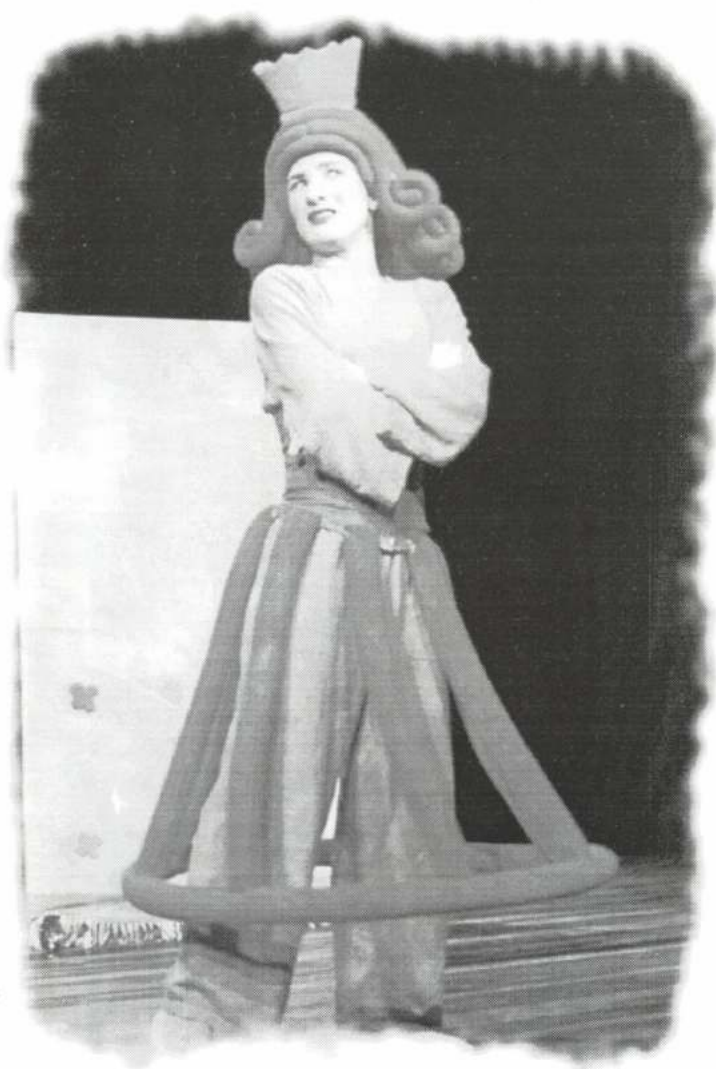
Escuela Municipal de Arte Dramática

Cidade

Buenos Aires, Argentina

Direção

Diego Cazabat



HISTÓRIAS DE UM REI TIRANO

.....

Autoras

Ruth Rocha e Sônia Robatto

Grupo

Téspis Cia. de Teatro

Cidade

Itajaí

Direção

Denise da Luz e Max Reinert



DIANTE DO CHAFARIZ

Autor

Karl Valentin

Grupo

Cia. Arteatroz

Cidade

Blumenau

Direção

Giba de Oliveira



IL RISVEGLIO E UNA DONNA SOLA

.....

Autoras

Dario Fo

Grupo

Grupo de Teatro Kaleidoscópio

Universidade

Universidade de Caxias do Sul

Cidade

Caxias do Sul

Direção

Jürgen Will



O GRANDE CIRCO FANTASIA

.....

Autor

Karl Valentin

Grupo

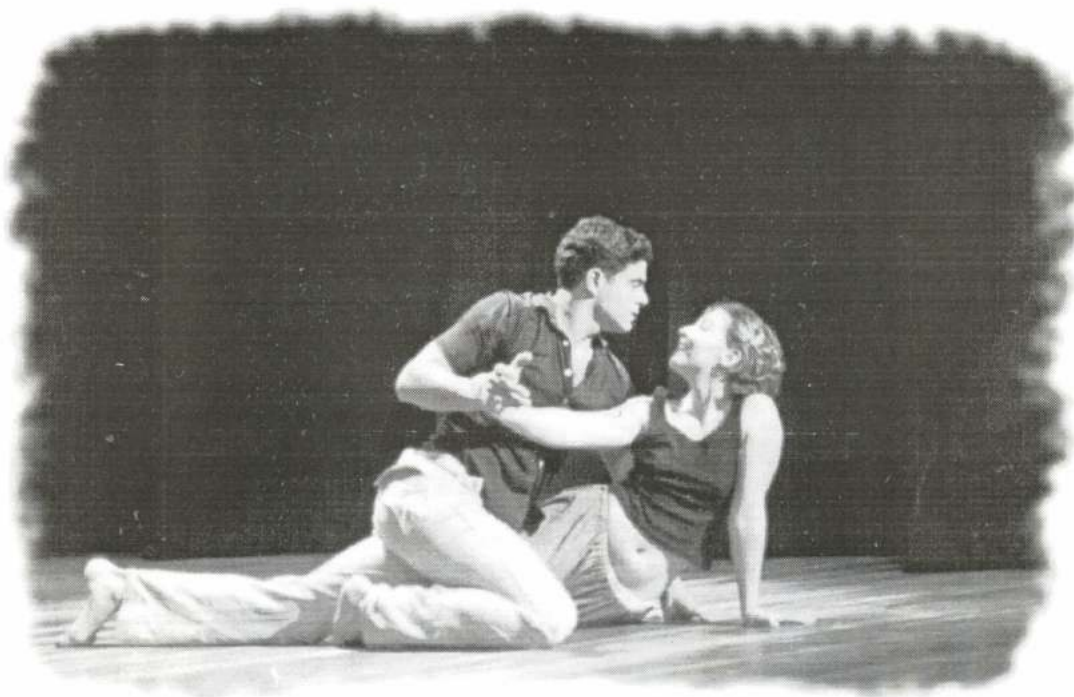
Ensamble Produções Artísticas

Cidade

Balneário Camboriú

Direção

Júlio Batschauer



FANDO E LIS

Autor

Fernando Arrabal

Grupo

UNICAMP - Departamento de Artes Cênicas

Universidade

UNICAMP

Cidade

São Paulo

Direção

Eduardo Campos



A Balsa

Autor

Mário Santana

Grupo

Grupo Força Jovem

Universidade

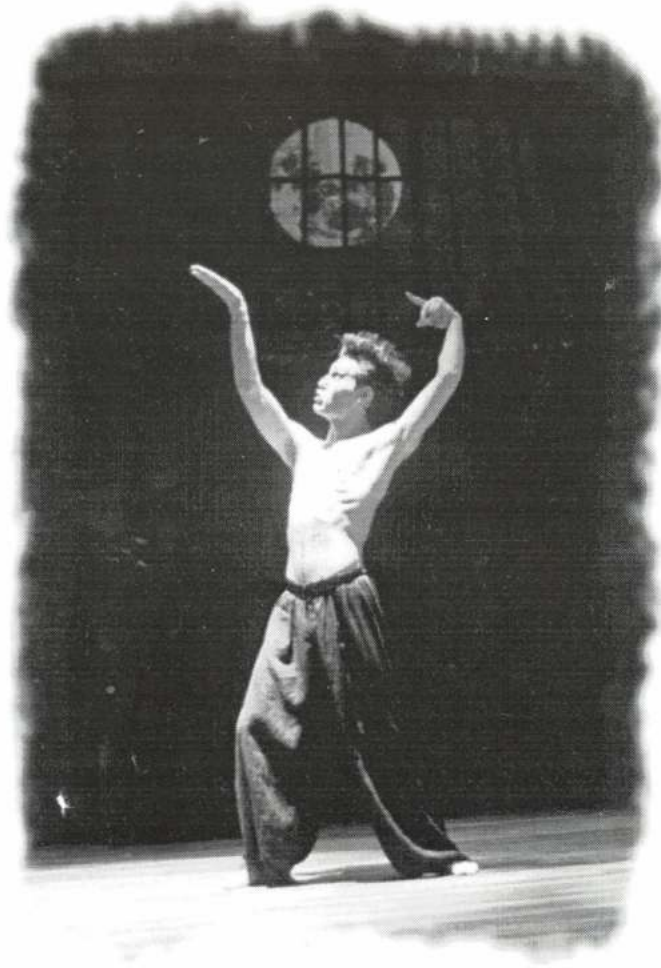
Universidade do Contestado - Campus Concórdia-SC

Cidade

Concórdia

Direção

Mário Santana



FAUSTO

.....

Autor

J. W. Goethe

Grupo

Grupo Compañia de Teatro de la Universidad de la Frontera

Universidade

Universidad de la Frontera

Cidade

Temuco

Direção

Néstor Bravo Goldsmith



GORDA A LA VISTA

Autor

La Gorda Azul

Grupo

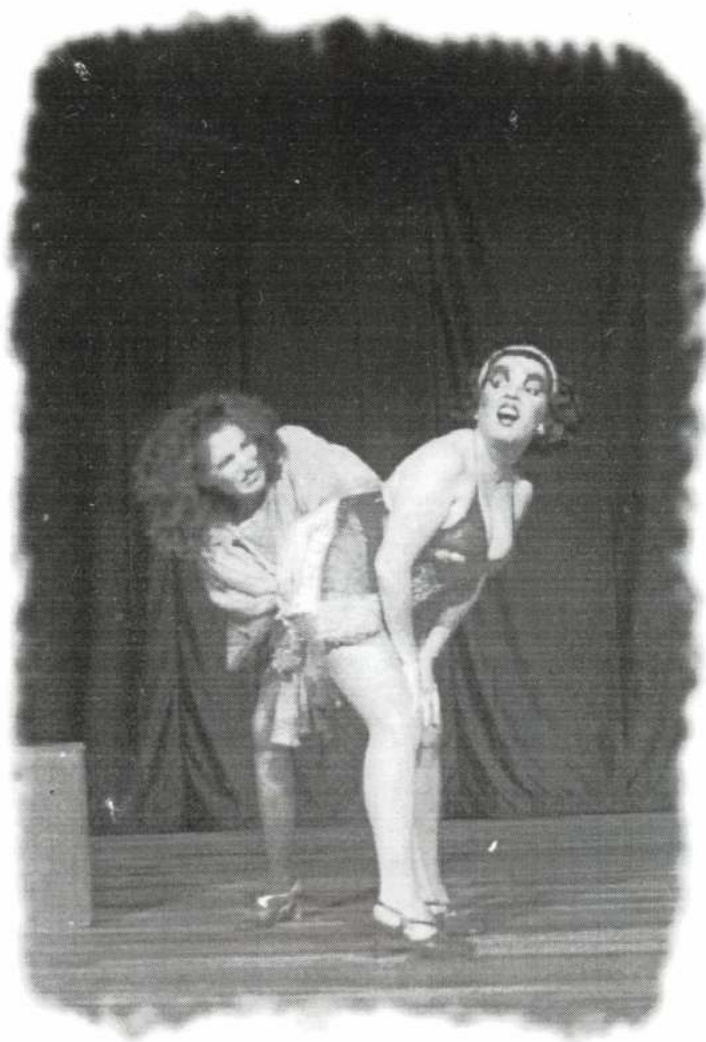
La Gorda Azul

Cidade

Santa Fe, Argentina

Direção

Ulises Bechis



MAS ALLA DE LA NOCHE

.....

Autor

Jaime Guzman

Grupo

Compañia de Teatro T-Lon Del Cid

Universidade

Universidad do Chile

Direção

Enrique Cid



OS DELÍRIOS DEL QUIJOTE

.....

Autor

Cervantes (adaptação livre do grupo Maxima Lugo)

Grupo

Maxima Lugo do Paraguai

Direção

Wall Mayan e Domingo Coronel

... SOBRE RODAS

Coisa certa ... o teatro encanta. Mas muitas vezes não alcança.

Por esse motivo foi criado o Palco Sobre Rodas. A todos os cantos e até em outras cidades da Região, a arte de representar é levada literalmente sobre rodas. Em asilos, escolas, presídio, ela é levada sem distinção, atingindo pessoas que por motivos diversos não podem se deslocar até o teatro.

O teatro de rua, o teatro na rua.

Assim o Festival Universitário de Teatro de Blumenau cumpre também o seu papel como de um projeto cultural e comunitário.

Multiplicador do gosto da arte cênica, e possibilitando entretenimento a grupos que não tem acesso .

De presidiários aos pacientes da ala pediátrica à esperar. De anciãos nos asilos à esperar...

Enquanto isto... um pouco de teatro...





GORDA A LA VISTA

Autor: La Gorda Azul

Grupo: La Gorda Azul

Universidade: Universidade de Santa Fé

Direção: Ulisses Bechis



DIANTE DO CHAFARIZ

Autor: Karl Valentim

Grupo: Cia de Teatro Arte Atroz

Direção: Giba de Oliveira

RESULTADO DA PREMIAÇÃO DO

12º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

ESPETÁCULO

Indicações:

“A FARINHADA”

Autor: Luís Sávio de Almeida

Grupo:

Universidade Federal de Alagoas

Direção:

“ANGEL CITY”

Autor: Sam Shepard

Grupo:

Universidade Federal da Bahia

Direção:

“O LUGAR ONDE O PEIXE PÁRA”

Autor: Criação Coletiva do Grupo Andaime

Grupo:

Universidade Metodista de Piracicaba

Direção:

PREMIADO:

O LUGAR ONDE O PEIXE PÁRA

ATOR

Indicações:

RONALDO SERRUYA
(Galileu)

LEONARDO CORTEZ
(O Olho Azul da Falecida)

ANDRÉ DE LA CRUZ
(Galileu)

PAULO FARIA
(O Lugar Onde o Peixe Pára)

LÚCIO TRANCHESI
(Angel City)

EDMILSON BARROS
(Angel City)

PREMIADO:

EDMILSON BARROS

ATRIZ

Indicações:

JOANA SCHNITMANN

(Angel City)

SIMONE CINTRA

(O Lugar Onde o Peixe Pára)

GLÁUCIA LIBERTINI

(O Olho Azul da Falecida)

PREMIADA:

JOANA SCHNITMANN

ATOR COADJUVANTE

Indicações:

NEWTON CASTRO

(Angel City)

LUCCI FERREIRA

(Angel City)

JORGE LODE

(A Farinhada)

SYMÃO FRANCISCO

(Galileu)

RENATO CARRERA

(Galileu)

PREMIADO:

**o juri decidiu por unanimidade
conceder dois prêmios para esta categoria:**

LUCCI FERREIRA

e

RENATO CARRERA

ATRIZ COADJUVANTE

Indicações:

MELISSA TELLES LOBO
(Galileu)

DIVA GONÇALVES
(A Farinhada)

VÂNIA DE PAULA
(O Lugar Onde o Peixe Pára)

PREMIADA:
VÂNIA DE PAULA

ILUMINAÇÃO

Indicações:

JATELES MIRANDA
(A Farinhada)

PAULO DAVID
(Galileu)

IRMA VIDAL E NELSON VILLARONGA
(Angel City)

PREMIADOS:

IRMA VIDAL
e
NELSON VILLARONGA

SONOPLASTIA

Indicações:

CARLOS JERÔNIMO e ANTÔNIO CHAPÉU
(O Lugar Onde o Peixe Pára)

MACLEN CARNEIRO
(A Farinhada)

ANDRÉ BORGES
(Angel City)

PREMIADO:
ANDRÉ BORGES

FIGURINO

Indicações:

CARLOS ABC

(O Lugar Onde o Peixe Pára)

MIGUEL CARVALHO

(Angel City)

JEANE MOTTA

(Galileu)

PREMIADO:

JEANE MOTTA

CENÁRIO

Indicações:

MARCONDES DE LIMA

(A Farinhada)

EURO PIRES

(Angel City)

CARLOS ABC

(O Lugar Onde o Peixe Pára)

PREMIADO:

EURO PIRES

DIREÇÃO

Indicações:

RENE GUERRA E FLÁVIO RABELLO
(A Farinhada)

DEOLINDO CHECCUCCI
(Angel City)

CARLOS ABC
(O Lugar Onde o Peixe Pára)

PREMIADO:
DEOLINDO CHECCUCCI

Juri



Nini Beltrame

Ítala Nandi



José Ronaldo Faleiro

Oficinas

Máscara

Marcelo Cunha e Romina Boemer



Corpo em Cena

Paulo Gaiger



Dança Contemporânea

Ivana Deeke Fuhrmann



Princípios Fundamentais para a Atuação

Diego Cazabat



Voz para Ator

Maria Luiza Zapata Lorite



Acrobacia

Renato Coelho e Júlio Amorim

Comissão de Seleção

Paulo Gaiger

UFRGS/RS

Lauro Góes

UFRJ/RJ

Mirna Spritzer

UFRGS/RS



Debatedores e Mediadores

Lourival Andrade

UNIVALI/SC



Patrícia de Borba

FURB/SC

Margarida Baird

UDESC/SC



Eduardo Montagnari

UEM/PR

Lauro Góes

UFRJ/RJ



*Ao Professor Mércio Jacobsen, Reitor,
Professor Egon Schramm, vice-reitor
e Professor José Carlos Grando, Pró-Reitor de
Extensão e Relações Comunitárias os
agradecimentos dos teatreiros do Brasil
e dos países do Mercosul pois representam,
em sua gestão, a Universidade Regional de
Blumenau assegurando a continuidade de um
compromisso pioneiro com a comunidade
nacional e latino americana, através do Festival
Universitário de Teatro de Blumenau*





O reencontro de três estrelas de brilho de primeira grandeza: José Ronaldo Faleiro, Margarida Baird e Ítala Nandi

Equilíbrio, cuidado e segurança e competência na ação da equipe Técnica nos bastidores



A música em cena com o Coro da FURB na regência de Eusébio Kohler



José Ronaldo Faleiro e Maria Teresinha Heimann transformaram em realidade o sonho dos primeiros anos do Festival Universitário de Teatro de Blumenau



Emoção, alegria e beleza antes dos espetáculos em cada encontro com os apresentadores da Mostra Oficial do 12º FUTB



OFICINAS

Integração das Oficinas

Dança Contemporânea

Ivana Deeke Fuhrmann

e

Corpo em Cena

Paulo Gaiger



Acrobacia

Renato Coelho e Júlio Amorim



Máscara

Marcelo Cunha e
Romina Boemer

**Princípios Fundamentais
para a Atuação**

Diego Cazabat



Voz para Ator

Maria Luiza Zapata Lorite

Espaço Aberto

Rodrigo Dal Molim e Tânia Voigt



Duda e Gilles de Mattos



*Ítala Nandi: lançamento do livro
"Teatro Oficina"
Onde a Arte Não Dorme*





Demonstração de trabalho técnico de formação de ator com o Grupo Périplo



Grupo Óris, cantoras sob a direção de Helena Brown



Grupo Pró Dança da Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes

Fernando Alex, artista plástico de Blumenau



Exposição de Nilogravuras Sobre Espetáculos do Festival



Artista: Carla Carvalho

Título: "Grito de Dor"

Técnica: Xilogravura

Artista: Carla Carvalho

Título: "Louvação"

Técnica: Xilogravura



Artista: Dú Jahnke

Título: "Andarilho"

Técnica: Xilogravura

Artista: Carla Carvalho

Título: "Primitivo...Homem"

Técnica: Xilogravura





Artista: Dú Jahnke
Título: "Ovo"
Técnica: Xilogravura



Artista: Biba Schmitt
Técnica: Xilogravura



Artista: Carla Carvalho
Título: "Prazer"
Técnica: Xilogravura



Artista: Biba Schmitt
Técnica: Xilogravura

Grupos da América Latina em Espetáculos Adultos e Infantis, Palco Sobre Rodas, Oficinas, Palestras, Debates, Performances...

13º Festival

UNIVERSITÁRIO

de TEATRO

de Blumenau

1º a 09 de julho/99

TEATRO CARLOS GOMES

PRAÇAS, RUAS...

BLUMENAU/SC

Brasil



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



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