

O TEATRO *Transcende*



13º FESTIVAL
UNIVERSITÁRIO
de TEATRO
de Blumenau

Apoio Cultural

FUNDO
NACIONAL DA
CULTURA



MINISTÉRIO
DA CULTURA



JORNAL DE SANTA CATARINA



Cia.Hering



O TEATRO Transcende

ISSN nº 1516-7739
Ano 8 - 08 - 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

Profª Noemi Kellermann

Coordenadora do 13º Festival Universitário de Teatro de Blumenau

Profª Rute Coelho Zendron

Produção

Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Projeto Gráfico

Rosângela Budag

Diagramação e Finalização

Cibele Bohn

Fotografia

Rogério Pires, Arthur Moser
Mila da Silva e Susane Medeiros



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



PALAVRA do REITOR...

Durante mais de uma década, nos primeiros dias de julho, a FURB, junto aos seus tradicionais parceiros do Festival Universitário de Teatro de Blumenau, tem colocado nos palcos desta sesquicentenária cidade, homens e mulheres de Teatro do Brasil e do exterior.

Tornar realidade a edição do FUTB a cada ano, tem sido responsabilidade da Universidade Regional de Blumenau, sensível à importância que este Festival conquistou.

O Festival Universitário de Teatro de Blumenau, que nasceu do sonho de três importantes segmentos da sociedade – universidade, município e mídia blumenauense –, persiste caminhando para um futuro de novas e transformadas realizações tendo já alcançado, neste treze anos, um grande universo de pessoas que viveram a emocionante experiência deste Festival.

Olhando para o Teatro Universitário de Blumenau, a Universidade se vê além dos seus muros, cumprindo digna missão através da força da Arte, na vivência e no diálogo entre trabalhadores e estudantes do Teatro, refletindo o Homem e a Sociedade, em suas diferenças e semelhanças, nos palcos da Cidade e dos Encontros...

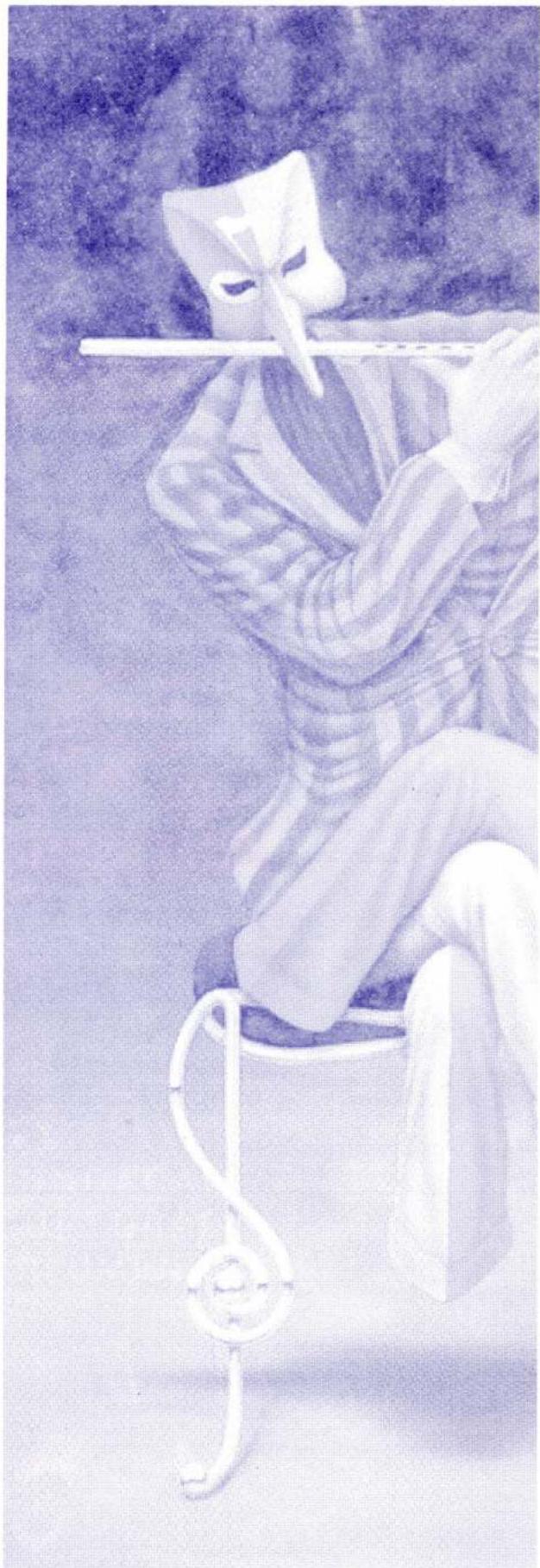


Egon José Schramm

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.



Os corredores da Universidade Regional de Blumenau se imaginam interligações históricas. Agem como se fossem mentes intersubjetivas vivendo na objetividade da natureza de sua arquitetura. Ora simples, ora complexas, ora hegemônicas, ora conflitantes. E as portas – espertas acadêmicas portas – abrem-se, fecham-se, gritam, conversam, debatem, concluem, dialetizam, superam-se, rompem-se, murmuram ou apenas pensam. Numa surreal paixão, porém, corredor e porta marcam desafio de fazer teatro e se largam para o Teatro Carlos Gomes.

Consigo levam cartaz cheio de pessoas: o Reitor, o Vice-Reitor, o Pró-Reitor, a Chefe da Divisão de Promoções Culturais, acadêmicos, professores, comunidade, o grupo da DPC e da PROERC e a Coordenadora do Festival Universitário de Teatro. Desenrolam-nos ao palco. Gritos de espanto, alegria, apreensão, paz, saudade, apatia, vibração, tesão-tensão... aplausos! A poltrona quentinha do ator gordo suspira: Ah... Ele se levantou... que alívio! E ela aproveitou o momento e se dá em conversa com os apaixonados corredor e porta: “sentem-se, ouçam o silêncio dos espetáculos do 13º FUTB”. Os atores e diretores dizem que estar no palco é inverter o real, inventar o absurdo, lembrar a face, fazer a relação ,

dialetizar o movimento entre o real e o irreal. Os atores impactam o imaginário, revelam os fracionamentos da alma, divergem do consenso, primitivam comportamentos, barbarizam a modernidade, reinventam o futuro, brincam o dissenso e aplaudem a visão de mundo, a democratização do poder, a socialização da cultura.

Nunca vi tanto teatro no teatro, tanto ator no ator, tanta peça na peça, tanta alma na alma, tanta vida na vida, tanto amor no amor, tanta arte no 13º Festival Universitário de Teatro de Blumenau.

Naturalmente que sempre será impacto genial a energia de quem tem coragem de fazer acontecer na mesma admiração dos personagens do filme “Os Emprestadores”: “quanto mundo no mundo...” dos atores!

E por que não? Afinal, quanta expectativa na expectativa do 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau!



Roberto Diniz Saut

Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias



APRESENTAÇÃO

A Revista O TEATRO TRANSCENDE, nesta edição, registra o 13º Festival Universitário de Teatro de Blumenau e cumpre, novamente, a meta de aproveitar seu espaço para apresentar as reflexões dos artistas convidados do festival sobre questões que contribuam de modo abrangente e rico a todos que amam o Teatro e pelo Teatro agem no mundo.

O leitor poderá conferir: Em "Entre o Épico e o Dramático", Eliana Lisboa resgata um artigo de sua autoria escrito há alguns anos quando da publicação do polêmico livro "A Hora do Teatro Épico no Brasil", de autoria de Iná Camargo Costa. A íntima relação existente entre a verdade e mentira com a qualidade do trabalho do ator é questão central, entre outras, no texto de Roberto Mallet "A Isca da Mentira e a Carpa da Verdade". A necessidade de aprofundamento nas questões técnicas do trabalho teatral está contemplada no texto de Nádia Luciani "Metodologia do Projeto e Iluminação Cênica".

Eduardo Montagnari reflete sobre o Teatro como a arte do coletivo que se configura como "A Arte de Partilhar" o ato criativo, conduzindo o leitor pela história do teatro e do papel do diretor neste contexto histórico.

Irene Brietzke convida o leitor a refletir sobre o que define alguém como sendo ator em seu "Os Mistérios do Ator". Suzana Saldanha, ao contar em breve e expressivo resumo sobre seu caminho no Teatro, fala diretamente "Pros Atores" – o seu texto.

A discussão sobre modernidade, contemporaneidade e identidade no Teatro brasileiro é apresentada por Paulo Vieira em "O Enigma da Esfinge".

A decisão de publicar o texto de Diego Cazabat: "El Teatro Y Sus Refugios", em espanhol, idioma em que foi originalmente escrito, parece-nos natural e adequada no contexto atual do Festival Universitário de Teatro de Blumenau; Neste texto, Cazabat aponta para a necessária reflexão sobre as diferentes maneiras de se fazer teatro relacionando-as aos diferentes processos e resultados, fundamentando a sua discussão, inclusive em sua experiência como diretor do

Grupo
Periplo
em Buenos
Aires,
Argentina.

O texto de
Paulo Gaiger,
"Olhos da
Bondade", remete
o leitor a uma reflexão

inquietadora, provocando os movimentos da direção e do interesse do olhar não somente de quem faz teatro. José Ronaldo Faleiro resgata para o trabalho da formação do ator a importante contribuição de Jacques Copeau em "A Escola Vieux Colombier", nomes mais conhecidos, no Brasil, do que estudados, segundo a informação do autor do texto. A oficina de Crítica do Espetáculo do 13º FUTB está presente nesta edição através do trabalho de Pita Belli, em texto de análise do espetáculo "O Beijo no Asfalto", integrante da programação deste festival e, como em toda a análise crítica que tenha a finalidade de ser útil para quem a recebe, a autora analisa equívocos e acertos da encenação. O conjunto de textos deste número de O TEATRO TRANSCENDE encerra com o texto "Contos Sufis" de Margarida Baird, a atriz que também encerrou o 13º Festival Universitário de Teatro com o espetáculo "Quem conta um conto..."

A bela experiência do Festival Universitário de Teatro de Blumenau, compartilhando emoção e conhecimento, está refletida novamente nesta revista através do trabalho dos nossos artistas convidados.

**Noemi
Kellermann**
Chefe da Divisão de
Promoções Culturais



Aos Quatorze....

Criado em 1987, o Festival Universitário de Teatro de Blumenau vive os seus quatorze anos.

Como evento já fez história, já formou corpo, é um adulto... Como alguém vivido, acumulou experiências... Aprendeu a conhecer pessoas de diferentes origens. Catarinenses da ilha, da serra, do vale..... brasileiros da Bahia, de São Paulo, do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul... americanos do Sul, dos Andes, hispanos...

As falas, “os então”, nem se fala... todas “estranhadas” e, depois, “acolhidas”.

Digo que este estranhamento, é o que fez o festival crescer, observando o diferente, o outro e depois aceitando-o, mediando esta relação pela arte teatral.

Nesses quatorze anos, este foi o cenário do FUTB:pessoas “diferentes”, “estranhas”, circulando, pelos espaços do Teatro Carlos Gomes e pelas ruas, causando reações diversas na cidade, que ainda não conhece como nós (mas ainda é tempo de conhecer) a facilitação que o teatro proporciona.

Com essa perspectiva do estranhamento na cabeça, penso no novo desafio do nosso festival. Conviver com os jovens, que também têm seus quatorze anos, mas que, no entanto, como gente dessa idade, não acumularam experiências, e nem são tão pacientes. Ao contrário, são inquietos e ruidosos.

Conviver com estes jovens que são cada vez mais numerosos no festival é um desafio, trabalhando com eles o jeito do teatro, os seus sons e silêncios. Ensinando, não só como um “professor” que diz como fazer, mas sobretudo como um espectador que se mostra, silenciosamente sendo exemplo, pelo mérito e não pela regra

Por tudo isso que acontece junto, ou seja, espetáculos e bastidores, é que penso que os jovens de quatorze anos e o FUTB (de quatorze anos) devam se encontrar neste tão festejado ano 2000!

Rute Coelho Zendron
Coordenadora do 13º FUTB



COMISSÃO ORGANIZADORA DO 13º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann

Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Rute Coelho Zendron

Coordenação do 13º FUTB

Prof. Roberto Diniz Saut

Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias

Prof. Dr. Lauro Góes

Prof. Dr. da UFRJ

EQUIPE DE TRABALHO DO 13º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold, Cibele Bohn

Elfy Eggert, Solange Midori Sakurai

Gaston Jeremias H. Bermudez

EQUIPE DE APOIO

Técnicos

Falcão, Osni Cristóvão, Lúcio Vieira,
Enio Leite, Ivan Felicidade

Recepção dos Convidados

Carla Carvalho e Biba Schmitt

Coordenação

Bia Pasold

Recepção, Hospedagem e Transporte

Cibele Bohn

Hospedagem e Transporte

Lela Pacheco e Eduardo Schwabe

Palco Sobre Rodas

Andreas Peter e Paula da Igreja

Produção de Vídeo

Rodrigo Dal Molim e Lilian Faria

Espaço Aberto

Regiane Patrícia de Souza

Oficinas

Recepção dos Grupos

Eduardo Dettmer, Fábio Hostert, Leandro

Caramori, Héctor Lagos

James Pierre Beck, Mônica Schmaida

Jonas Serpa, Anderson Louis Scholemburg

Alimentação

Mira Massaneiro e Shirley Marcelino

Bazar

Claunice Mariani e Morgana Salomon

Oficinas

Solange Midori Sakurai

Portarias

Vitor J. W. Brasil, Arno R. A. Júnior,
Marcel Salomon, Josenei Braga dos Santos

Secretaria

Elfy Eggert

Leide Regina de Liz

Kátia Rejane Martins Scheid

Gaston Jeremias H. Bermudez

“... Nossa objetivo é estimular as empresas e realizar projetos de ação continuada junto à sociedade e despertar o seu comprometimento com a preservação ambiental, com a cultura e com a comunidade onde inseridas”.

Palavras da direção da Associação dos Dirigentes de Vendas do Brasil ADVB/SC, sobre o prêmio Empresa Cidadã para a Universidade Regional de Blumenau, pela realização do Festival Universitário de Blumenau.

Este prêmio é dedicado a todos: profissionais e estudantes de teatro e parceiros na realização do FUTB.



PRÊMIO
EMPRESA CIDADÃ
1999

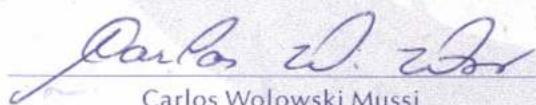
CERTIFICADO

Certificamos que a empresa

FURB - Universidade Regional de Blumenau

Conquistou o PRÊMIO EMPRESA CIDADÃ 99, na categoria
de **Desenvolvimento Cultural**, sendo reconhecida pelo mérito
de fazer da *responsabilidade social* um exercício de *cidadania*, com o case

“Festival Universitário de Teatro de Blumenau”


Carlos Wolowski Mussi
Presidente Executivo da ADVB/SC

ADVB
SANTA CATARINA

Neste Número...

Coordenação

- 04 Apresentação
- 05 Aos Quatorze...

Artigos

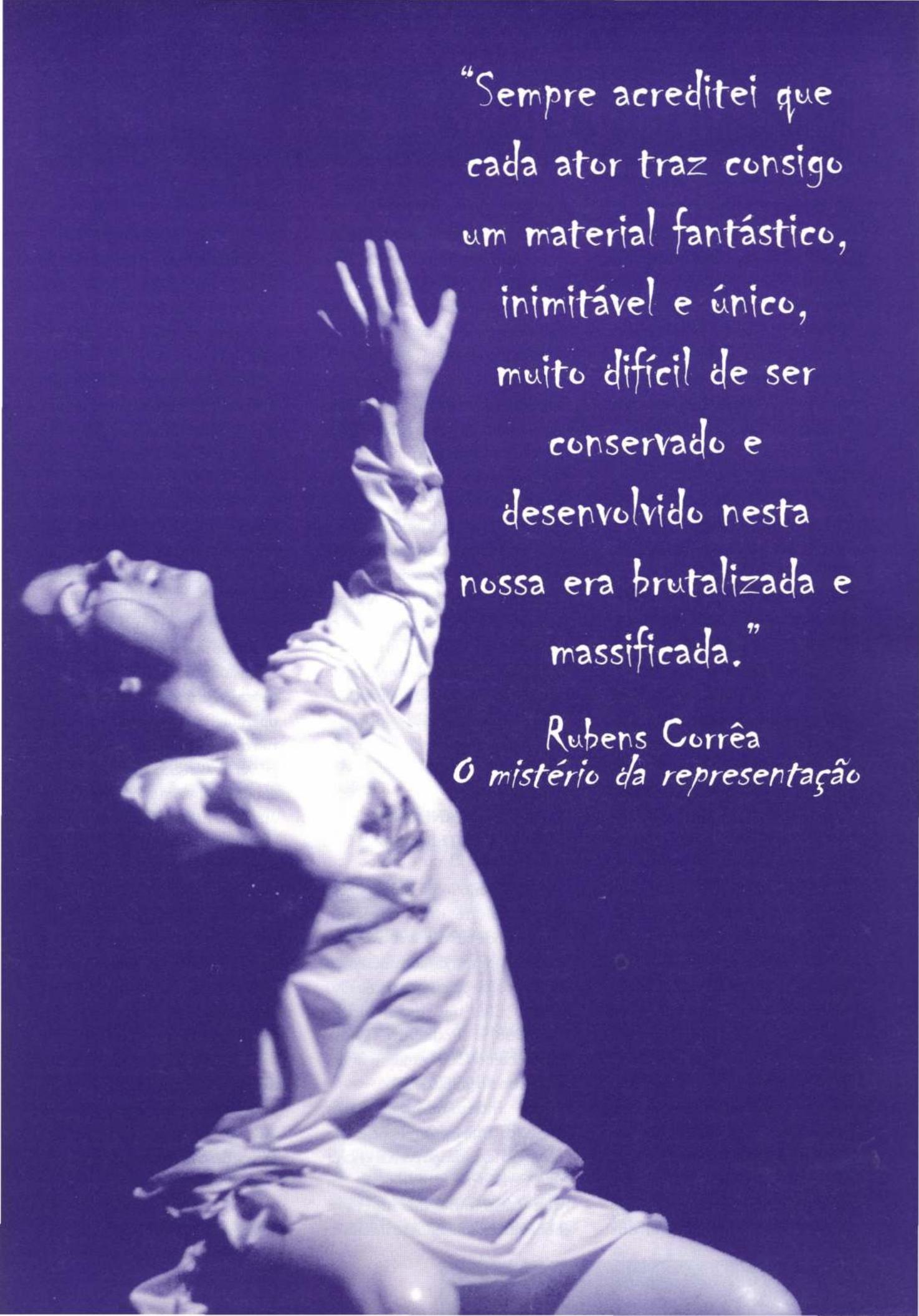
- 10 Entre o Épico e o Dramático (*Eliane Lisbôa*)
- 18 A Isca da Mentira e a Carpa da Verdade (*Roberto Mallet*)
- 23 Metodologia do Projeto e Iluminação Cênica (*Nádia Luciani*)
- 27 Os Mistérios do Ator (*Irene Brietzke*)
- 28 Teatro: A Arte de Partilhar (*Eduardo Montagnari*)
- 32 Pros Atores (*Suzana Saldanha*)
- 34 O Enigma da Pirâmide (*Paulo Vieira*)
- 39 El Teatro y Sus Refugios (*Diego Cazabat*)
- 44 Olhos da Bondade (*Paulo Gaiger*)
- 47 A Escola do Vieux Colombier (*José Ronaldo Faleiro*)
- 51 O Beijo no Asfalto - Equívocos e Acertos da Encenação (*Pita Belli*)
- 54 Contos Sufis (*Margarida Baird*)

Espetáculos

- 56 Mostra Oficial
- 62 Mostra Paralela
- 70 Palco Sobre Rodas
- 72 Premiados

Especial

- 83 Espaço Aberto
- 86 Convidados



“Sempre acreditei que
cada ator traz consigo
um material fantástico,
inimitável e único,
muito difícil de ser
conservado e
desenvolvido nesta
nossa era brutalizada e
massificada.”

Rubens Corrêa
O mistério da representação

Entre o Épico e o Dramático

Eliane Lisboa*

A proposta feita pela FURB de se aproveitar o espaço da Revista o Teatro Transcede para levantar questões teatrais mais abrangentes do que simplesmente restringir-nos a aspectos do último Festival, estimulou-me a resgatar um artigo escrito já há alguns anos, quando da publicação do livro *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa.¹

Na ocasião de seu lançamento, o livro chegou a provocar uma certa polêmica, de um modo geral sob forma de protesto às críticas de caráter pessoal levantadas pela autora, sem terem sido abordadas, ao que me parece, as suas questões de fundo. No entanto, ainda que, como afirmou Sábato Magaldi, “se possa divergir em grande parte da classificação e dos juízos de Iná Camargo Costa”², considero que o livro levanta algumas discussões que não devem ser ignoradas.

Este artigo, em seu formato original, foi levado à discussão em disciplina ministrada pela Professora Maria Sílvia Betti, no curso de mestrado em Artes Cênicas da USP, contando com a presença da Profa. Iná Camargo, em encontro a que infelizmente não pude comparecer. Gostaria, assim, de aproveitar esta oportunidade para retomar a discussão com a autora, publicando o artigo, já bastante modificado, e, sobretudo, apoiado em leitura mais recente e a meu ver indispensável aos

estudiosos de teatro: *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, de Robert Abirached.³

São, essencialmente, dois os aspectos de que gostaria de tratar com referência ao livro de Iná Camargo. O primeiro deles diz respeito à decolagem temporal feita pela autora, que busca trazer fatos históricos do passado, mesmo que recente, sob o prisma e o olhar de nosso momento atual.

O segundo aspecto, a meu ver mais importante e de abordagem mais delicada, e que entendo ser o foco central de toda sua análise, trata da questão do teatro épico, de seu (des)encontro com o drama e da possibilidade de convivência dessas duas formas e, por trás dela, do antigo debate sobre a possibilidade de intervenção do artista na realidade.

ACERTANDO OS PONTEIROS

O período de abrangência do livro de Iná Camargo comprehende basicamente a década de 60, com um deslocamento de dois anos, se balizamos o trabalho entre “Eles não usam black-tie”(1958) e “Roda Viva”(1968), tendo como foco central a etapa em torno do golpe de 64.

Independentemente dos aspectos mais pontuais de sua análise, o texto de Iná parece ignorar totalmente o momento histórico em que cada uma das peças e trabalhos examinados se insere.

Desse modo, a autora exige dos artistas e críticos da época uma compreensão do significado e extensão dos fatos no próprio momento em que aconteciam. Se até mesmo em 68 era difícil compreender os rumos que tomava a política no Brasil daquele período, muito mais difícil ainda seria imaginar o alcance do golpe no instante em que ele se dava.

Ao analisar, por exemplo, o espetáculo *Opinião*, a autora vai ser veemente em sua indignação: “Salvo por uma ou outra referência incidental”... “nada mais permite supor que a peça tenha sido escrita depois da maior hecatombe política da história do país”⁴. Para nossa tristeza, não poderia mesmo ter sido diferente. O espetáculo estréia no Rio em 1964, quando não se podia prever a extensão temporal do golpe e muito menos sua profundidade. Justamente porque se tentou alguma resistência, este acabou por mostrar suas garras e concretizou-se de fato a partir de 1968, com o AI-5, período esse que se combina com a efervescência política mundial, com a Guerra do Vietnã, com o Maio francês, e com uma grande abertura dos costumes e da moral em todo o mundo.

Mas a autora não vê nada disso. Desejando um ato de resistência permanente, ignora o que aconteceu como tal, porque parece desconhecer ou quer ignorar o que significou o regime de força e opressão que se instalou no país então: a escalada da violência, que

determinou tantos mortos e desaparecidos no país, a tortura dada como instituição e forma de governo.

Se o panorama real era esse, qualquer ato de resistência se transforma a nossos olhos em um ato heróico, e todas as tentativas de infração das normas vigentes ganham caráter de luta. Assim, o que hoje parece inocuo, ingênuo, apolítico até, tinha naquele momento caráter aglutinador, tentativa de manutenção do espírito de grupo, desejo de não esmorecer.

No processo crescente de repressão, a resposta também tornou-se crescentemente desesperadora. Seria ingênuo, para não dizer pretensioso, querer julgar hoje atitudes desesperadas de grupos que viam desaparecer amigos e parentes, seguir para o exílio seus líderes e mentores, o silêncio impor-se como a forma absoluta de sobrevivência.

Na insistência com que Iná cobra dos autores, atores e críticos da época uma continuidade das experiências vividas pelo CPC, ela parece ignorar também completamente que as atividades do CPC tinham então o apoio mais que simbólico de muitos órgãos e entidades governamentais, que com o golpe foram sumariamente esmagadas ou simplesmente caladas; além da derrubada bastante concreta do prédio do teatro da UNE às vésperas de sua inauguração. Os poucos “resistentes” na defesa do teatro (Vianninha, Vereza e João das Neves entre eles) terminam fugindo pelos fundos para não serem literalmente “explodidos” junto com o prédio.

Iná condena inclusive as

tentativas de acordo com a censura, feitas não apenas por Zé Celso, que ela cita, mas pela maioria dos grupos atuantes, para que de alguma maneira se conseguisse ainda levar um trabalho ao palco. Julgamento esse que afinal poderia ser feito a toda a imprensa, que durante muitos anos resistiu, publicando páginas em branco, poemas, receitas de culinária, para poder nas entrelinhas esboçar ainda alguma forma de pensamento lúcido, passar alguma informação importante.

Uma mesma premonição histórica a autora exige ainda dos críticos ao tomarem contato com novas teorias: é preciso que de imediato se abrace aquilo que só o tempo e a história vão consagrar como uma contribuição fundamental para a arte teatral: no caso, as experiências do teatro épico de Brecht, antes mesmo de que tenha chegado a nós a totalidade de seus textos dramáticos e teóricos, e que a montagem de seus espetáculos tenha ocupado nossos palcos.

Na verdade, no final da década de 50 Brecht está sendo introduzido no Brasil. Qualquer pensador lúcido vai esperar ter mais informações até posicionar-se frente ao fenômeno, como observou Guarnieri a Fernando Peixoto, ao lembrar que durante um certo tempo recusara a obra de Brecht: “Depois passei da recusa à aceitação, a uma compreensão imensa, grande mesmo. Comecei a compreender e a aceitar, sobretudo como homem de teatro, como pensamento, como proposta de trabalho, como consciência política. Mas a recusa não foi tanto contra Brecht. Eu conhecia pouco.

Recusava o “modismo”, só depois tive um relacionamento diferente com a obra dele”⁵.

Esse descaso com o processo histórico Iná vai demonstrar também no que diz respeito à verdadeira revolução de costumes que o Maio de 68 fez explodir e que Woodstock transformou em festa. Se alguns grupos radicalizaram, outros mergulharam nos excessos das experiências alucinógenas, não se pode por isso ignorar o seu significado e a herança a nós legada por esses movimentos.

Assim, é dentro desse panorama também que se deve analisar o significado do Oficina e dos trabalhos dirigidos por José Celso Martinez Correa. A autora, parece que excessivamente preocupada em ser “politicamente correta”, esquece por completo da importância da graça e do riso para se viver, e mesmo do espírito crítico que eles encerram – o que soube compreender tão bem no caso do Teatro de Revista - e analisa com tamanha seriedade O Rei da Vela de Oswald de Andrade e a montagem de Zé Celso, que acaba transformando um texto e trabalho vibrantes numa obra fastidiosa e inútil.

Querendo colocar na mesma forma todos os trabalhos que examina em seu livro, Iná desenvolve, a meu ver, uma leitura bastante incorreta da obra de Oswald/Zé Celso, sobre a qual Sábato Magaldi tece considerações fundamentais a respeito no artigo citado. Apenas gostaria de observar a esse respeito que no país absurdo em que se tinha transformado o Brasil em meados da década de 60, montar O Rei da Vela, e com o tom

de deboche descarado de Zé Celso, era muito mais do que uma brincadeira de meninos, era de uma ousadia e de um vigor político que ainda hoje tem repercussões em nossa história político-cultural. E que, mais ainda, era uma resposta ao golpe que, no conjunto de seus efeitos secundários, como observou com fineza Roberto Schwarz - citado pela autora -, "apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado: a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em leis, etc."⁶

Seriam inúmeros os exemplos a tomar para se identificar o anacronismo das análises de Iná, que se deslocam de 96 para 67 sem qualquer recuo histórico. Caberia, assim, uma recolocação histórica de suas observações, o que, entendemos, implicaria numa modificação das mesmas.

Por outro lado, é verdade que muitas experiências vitais e de fundamental importância para o teatro foram interrompidas em seu nascedouro, ou não chegaram, como diz a autora, a "atingir o seu ápice". As experiências de agit-prop, a criação de um teatro popular, a tentativa de comunicação com o grande público, a elaboração de uma dramaturgia em conexão com nossa realidade mais ampla, todos esses são aspectos que tiveram seu processo interrompido. E acredito que não seria incorreto afirmar-se que há mesmo atualmente um descaso de grande parte dos criadores teatrais pelos problemas de nossa realidade mais imediata.

O encaminhamento de nossas políticas culturais deixando

na mão dos capitais privados a maior parte de seu gerenciamento tem determinado cada vez mais uma preocupação com o caráter espetacular, de show e "evento" das criações e muito pouco com o seu sentido mais profundo que está implicado na arte teatral em sua

falhas que se vinham processando.

Muito provavelmente, se essas experiências tivessem seguido seu livre curso, teriam também chegado a um momento de reavaliação e sofrido processos de reelaboração. Mas, de um modo mais geral, a discussão sobre cultura popular deu um salto a partir do golpe, digamos que numa cura traumática, em que as camadas médias intelectualizadas tomaram consciência de que na verdade falavam sozinhas, quando se propunham a "ensinar ao povo", e que lhes caberia em maior grau escutá-lo e aprender com ele.

Aproveitar as duras lições da história não necessariamente é um retrocesso. Na verdade o que ocorreu com o teatro no Brasil então foi uma abertura a novas experiências, de pesquisa estética, de elaboração de linguagem, o que implicou, num certo momento, em negação radical, como todo processo de crescimento, de experiências anteriores.

Mas o que aconteceu de fundamental nas experiências teatrais dos anos 60 e 70, as experiências do MCP, CPC, de Vianninha, de Boal, assim como todas as experiências teatrais do gênero feitas em outros países, não se apagam da história.

Não se pode esquecer ainda que o trabalho daqueles grupos inseria-se num contexto mais amplo e a recolocação do papel do intelectual (e do artista) em suas devidas dimensões foi um processo internacional. Em todo o mundo viu-se reduzido o alcance de suas análises, consolidou-se a compreensão de que os mecanismos que movem a história são determinados por fatores mais

"... Considerar o drama incompatível com o épico é não compreender o alcance dessas duas formas que desde sempre integraram a arte teatral, à triste exceção do período do drama burguês, que buscou incessantemente fazer do teatro a cópia fiel de uma dada realidade, baseada exclusivamente na força e caráter dos indivíduos, ignorando afinal o próprio caráter contraditório e mutante dessa mesma realidade."

essencialidade.

Mas se a interrupção daquele processo, na época, em alguns casos significou o abandono puro e simples de experiências importantes, em outros ela obrigou também a uma reavaliação das mesmas, a uma compreensão, ainda que dolorosa, de muitas

amplos do que os simples discursos em defesa de sua transformação. O que não reduz a pertinência desses discursos, mas lhes dá proporções mais exatas.

Parece-nos também bastante claro que, mudando-se a situação política, mudam as estratégias de ação, e se o trabalho de intervenção direta, de busca das grandes massas era possível no pré-64, ele vai se mostrar inviável em seguida, e a nova ação dos grupos não foi um recuo como entende a professora, mas como observou Ferreira Gullar, citado pela própria Iná, um modo de se manter, “tanto quanto possível, o espírito da atividade interrompida, dentro das novas condições”⁷.

Nesse sentido não houve recuo, pois o espírito era e permaneceu o mesmo: o de um grupo social de classe média querendo falar sobre seus sonhos de mudança social àqueles a quem se considerava os mais diretamente interessados nessa mudança. O que não se compreendia então era que como agentes fundamentais da mudança, caberia a eles encontrar suas formas de ação dentro de suas reais condições de existência.

O ÉPICO E O DRAMÁTICO: UMA ÚNICA CENA

Na tentativa de mostrar que o teatro brasileiro pós 64 significou um retrocesso frente às experiências anteriores, Iná desenvolve a questão da possibilidade de encontro ou de absoluta dissonância entre o dramático e o épico. Em seu raciocínio a autora estabelece uma separação nítida entre o que vai chamar de forma dramática e

conteúdo épico, mostrando que a incompatibilidade destes dois fatores determina um caminho em nosso teatro que se propôs transformador mas que em sua própria forma manteve-se conservador.

Aí reside o foco e base de sustentação de suas análises, e aí também, de meu ponto de vista, o problema fundamental de sua abordagem. Considerar o drama incompatível com o épico é não compreender o alcance dessas duas formas que desde sempre integraram a arte teatral, à triste exceção do período do drama burguês, que buscou incessantemente fazer do teatro a cópia fiel de uma dada realidade, baseada exclusivamente na força e caráter dos indivíduos, ignorando afinal o próprio caráter contraditório e mutante dessa mesma realidade.

As formas épicas desde sempre estiveram integradas à história do teatro, variando apenas o grau de sua presença nas diferentes épocas e culturas. “Sobre a possibilidade concreta de um teatro que abolisse a distinção entre as categorias do narrativo e do dramático, já levantada por Aristóteles, Brecht não tem nenhuma dúvida: do teatro extremo-oriental aos mistérios medievais e à dramaturgia clássica espanhola, os antecedentes de uma tal escritura cênica não faltam”⁸.

Como disse o próprio Aristóteles “todos os elementos da epopéia são encontrados na tragédia”⁹ (o contrário já não se dá). O drama burguês, buscando envolver o espectador na cena, termina eliminando qualquer traço épico. É em função desse panorama com que se depara que

Brecht vai determinar toda sua metodologia, ao constatar a necessidade de uma ruptura violenta “nos hábitos e mentalidades”, como observa Abirached, “destronando a ação em proveito da narração e reativando as técnicas da epopéia, brevemente definidas por Aristóteles e colocadas na ordem do dia pelas pesquisas de Erwin Piscator.”¹⁰

O problema do épico não é eliminar o drama, é conseguir ver na “causa” do drama fatores outros do que uma história individual, como o sustenta o psicologismo burguês. É tomar consciência de que toda história individual é resultante de uma história social, mas não única e exclusivamente; o indivíduo em sua particularidade não deixa de existir em função disso. O teatro épico enfim, como já foi observado por mais de um estudioso do tema, nos permite ver além do que o protagonista da peça pode ver em torno de si.

A supressão pura e simples do aspecto dramático pode gerar um espetáculo sem vida, se esquecermos que a história é feita de histórias, que são indivíduos que vivem esses momentos históricos. Assim, os elementos épicos combinam-se com os elementos dramáticos, e não há porque considerá-los excluídos. “O que muda”, observa Abirached, “é o acento, o ponto de vista, a distribuição da informação, ou seja, a escolha do procedimento representativo. Para voltar ao teatro, um tal método não poderia eliminar nem a ação nem o sentimento. Brecht... posteriormente concordou que ele também não impedia o efeito de identificação, o recurso à experiência viva, a alguma

sugestão.”¹¹

A imitação das ações do homens permanece como a essência do drama. “Na base do sistema brechtiano, sabemos, permanece o princípio cardinal da imitação, aplicado na cena às ações dos homens mais do que à pintura dos indivíduos em si mesmos”¹². O que seria importante reconhecer são os diferentes níveis do drama, e a redução que faz dele o drama burguês, limitando-se aos aspectos psicológicos do personagem e dando a eles todo o foco central das situações.

No teatro brechtiano esse efeito de representação “é deslocado do interior e contraditado sem descanso: apenas agrupados numa constelação coerente, os elementos de cada imagem são submetidos a uma luz que os decompõe, e as sequências produzidas pela mímesis são pouco a pouco desconectadas da rede que em princípio devem constituir”¹³.

Iná Camargo Costa, no entanto, nega a possibilidade do encontro das formas épica e dramática, colocando-as em camisas de força cerradas, ficando difícil imaginar um processo de criação artística desse modo

Ao longo de seu livro a autora busca, através da análise de vários textos e montagens brasileiras, mostrar como uma aparente proposta de teatro épico contradizia-se com uma montagem ou texto essencialmente dramático.

Em Eles não usam Black-Tie, por exemplo, que Iná toma como modelo de análise, um texto que o próprio autor, Guarnieri, reconhece como influenciado pelo realismo italiano, a construção da

peça ganha em força justamente porque não esquece do indivíduo e de seus dramas frente à possibilidade de construção do coletivo.

Toda a discussão de Iná nesse caso apóia-se na idéia de que a peça tem um conteúdo épico – a greve – e uma forma dramática: o drama familiar e de consciência de Tião. A autora parece não ver o texto, mas o que gostaria que ele fosse. O que a peça nos mostra sob o pano de fundo da greve, e o que a constitui são os dramas individuais implicados no caso numa situação e ação coletiva. Ela não se propõe mostrar os movimentos de massa em cena, mas nas histórias individuais que constrói revela os aspectos contraditórios dos indivíduos diante de uma situação como uma greve.

A força do texto de Guarnieri está justamente no grau de humanidade e, portanto, de contradições, que apresentam os personagens entre outros aspectos como resultado do lugar social que ocupam. O Personagem de Tião nesse sentido, ainda que seja dado como o “traidor da classe”, com todas as suas contradições é o mais bem desenhado no texto, justamente porque expõe ao público os múltiplos aspectos que podem envolver uma tomada de posição dessa natureza. E o quanto a situação social entrecreva-se com os aspectos mais íntimos de um ser, o fato de a mulher estar esperando um filho, a própria vivência anterior de Tião numa família burguesa que cria nele valores e aspirações que os moradores da favela não tinham ou conseguiam redimensionar sua importância frente à necessidade de manutenção de seus laços sociais

e do espírito coletivo.

Guarnieri nesse sentido amplia o estudo do personagem, sem reduzir suas ações exclusivamente a seus traços individuais. “O personagem brechtiano não resulta, como em Piscator, de uma pura “sintomatologia” social”, lembra Abirached. “Sua presença relativamente discreta, enquanto imagem de uma personalidade, não resultaria de um aprisionamento às leis que regem a sociedade, privando-o, por consequência, de força e de relevo. É indispensável desenhá-lo com a mesma precisão necessária para estruturar a fábula de que faz parte.”¹⁴

As possibilidades de mostrar-se um movimento de massas em cena, como o pede Iná, são sempre restritas e em geral terminam por apoiar-se em algumas figuras protagônicas. Quando não se corre o risco, experimentado pelo teatro de Piscator, por exemplo, de fazer de tudo um grande espetáculo onde a força de propaganda toma o lugar da reflexão e do caráter dialético da situação.

Brecht criou um método de trabalho que permitia ao ator compreender os mecanismos econômico-sociais que determinam a situação e comportamento de um dado personagem. Mas quanto mais avançava em seu processo de criação mais dava-se conta de que eles não se resumem a isso.

O que não reduz a sabedoria com que fez uso das formas épicas como instrumentos para a compreensão dos mecanismos que constituem nossa realidade social, quer da parte do público como dos próprios atores.

Na verdade suas formulações assentam-se na trajetória que desenvolveu ao lado de Piscator. Entre os elementos mais usuais na criação de ambos os diretores alemães está a figura do narrador, que normalmente surge não para reforçar uma situação cênica, mas para se contrapor a ela, para questioná-la.

Para Piscator, por exemplo, o uso de recursos épicos era um modo de intervir claramente em tudo o que se apresentava ao público. Piscator relia as obras que apresentava, relacionando-as sempre com o momento em que se encontrava então na Alemanha, de intensa agitação política. A arte de propaganda de Piscator fazia recurso do épico como um instrumento direto de diálogo em contraposição ao que se pudesse constituir numa fórmula psicologizante de personagens.

Nem por isso Piscator foi menos preocupado ao nível formal, desenvolvendo intensa pesquisa em termos de espaço cênico, de uso do cinema e de projeções, e suas preocupações de elaboração artística cresciam à medida em que o seu público também crescia. Para Piscator não havia contradição entre qualidade artística e efetividade política, muito pelo contrário.

É Piscator também que dá início a essa experiência tão frutífera e inesquecível, aplicada por Brecht depois e por muitos grupos no Brasil imediatamente antes do golpe de 64: o trabalho coletivo - a preocupação com a realidade social, constituindo-se como meta - com o entrosamento de outros setores da cultura, não necessariamente ligados à arte,

estatísticos, economistas, historiadores, reunidos em torno de um dramaturgo e de um diretor, junto com os atores, para a elaboração de uma obra. A criação não era simplesmente coletiva, era fruto de uma reflexão conjunta sobre a realidade. O artista sentia-

intelectual e do conhecimento como essencial para uma possibilidade de mudança marcaram também a vida e a obra de Brecht. Vivo também é seu exemplo da necessidade inquestionável de não nos deixarmos levar pela indiferença frente ao que é desumano, e com o qual tendemos a nos acostumar.

Brecht nos deixou um legado inigualável, que influenciou e influenciará ainda por muito tempo a arte, e não apenas a teatral. Não foi o único, e não necessariamente o melhor. Cumpriu seu papel, respondendo aos apelos de seu tempo, ao grau de cultura e conhecimento de sua época.

Suas interrogações permanecem tão atuais hoje como em seu tempo: a possibilidade de fazer da arte teatral um veículo de diversão e de ensino, o uso da arte como um instrumento de crescimento humano, de participação ativa do homem nas questões fundamentais da sociedade de seu tempo, de reflexão sobre a época em que vivemos.

Certamente não repetiremos os mesmos passos de outros agentes teatrais, mas experiências podem e devem ser resgatadas. Sem dogmatismos. Como o próprio Brecht reconhece, falando das experiências do teatro épico que desenvolvia em 1939: "É um caminho, aquele em que nós nos engajamos. As experiências devem continuar. O problema existe para todas as artes, e toma proporções gigantescas. A solução para a qual, no caso nós tendemos é apenas uma das soluções eventuais do problema que se enuncia aqui: como o teatro pode ser ao mesmo tempo recreativo e didático? Como

"... As experiências com o teatro épico foram uma tentativa de utilização de técnicas que, considerava-se, permitiriam de modo mais efetivo uma comunicação com o público. Desde então muitas outras experiências se fizeram, no teatro e fora dele: a importância da expressividade de nosso corpo, a sensibilidade e energia humanas, o diálogo vivo que se expressa através das imagens na cena, esses são todos caminhos que o teatro e a arte em geral (re)descobre."

se implicado no seu tempo e responsável como qualquer outro indivíduo pela transformação da sociedade ainda que sua intervenção pudesse ser limitada, como vimos acima.

A força da criação coletiva, a consciência do grupo e seu valor, o reconhecimento da compreensão

fazê-lo sair do comércio de droga intelectual e transformar uma feira de ilusões num lugar onde nos enriquecemos de experiências novas? Como o homem de nosso século, este homem sem liberdade e sem saber que é ávido de liberdade e de saber, como o homem torturado e heróico, o homem engenhoso de quem se abusa, o homem transformável que transforma o mundo, como o homem deste século grande e terrível poderá obter seu teatro, um teatro que o ajude a tornar-se senhor de si mesmo e do mundo?"¹⁵

A INTERVENÇÃO NA REALIDADE

Queremos crer que o móvel dos questionamentos de Iná não é exclusivamente o fato do épico ou não-épico, drama ou não drama, mas que por trás de suas inquietações encontra-se a efetividade do que se faz, o caráter da obra de arte, sua preocupação e possibilidade de intervenção na realidade.

E nesse sentido seu questionamento, ainda que não seja original, é não só importante como, a meu ver, fundamental. Seu livro é atual no sentido de trazer à tona um espírito que não apenas floresceu nos anos 60/70, mas deixou marcas indeléveis. É justamente porque reconhecemos que há seres humanos vivendo suas histórias individuais e coletivas em grande dificuldade que conseguimos encontrar nas obras de arte esse pulsar de indignação e paixão que toda arte exige.

Finalmente, entendemos também que o uso de recursos épicos não necessariamente traz por

si só a possibilidade de uma consciência crítica. O modo como esses recursos são utilizados, o quanto eles implicam não apenas numa ruptura com a causalidade, mas ainda o quanto eles rompem com uma dada visão ou não do que se apresenta podem determinar sua força questionadora. Entendemos, por exemplo, que o uso da narrativa não necessariamente é "conscientizador". O tom do narrador, sua força, determinam o que ele diz, e podem ser tão ou mais envolventes do que um diálogo dramático.

As inquietações de Iná são justas no sentido de que não se pode achar que todos os problemas se resolveram só porque não há mais ditadura. Mas a forma de participação no pré-64 não pode ser repetida agora. Não há uma resposta única a ser dada aos conflitos sociais, a necessidade de justiça social continua, se não mais premente, mas os caminhos para ela são muitos. O artista, como alguém sensível a seu tempo, não deverá ignorar esse fator em sua criação, ainda que ele possa negá-lo em seu discurso. Mas de que maneira ele poderá expressá-lo em sua obra, não é possível determinar.

Como disse Brecht, cada qual tem seu caminho a seguir. Certamente não são discursos que resolverão. E nem sequer podemos prever os efeitos de qualquer obra frente ao público. Sabemos muito bem que as experiências teatrais dos anos 60, ainda que comprometidas com um engajamento político, tinham como público uma classe pequeno burguesa ou burguesa diretamente, e as revoluções faziam-se apenas, na sua maior

parte, no mundo dos sonhos.

A compreensão disso não elimina a possibilidade de ter no teatro um instrumento de participação. Acredito até que ele seja a arte mais propícia a isso, mas o caminho para se fazer chegar essas propostas junto ao público não é o discurso. Os elementos épicos são um recurso, que funcionam num espetáculo construído com beleza estética, com uma carga poética que nos envolva na totalidade de nosso ser, que não nos roubam com isso nossa capacidade de refletir. É quase infantil imaginar-se que num espetáculo tradicional o público perca a noção de que está num teatro por se envolver "demais" com o espetáculo. Isso nunca se deu assim, e não foi com isso que Brecht rompeu. A sua genialidade está em, mantendo a carga poética que permite a arte teatral, e em alto grau, trazer junto com ela uma série de informações e de observações críticas sobre a realidade que possam ampliar a compreensão do público e dos atores sobre todos os elementos que envolvem uma dada situação.

A arte não dá respostas, expressa as angústias, mas ao fazer isso ela termina por se posicionar e assim abrir caminhos. A questão é que se pensarmos no homem apenas como grupo social, como massa, podemos desembocar tanto num possível socialismo quanto num sistema autoritário de tipo fascista. Um discurso inflamado, engajado, pode arrastar uma massa acrítica para qualquer tipo de liderança, como a própria história já nos mostrou. O indivíduo que compõe a massa em sua inteireza crítica é muito mais

importante para a garantia de uma sociedade humana mais justa do que o mais ferrenho dos ativistas.

Nós sabemos também, hoje, que os fatores que determinam um movimento social, uma explosão ou um ato de conformismo são inúmeros e muitas vezes imprevisíveis. Cabe à arte, na verdade, mais do que mobilizar as massas aperfeiçoar os seres humanos, torná-los mais sensíveis, mais espiritualizados frente à vida

As experiências com o teatro épico foram uma tentativa de utilização de técnicas que, considerava-se, permitiriam de modo mais efetivo uma comunicação com o público. Desde então muitas outras experiências se fizeram, no teatro e fora dele: a importância da expressividade de nosso corpo, a sensibilidade e energia humanas, o diálogo vivo que se expressa através das imagens na cena, esses são todos caminhos que o teatro e a arte em geral (re)descobre.

Alimentado pela experiência brechtiana o teatro se viu colocado nos anos que se seguiram diante de um velho impasse, com a tradição

racionalista confrontando-se com concepções que buscam liberar as energias do ser. Este antagonismo, observa Abirached, “funda-se e é alimentado sem descanso por uma apreciação diferente da noção de realidade, e em consequência da relação mais justa e mais fecunda a se instaurar entre o homem e o mundo”¹⁶. O que gerou uma série de criações que buscam trabalhar a situação do homem sem tomá-lo como imutável, mas vendo nele outros fatores além das questões históricas e sociais e compreendendo mesmo uma nova noção de natureza.

É assim que entendo devem ser analisadas as experiências teatrais desenvolvidas no Brasil nas últimas décadas. O que não quer dizer que grande parte de nosso teatro não esteja vivendo ainda um momento anterior a Brecht, ignorando todo o seu fascinante legado, mas não se pode também de modo dogmático considerar que toda arte que não se postule marxista não possa também estar contribuindo e de maneira decisiva para a nossa formação enquanto seres humanos.

NOTAS

¹ COSTA, Iná Camargo, *Graal/Paz e Terra*, SP, 1996

² Sábato Magaldi. *Caderno Mais*. Folha de São Paulo, 5.9.96.

³ Abirached, Robert - *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. - Ed. Gallimard, Paris, 1994

⁴ Costa, p. 102

⁵ Guarnieri, em entrevista a Fernando Peixoto. “Teatro em Movimento”. Hucitec, SP, 1989

⁶ Schwarz, Roberto. *Cultura e Política*, em “O Pai de Família e Outros Estudos”, *Paz e Terra*, RJ, 1992, p. 71

⁷ Costa, p. 111

⁸ Abirached, p. 275

⁹ Aristóteles, *Da Arte Poética*, in Crítica e Teoria literária na Antiguidade – Cap. 5 – Ediouro, RJ, 1989, p. 20

¹⁰ Abirached, p.274.

¹¹ Ibid, p. 276

¹² Ibid, p. 272

¹³ Ibid, p. 279

¹⁴ Ibid, p. 284

¹⁵ B.Brecht, *Écrits sur le Théâtre*, Ed. L'Arche, 1972, p. 298.

¹⁶ Abirached, p. 313

BIBLIOGRAFIA

ABIRACHED, Robert – *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994

ARISTÓTELES, et allii – “*Da Arte poética*” in Crítica e Teoria Literária na Antiguidade, Ediouro - RJ, 1989

BRECHT, B. – *Écrits sur le théâtre*, Ed. L'Arche, 1972

COSTA, Iná Camargo – *A Hora do Teatro Épico no Brasil - Paz e Terra*, Graal, SP, 1996

PEIXOTO, Fernando – *Teatro em Movimento* – Hucitec, SP, 1989

SCHWARZ, Roberto- *O Pai de Família e Outros Estudos*, *Paz e Terra*, RJ, 1992

*Eliane Tejera Lisbôa:

Professora de crítica e dramaturgia do Curso de Artes Cênicas da UDESC. Doutoranda em Teoria Literária pela UNICAMP-SP. Diploma de Maitrise em informação e Comunicação pela Universidade de Paris X – Nanterre. Jornalista e crítica teatral.

A ISCA DA MENTIRA E A CARPA DA VERDADE

Roberto Mallet*

Hamlet é uma peça que trata muito mais sobre a questão do teatro do que geralmente se pensa. É comum as pessoas ligarem o tema do teatro e da representação em Hamlet com a apresentação dos atores, a cena denominada "A Ratoeira", em que se denuncia o assassinato do pai. Entretanto, toda a peça contém essa temática do ocultamento e do desvelamento, da representação. Hamlet representa o tempo todo - começa logo no início da peça, quando decide fingir que está louco, e o tema passa a refletir-se ao longo de todo o texto, com inúmeras variações, como harmônicas de uma nota fundamental.

Há um momento na peça, na primeira cena do segundo ato, em que Polônio manda Reinaldo a Paris com a missão de saber como Laertes vem se comportando por lá. Ele então dá alguns conselhos a Reinaldo, e o conselho fundamental é: "não pergunte diretamente pelo seu comportamento; diga que ele se comporta de uma determinada maneira, atribua-lhe algumas ações imorais, e pela resposta, pela reação do seu interlocutor, confirmado ou negando tal comportamento, descobrirás o que pretendemos". E termina esse discurso com uma frase magistral:

"com a isca da mentira, fisgarás a carpa da verdade".

O teatro, e a arte em geral, trabalham dessa maneira. Quer dizer, nós criamos uma ficção e - como acontece na própria cena da Ratoeira, em que o Rei perturba-se e denuncia-se quando vê seu crime encenado - isso toca o espectador e faz com que ele veja algo. Como diz o Hamlet, na segunda cena do terceiro ato, a finalidade da representação, "tanto no princípio como agora, foi e é oferecer como que um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria face, à derrisão sua própria imagem, e à verdadeira idade e corpo dos tempos sua forma e figura."¹

Esta idéia já está contida na própria palavra *teatro*. Etimologicamente, *théâtron* significa "lugar aonde se vai para ver". "Ver" (*théa*), entretanto, não equivale simplesmente a "olhar". Sua tradução mais correta é "contemplar", ou seja, intuir uma determinada verdade. É um ato do espírito, da inteligência, e não apenas do sentido corporal que denominamos de visão (em grego, *orássis*, do verbo *oráo*).²

Isso nos leva a um tema muito comum nas discussões e preocupações de atores e diretores de teatro: a verdade no trabalho do ator. Muitas vezes nos exprimimos assim, quando avaliamos



uma interpretação: “o ator é (ou não é) verdadeiro, tem (ou não tem) verdade cênica”. Mas o que é ser verdadeiro em cena? O que é a verdade cênica?

Há muito venho insistindo sobre dois erros cometidos com muita freqüência pelos atores: querer ser a personagem e querer sentir o que sente a personagem. Já Stanislavski insistia muito sobre isso, e relacionava intimamente essas duas intenções com o que ele denominava de “fé cênica”. Ambas são impossíveis de realizar, evidentemente. Você não pode ser outro – você é você mesmo, e acabou. Você pode até acreditar que é outro, mas é você acreditando numa fantasia, numa ilusão. E você não pode manipular diretamente seus sentimentos. É outra impossibilidade. Você não pode decidir ficar alegre, ou triste, ou melancólico, ou seja lá o que for. Emoção é um movimento provocado por algo que nos chega do exterior; é uma reação a algo, e não pode ser gerada em si mesma.

Você não pode portanto acreditar que é outro, que você é, digamos, o Hamlet. Isto é uma impossibilidade – ou é loucura. Mas você pode, como disse o mestre russo, acreditar que, se você fosse o Hamlet, você agiria desta ou daquela maneira, você teria este ou aquele trejeito, você andaria desta ou daquela maneira. A diferença é radical. No primeiro caso você está tentando acreditar em uma mentira gritante, no segundo está jogando um jogo, um papel, e você pode acreditar – porque é verdade – que você é você mesmo movimentando-se em um espaço ficcional.

Quanto à questão da emoção, recorro também a Stanislavski. Logo no começo de “A Preparação do Ator”, depois que o diretor faz um

teste inicial, há um momento em que ele vira-se para o aluno-narrador e diz que ele estava tentando sentir em cena, e que isto é um erro. Vira-se então para três atores e lhes diz:

“Sentem-se aqui mesmo nestas cadeiras, onde posso vê-los melhor, e começem: você vai sentir ciúmes, você vai sofrer e você entrustecer-se, apenas expondo esses estados de alma, simplesmente por eles mesmos.” E Kóstia, o aluno-narrador, conta: “Sentamo-nos e logo percebemos como era absurda a nossa situação. Enquanto eu andava de um lado para o outro, retorcendo-me como um selvagem, era possível acreditar que havia algum sentido naquilo que eu fazia, mas quando me sentaram numa cadeira, sem nenhum movimento exterior, patenteou-se o absurdo da minha interpretação.”

“Bem, o que é que vocês acham? perguntou o Diretor. - É possível alguém sentar-se numa cadeira e, sem nenhum motivo, ter ciúmes? Ou ficar todo emocionado? Ou triste? Claro que é impossível. Fixem esta regra de uma vez por todas em suas memórias: em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo. (...)”

Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. Nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer, apenas por ter ciúme, amar ou sofrer.”³

Durante muito tempo eu não percebi o sentido fundamental desse texto: quando estamos fora de cena, sentados em nossas cadeiras, percebemos que é absurdo manipular diretamente

“...Etimologicamente, *théátron* significa “lugar aonde se vai para ver”. “Ver” (*théa*), entretanto, não equivale simplesmente a “olhar”. Sua tradução mais correta é “contemplar”, ou seja, intuir uma determinada verdade. É um ato do espírito, da inteligência, e não apenas do sentido corporal que denominamos de visão (em grego, *orássis*, do verbo *oráo*). Isso nos leva a um tema muito comum nas discussões e preocupações de atores e diretores de teatro: a verdade no trabalho do ator.”

os nossos sentimentos. Como é que eu vou ficar alegre por uma decisão da minha vontade? É impossível. Mas quando subimos ao palco e começamos a nos mover, por um mecanismo qualquer isto nos parece possível. E passamos a acreditar num absurdo em que, fora do palco, não acreditamos de maneira alguma.

Stanislavski aponta aqui para a diferença entre um raciocínio sobre determinado tema, entre uma compreensão de ordem racional, e uma compreensão de ordem integral, inteira, onde você inclui razão, sentimento, sentidos e inteligência. Está falando sobre a diferença entre um pensamento racional e um pensamento em ação, que é o pensamento próprio do ator.

Na mesa redonda que realizamos nesse Festival, em que discutímos a relação entre o ator e o texto, chamávamos a atenção para a distância que muitas vezes há - e isto não é só para o ator, é para qualquer artista, é para o diretor também -, a distância que há entre o discurso que eu faço sobre o meu espetáculo e o meu espetáculo. Muitas vezes eu penso coisas sobre o meu espetáculo que não estão realizadas em cena. E nós atores também - quantas vezes acontece em ensaios um diretor virar-se para um ator e dizer: "você não está fazendo determinada coisa", e o ator dizer: "eu estou!" Ele não está! Ele está enganado. Ele pensa que está. Ele não consegue ver que o que está ocorrendo é um processo puramente mental, e não orgânico.

Isso vem de uma divisão que há entre teoria e prática na nossa própria concepção de mundo. É da nossa cultura, não é algo restrito ao teatro - se o fosse seria maravilhoso, mas não é, é geral. Quantas vezes as pessoas dizem coisas e agem de outra maneira - e pior, elas acreditam de fato que o que elas são é o que elas dizem que são, e não o que elas agem. Nós fazemos isso muitas vezes.

Jacques Copeau afirma num texto notável que o ator não mente, que ele não engana. Que o que ele faz é algo muito mais inaudito, muito mais estranho: ele aplica sua sinceridade em sentir o imaginário; ele desvia suas faculdades naturais para um uso fantástico⁴. Esta afirmação corresponde exatamente à definição do que Stanislavski chamou

em certo momento de sua trajetória de “memória afetiva”. As pessoas pensam que memória afetiva é lembrar de um fato e com isto sentir algo análogo ao sentimento que tiveram quando ocorreu esse fato. Mas na realidade, quando eu lembro, digamos, da morte de um amigo, eu posso sentir algo que não tem nada a ver com o que eu senti naquele momento. Não é através da recordação que eu posso trabalhar sobre as minhas emoções. A memória afetiva preconizada por Stanislavski não é pensar em algo que causou uma determinada emoção para que eu o sinta de novo artificialmente em cena. Isto é uma bobagem! Ele não poderia ter pensado um negócio desses. Entretanto eu vejo mesmo em escolas de teatro professores dizendo que é isto. E aí afirmam que é uma bobagem. Claro que é uma bobagem - uma tolice. É impossível realizá-lo. Toda vez que eu penso em algo que me emociona, eu sinto coisas diferentes - depende do meu estado, depende do que eu estou fazendo... Se eu estou trabalhando, se eu acordei indisposto, etc., eu vou sentir coisas diferentes. Memória afetiva não é isto.

Diz Shakespeare que “o ator força sua alma a sofrer com o seu próprio pensamento”. Digamos que eu tenha uma cena muito simples, em que está frio. O que acontece em geral? O ator tenta significar, tenta nos falar através de um gestual, de maneira discursiva, que está frio. E o trabalho correto é colocar o sistema nervoso numa condição análoga à que ele se encontra quando de fato está frio. É só isto. É simples. E é absolutamente corporal - eu tenho que encontrar como é que meu corpo se comporta quando está frio, como está meu sistema nervoso nessa temperatura. Dizem que um colega de Stanislavski, na década de 30, comentou com o mestre: “nós nos enganamos, não devíamos ter falado em memória afetiva, mas em nervos”. É o que diz Copeau: “o desvio das faculdades naturais para um uso fantástico”. Quando está frio, naturalmente meu corpo vai para aquele estado. O ator coloca o seu corpo nesse mesmo estado quando não está naturalmente frio, e a partir dessa condição material em que coloca seu corpo ele começa a encontrar que tipo de comportamento esse corpo tem. E aí

eu posso até usar o que se chama de clichê. Porque o que dá o caráter de falsidade ao clichê não é a forma do movimento em si, mas o fato de que ele não é resultado de um processo realizado no próprio corpo, mas como que uma aplicação externa do resultado do processo, sem o alicerce interior, físico. Contrair os músculos para encontrar esse estado é uma ação física, muito simples e muito clara. E a partir dela eu encontro outra respiração, outra lógica de movimentos, etc. São elementos puramente corporais. Aqui não se trata ainda de grandes emoções, mas de uma situação física - um ambiente frio, e portanto de uma emoção muito simples, sentir frio.

Note-se que os sentimentos também são corporais - mais sutis que o frio, por exemplo, mas também corporais. Alegria, tristeza, etc., eu as sinto em meu corpo. Meus sentimentos não acontecem nem na minha inteligência nem na minha vontade.

Se eu não posso trabalhar diretamente sobre os meus sentimentos, indiretamente eu o posso. Se eu modifico minha condição corporal, eu modifico meu estado anímico. Há uma relação muito estreita entre o estado corporal e o estado anímico. Um exemplo cotidiano disto: você acorda mal-humorado. Sai de casa mal-humorado. Está indo para o trabalho e passa o ônibus que você precisa pegar. E você corre cem metros para pegar o ônibus. Pega o ônibus. Onde está o mal-humor? Desapareceu. Ele vai voltar quando o meu metabolismo voltar ao normal. Ou seja, se eu modificar a condição do meu corpo, eu modifico o que eu estou sentindo.

Há realmente uma íntima relação entre o

problema da verdade e da mentira⁵ e a qualidade do trabalho de um ator. E o problema mais grave da mentira não são as mentiras que nós contamos para os outros - porque essas, nós sabemos que são mentira. As piores mentiras são as que nós contamos para nós mesmos. Há um grande psicólogo, Müller, citado por Olavo de Carvalho, que

dizia que "a neurose é uma mentira esquecida na qual eu ainda acredito". É uma definição genial da neurose: uma mentira que eu contei para mim mesmo - o tempo foi passando, um dia eu esqueci da mentira, esqueci que a contei, mas ainda acredito nela. E ajo de acordo com ela. Jacques Lacan expressou a mesma coisa de uma outra maneira, quando disse que a função da psicanálise é fazer o homem compreender que ele se fez como um outro. Note-se que eu não estou falando aqui de terapia, mas de uma busca de conhecimento que está implícita no trabalho do ator - que está implícita no trabalho de qualquer homem digno desta palavra.

Uma coisa que talvez seja pouco enfatizada no nosso treinamento é o treinamento de não mentir para si mesmo, e de cavocar as mentiras que já contamos e que estão esquecidas. Contrapor a idéia

que temos de nós mesmos com as nossas próprias ações. Eu às vezes me pergunto se a nossa inabilidade com a ação dramática não é antes de tudo uma inabilidade com a ação na própria vida. Esse é um princípio no teatro - e na vida: eu conheço alguém não pelo que ele diz de si mesmo, não pelo seu *curriculum vitae*, mas pelo que ele age, pelo que ele faz. Não no sentido de atividade, obviamente, mas no sentido de ação, mesmo. E a

"...Há realmente uma íntima relação entre o problema da verdade e da mentira e a qualidade do trabalho de um ator. Como é que a gente pode querer ser verdadeiro em cena se construímos a nossa vida em cima de mentiras? Impossível. Vai ser uma mentira. Às vezes muito bem feita, muito bem contada, têm pessoas muito hábeis em mentir, e há muitas escolas especializadas em ensiná-lo. Mas como toda mentira ela não nos toca verdadeiramente, ela não nos questiona. O público reconhece quando uma interpretação é falsa - apesar de não saber verbalizá-lo."

gente reflete sobre isto muito pouco em nossa vida. Testamos muito pouco as nossas convicções sobre nós mesmos, contrapondo-as com as nossas ações cotidianas. Como é que a gente pode querer ser verdadeiro em cena se construímos a nossa vida em cima de mentiras? Impossível. Vai ser uma mentira. Às vezes muito bem feita, muito bem contada, têm pessoas muito hábeis em mentir, e há muitas escolas especializadas em ensiná-lo. Mas como toda mentira ela não nos toca verdadeiramente, ela não nos questiona. O público reconhece quando uma interpretação é falsa – apesar de não saber verbalizá-lo.

A isca da mentira de Polônio é a própria ficção, algo que tem um outro objetivo; não contar uma mentira, mas fisgar a carpa da verdade. Sobre nós mesmos, e sobre o outro, o público. Todos os grandes mestres do teatro insistem nisto: se eu não

sou capaz de processar honestamente um trabalho, se eu não sou capaz de ser verdadeiro comigo mesmo, de ser honesto comigo mesmo, se eu não sou capaz de ter objetividade diante do meu trabalho e da própria vida, como é que eu posso ser honesto e verdadeiro com o público? O teatro torna-se então aquela fogueira de vaidades que todos nós conhecemos, e torna-se mais um instrumento a serviço das forças que lutam por adensar a obscuridade em que estamos mergulhados.

*Roberto Mallet é diretor do Grupo Tempo (SP) e pesquisador na área de formação de atores

NOTAS

¹ Também no trabalho do ator utilizamos esse tipo de procedimento. Também o ator plasma imagens em seu corpo que se tornam, além de signos e símbolos para a platéia, iscas para a manifestação, para a revelação daquilo que há de mais profundo e misterioso em si mesmo.

² Traremos ainda mais luz à significação original da palavra teatro se observarmos que este radical théa compõe também as palavras *theoria* (propriamente “contemplação”) e *Theós* (Deus). Para os gregos, Deus é “Aquele que vê”, e evidentemente este “ver” não pode ser um ato corporal, já que Deus manifestamente não possui globos oculares. Podemos ir mesmo um pouco além e dizer que Deus não só é “Aquele que vê”, mas a luz que possibilita que os homens vejam. A arquitetura do teatro grego corresponde a essa idéia. Há uma passagem na “República” de Platão onde isto é dito explicitamente: “Quando [a alma] fixa os olhares sobre aquilo que a verdade e o ser iluminam, ela o comprehende, o conhece, e denota que é dotada de inteligência.” (República, 508d)

³ Stanislavski, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, p. 67-69.

⁴ O texto chama-se “Aos Atores”, e você encontrará uma tradução dele na página do Grupo Tempo: www.grupotempo.com.br.

⁵ Este tema da verdade mereceria um estudo especial. Hoje há um preconceito generalizado quanto a esta noção, que está disseminado não só em boa parte da população mas – o que é muitíssimo mais grave – em nossos meios acadêmicos. Aliás, algumas discussões e debates nesse Festival comprovam plenamente o que digo. Uma das frases mais ouvidas hoje em dia é “a verdade não existe”. Esta é uma das frases mais ócas que conheço. Ela é simplesmente uma contradição nos seus próprios termos. O que se pretende dizer com isto? Uma verdade? Quem afirma que a verdade não existe está afirmado uma verdade! É uma frase que nega-se a si mesma – esta frase é que não existe! É simplesmente uma construção gramatical que não quer dizer absolutamente nada. Existe outra frase absurda, também muito ouvida em nossos meios acadêmicos: “tudo é relativo”. E eu pergunto: inclusive isto? Se tudo é relativo, isto também o é, e devem existir coisas que não são relativas. Aliás, a própria afirmação inclui um absoluto: “tudo”. É triste que esse tipo de asneira esteja sendo dito do alto das cátedras de nossas universidades.

Metodologia do Projeto & Iluminação Cênica

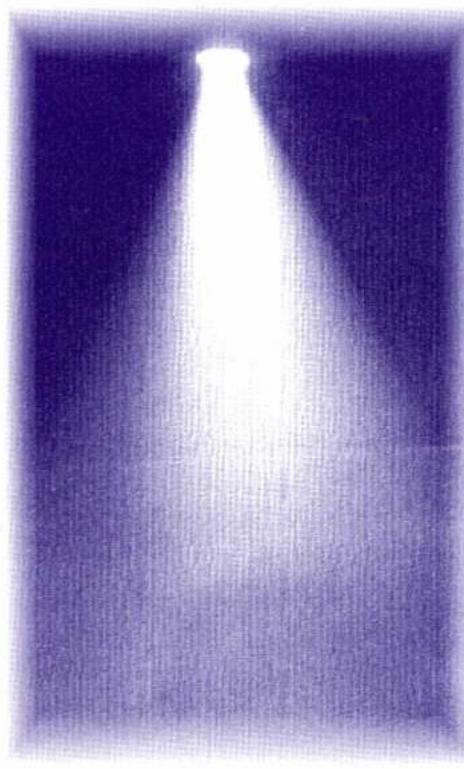
Nadia Luciani*

Antes de mais nada, é preciso salientar que discorrer sobre um determinado assunto nunca é uma atividade unilateral. Dependendo para quem se fala, há á toda uma nova perspectiva e visão sobre o que se fala. Neste aspecto, o simples “falar sobre iluminação”, a flor do meu desejo a muito tempo, torna-se algo ainda mais especial quando se trata de falar para um publico como o do festival de teatro de Blumenau. Apesar de não ter sido a primeira vez que freqüentei o festival - nas outras vim como iluminadora e nunca pude ficar para todos os eventos - muito me surpreendeu a forma e a estrutura deste Festival em particular. Foi uma grata surpresa descobrir um universo onde ainda se discute e se reflete sobre o FAZER TEATRAL.. é muito comum os Festivais universitários irem se “profissionalizando”, no mau sentido, e irem deixando de ser instrumento de pesquisa, estudo e desenvolvimento - a real necessidade e propósito do que se diz “universitário”. Palavrórios à parte, dentro de todo este contexto, falar da minha profissão, uma paixão, a Iluminação Cênica, para um

público tão seletivo e interessado, toma uma dimensão nova e surpreendente: a do prazer de difundir um estudo de muitos anos em mentes férteis, com a certeza

eu tento relacionar, tanto na teoria como na execução prática dos meus projetos de iluminação, uma interação entre as Artes Cênicas, minha vocação, e o Design, minha formação acadêmica.

A Iluminação Cênica demorou muitos séculos, desde a Antigüidade, para adquirir alguma importância dentro da estrutura de um Espetáculo Cênico. Tudo começou no Renascimento, quando se deu o início da prática, sob inspiração clássica, de se construir espaços especialmente dedicados à representação de espetáculos. Porém, ao contrário do que acontecia no período Greco-Romano, não eram mais imensas edificações a céu aberto, onde bastava a luz solar para clarear e iluminar as cenas. A Iluminação adquiria, neste momento, sua primeira grande função prática: permitir que o que está á sobre a cena seja visto. Neste período ainda, os italianos Serlio e Sabattini já á experimentavam formas de alterar a luz ambiente para provocar certos efeitos com cor, intensidade e posicionamento da fonte luminosa. Por um longo



de ver seu trabalho frutificar e se transformar em novas pesquisas e novos resultados. Depois de mais de dez anos trabalhando com a prática da Iluminação Cênica, hoje sinto a necessidade de explorar e compreender sua teoria, a forma como se faz, ou melhor, como se deve fazer luz. Nesta pesquisa, de quase seis anos,

período, tão importante quanto ver o que se apresentava em cena, para os nobres europeus, era ser visto. Então, iluminava-se igualmente palco e platéia. Leoni di Somi foi quem, em 1566, sugeriu pela primeira vez a redução da quantidade de luz no auditório com o objetivo de aumentar o efeito da iluminação do palco. Um escritor de teatro posterior, Angelo Ingenieri, foi ainda além e quis escurecer inteiramente o auditório, mas isso ainda não foi conseguido por muito tempo até Fletcher, na Inglaterra, conseguir, pela primeira vez, escurecer o auditório durante todo o espetáculo, aproximadamente trezentos anos depois.

Da luz natural à luz a gás, passando pela vela e pela lamparina de querosene, a iluminação só recebeu toda a importância que tem hoje, depois da invenção da luz elétrica e da lâmpada incandescente, em 1879, justamente por permitir o maior trunfo da iluminação cênica: o controle da luz. Isso coincide com o surgimento da figura do encenador, que deu início à concepção que temos hoje de teatro, que valoriza igualmente todas as suas linguagens cênicas, visuais ou não. De lá para cá, em cada período artístico se definiu uma linguagem própria para a iluminação, do naturalismo ao simbolismo ou ao expressionismo. O suíço Adolph Appia (1862-1928) foi um dos primeiros a realmente

vislumbrar as vastas possibilidades artísticas e estéticas da iluminação no teatro - eis mais uma das funções da luz surgindo. Ele apresentava a iluminação como um possível substituto para o cenário pictórico, que poderia compartilhar a animação do ator e servir de unificador entre este, o cenário e a música. A luz é, para ele, um elemento de pura expressão, em contraste com outros, cujos significados são mais racionais. Assim, ela não serve mais apenas para assegurar a visibilidade, mas também para esculpir e modular as formas e volumes, com o uso de sombras mais ou menos difusas, reflexos e feixes coloridos de luz. Mais tarde, o inglês Gordon Craig se tornou seu fiel seguidor e difundiu e ampliou suas idéias, defendendo a iluminação como o principal instrumento de estruturação e animação do espaço cênico.

De lá para cá, muito pouco se alterou no que diz respeito a intenções e idéias. Porém, os avanços tecnológicos e as novas concepções de espetáculos das recentes gerações de encenadores teatrais criaram uma linguagem totalmente nova para a iluminação. Porém não é difícil encontrar nela a inspiração dos efeitos já imaginados na Itália renascentista ou na Inglaterra do século XVIII. Assim, sabe-se que só se consegue atrair a atenção do público se o palco estiver iluminado, mas só se

consegue manter esta atenção se ele estiver bem iluminado. O que é então, um palco bem iluminado? Foram citadas, rapidamente algumas das funções da luz, que se agrupam em três tipos: funções práticas, funções semânticas e função estética. As funções práticas se resumem em permitir que se veja tudo o que está à sendo representado em cena e definir, com a luz, a área de atuação. As funções semânticas abrangem um terreno mais vasto e dizem respeito a todas as informações simbólicas que a luz é capaz de transmitir, tanto ao público, auxiliando a sua compreensão do espetáculo, quanto aos próprios artistas, complementando ou facilitando sua atuação. Entre elas, pode-se destacar definição de tempo e espaço da representação, ambientação e clima das cenas, reforço do estilo definido para o espetáculo e determinação do seu ritmo. Quanto à função estética, Appia escreveu "A luz está à para a produção assim como a música está à para a partitura: o seu elemento expressivo em oposição aos signos literais."

Para tanto, mesmo atentando para as funções práticas e semânticas, o iluminador nunca deve se descuidar da função estética, sob o risco de perder também as outras duas, cuja eficácia depende da terceira. É preciso dar ao público um resultado acabado e convincente, com um alto

grau de soluções visuais definidas e uma perfeita execução prática.

Compreender as Funções da Luz, é se conscientizar do "problema" a ser resolvido. Cada espetáculo vai demandar uma luz específica e todas as informações e solicitações já á fazem parte dele, mesmo antes de se acrescentar o projeto de iluminação. Cabe ao Iluminador receber estas informações e, com muita sensibilidade, acompanhar os ensaios e o desenvolvimento de todas as etapas de criação e produção do espetáculo, para, desta forma, captar no máximo grau, a essência do que se pretende para poder traduzi-la para a linguagem de seu domínio: a comunicação visual através da luz. É importante ressaltar que estamos falando em Comunicação Visual, Projeto de Iluminação e Funções da Luz. Isso tudo subentende uma atividade diferente do que normalmente se supõe da criação da luz de um espetáculo em que se leve apenas em consideração clarear e embelezar (aqui não no mesmo sentido filosófico estético de antes) a cena. Para se projetar uma luz existe toda uma metodologia a ser seguida, e se torna fundamental uma formação específica para este profissional, englobando temas que digam respeito à metodologia do projeto, teorias da forma e da cor, desenho e noções do espaço

tridimensional, semiótica e teoria da informação, estética, entre outras ligadas diretamente à dramaturgia e às artes cênicas. Este profissional deve ser capaz de compreender e correlacionar estes dois universos: as Artes

"... muito me surpreendeu a forma e a estrutura deste Festival em particular. Foi uma grata surpresa descobrir um universo onde ainda se discute e se reflete sobre o FAZER TEATRAL.. é muito comum os Festivais universitários irem se "profissionalizando", no mau sentido, e irem deixando de ser instrumento de pesquisa, estudo e desenvolvimento - a real necessidade e propósito do que se diz "universitário"; dentro de todo este contexto, falar da minha profissão, uma paixão, a Iluminação Cênica, para um público tão seletivo e interessado, toma uma dimensão nova e surpreendente."

Cênicas e o Design.

A Iluminação Cênica toma, na Produção de um espetáculo, ao mesmo tempo, um espaço privilegiado e ingrato. Privilegiado porque é, na prática, o último

elemento a ser acrescentado ao espetáculo. Isso faz com que o Iluminador possa "beber de todas as fontes" de informação disponíveis. Tudo indica luz: desde a voz e a expressão emprestada por um ator à sua personagem até elementos do cenário e inserções da sonoplastia. Quase que cada detalhe do espetáculo pode ser uma inspiração para a luz e dar ao iluminador uma deixa, um motivo, um sentido para uma troca de luz ou para a criação de um efeito. Só depende da sua atenção e sensibilidade para percebê-los. E ingrato pelo mesmo motivo: por ser o último, necessita de que os outros elementos estejam concluídos, ou ao menos definidos, e quase sempre, carece de tempo hábil para sua execução detalhada ou tranquila. Mas também, nem só de sensibilidade se faz um Iluminador. Além dos conhecimentos em Design e Artes Cênicas, existe ainda uma formação técnica, que, dentro de todo este universo, só diz respeito à área da iluminação. Antes de mais nada, ele deve conhecer profundamente cada tipo de espaço cênico, suas peculiaridades e as instalações características de cada tipo, tanto elétricas quanto de maquinaria cênica. Conhecer o teatro em que se vai trabalhar e suas possibilidades técnicas pode ajudar a resolver certos impasses com soluções que de outra forma não se encontrariam. Conhecimentos

em Eletricidade também são fundamentais, ao menos para se poder respeitar a instalação do teatro e seus limites, mas podem ainda ajudar nas possibilidades de criação. A Física, mais especificamente a natureza e o comportamento da luz e da cor amplia a capacidade do Iluminador em trabalhar com os efeitos da luz e a percepção que o público tem dela. Em tempo, também cabe algum conhecimento sobre a percepção humana, sobretudo da luz e da cor. Por último, a área mais específica e direta destes conhecimentos técnicos: os equipamentos de iluminação, seus nomes, características e usos. A função de um acaba onde começa a de outro e, apesar da grande variedade de equipamentos disponíveis no mercado - mais restrito se tomarmos apenas o universo local, mas mesmo assim, considerável - , cada um possui um emprego específico e deve ser usado com este parâmetro de escolha. São refletores, acessórios, máquinas de efeito e equipamentos de controle da luz que nos permitem as mais inimagináveis imagens e situações cênicas.

Como já á foi dito anteriormente, as funções da luz de um espetáculo agrupam-se em Funções Práticas, Funções Semânticas e Função Estética, e criar uma boa luz seria, dentro das especificidades de cada espetáculo, cumprir com todas estas funções. Para tanto, o

iluminador dispõe do que chamaremos de variáveis da luz: **posição**, que vem a ser o ângulo de incidência de luz sobre o objeto iluminado e o efeito provocado, como luz, contra-luz, luz cruzada, luz lateral e outras; **tipo** o equipamento escolhido pelas características do seu facho luminoso e pelo controle que se tem dele; **cor**, dividida em dois sistemas cromáticos: cor luz e cor pigmento, com todas as suas variáveis, combinações e poderes perceptivos; e **movimento**, definido pelo acender (fade in), apagar (fade out) ou cruzamento (cross fade) de luzes em intensidades e tempos determinados. Dentro de cada uma destas variáveis, existem um certo número de possibilidades, cada uma com suas respectivas funções práticas e semânticas, a serem escolhidas pelo iluminador para solucionar os problemas com os quais ele vai se deparando ao longo do processo de criação da luz do espetáculo, como destacar uma cena do contexto, valorizar o texto de uma personagem, determinar um clima de suspense ou romance, diferenciar duas realidades, colocar o público num determinado estado de espírito para receber uma informação ou compreender uma cena, etc. Cada opção feita dentro de cada grupo de variáveis soluciona uma cena ou efeito e, ao mesmo tempo começa a delinear o aspecto geral da luz do espetáculo. À estes efeitos são acrescidas

luzes gerais, cores e ambientações que acabam por finalizar o projeto.

São estes, então, os conhecimentos fundamentais da formação de um iluminador, divididos nestas três áreas: Design, Artes Cênicas e Técnicas da Luz. Talvez por serem três áreas tão distintas, ainda não haja uma formação específica para este profissional. Se ele se originar de qualquer uma das três: formação acadêmica em Design ou Artes Cênicas ou Prática com Luz de Teatro, fatalmente terá á que complementar sua formação com as outras duas. Parece complicado e trabalhoso demais, mas qualquer um que consiga compreender a complexidade e responsabilidade de projetar a luz para um espetáculo, entenderá á que á, á impossível prescindir de qualquer parte desta formação básica apresentada. Mesmo assim, eu incentivo de coração qualquer um que deseje se dedicar a este estudo e ao fazer luz com a responsabilidade e a competência que a nossa profissão exige e merece. O retorno é mais do que recompensador.

* Nádia Moroz

Luciani é Iluminadora e Professora do Departamento de Artes da UFPR e do Departamento de Teatro da Faculdade de Artes do Paraná.

OS MISTÉRIOS DO ATOR

Irene Brietzke*

Há muito tempo venho pensando em que mistério é esse que define alguém como sendo “um ator”. Cada vez que dirijo um elenco fico tentando silenciosamente desvendar os segredos do processo de criação de cada indivíduo. Como é exatamente que cada um passa da realidade para a ficção? Isso acontece primeiro gradativamente durante o período de ensaios e depois espontaneamente durante a temporada.

Partimos do pressuposto que teatro é o acordo que se estabelece entre o espetáculo e o público de transportar-se para um universo possível. O espetáculo faz parecer que tanto os atores quanto os espectadores distraem-se de si próprios enquanto dura este acordo.

Definindo o teatro como um jogo ficcional, consideramos que a função do ator é agir como outra pessoa diante do público. Ele se faz passar por outro com a conivência do espectador. É como se o espectador esquecesse que está enganando a si próprio. Talvez melhor fosse dizer que é no teatro que sentimos o prazer da convivência com seres artificialmente construídos.

As emoções dos atores não tem que ser reais ou vividas. Antes de mais nada elas precisam ser visíveis e legíveis para ultrapassar a barreira do palco e alcançar o público.

O ator está situado no âmago do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o autor do texto e o ouvido atento do

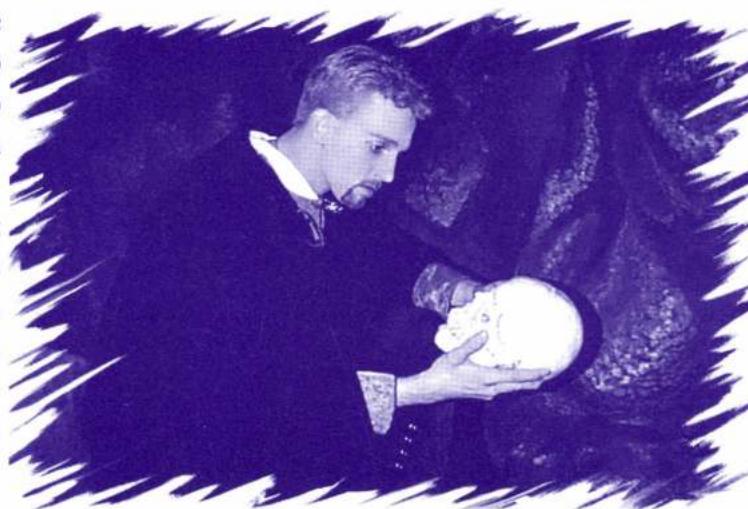
espectador. O ator é o ponto de passagem de toda e qualquer vontade do encenador e de todas as diretrizes do espetáculo.

O ator faz de conta que acredita que o seu personagem é uma totalidade, um ser semelhante aos da realidade, quando na verdade ele só é composto de poucos elementos que ele e o espectador devem completar com sua imaginação. É aí que começa a magia do ator: ele oferece ao público a possibilidade de produzir sua ilusão.

Neste ponto entra a grande contribuição de Brecht para o trabalho do ator: com seu “efeito de estranhamento” ele levou o

ator a indicar por uma ruptura de jogo que a manobra não o engana e que ele pode prestar um depoimento pessoal sobre a personagem que está representando.

Em suma, o grande mistério do ator é que ele nunca “é alguém”, mas ele “parece alguém”. E como dizia Pirandello, “assim é, se lhes parece”.



Irene Brietzke
Diretora de Teatro

TEATRO: a Arte de Partilhar

Eduardo Montagnari*

Teatro, instrumento que inventa o homem ao representá-lo e que faz da existência uma criação contínua.
(Jean Duvignaud)

Teatro é um termo que em sua origem quer dizer *lugar onde se vê* e que, por extensão, passou a designar igualmente *aquilo que se vê*. Assim, quando alguém vai ao teatro, quer dizer que pode estar indo tanto a uma casa de espetáculos quanto assistir ao próprio espetáculo que não precisa, como nos tempos mais remotos, de um edifício específico para acontecer, podendo ocorrer em qualquer lugar. Teatro designa, portanto, qualquer espaço social onde, diante de pessoas reunidas acontece uma representação cênica.

Mas, não deixa de ser curioso e significativo que a palavra **teatro** seja, ainda, no mais das vezes, identificada com um lugar físico, sofisticadamente aparelhado, com um *palco* frontal a uma *platéia* onde um público se instala,

confortavelmente, para assistir ao “suplício” de um ou mais personagens. Esse teatro, edificado e identificado com o mundo burguês, foi coroado pela perspectiva *naturalista*. E foi a partir dessa perspectiva - e contra essa perspectiva - que muitos **teatros** deste século se insurgiram.

De qualquer forma, tanto

configurava as tragédias e as comédias gregas, os mistérios, os milagres e as moralidades medievais, a *commedia dell'arte*, o teatro barroco, estava em profunda consonância com o mundo onde se originaram e floresceram¹.

No mundo moderno, a despeito das mudanças que acompanharam o *classicismo*, o

romantismo, o *realismo*, pode-se perceber a sobrevivência dessa unidade se se investiga o teatro realizado até a metade do século passado, quando o *naturalismo* colocou o público teatral

na “ante-sala” do cinema (e este da televisão).

Esse *naturalismo* - ainda hoje a essência de muitos teatros - tendo que expurgar o espectador até este se identificar com o que via (o que vê) corresponde à identificação do ator com o seu personagem e do ambiente cenográfico com uma *sociedade* que, condicionante, transforma seus atores e espectadores em



a designação *teatro* quanto a designação *público* não passam abstrações incapazes de traduzir a pluralidade de sentidos que esses termos carregam consigo. No passado, ensina Gerd Borheim, o teatro tinha como propriedade uma certa unidade. Sua linguagem era despida de variações e evoluía muito lentamente. Era uma linguagem partilhada por todos: atores e espectadores. Essa unidade, que

serventes de uma realidade estabelecida (no palco e na vida). Trata-se de um modelo que *cria* e que é *cria* de um templo fechado para o qual é transportada uma fatia da realidade; um modelo que ao separar o *palco* da *platéia* (dividida de acordo com sua origem social) desdobrou-se em detrimento da própria realidade do teatro que ao se fechar sobre si mesmo buscou e segue buscando produzir nos espectadores a *ilusão* de que no *palco* tudo é real, fatal, coerente no espaço e no tempo, dramaticamente progressivo, com começo, meio e fim determinados. Esse *teatro*, medularmente literário, preso ao texto dramático, é consonante com o mundo que busca reproduzir e denunciar: o mundo burguês, industrial, injusto, contraditório, cruel, caracterizado pela divisão social do trabalho. Essa divisão, que perpassou e perpassa o empreendimento teatral, criando seguidamente novas técnicas e atividades, respondeu pelo aparecimento da figura que, a partir da segunda metade do século XIX, passou a firmar as transformações e inovações operadas no seio das encenações dramáticas: o *diretor teatral*, o *encenador*.

Com o *encenador*, o papel em branco do teatro deixa de ser o branco do papel para se tornar efetivamente o espaço físico onde vem se inscrever o fato vivo que define por excelência o espetáculo teatral. Com o encenador, o texto passa

a ser encarado apenas como mais um dos elementos que como outros - ator, espectador, cenário, adereços, figurino, iluminação, sonoplastia etc. - compõem a realidade representada dramaticamente.

"... No passado, ensina Gerd Borheim, o teatro tinha como propriedade uma certa unidade. Sua linguagem era despida de variações e evoluía muito lentamente. Era uma linguagem partilhada por todos: atores e espectadores. Essa unidade, que configurava as tragédias e as comédias gregas, os mistérios, os milagres e as moralidades medievais, a commedia dell'arte, o teatro barroco, estava em profunda consonância com o mundo onde se originaram e floresceram."

Uma realidade que, como forma particular de expressão artística, se enriquece da combinação de "n" elementos que articulados de acordo com diferentes perspectivas fazem da cena e do público instâncias opostas e complementares que são condição e resultado uma da outra.

Por meio desse traço, que parece ser o único a permitir que se fale em *teatro* no singular, toda função teatral se firma, sempre no presente, como um ato compartilhado; um ato de celebração coletiva com tempo e regras próprias que jamais se confundem com as do mundo real. São essas regras, muitas vezes inomináveis, lembra Peter Brook, as responsáveis diretas pelas múltiplas formas de se organizar os elementos que compõe cada perspectiva teatral².

Desta forma, se cada perspectiva reúne, em maior ou menor medida, diferentes elementos (dos quais pelo menos três são imprescindíveis: o ator, o personagem - a fábula - e o público) que só adquirem sentido quando articulados e apresentados, desta ou daquela maneira, em um determinado espaço, enquanto fato vivo, sondar essa realidade só faz sentido a partir dessa articulação. Fora dela parece difícil pensar o *teatro*, em qualquer uma de suas manifestações concretas.

Senão, verifique-se: a dança, a musica, a pintura, a poesia (ou literatura), o desenho, a arquitetura e a escultura não conformam as chamadas *belas artes*, classicamente estabelecidas? Por que o *teatro* não figura entre essas convencionadas *Sete Belas Artes*? Por que sua inclusão como "oitava bela arte", para alguns, se deu posteriormente a essa classificação?

Com efeito, a análise dessa questão pode revelar que

a realidade fundamental do teatro é, por excelência, a realidade de um lugar onde todas as artes, ou seus elementos, se reúnem para compor uma outra arte que - sendo todas elas - já não é mais nenhuma delas em particular: o movimento do corpo, o gesto, o equilíbrio, a proporção, a massa, o ritmo, a melodia, a harmonia, a métrica, as palavras, a luz, a sombra, a cor...

Teatro é - assim e sempre - uma arte coletiva, de cooperação. Uma arte que se configura, invariavelmente, como **a arte de partilhar** o ato criativo. Criação que pode começar de várias maneiras: com uma reunião, leituras, análises e conversas; com a organização espacial dos corpos em cena (de forma mais ou menos arbitrária); com a organização de diferentes elementos formais, artificiais; com a organização de diferentes signos, de diferentes canais de comunicação, diferentes linguagens (fala, gesto, movimento, mímica, caracterizações, máscara, figurino, adereços, música, sonoplastia, cenário, iluminação)... mas que só se concretiza quando se oferece aos olhares públicos ou de um público.

O caminho para pensar os teatros de hoje, a partir da perspectiva do encenador, além de pessoal é justificável. Com certeza, tudo o que está sendo refletido aqui poderia se processar a partir da perspectiva de qualquer um dos elementos

que integram a realidade teatral. Como venho experimentando o teatro a partir do *ofício do encenador*, é desse promontório que busco sinalizar as questões que orientam esta reflexão.

Pesando a idade do teatro

“...Por meio desse traço, que parece ser o único a permitir que se fale em teatro no singular, toda função teatral se firma, sempre no presente, como um ato compartilhado; um ato de celebração coletiva com tempo e regras próprias que jamais se confundem com as do mundo real. São essas regras, muitas vezes inomináveis, lembra Peter Brook, as responsáveis diretas pelas múltiplas formas de se organizar os elementos que compõe cada perspectiva teatral.”

é recente a figura do diretor e, do ponto de vista histórico, a questão nos remete - invariavelmente - ao francês Antoine (1858-1943) para, em seguida, desdobrar-se em nomes como os de Graig, Appia, Stanislavski, Meyerhold, Piscator, Brecht, Copeau, Jouvet, Grotowski, Peter Brook, Bob Wilson, Eugenio Barba, Ziembinski, Zé Celso, Boal, Antunes Filho, para ficar, fora e dentro do Brasil, com alguns dos

mais significativos.

Bernard Dort esclarece que até o século passado a coordenação dos diferentes elementos da cena podia ser feita por um ator, por um cenógrafo, pelo diretor do teatro ou pelo maquinista-chefe. Tratava-se de uma função acumulada.

Contemporaneamente, ao mesmo tempo em que se multiplicaram as funções técnicas, a função de direção acabou por transformar o teatro em uma arte - praticamente - do diretor. A história do teatro contemporâneo aparece mais como a história dos encenadores do que dos autores e diretores, sendo acompanhada pela história dos atores. A própria palavra encenação adquiriu seu sentido atual com o trabalho do encenador que consistia, anteriormente, em coordenar da forma mais satisfatória os diferentes elementos que concorriam para a realização do espetáculo, o que era feito por meio de critérios invariáveis e admitidos por todos (luxo, bom gosto, formas). Era regra, antes do século XIX, representar os clássicos não com roupas da época, mas com trajes contemporâneos³.

Com o encenador ocorre uma revolução. É a partir do seu trabalho que se pode definir a encenação moderna: um trabalho de reflexão sobre a obra. Entre texto e público. Com o encenador, entre o ator e o texto, um mediador responde pela organização dos elementos que resultam em um espetáculo.

Claro que um produtor pode decidir mais sobre um determinado espetáculo que alguns diretores, mas isso é circunstancial. Interessa a esta reflexão a tradição inaugurada e reafirmada com o trabalho de criadores como Stanislavski, Myerhold, Brecht, Artaud, Zé Celso... São estes, importantes reformuladores da arte cênica, no mundo ocidental, que respondem pelas principais tendências e pelo florescimento das mais variadas linguagens teatrais que dizem respeito a como são eleitos, combinados, priorizados e articulados os diferentes elementos que as integram.

Com Stanislavski, por exemplo, o naturalismo alcançou seu apogeu. Stanislavski queria, ao reproduzir a ilusão do real, que o público se envolvesse plenamente com todos os elementos cênicos: ator, cenografia, figurino, adereços, iluminação... Envolvimento pelo qual *personagens e público* se tornavam meras sombras de uma realidade estabelecida, dada.

Arrisco argumentar que esse teatro nos colocou na “antesala” cinematográfica tornando-se co-produtor de um acontecimento - o cinema - que, ao contrário do que se alardeou, ao invés de massacrar o teatro permitiu que este pudesse - por caminhos diversos - se libertar da obsessão de querer reproduzir com “fidelidade” o real. O cinema, de alguma forma, contribuiu para devolver ao teatro desejos de (re)criar sua própria realidade. E por intermédio desses desejos é que se pode entender as principais reformulações ocorridas na cena teatral do nosso século. Reformulações acionadas pelas mãos de encenadores interessados em romper - mais que tudo - com a separação entre palco e platéia, com a ditadura do texto dramático e com a determinação ambiental.

Claro que a ditadura de um texto substituída simplesmente pela ditadura do encenador não é o melhor e nem o único caminho para a renovação da cena teatral. Outros elementos, colaborações

e colaboradores contribuem igualmente para tanto, uma vez que o bom teatro só existe na e pela articulação desses múltiplos elementos e colaborações. No entanto, é inegável que o rompimento com a ditadura do texto, com o império do ambiente, mais a necessária insurreição contra a sufocante “quarta parede”, possibilitou ao fato teatral uma liberdade e uma pluralidade de rumos jamais experimentados a um só tempo, em tantos espaços, mediante organizações tão diversas.

Na verdade, em busca de sua realidade, do seu mundo, o teatro, como espaço privilegiado para compartilhar e articular saberes, desejos, habilidades, sentimentos e arte, se multiplicou e se multiplica em combinações de sons, formas, sombras, luzes, caracterizações e espaços, deixando para trás, ou para os modernos meios de comunicação, a ânsia de reproduzir o mundo no qual está inscrito e do qual ele também - muitas vezes - segue sendo mero signatário.

Bibliografia

¹ Cf. Gerd Bornheim. **Teatro: a cena dividida.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

² Cf. Peter Brook. **El espacio vacío.** Barcelona: Península, 1986.

³ Cf. Bernard Dort. **O teatro e sua realidade.** São Paulo.: Perspectiva, 1977.

*Eduardo Montagnari é
Diretor Teatral e Professor
de Sociologia na
Universidade Estadual de
Maringá/Paraná.
E-MAIL:
mon@wnet.com.br

PROS ATORES

Suzana Saldanha*

"Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando se está atuando, que se saiba como o outro corpo é feito. Por que o ator joga com um outro corpo que o seu. Com o corpo que funciona no outro sentido. Um corpo novo entra no jogo, na economia do jogo. Um corpo novo? Ou uma outra economia do mesmo? Não se sabe ainda. Seria preciso abrir. Quando ele está atuando" Valère Novarina em carta aos atores e para Louis de Funés tradução Angela Leite Lopes - RJ, sete letras 1999

Nunca pensei em ser atriz.

Em família sempre fiz minhas "palhaçadas", no colégio representava nas festinhas de fim de ano com animação e prazer. Mas nunca pensei em ser atriz. Mas eis que surge o ano de 1967 como um furacão na minha vida. No primeiro dia de aula, eu já era professora primária, chego em casa e recebo um telefonema comunicando que meu noivo sofrera um acidente fatal. Minha vida parou. Um silêncio se fez.

Muito lentamente volto para o pré vestibular, troco a História pela licenciatura em Arte Dramática e já no departamento de Arte Dramática encontro minha tribo, os meus iguais. Na faculdade me politizo, me caso, moro em comunidade, crio com um grupo de colegas o Grupo de Teatro Província, e A CASA – Centro de Arte Sensibilização e Aprendizagem, viajo pelo Brasil e exterior e faço amigos – atores, diretores que duram até hoje. "... é apenas como encenador, ou ator, no teatro que sou tratado em pé de igualdade", diz Oida, o ator japonês de

Peter Brook.

Sofri muito durante os primeiros semestres na escola, eu não sentia emoção nenhuma. Até que chega a Porto Alegre o mestre Eugênio Kusnet para dar um curso. O exercício era simples: dois irmãos procuraram uma ampola que salvaria a vida da mãe moribunda. Procurei tanto a tal ampola que acabei achando e tendo um surto de choro. Delicadamente Eugênio me disse – você tem talento, mas talento seca. Nunca mais esqueci aquela frase. Na verdade ele deveria ter dito isso não é teatro. Talvez fosse cedo para eu compreender que... "quando um ator representa a si mesmo, como se fosse um documentário, não existe nenhum interesse teatral" P. Brook. Desconfio que foi a primeira e ultima vez que me emocionei em cena, afinal quem deve chorar é o público. Voltei novamente a fazer a agir em cena, mas sem nenhuma consciência, tudo que fazia era intuitivo, e os diretores eram tão subjetivos e usavam palavras tão vagas, que pouco acrescentavam para o meu trabalho de atriz. As escolas e os cursinhos de teatro se proliferavam e se proliferam, mas poucos são os professores, diretores que conseguem falar com seus alunos – atores de maneira objetiva. Afinal, dentro da educação formal sabe-se que o ator é o grande agente da cena e que teatro se aprende. Ou não?

"Fala-se insistente na importância do ator para o teatro contemporâneo, mas quando se vai a alguns espetáculos de vanguarda vemos que é tudo retórica. Por que, em geral, é nas atuações que está a parte mais fraca desses espetáculos. Por outro lado fazer desses discursos prática, muitas vezes se estimula um conflito de poder entre atores e diretores, o que frequentemente leva a que alguns queiram fortalecer o campo dos atores cobrando para eles funções de diretores. E, na prática, as atuações continuam fragilizadas. Nada se fará pelo teatro – mesmo fortalecendo sua dramaturgia, sua crítica,

sua produção – se não houver uma ação concreta teórica prática que envolva o ator de quem nasce a vida e o sentido do teatro” Aderbal Freire-Filho.

Quando fui estudar em Paris encontro o homem que na prática e na teoria acrescentaria alguma coisa definitiva para minha carreira de atriz. Mario Gonzales um Guatemalteca que passou como ator de Jacques Lecoq e Ariane Mnouchkine, estava dando um curso de máscara neutra e que compreendia um único exercício chamado Plateau. Plateau é um jogo de regras fixas e simples que desenvolve a neutralidade, a concentração, a observação, o ver, o ouvir, a consciência corporal, o eu e o outro. Daquele curso, saí com a certeza da importância do ator em cena, da consciência do que estava fazendo, da apropriação da minha profissão. Eca para subjetividades, as emoções, os psicologismos, os clichês. Foi com ele que aprendi a importância do treinamento diário e o real valor de um grupo de teatro – só através do grupo você pode fazer um trabalho sistemático e cumulativo. Por que como diz Viola Spolin “talento é trabalho, mais trabalho, mais...”. Através do treinamento o ator age, atua, troca, transforma, joga, cria imagens, traduz, expressa, sintetiza, transcende. Ele ainda descobre: tensões musculares, mudanças de ritmo, uso ativo dos olhos nos espaço, mudanças de intensidade, equilíbrio, que o centro do peso do corpo está na pélvis, que quem atua são os músculos não cara, que neutralidade é ausência de clichê, que a voz é concreta como o corpo, que a ação respira.

“Sabe-se perfeitamente que sem uma companhia permanente, poucos atores podem prosperar indefinidamente. Todavia, também é preciso enfrentar o fato de que até uma companhia permanente está condenada a mortalidade depois de algum tempo, se não tem um objetivo e portanto, sem um objetivo não tem um método, sem método não tem escola. A arte de representar é num certo sentido a mais exigente de todas, e sem a aprendizagem constante o ator para na metade do caminho.” Peter Brook.

Portanto, não adianta vir com essa lengalenga do “eu já nasci ator”, “na minha família todos acham graça de mim”, “o teatro me salvou”, etc e etc. Tudo bem, digamos que o teatro tem lá o seu valor didático e terapêutico, agora, se

realmente quero ser ator e fazer do teatro profissão preciso saber que:

- O teatro não é a representação da vida.
- O teatro é completamente diferente da dimensão do cotidiano.
- O teatro é mentira – ficção.
- Problemas pessoais, de cuca se trabalha no analista.
- “Ser ator não é gostar de aparecer é gostar muito de desaparecer.” (Valère Novarina)
- “... que o ator crie o ato e, mais ainda, o texto, mas como a ação, e que não se preocupe com o subtexto. Este virá por si mesmo, se o ator acreditou na verdade de sua **ação física**.” (Stanislavski)
- “A história literária se lembrará de mim só por haver escrito que primeiro vem a comida depois a moral. No palco o que interessa não é a psicologia do personagem, mas o desenvolvimento lógico da ação.” (Brecht)
- “O ator é o senhor absoluto da cena. Cabe a ele estabelecer o código do espetáculo para o espectador. Este ator – rapsodo navega da narração a interpretação e vice versa.” (Luiz Arthur Nunes)

O desejo de pensar o fazer teatral, mais especificamente o trabalho do ator, vem muito mais de uma prática vivida como atriz e da observação dos meus alunos em sala de aula do que dos livros lidos. O dia que nós atores acreditarmos de verdade que “o teatro é o ringue do ator e o lugar de sua luta contra ele”, como disse Louis de Funès, estamos no caminho.

*Suzana Saldanha

atriz

O ENIGMA DA ESFINGE

Paulo Vieira*

"Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo".

**Joaquim Nabuco,
A Atração do Mundo, 1900**

1 – Sobre a Contemporaneidade

Antes de mais nada, estamos inquietos por saber se há linguagem contemporânea para o teatro. Uma dúvida quanto esta não permite resposta de fácil solução. Pois se considerarmos que sim, forçosamente havemos de nos colocar diante do problema e perguntar em seguida: qual? A idéia que ampara o vocábulo “contemporâneo”, da forma como em assuntos estéticos costuma ser empregado, remete ao princípio de modernidade, de vanguarda, de revolucionário, de algo extremamente novo. Entretanto, em nosso século de velocidade e de cultura de massa, de indústria de moda, embaralharam-se os caminhos na caça pela novidade que a cada instante precisa ser reinventada, perderam-se os fundamentos do que seja o novo e do que não o é. No portal de um novo milênio, encontramo-nos como se fôssemos Édipo desafiado pelo enigma da Esfinge: Qual o teatro que pela manhã é novo, a tarde é ultrapassado, e a noite, revolucionário?

Por outro lado, se considerarmos que não há linguagem contemporânea para o teatro, que ele é o que sempre foi – magistralmente definido por Lope de Vega: um tablado, dois atores e uma paixão¹ -, estaremos forçosamente negando o que a história não permite: a linguagem teatral neste nosso século sofreu tantas mudanças, tantas foram as suas novidades, que é impossível que não haja algo que seja realmente novo na contemporaneidade.

Entretanto, filhos de um tempo sem heróis, não temos a resposta pronta para solucionar o enigma. Restamos consultar os oráculos, ou os profetas, seus exegetas.

Em busca da aura perdida

Mayakovski, o poeta da revolução soviética, foi, talvez, a voz mais barulhenta a gritar nos anos vinte: não há arte revolucionária sem forma revolucionária.

As vanguardas estéticas que lhe eram contemporâneas demonstravam a veracidade deste princípio a todo instante. O Expressionismo, o futurismo, o dadaísmo, tudo o que desejavam foi inaugurar uma nova era para a humanidade, na qual, dos escombros apodrecidos de uma civilização, nascesse um novo tempo, um novo homem, uma nova cultura.

No teatro, em particular, a apologia à modernidade tinha como razão pôr um fim a estética aristotélica, identificada com o classicismo à francesa, que da Poética lançara mão desde o século XVII, transformando-a num repositório de leis imutáveis e inquestionáveis para a criação da tragédia. Provavelmente não fora este o fim ao qual Aristóteles a destinara, até porque a obra do estagirita é um compêndio das aulas que ministrava. Estando, deste ponto de vista, bastante longe de uma obra acabada, não se constituindo em outra coisa que não um roteiro para o melhor ensinamento aos seus alunos. Assim mesmo, nada desprezível, diga-se imediatamente. Tanto que as lições do filósofo terminaram por virar leis, e, enquanto tal, ao invés de contribuir para a organização do espírito criativo, o emparedou de tal maneira que foi preciso um movimento juvenil de rebeldia para o libertar. Este movimento, em parte vitorioso, é o romantismo, cujo ponto de transgressão aconteceu exatamente nos anos vinte do século XIX, quando o jovem Victor Hugo fez publicar o seu prefácio ao Cromwell: Do Grotesco e do Sublime². O prefácio desenvolve uma teoria sobre a modernidade no drama, pregando uma poética da totalidade, buscando representar tanto o homem, em sua complexidade, quanto a natureza – pois tudo o que está na natureza está na arte -, sem no entanto proceder a mera e simples reprodução do real, conforme lembra a professora Celia Berretini, na introdução que escreveu à edição brasileira do livro do poeta francês.

O que se pode dizer é que as vanguardas dos anos vinte do século XX deram continuidade aos anseios de modernidade – e, por extensão, de contemporaneidade – do romantismo de cem anos antes. Este é o meu pensamento e é igualmente o que afirmam Malcolm Bradbury e James MacFarlane no livro Modernismo: Guia Geral³. Segundo os autores, a modernidade é algo que avança com os anos⁴. Eu digo que também a contemporaneidade, que lhe faz correlação. Perceba-se

que se está a usar expressões semelhantes com propósitos que se desejam diferentes: modernidade e contemporaneidade se cruzam no tempo e no espaço, de maneira que não se pode – enquanto estilo – querer ser contemporâneo sem ser moderno, ou vice-versa. Os termos são imprecisos. A imprecisão, porém, é justamente o legado que o modernismo nos deixou. De acordo com Bradbury e MacFarlane, o modernismo é a nossa arte, pois é a única que responde à trama do nosso caos⁵.

Uma trama que teria principiado com o advento da cultura de massa, na qual a obra de arte moderna – ou contemporânea –, perdeu a aura. Este conceito foi pensado por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*⁶. Talvez o conceito de “aura” da arte

moderna seja o correspondente ao de “sublime” dos clássicos e românticos.

O correspondente, bem entendido, não é o equivalente. O “sublime” sintetiza a idéia de gênio e criatividade, estilo e eternidade da obra, forma e conteúdo, ao passo em que a concepção de “aura” enfeixa originalidade da criação estética, a sua autenticidade, escapando à mera reprodutibilidade técnica. Porém, Walter Benjamin logo afirma que a autenticidade de uma

coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição. Ao romper com a tradição, as vanguardas modernas abriram o caminho para o seu próprio aniquilamento estético. De outro modo, como entender o advento de tantos movimentos de vanguarda em um tempo relativamente curto? Parece-me fora de dúvida que o fim a que se destinavam as vanguardas era o de reconstrução histórica, tanto do pensamento estético quanto ao sentido de humanidade, abalada por dois acontecimentos políticos de impacto: a primeira guerra mundial e a primeira revolução proletária, que se lhe seguiu. Entretanto, sem o escudo de uma aura que a protegesse, a criação estética das vanguardas esteve fadada ao prematuro desaparecimento. Quando iniciou a segunda guerra, pouco havia do futurismo, do expressionismo, do dadaísmo. Apenas o surrealismo se mantinha atuante, àquela altura mais como uma espécie

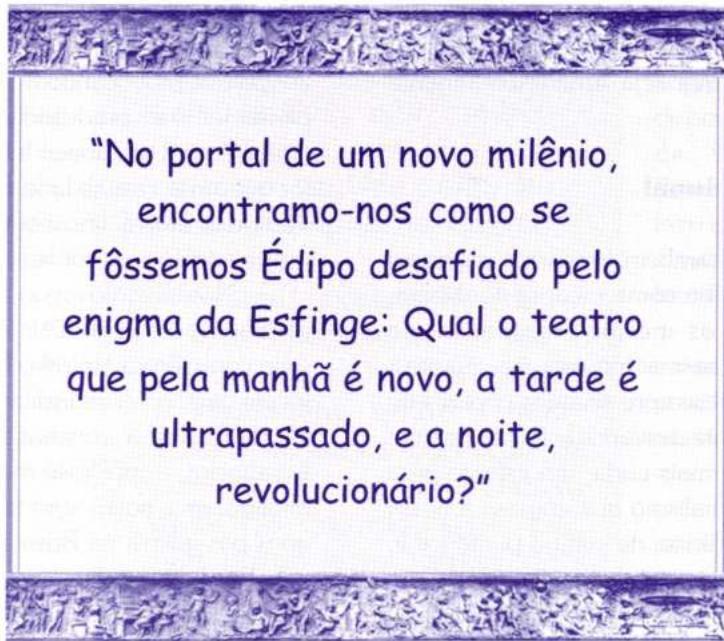
de clube, presidido por Breton, do que como movimento estético. A época que as vanguardas pretendiam reconstruir já não tinha reconstrução. Era – e continua sendo – uma época de estilhaçamento, de perda de valores éticos (a guerra, os campos de concentração, o extermínio racial falam por si) e estéticos.

Entre uma e outra guerra, porém, o teatro foi absorvendo as linguagens das vanguardas e se foi alimentando de suas inquietações. De alguma forma, o teatro buscava a aura perdida, no sentido de recuperar uma linguagem que deitava raízes na tradição, quer fosse ocidental, quer fosse oriental.

Na tradição ocidental, deve-se ressaltar a pesquisa de Meyerhold, que o conduziu para a busca das ações físicas da *Commedia dell'Arte* italiana. Quanto

a tradição oriental, deve-se ressaltar a influência de Antonin Artaud, impressionado com as ações físicas do teatro de Bali. Em ambos, o ator seria o centro das atenções, em oposição, aberta ou não, a preponderância que o dramaturgo exercera durante séculos no teatro europeu. O enfoque, entretanto, foi completamente distinto. Meyerhold, ex-ator do Teatro de Arte de Moscou, companhia de Stanislavski e

Dantchenko, enveredou por uma pesquisa sólida e racional, cujo objetivo era o de descobrir a mecânica de funcionamento do corpo humano e transformá-la numa espécie de gramática, a fim de que o ator, dominando a linguagem do seu corpo, tivesse o controle lógico de suas ações físicas. Quanto a Artaud, visionário que foi, desejava um ator que fosse mais do que alguém capaz de se expressar por ações físicas; queria um ator que fosse uma espécie de sacerdote, cujo teatro teria o poder de purgar a peste. Lógico, à maneira de Meyerhold -, ou teleológico, ao modo artaudiano, o certo foi que o teatro buscou dialogar com a contemporaneidade, tentando escapar da fatuidade, que, afinal, é a marca da contemporaneidade desde os meados do século dezenove, expressa na frase de Marx, no seu Manifesto Comunista, escrito em parceria com Engels: “Tudo o que é sólido se desmacha no ar, tudo o que é sagrado



é profanado”⁷.

No meio do caminho do século, surgiu a segunda guerra mundial. Como seu resultado, embalado por um existentialismo niilista, nasceu uma dramaturgia que Patrícia Galvão chamava de filosófica; por influência de Martin Esslin, que publicou o seu livro em 1961⁸, aquela dramaturgia ficou conhecida como Teatro do Absurdo. A origem do movimento remonta a Camus (O mito de Sísifo, 1942) e Sartre (O ser e o nada, 1943). A fábula da dramaturgia absurda centra-se sobre a incomunicabilidade do ser humano, o que não deixa de ser – até certo ponto – irônico e contraditório, quando vivemos na era da comunicação de massa. O homem, sob o ponto de vista do Teatro do Absurdo, tornou-se uma abstração, incapaz de encontrar um sentido que sempre nos escapa.

Os desafios postos pelos dias que vivemos fazem com que o teatro contemporâneo caminhe ainda em busca de um sentido que seja fundamentalmente humano.

2 – Identidade Nacional

Caminhamos, nós também, brasileiros, em busca do mesmo sentido. Não há como escapar ao dilema. Tivemos – e temos – os mesmos rompantes de contemporaneidade, as mesmas inquietações quanto à linguagem, embora nem sempre sejamos capazes de reconhecer que o aparente desvario de linguagem em um autor seja, antes de mais nada, um esforço para romper a casca do colonialismo que engessa a nossa consciência de país periférico, de cultura periférica e, portanto, dependente. Citarei três exemplos que devam bastar para que possamos tomar consciência desse dilema:

1º - O caso José Joaquim de Campos Leão. Apresentado por Guilhermino Cesar como o criador do Teatro do Absurdo⁹, este homem, Qorpo-Santo, como preferia ser chamado, escreveu, entre janeiro e junho de 1866, as peças que somente vieram a público cem anos depois, quando as conquistas estéticas do Teatro do Absurdo permitiram à crítica nacional identificar igual tratamento de linguagem nos textos do autor gaúcho. A partir de então, não sem um certo orgulho, pudemos dizer a nós mesmos: temos um autor brasileiro que antecedeu em cem anos o Teatro do Absurdo.

2º - O caso Orris Soares. Este paraibano escreveu em 1920 um texto, Rogério, que somente veio a ser montado em 1993, em João Pessoa, sob a direção de Fernando Teixeira. Os procedimentos estéticos de Rogério o aproxima dos textos expressionistas, pelo uso de frases curtas; pela alternância entre sonho e realidade no desenvolver da ação; a paixão pelas idéias que conduzem

às personagens ao limite do estertor. A meu ver, o valor desta obra reside na originalidade de sua linguagem – personagens, tratamento temático e ação -, além de ser um texto contemporâneo do que havia de moderno na vanguarda internacional, quando o modernismo brasileiro ainda esperaria por dois anos para ser apresentado com estardalhaço.

3º - O caso Oswald de Andrade. Autor de três textos escritos ao longo da década de trinta, e que somente na década de sessenta chegaram à cena. Textos críticos quanto à nacionalidade e a cultura brasileiras, em linguagem instigante, com pitadas de surrealismo e dadaísmo, a dramaturgia desenvolvida pelo autor de Serafim Ponte Grande transcendia a insipiente técnica do teatro brasileiro.

É possível ainda deduzir que somente a chegada de Ziembinski ao Brasil – graças a sua profunda cultura teatral - fez com que a obra de Nelson Rodrigues chegassem aos palcos, provocando a necessidade de se atualizar o pensamento e a produção da cena brasileira. Não creio que seja nem um pouco honroso para nós, mas o fato foi que uma casualidade nos fez, finalmente, com o Vestido de Noiva, fincar os pés na modernidade teatral e, por extensão, na contemporaneidade.

Não há como esquecer o papel exercido pelo TBC (de São Paulo) e pelo TAP (do Recife) para o avanço de uma consciência teatral contemporânea, contratando jovens diretores estrangeiros (italianos, quase todos) que se dedicaram a encenar o melhor da dramaturgia estrangeira, e, por esse motivo, de uma certa forma, atualizaram o nosso repertório dramatúrgico. Enfim, os anos pós-guerra no Brasil fizeram surgir – a partir do trabalho daquelas duas companhias - uma nova geração de autores, diretores, grupos de teatro, aplicados em dialogar com as inquietações da contemporaneidade, no que concerne à linguagem teatral e, por outro lado, sobretudo quando se inicia a década de sessenta, destinados a tentar desvendar o mistério do que somos, nós, brasileiros.

Tupi ou não Tupi, eis a questão

A década de sessenta trouxe uma geração de jovens artistas preocupados com a condição do nacional e do popular na cultura brasileira. Havia um esteio, de caráter ideológico, para sustentar esta discussão, que tinha como finalidade a afirmação de uma nacionalidade. Isto não era coisa recente. Esteve presente em dois outros momentos de nossa história: primeiro, no romantismo do século dezenove; cem anos depois, no modernismo do século vinte. A diferença fundamental, acrescentada na década de sessenta, era a busca pelo popular. Parecia que, finalmente, a questão

do nacional resolia-se pela definição do popular. O povo e a sua cultura eram a medida do país e de sua identidade. Apenas para lembrar outra vez ao Benjamim, os discursos quanto ao popular pareciam afirmar que seria ele a quintessência de uma tradição. Isto, de uma certa maneira, deslocava o discurso quanto aos índios (ou a cultura indígena), idealizados e distantes da realidade cotidiana, durante o romantismo; mitificados e igualmente distanciados, durante o modernismo. O problema de fundo era quanto a nossa identidade. Quem somos nós, brasileiros? O que é que somos? O que resulta deste caldeirão de culturas que é o nosso país? Somos índios, africanos ou europeus? Oswald de Andrade, em seu Manifesto Antropófago, apontou a solução para o impasse, que seria melhor analisado a partir da década de sessenta: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente"¹⁰, declarou o criador de O Rei da Vela.

O problema da identidade nacional está forçosamente implicado no conceito de colonização cultural. Se necessitamos afirmar uma identidade nacional, portanto valores éticos e estéticos que de alguma forma nos transmitam a sensação de unidade geopolítica, é porque paira sobre as nossas consciências dúvidas atrozes quanto a nossa origem e a nossa identidade. É outra vez a perda da aura. A cultura de massa atravessa fronteiras. A década de sessenta reagiu a isto de uma forma ideológica. Era como se houvesse no Brasil uma invasão cultural tramada pelo infernal Tio Sam de olhos de águia. O conflito ideológico e político daquela década nos fez esquecer das lições do sociólogo canadense McLuhan, segundo a qual os meios de comunicação audiovisuais modernos (rádio, televisão, cinema - e hoje podemos afirmar: também o computador) punham em cheque a supremacia da escrita e das fronteiras nacionais. Estábamos na era da aldeia global. O que não impedia, muito pelo contrário, o acirramento de fronteiras

ideológicas, um entre os motivos para que os ânimos ficasssem ainda mais acirrados, alimentando movimentos como o MCP, o CPC, ou grupos de teatro como o Opinião, o Oficina, ou o pensamento de artistas como Paulo Pontes, Ferreira Gullar, Vianinha, comprometidos ideologicamente com a busca de uma identidade nacional que, afinal de contas, encontra na arte popular a sua resposta mais simples, embora não solucione a dúvida quanto a nossa origem. A dúvida sobre si mesmo, escreveu a pesquisadora mexicana Eli Bartra, é uma das características do colonizado, a qual o esfacela entre o que é e o que quer ser¹¹. Não basta a resposta: somos brasileiros. Até porque, nunca fomos outra coisa. Falamos uma língua de origem européia que chamamos de português, embora a coleção de dicionários franceses Bescherelle tenha publicado um livro com 1200 verbos, formas e empregos, em português e brasileiro.

Enfim, não somos índios, nem africanos. Somos o resultado de tudo isto e de muitas outras culturas e etnias que àquelas se juntaram. Por esse motivo, a contemporaneidade da nossa linguagem estética dialoga com as invenções das vanguardas internacionais como se fossem, antropofagicamente, invenções nossas. Assim, a linguagem de José Celso Martinez Correa é uma constante referência ao pensamento de Artaud. Em Augusto Boal e todo o pessoal que fez do teatro militância política durante as décadas de sessenta e setenta, pairou como

uma sombra o pensamento de Bertolt Brecht. No primeiro texto escrito por Plínio Marcos – Barrella, em 1958 -, quando o autor maldito ainda era um jovem recém saído da adolescência, em Santos, Patrícia Galvão encontrou ecos do Teatro do Absurdo, que, talvez, apenas ela conhecesse. Antunes Filho é influenciado pelo Grotowski; Gerald Thomas por Beckett. E mesmo o armorialismo de Ariano Suassuna sustenta-se sobre os pilares de uma tradição ibérica medieval. Em meio a

**Os desafios postos
pelos dias que vivemos
fazem com que o teatro
contemporâneo caminhe
ainda em busca de um
sentido que seja
fundamentalmente humano.
Caminhamos, nós também,
brasileiros, em busca do
mesmo sentido. Não há
como escapar ao dilema.
Tivemos - e temos - os
mesmos rompantes de
contemporaneidade, as
mesmas inquietações quanto
a linguagem, embora nem
sempre sejamos capazes de
reconhecer que o aparente
desvario de linguagem em
um autor seja, antes de
mais nada, um esforço para
romper a casca do
colonialismo que engessa a
nossa consciência de país
periférico, de cultura
periférica e, portanto,
dependente.**

tudo isto, qual, então, o lugar da brasiliade? A resposta para esta pergunta foi dada por Paulo Emílio Sales Gomes, em um artigo publicado inicialmente em 1973: "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro"¹².

Entretanto, é preciso que se tome cuidado quanto a análise que se faz da cultura brasileira. Silviano Santiago, no ensaio *O Entre-lugar do discurso latino americano*¹³ já chamava a atenção para qual deveria ser a atitude possível de um artista em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole e a cultura do seu próprio país. O autor de *Em Liberdade* alertava para que não se tomasse como paradigma de valor de uma obra de arte as suas possíveis fontes e influências. Isto pode significar a busca pelo aval da metrópole e, por esse motivo, reduzir, pela imitação, a verdade de um texto. Graças a este aval, *Qorpo-Santo* pôde ressurgir das cinzas; o teatro de Oswald de Andrade pôde ser montado; Nelson Rodrigues, enfim, consagrado. Somos destituídos de cultura original, foi o alerta de Paulo Emílio no parágrafo acima. Assim mesmo, devemos procurar em nossa produção cultural os elementos da obra que marcam a sua diferença, é o que nos avisa Silviano Santiago. Eis,

outra vez, a busca pela aura, por uma originalidade que seja nossa. Uma busca que foi sinteticamente definida por Jomard Muniz de Britto, em sua *Didática Deseducadora*: "O centro é o certo. A margem é o cerne"¹⁴.

O Enigma da Esfinge

Talvez seja a hora de arriscar uma resposta ao enigma que a esfinge da contemporaneidade nos propõe; e talvez ela seja simples e óbvia, como o fora a resposta de Édipo: O teatro que se busca novo a cada instante é aquele que está mergulhado – quanto ao texto - na tradição ocidental, aristotélica; é aquele que se reduz – quanto a cena - ao seu denominador mais simples: um tablado, dois atores e uma paixão. É a quintessência de uma tradição que nunca deixou de se renovar, que enfrentou – e enfrenta – períodos de crise e que os soube superar; é aquele que no tempo da comunicação de massa, abandonou o centro para se tornar o cerne da cultura de um país que se pôs à margem.

* **Paulo Vieira** é Diretor, Autor e Professor do Departamento de Artes da UFPB

Notas

¹ Apud Yan Michalski: Ziembinski e o Teatro Brasileiro. São Paulo, Hucitec, 1995, p. 246.

² São Paulo: Perspectiva, sem data.

³ São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴ Op. cit. p. 15.

⁵ Ibidem, p. 19.

⁶ In *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁷ A respeito, ver o livro de Marshall Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁸ The theatre of the absurd.

⁹ In *Qorpo-Santo*, teatro completo. Rio de Janeiro: SNT, 1980.

¹⁰ TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernism@ Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 293.

¹¹ BARTRA, Eli. O retorno de um mito: arte popular. In *ARTE EM REVISTA* nº 3. São Paulo: Kairós, 1980.

¹² GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 77.

¹³ SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11 e ss.

¹⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Inventário de um Feudalismo Cultural*. Recife: Nordeste, 1979, p. 8.

EL TEATRO Y SUS REFUGIOS

Por Diego Cazabat *

Una cuestión que desde hace tiempo me interesa observar particularmente, son las diferentes maneras que las personas encontramos de hacer teatro.

Cuando digo esto no estoy, en este caso, hablando de las diferencias que un espectáculo puede tener en relación con otro, más bien me refiero a las diferentes maneras que las personas que hacen teatro encuentran para agruparse y generarla y la implicancia que esto tiene desde todo punto de vista.

El teatro como disciplina artística, necesita para desarrollarse de un marco ajustado que pueda contener los procesos de creación. Ese marco es, básicamente, el acuerdo de reglas de funcionamiento que definen prioridades en las personas que decidieron y aceptaron esas reglas, los límites que definen el trabajo.

El trabajo se define por el marco que lo contiene, de manera que los diferentes marcos definen trabajos diferentes, sub-culturas diferentes (las academias, los diferentes tipos de grupalidades, compañías y agrupaciones) y también define a los sujetos que lo llevan adelante y las relaciones entre ellos. Puedo decir, entonces, que dentro de lo que llamamos teatro aparecen innumerables maneras de hacerlo y, cada una de ellas, planteará procesos, resultados y procedimientos distintos.

Así, nos podemos encontrar con personas que se agrupan para generar solo un espectáculo, después del cual se desagrupan, para volver a agruparse con otros para uno nuevo y así sucesivamente. En algunos casos los actores son convocados y contratados por estructuras o teatros oficiales conformando elencos para realizar algún montaje dirigido por un director, previamente elegido por esa estructura. En este ejemplo, hay una serie de problemas resueltos desde el punto de vista de la producción: sueldos,

realización, espacio donde se representará, etc.

En algunos países, diferentes directores son convocados y rentados por las universidades de artes escénicas para realizar puestas en escena con actores-estudiantes, en estos casos se trata de un teatro no profesional (no en el sentido de ganar o no dinero), ya que estos montajes se encuadran como una experiencia dentro del proceso de aprendizaje que el actor-estudiante realiza y como tal, tiene reglas y objetivos relacionados con ese marco.

Dichas academias proveen muchas veces equipamiento técnico y dinero, además de facilitar el espacio para ensayos y representación.

Hay otros ejemplos de agruparse para hacer teatro. Existe el concepto de compañía o grupo estable, que presupone un trabajo a largo plazo. El mismo fue desarrollado por Stanislavski como la base del teatro profesional de nuestro siglo. Dentro de esta

manera de agruparse, uno puede encontrar diferencias entre los grupos o compañías y son estas diferencias las que definen los perfiles particulares de los mismos. Independientemente del perfil que cada grupo tenga, el hecho que algunas personas se unan para generar teatro de esta manera y que esa grupalidad se mantenga más allá de un espectáculo, motiva e invita a los integrantes a pensar en otras cuestiones relacionadas a la producción y al hecho de sobrevivir como grupo que intenta desarrollar un trabajo, que no es solo la creación de espectáculos. La falta de recursos y la crisis económica cada vez más profunda de algunos países empobrecidos, como es el caso de los Latinoamericanos, no facilita esta tarea.

Desde mi visión la construcción grupal, por plantear estos desafíos, entre muchos otros, hace eje en el desarrollo de las personas que conforman el grupo y que



generan el hecho teatral. No se trata solo de incorporar una serie de elementos técnicos relacionados al oficio del actor, ni de crear espectáculos, sino que la compañía enmarca también el desarrollo y formación autodidacta del sujeto en otros niveles. Esto, entre otros elementos, diferencia a estas grupalidades de las formas mencionadas anteriormente.

Me propongo, ahora, reflexionar sobre algunos puntos apoyándome fundamentalmente en la experiencia que con Periplo, Compañía Teatral, mi grupo, vengo desarrollando y entendiendo que no tiene sentido teorizar sobre suposiciones. Como hacedor de teatro mi trabajo incluye elaborar sobre aquello que practico y, desde este lugar, diferencio la teorización sobre suposiciones (o, en el mejor de los casos, la divulgación) de la formación y la investigación. El teatro es básicamente una experiencia y el conocimiento es producto de ella.

Entonces desde esta perspectiva, la tarea en grupo plantea la necesidad de establecer un programa de trabajo centralizado y sistemático que, desarrollado en el tiempo, permita sacar conclusiones arribando a una síntesis cada vez más ajustada. Dentro de este programa se abre la posibilidad de que el actor aborde una zona distinta a la de la creación artística. Esta zona es la que habitualmente, se denomina trabajo de entrenamiento o sobre sí mismo, si acudo a Stanislavsky. Esta zona del trabajo del actor en el contexto del grupo no tiene porque estar vinculada directa y necesariamente a la creación del espectáculo (en todo caso son diferentes zonas del trabajo que se unen en el actor que las practica), es más bien, la tarea personal que hace a la formación del actor para seguir entendiendo algunos elementos que hacen a su oficio.

Este trabajo personalizado, que se desarrolla dentro de la compañía, vendría a ser como un espejo donde el actor puede ver reflejadas sus limitaciones y así reconocerlas. Las limitaciones que aparecen y son reconocidas en cada uno, producto de la tarea que se desarrolla, son el campo de trabajo. El encuentro con las

propias limitaciones es un punto difícil y complejo, porque su base no está relacionada al actor y su técnica sino a la persona, al hombre. Son limitaciones personales que aparecen y van más allá de una cuestión de resolución técnica. Trabajar sobre ellas tiene que ver, fundamentalmente, con la posibilidad de aceptarlas, de aceptarse.

La técnica del actor, entonces, no tiene ningún valor en sí misma sino que es una herramienta, una palanca para abrir nuevos lugares en uno, hasta ahora desconocidos. De otro modo no cumple su función.

De esta manera, la compañía se transforma, necesariamente, en un lugar donde las relaciones entre los integrantes no son de tipo especulativas (lo dominante en la vida cotidiana), por el contrario, necesitan de rigor y honestidad. La mirada del grupo sobre cada uno de los integrantes es el anticuerpo contra el ocultamiento y el autoengaño. Un lugar para sacarse máscaras. En este marco, el trabajo en grupo plantea otro tipo de relación dentro de su frontera (entre los integrantes) y hacia fuera de ella, es decir, en el contexto social donde esta inmerso.

Volviendo al programa de trabajo que la compañía lleva adelante, debo decir que el mismo implica también la necesidad de asumir una elaboración sobre el propio trabajo en desarrollo. Esta elaboración propone abrir una serie de preguntas que son las que alimentan y orientan el trabajo.

Algunas de ellas están vinculadas a la siguiente reflexión: si el teatro no es la vida (en un sentido diario y usual) sino que es una construcción que tiene como protagonista central al actor y su acción desarrollada en un tiempo-espacio diferente. ¿Cómo lograr que algo que es una construcción (el espectáculo por ejemplo) pueda ser espontáneo, vivo?

El arte y la vida no son lo mismo. La vida está dada por la Naturaleza y el arte es una construcción humana, surge del hombre.

En el caso del teatro, el actor es el protagonista de esa construcción. Lo particular es que, en el momento en que esa construcción se manifiesta, el actor al ser sujeto de la misma,

La técnica del actor, entonces, no tiene ningún valor en sí misma sino que es una herramienta, una palanca para abrir nuevos lugares en uno, hasta ahora desconocidos. De otro modo no cumple su función.

De esta manera, la compañía se transforma, necesariamente, en un lugar donde las relaciones entre los integrantes no son de tipo especulativas (lo dominante en la vida cotidiana), por el contrario, necesitan de rigor y honestidad.

aquí y ahora, está presente y vivo delante de los espectadores. Esto nos pone frente a la relación entre la vida, que es lo natural, y el arte, que es una construcción artificial.

Sin la intención de extenderme en este punto, es posible hallar el modo de encontrarnos vivos a través del comportamiento en escena. O como comenta L.O. Burnier sobre una reflexión de Mikel Dufrenne, esta construcción que es el teatro "deberá encontrar en su mecanismo interno de funcionamiento, una determinada organicidad, que nos de la sensación de fluidez, de continuidad o discontinuidad, de convulsión equivalente al flujo de vida... La sensación de vida"(1). Esta organicidad es, simultáneamente, natural y artificial. Como decía, cuando nos referimos a esta construcción es inevitable pensar en el sujeto que la lleva adelante, es decir, el actor.

La acción es su herramienta fundamental. En palabras de Raúl Serrano "la acción es el elemento por el cual se salta de la abstracción al terreno de la construcción objetiva." (2)

En este terreno, quizás el mayor logro de Stanislavski haya sido entender y manifestar algo que hoy parece obvio conceptualmente, aunque a juzgar por lo que habitualmente observo, no tanto en la práctica. Su búsqueda, en el afán de encontrar algunas respuestas o herramientas para el trabajo del actor, lo llevó a entender que así como las emociones no dependían de nuestra voluntad, la acción física sí dependía de ella. Esto que parece, simple y que desde cierto punto de vista lo es, derivó en una serie de cuestionamientos y enfoques que aún hoy son objeto de polémica y discusión.

El trabajo del actor con respecto a la acción física, es hacer de esta una estructura compleja, estructura que no es unidireccional. El que sea consciente y voluntaria, transformadora, que se desarrolle en presente, que tenga una utilidad concreta y que se trascienda a sí misma (es decir que no sea en sí misma), son elementos que le dan carácter de acción y la diferencian,

por ejemplo, del movimiento.

El trabajo del actor y específicamente la acción física ejecutada por él, está compuesta por lo que Stanislasky denominaba **plano interior** y **plano exterior** o, en términos de Eugenio Barba una **dimensión interior** y otra **física o mecánica**. La primera está relacionada a las motivaciones y disparadores que la impulsan y la sostienen y, también, se relaciona con las transformaciones, imprevisibles y del instante, que sufre el actor al llevarla adelante, al ejecutarla.

En la dimensión física parece la construcción precisa y en los detalles de la línea de acción o partitura, rigurosamente estructurada e incorporada, donde todo este juego de tensiones está contenido. En la unidad entre estas dos dimensiones está el trabajo del actor. Dos caras de la misma moneda. Precisión y espontaneidad en el acto.

Todas las motivaciones que impulsan la acción, no son necesariamente expuestas en la dimensión física, más bien son aquellas cosas que, podría decir, pertenecen al secreto del actor. El actor necesitará de una gran motivación personal, donde están en juego cosas concretas de su mundo, para impulsar su acción y llevarla adelante. De este modo la acción se torna necesaria, en el sentido que, al ser ejecutada, transforma a quien la concreta y, en el caso de no ser ejecutada, al ser necesaria e ineludible, igualmente transforma por el

registro de su ausencia. También se puede pensar las acciones como reacciones. Esto es como trabajar indirectamente sobre la acción. Sería como crear y establecer los innumerables estímulos externos para que el actor, al registrarlos y tomarlos, reaccione con acciones físicas.

En otro nivel y subrayando el carácter transformador de la acción, Raul Serrano plantea: "Ningún cuerpo puede permanecer indiferente al compromiso de una lucha por subterránea que esta sea." (3)

En la acción, por ser una estructura compleja, conviven fuerzas y componentes opuestos, componentes que se

La única forma de resignificar una cosa es acercarse a ella. El trabajo de entrenamiento no resuelve el problema del actor. Esto es un mito. Solo puede ser un campo fértil donde aparece la posibilidad de reconocer la distancia con nuestro propio mundo, nuestra propia humanidad, nuestros impulsos, e intentar un acercamiento. El poder resignificar esto en la zona de la creación artística es un proceso distinto, que plantea el abordaje de variables y problemas diferentes e inherentes a la creación.

manifiestan en una serie de inter-reacciones en la dimensión externa de la acción. Lo fundamental, entonces, está en lo que se opone a aquello que voy a hacer. De ese modo lo que termina siendo la acción manifiesta, es la resultante de la lucha con todos aquellos componentes internos y físicos, que se resisten a que el acto sea cometido.

En ese juego de tensiones que el actor protagoniza al ejecutar su acción, en ese juego de oposiciones y permanente desequilibrio, la acción desarrollada por el actor tiene valor por lo que oculta en eso que se termina manifestando como tal.

Aquí se presenta una cuestión. Uno puede entender y definir conceptualmente la acción física, pero eso no significa, necesariamente, que pueda ejecutarla rigurosamente. O mejor, la ejecutará dentro de sus posibilidades o dicho de otra manera en el marco de sus límites. Como antes decía, el reconocimiento de estas posibilidades y limitaciones, está relacionado, de manera fundamental, con el trabajo que el actor realice sobre sí mismo diariamente. Esta concepción relativiza, de alguna manera, cuestiones como el "talento". Sin entrar en la discusión relacionada con la existencia o no de este elemento, lo cierto es que este no depende de nuestra voluntad. En la hipótesis de que exista, se nace o no con él, en consecuencia no vale la pena perder tiempo en atenderlo.

Desde mi visión y como planteo en otro artículo, se define, refiriéndome al perfil y necesidad del trabajo de entrenamiento del actor, o sobre sí mismo, "al espacio teatral como un espacio extra-cotidiano, 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..." "...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... El entrenamiento como un puente a una circulación energética diferente a la habitual, y no como un fin en si 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." (4)

De todo lo que se viene planteando, se desprende que lo único que podemos hacer es ocuparnos de lo posible en cada uno y esto es comprender y aceptar el lugar y limitaciones que uno como actor tiene y trabajar para sobrepasarlas, es decir, para ampliar la frontera de lo posible en cada uno de nosotros.

La única forma de resignificar una cosa es acercarse a ella. El trabajo de entrenamiento no resuelve el problema del actor. Esto es un mito. Solo puede ser un campo fértil donde aparece la posibilidad de reconocer la distancia con nuestro propio mundo, nuestra propia humanidad, nuestros impulsos, e intentar un acercamiento.

El poder resignificar esto en la zona de la creación artística es un proceso distinto, que plantea el abordaje de variables y problemas diferentes e inherentes a la creación.

En mi artículo ya citado y que fue publicado en el número anterior de esta misma revista, se señala "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 y a largo plazo, con una práctica sistemática y rigurosa, que permita concretar un trabajo en el tiempo y que el mismo dé la posibilidad de sacar conclusiones de la experiencia, corregir errores y desviaciones, registrar la pérdida de "sentido" de lo que se hace, etc." (5)

Ahora, volviendo al principio de este escrito y retomando con la cuestión de las diferentes maneras de agruparse para hacer teatro, puedo observar algo que aparece como contradictorio, aunque responde a causas materiales, que podría sintetizarlas en presiones del mercado. Me refiero a que en las estructuras oficiales o inclusive en las universidades, están los medios para poder realizar procesos relacionados a la creación lo suficientemente largos y así profundizar el trabajo que llevan adelante, ir más allá de lo conocido y sacar conclusiones que iluminen nuevos lugares. Tienen lo necesario para poder hacerlo, sin embargo pocas veces ocurre. Afortunadamente, en las compañías con un perfil definido, aparece esta posibilidad, aún en la falta de recursos. Hay elementos relacionados al oficio del actor que necesitan una atención a largo plazo. La compañía o grupo se da esta alternativa.

El grupo, de esta manera, tiene la posibilidad de definir sus propios ejes y aunque existe la posibilidad de desviarse, también tiene construido el marco que le permite aprender del propio error. La realidad de trabajar a largo plazo, le permite entrar en la dialéctica del "error

corregido”, en oposición a otros procesos que, por su corto tiempo, no dan la posibilidad de que esto ocurra. El maestro polaco Jerzy Grotowski, enfocando en el actor y refiriéndose a la cuestión del corto tiempo dedicado al proceso de creación de un espectáculo plantea lo siguiente: “...los actores no tienen la posibilidad de encontrar algo que sea un descubrimiento artístico y personal. No pueden. Así que para defenderse tienen que usar lo que ellos ya saben, y que les ha dado un éxito. Es decir, trabajan sobre lo que ya conocen y esto va en contra de la creatividad. Porque la creación es descubrir lo que no se conoce. Este es el punto clave acerca de la necesidad de compañías. En ellas hay la posibilidad de renovar los descubrimientos artísticos.” (6)

Como decía, hay diversas formas de juntarse para hacer teatro y cada una de estas formas plantea procedimientos y búsquedas diferentes. Ninguna descarta necesariamente a la otra. Lo seguro es que cada una está al servicio y prioriza distintas cuestiones. Con la compañía o

grupo que se propone permanecer, aparece la alternativa de generar un trabajo serio y sistemático, crear un campo fértil para su desarrollo y el de sus integrantes. Es regar la planta en vez de podarla.

***Diego Cazabat :** Tiene una amplia formación y capacitación teatral en Buenos Aires, Argentina. Director, Actor y Profesor de actuación. Director de Periplo, Compañía Teatral. Presidente de El Astrolabio Teatro (Centro de investigación teatral. Bs As, Argentina), Profesor del IUNA (Inst. Universitario Nacional del Arte), Profesor de la Escuela de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Investigador en el área de las Artes Escénicas.

NOTAS

- (1) **SARTORI BURNIER, Luis.O.** A Arte de Ator: da Técnica a Representacao. PUC/Sao Paulo. Año 1994. (Pag: 22)
- (2) **SERRANO, Raúl.** Tesis sobre Stanislavski. Año 1996. (Editado por Col. Escenología. México. (Pag: 199) .
- (3) **SERRANO, Raúl.** Tesis sobre Stanislavski. Año 1996. (Editado por Col. Escenología. México. (Pag: 208).
- (4) **CAZABAT, Diego.** Revista O Teatro Transcende. Año 1998. (Editada por la FURB. Brasil) Artículo: “Trabajo del actor. Sentido y fundamentos” (Pag: 25).
- (5) **CAZABAT, Diego.** Revista O Teatro Transcende. Año 1998. (Editada por la FURB. Brasil) Artículo: “Trabajo del actor. Sentido y fundamentos”. (Pag: 25).
- (1) **CEBALLOS, Edgar.** Principios de Dirección Escénica. Año 199 (Editado por Col. Escenología) Artículo : “De la Compañía Teatral al Arte como vehículo”. **J. Grotowski.** (Pag : 285)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA :

- EL ARTE SECRETO DEL ACTOR. E. Barba ; N. Savarese. Edit. Escenología.
- LA PUERTA ABIERTA. P. Brook. Edit. Alba. España.
- MAS ALLA DE LAS ISLAS FLOTANTES. E. Barba. Edit. Firpo y Dabal.
- Revista MÁSCARA. Nro. 16. Año 1994. Numero dedicado a R. Cieslak.
- TESIS SOBRE STANISLAVSKI. R. Serrano. Edit Escenología.
- MEYERHOLD : TEXTOS TEÓRICOS. Edición de J. A. Hormigón.
- REVISTA MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenología)
- EL NUEVO TEATRO, 1947-1970. M. de Marinis. Edic. Paidós. Bs As.
- AL ACTOR. G. Craig.

OLHOS DA BONDADE

- uma reflexão sobre a preparação do ator -

*Paulo Gaiger**

Tenho acompanhado como posso os diversos métodos de trabalho de formação de atores. Estive mais próximo quando fui professor de interpretação e improvisação, na Furb e, depois, na Ufrgs. Mas a formação de atores, felizmente, não está circunscrita ao ensino formal, muitas outras iniciativas e propostas estão disseminadas por todos os cantos, especialmente nos grandes centros. Não pretendo identificar, tampouco analisar as múltiplas propostas, os porquês de isso e não aquilo.

Seja lá qual for o método de formação, nos últimos tempos venho refletindo sobre a qualidade das relações que devem ser conquistadas e trocadas entre os integrantes de um grupo de trabalho de teatro e deste mesmo grupo com o público.

A qualidade da sintonia que o ator deve desenvolver com o mundo a partir de uma percepção aguçada, de um corpo presente, de uma mente aberta, de um referencial teórico e de uma reflexão constante lhe possibilitará, acredito eu, construir-se como ator e cidadão atuante.

Não acho que o ator deva ser militante de esquerda,

julgando que tudo deve mudar, menos ele, e cair na armadilha de querer transformar as coisas através de trabalhos baratos cheios de ranço e de mensagens maniqueístas, previsíveis e viciadas ou de panfletos desgastados e sem sal. Nada disso, sai prá lá coisa ruim!

Mas penso que o ator, à medida que se lança em sua preparação, na troca pertinente ao próprio processo com seus colegas e, lá na outra ponta, quando irá dividir seu trabalho com o público, saberá que tem que passar e partilhar coisas boas, bondades, energias, generosidades. E, por favor, não há aqui nenhuma influência exotérica ou das freiras do convento da esquina.

A qualidade desta partilha depende deste corpo presente e desta mente aberta que o ator constrói com os seus. Depende do olhar deste ator, da relação que este estabelece consigo e com os outros. Sem truques e artifícios tão fáceis e tão comuns, mas com olhos que vêem, com sinceridade, com revelação.

Essa condição não é inata, nem cai dos céus e nem é uma instância privilegiada do artista. É, sim, uma instância de quem ousa agir sobre o mundo, pensar este mundo e reconhecer

que também é objeto de mudança. Nesse sentido é que vejo no ator a condição de um ser humano atuante e humanizador.

E para mim, como também era, em certa medida, para o Márcio Viana, que já faleceu, o olhar tem um significado essencial. Essência que se aprende e se conquista.

Nosso olhar está adestrado, acostumou-se ao cotidiano das paisagens terríveis formadas pelos corpos esquálidos e raquíticos de crianças entorpecidas; e de mendigos fedorentos e desdentados; e de presos nus fuzilados; e de desempregados submetidos a propostas indecentes; e de colonos sem-terra chacinados; e de multidões de gente estraviadas nos morros, debaixo dos viadutos, nas esperas nefastas de hospitais. É recorrente este tema, tão recorrente que reifica a tragédia e, assim, como um suposto milagre da água em vinho, mais apropriadamente, neste caso, da merda em chantilly, a tragédia é atenuada, é normalizada, é assim mesmo e nos domina e nos acostuma.

Corremos como hienas pelo nosso pedaço, e aí vale quase tudo ou tudo e já nem sentimos nojo nem indignação, um olho que olha e não vê, um

corpo morto que toca e não sente.

Há tempos recebi um e-mail denunciando o trabalho escravo na Indonésia, aonde até crianças ainda moleques se vêem obrigadas ao trabalho infame e imbecilizante. Cometo um certo exagero pois as crianças escravas ou precocemente no mercado de trabalho não se vêem e, o que pode ser pior, raramente são vistas. Por nós. Será triste ou indiferente nosso andar por pés protegidos pelos calçados Reebok ou Nike manufaturados por mãos miúdas e sem alternativa?

Sob o manto da denominação “crise mundial” e sob a tutela da “competência” neoliberal parece que todos os desprezos pelo ser humano, todas as coerções sobre a solidariedade, todos os genocídios de coitados, todas as sobrevivências miseráveis, todas as humilhações possíveis, todos os conformismos imobilizantes, todas as banalizações da dor, todos os individualismos egoístas, todos os fatalismos místicos, todas as alienações estúpidas, todas as podridões impensáveis adquiriram novo status, novos jeitos sutis de se estabelecerem com a nossa devida anuência e cumplicidade, tomaram vigência sob nosso olhar obtuso e covarde, o olhar que ilude e que não vê.

Aí, eu querendo voltar a falar do ator, de sua inserção neste mundo, do seu olhar, me cai nas mãos o último relatório do Unicef, e ainda bem que são números, índices estatísticos, contas, meus olhos passam. Fixam-se numa foto de uma criança chorando, por detrás

dela, outras tantas, desesperadas. Ah, é em Kosovo! Longe, longe.

No fim do milênio da modernidade, da revista Caras, da bunda símbolo nacional - uma bunda no centro de nosso pavilhão ficaria mais adequada aos nossos tempos -, das

Trata-se, em todos os sentidos, da pior das violências, a do mercado que a tudo justifica, a violência institucional, manifesta ou velada, e, para nosso próprio espanto, de quem olha-se no espelho e nega a imagem, validada pela sociedade. Por nós. Como ler, entender e montar, então, Peter Weiss, Brecht, Shakespeare, Ionesco, Dario Fo, Genet, Arrabal, Beckett, Harold Pinter, Albee, Plínio Marcos entre tantos, que apontam no mundo coisas que nos negamos a ver?

romarias anunciadas, da catarse pop-religiosa, não é de estranhar a indiferença de nosso coração monotonizado. E aí o desespero das crianças no foto à minha frente me comove até porque...longe, longe, mas nem um pouco as desesperadas da cola nos cruzamentos das ruas, batendo à janela do carro, no meu nariz. Minha frase é um lugar comum, as desesperadas

na minha janela são um estorvo!

O Unicef diz que 18 mil meninos e meninas são espalhados a cada dia e 120 mil estorvinhos morrem antes de completar um ano. Isto, aqui, embaixo do nosso nariz ou entre o olho que olha e não vê e a bunda na tela da Tv. Diz ainda que o Brasil está entre os países que têm pior distribuição de renda, aparece ao lado do Quênia e da Zâmbia. Alguém viu os carvoeiros mirins do Mato Grosso? Que estorvo!

O filme “O primeiro dia”, do Walter Salles e da Daniela Thomaz, não faz concessões, não tem lágrimas da Xuxa, e é só um flash, é o chantilly que desanda com o gosto que tem em sua verdadeira substância.

No mundo da globalização, cerca de 250 milhões de crianças, entre 5 e 14 anos vão ao trabalho e, também por isso, largam os estudos. No mundo do McDonald's, só nos anos 90, as guerras mataram 2 milhões de crianças e feriram outras 6 milhões. No mundo de Gugu e Faustão, entre 94 e 98, as 200 pessoas mais ricas do mundo multiplicaram por dois sua fortuna de mais de US\$ 1 bilhão. No mundo do Padre Marcelo, 1,2 bilhão de seres humanos vivem com menos de US\$ 1 dólar por dia, e a metade desses são crianças. No Brasil do Galvão Bueno, em 99, os bancos tiveram um faturamento surpreendente, como nunca tiveram antes, graças ao desespero e à miséria de tantos e à cegueira nossa.

Trata-se, em todos os sentidos, da pior das violências, a do mercado que a tudo

justifica, a violência institucional, manifesta ou velada, e, para nosso próprio espanto, de quem olha-se no espelho e nega a imagem, validada pela sociedade. Por nós. Como ler, entender e montar, então, Peter Weiss, Brecht, Shakespeare, Ionesco, Dario Fo, Genet, Arrabal, Beckett, Harold Pinter, Albee, Plínio Marcos entre tantos, que apontam no mundo coisas que nos negamos a ver?

Nosso sentimento poltrão de autocomiseração nos leva a repetir a ladainha de que isso sempre foi assim e assim sempre será, nada se pode fazer, e legiões ingênuas e tementes esperam por Jesus, coitado, a ele a responsabilidade que deveria ser nossa. Os místicos e exotéricos falam de fatalidades, de conjunção de estrelas e planetas, de cosmos, de destinos, de números, de homens na 3^a pessoa, menos de si. Os neoliberais sem vergonha na cara, subtraem verdades e reduzem tudo à questão das competências e do mercado. Atores e artistas medíocres, pessoas vulgares, fazem escola disputando manchetes e sorrisos hipócritas, sua overdose de esteróides e anabolizantes aplicada no ego, no egoísmo, na anti-solidariedade, na burrice, na prostituição das idéias e do olhar, na reprodução da pasmaceira.

E, olhe só, a passividade, os sentidos normalizados, a indignação domesticada, o esgotamento e descrédito das alternativas e esperanças acabaram por tornar, paradoxalmente, a violência uma conduta aceita da afirmação individual e de guetos e, de fato, a mais acessível

alternativa para garantir a sobrevivência e o status.

A custo do desespero, da impotência, da perda da autonomia e dos valores, da dispersão de referenciais, do desgaste das relações e do comprometimento da visão coletiva, os indivíduos distanciam-se, protegem-se uns dos outros e justificam a violência e a discriminação como forma de deflagrar um processo "legítimo" de eugenia.

E venho escrevendo, com a liberdade que me dei, de generalizar com escasso risco de erro, me parece. Revolvo a memória, aprendemos que é mais fácil esquecer. Para não nos incomodarmos. Mas há espaços ali e acolá, se olharmos bem, espaços para o pensamento, para a dúvida e para a ação, senão nem eu estaria escrevendo nem alguém estaria vendendo e denunciando a estupidez. E o teatro é um destes espaços, é coletivo, deve ser um lugar de trocas permanentes, um lugar acolhedor, onde cada um procura superar a si mesmo e não ao outro, algo assim, forte e terno, como já li em Augusto Boal.

Ele mesmo, o Boal, fala que no teatro temos a oportunidade de ver o mundo como o mundo é, e nos virmos nele como somos, mas, sobretudo, o porquê de o mundo ser assim e como este mundo poderia ser e, claro, como nós também poderíamos vir a ser.

Antunes Filho também fala de um ator liberto, desapegado, o que quer dizer, de corpo presente e mente aberta, amante da liberdade.

Portanto, capaz de ler e ver a realidade, contextualizada, pois só com a consciência do que somos e fazemos é que se pode compreender o devir e a liberdade.

Nossa inserção no mundo poderá ser medíocre mas jamais neutra. Será sempre medíocre enquanto nos sujeitarmos à expectativa social do senso comum, aos olhares vigilantes da vizinhança, à docilização das condutas. E pensando bem, a arte revela os sentimentos e as impressões do homem em sua relação consigo mesmo e com o meio. Se a relação que se tem consigo, com os outros e com o meio é pobre, assim também serão os sentimentos e a arte. É a ação que move as nossas vidas e o teatro, a ação provoca o vir a ser, o devir. Daí nascem novos olhares, sensibilidades mais fecundas.

O olhar que vê, o corpo que toca e sente o que toca são conquistas essenciais da formação do ator - ser humano - para o seu trabalho e para sua inserção no mundo, uma preparação que provoca e é resultado de sua ação, do encontro permanente, algo como um constante renascer, de uma re-humanização, de um novo olhar sobre si e sobre o outro. Essa conquista infinita talvez seja a bondade.

Paulo Gaiger

professor, ator e diretor
teatral, mestrado em
Ciências do Movimento
Esef/Ufrgs

A ESCOLA DO VIEUX COLOMBIER

José Ronaldo Faleiro*

A ação desenvolvida por Jacques Copeau (1879 -1949), como homem de teatro (ator, diretor, crítico, pedagogo), teve grande repercussão no movimento de renovação do teatro francês, norte-americano e sul-americano¹. Sua atividade como pedagogo influenciou a criação de escolas de arte dramática e a ética a ser adotada por elas. No Brasil de hoje, o nome de Jacques Copeau é mais conhecido do que estudado. Com a publicação, por Marie-Hélène Dasté, dos volumes que constituem os *Registres* [Registros] de sua obra, os estudiosos podem pouco a pouco familiarizar-se com o universo de suas idéias e da sua prática.

Como Stanislavski, Craig ou Meyerhold, Copeau considera que formar o ator é um elemento indispensável para a renovação teatral da sua época. Começa a pensar numa escola relacionada com essa formação já no momento em que cria o seu teatro, em 1913². Em parte devido a seus encontros, em 1915, com Craig, Dalcroze e Appia, pouco a pouco organiza e põe em prática as suas próprias concepções sobre a educação corporal do ator e sobre a pedagogia teatral. Chega a ver a escola não como um simples complemento do teatro, mas como um modo de ir além dele.

O primeiro laboratório da Companhia do Vieux Colombier foi realizado em Limon, nos meses de julho e agosto de 1913². Para preparar a abertura do teatro no outono do mesmo ano, não cabe simplesmente aprender um texto de cor, como era costume na época, mas experimentar várias atividades que possibilitem o enriquecimento do ator: estudo das peças do repertório nacional e

mundial, leitura à primeira vista, explicação de texto, exercícios físicos. Depois disso, Copeau faz uma primeira experiência prática com um grupo de aproximadamente doze crianças, no outono de 1915, no Club de Gymnastique Rythmique [Clube de Ginástica Rítmica] em Paris, sob a direção de Paulet Thévenaz e Suzanne Bing. O primeiro projeto orgânico de uma escola é concebido por ele entre janeiro e fevereiro de 1916. Nesse momento, a Rítmica de Emile Jaques-Dalcroze ainda desempenha um papel importante, como disciplina de base, na prática de Copeau, que se interessa pelo jogo infantil e pelas relações entre jogo e teatro.

A seguir, durante a temporada do Vieux Colombier³ nos Estados Unidos da América (de 1917 a 1919), faz experimentações pedagógicas, em Cedar Court, com os atores da sua companhia.

Vêm depois as notas de agosto de 1920. Elas representam uma etapa fundamental na reflexão pedagógica de Copeau. Por um lado, veiculam a idéia de um ensino articulado, entendido não como ponto de encontro de várias técnicas mas como o resultado de um método geral único; por outro, são testemunhas da distância de Copeau em relação aos « cabotinos do músculo » e à afetação que os novos métodos correm o risco de produzir. Seu autor considera que os problemas prioritários, na

formação do ator, são o conhecimento e a experiência do corpo humano e a busca de uma « sinceridade » compreendida como um estado de calma, de descontração, de silêncio, de imobilidade, indispensáveis para atingir a expressão e para harmonizar, no ator, ação externa e ação interna, gerando um agir/reagir físicos que não sejam falseados por uma premeditação excessiva.

A Escola do Vieux Colombier (1921-1924) introduz cursos de cultura teatral, de cultura geral e sobretudo — seguindo o exemplo de Craig, Stanislavski, Dalcroze e outros — disciplinas técnicas que visem a um treinamento corporal, gestual e vocal mais completo. Cabe salientar, portanto, que nessa escola o ensino é baseado na *educação corporal*⁴. Quanto à *linguagem verbal*, à *fala*, no projeto progressivo-evolutivo de Copeau os alunos não partirão do texto, mas chegarão a ele. Ou



melhor: *voltarão a ele*. Isso não significa de modo algum diminuir a importância do texto, da palavra na ação dramática. Ao contrário: para que a palavra exista, ou para que volte a ser « justa, sincera, eloquente e dramática », como resultado de um pensamento do ator em todo o seu ser, é muito importante trabalhar o movimento, base da formação do ator. Este deve ser antes de mais nada um *ser que age, uma personalidade em movimento*⁵. A máscara (ou, inicialmente, um pano que encobria o rosto e obrigava o corpo a « falar ») é, então, o principal meio técnico e expressivo para os exercícios e para as dramatizações. Trabalhar com a máscara comprehende, portanto, uma série de exercícios gradativos. Da imobilidade e do silêncio com a máscara neutra, até à dramatização coral.

A utilização das máscaras expressivas é evitada no início dos estudos, devido ao risco de influenciar o aluno e de falsear o seu modo de trabalhar. Primeiramente o principiante precisa confeccionar a sua própria máscara, e ela deve permanecer o mais próximo possível dele. Para ousar ser completamente sincero, o aprendiz vai esconder o rosto. Nessa educação do movimento silencioso, precisa, antes de tudo, evitar o que possa levar à « maneira », à « fabricação », à afetação. Salvo raras exceções, a máscara expressiva poderia tornar-se um outro rosto, e estimular a simulação.

As notas de Suzanne Bing (anos 1921-1922) sobre as possibilidades formadoras e criadoras da máscara mostram que sua utilização pode obter do ator a sinceridade, a ousadia, as quais levam a uma descoberta pessoal e a uma assimilação dos princípios do movimento.

Desde o primeiro ano, após ter-se familiarizado com a máscara neutra, os alunos fazem exercícios de mimo alegórico (A Fome, O Medo, O Cansaço, etc.), base das improvisações e das dramatizações dos anos subsequentes⁶. Improvisando em grupos, também trabalham sobre o movimento não humano e sobre personagens-tipo da Comédia Nova (um dos objetivos fundamentais de toda a pesquisa de Copeau), ao mesmo tempo em que integram os estudos de pantomima com os exercícios verbais e fonéticos. Tais exercícios são relacionados com o estudo da cultura e do teatro grego nos cursos abertos (dirigidos por Jouvet, Chennevière e Copeau), concentrados numa versão do mito de Psyché [Psique], composta, recitada, dançada e cantada coletivamente.

No segundo ano (1922-1923), continua o estudo da máscara e do mimo durante as aulas de Educação Dramática (integradas com as demais,

sobretudo com Teoria e Dicção). Prossegue também o trabalho de dramatização de fábulas, mitos e provérbios⁷. São então incorporados os conceitos básicos da escola: o movimento estilizado (pantomima); as máscaras; a composição rítmica.

No terceiro ano (1923-1924), os alunos se empenham em desenvolver pesquisas sobre o mimo, a máscara, a voz, os *grommelots* [gromelôs, blablação] e as improvisações sobre personagens-tipo, através de novos exercícios mais complexos e roteiros mais extensos. Esse trabalho resultou em dois espetáculos de conclusão de ano e de experimentação pedagógica de Copeau no Vieux Colombier: o Nô Kantan⁸ e uma antologia de trechos variados⁹.

O trabalho de ator idealizado e praticado por Jacques Copeau não visa, portanto, a tornar o ator um virtuose do músculo, um atleta ou um saltimbanco, mas um ser humano consciente de suas possibilidades expressivas. Adquirida a expressividade, trata-se de pôr o corpo do ator a serviço do poeta dramático e do encenador.

Na Escola do Vieux Colombier, a expressão do corpo em silêncio, a improvisação silenciosa e o uso da máscara possuem uma função instrumental, não constituindo um fim em si. O percurso vai da privação inicial do texto à retomada do mesmo no final dos estudos. A apresentação de fim de ano dos alunos começa sempre com exercícios puramente físicos, e acaba por dramatizações coletivas faladas, depois de haver sido mostrados vários exemplos de improvisações mímicas e sonoras, individuais e coletivas. Assim — quer no plano da organização evolutiva da Escola (com duração de três anos), quer no plano da estruturação de cada ano considerado individualmente, quer, ainda, no plano dos diversos cursos (disciplinas) entre si —, Jacques Copeau e Suzanne Bing concebem claramente que o uso da improvisação corporal e do mimo consistem num recurso provisório, num meio, e nunca num fim. Influenciados por eles, os espetáculos dos Copiaus e dos *Comédiens Routiers*, os trabalhos iniciais do mimo corporal de Etienne Decroux e os mimodramas de Jean-Louis Barrault dão muita importância às cenas mimadas¹⁰. Pouco a pouco, pelo que Eugenio Barba chama de « a deriva dos exercícios »¹¹, o que era um meio torna-se um fim em si mesmo.

Apesar dessa « deriva », restam, porém, do ensino inicial, além das aquisições técnicas e das

sugestões temáticas, (a) a influência da Escola do Vieux Colombier quanto à concepção de um *ator-criador* como sujeito central do fato teatral; (b) a convicção de que a base da educação é a *educação corporal*, pois o drama é ação, antes de mais nada, e a pesquisa da técnica é prioritariamente uma operação corporal, física; c) a obediência a um esquema evolutivo-progressivo que vai do silêncio temporário para obrigar o ator principiante a sentir interiormente a necessidade de expressar-se, até à expressão pela palavra¹²; (d) a necessidade da existência de uma escola que suscite no ator uma *educação total*, pela aquisição e pelo desenvolvimento de uma concepção elevada e rigorosa do seu próprio ofício.

Sem ignorar a técnica, portanto, a visão de Jacques Copeau sobre a formação do ator dentro de uma escola de teatro enfatiza a concepção ética, a atitude de trabalho do ator perante si mesmo e perante os colegas, os mestres, o público — perante o outro. A escuta do outro e de si mesmo é fundamental.

Movido pela indignação, como declara no seu manifesto de 1913, Jacques Copeau consegue realizar, embora fugazmente, uma quimera que até hoje ilumina os que sonham com um teatro que renove sem modismos e que seja feito por seres humanos em contato com seres humanos.

Não sou nem um sociólogo, nem um moralista autorizado. Sou apenas um trabalhador de boa fé, um conselheiro amistoso que só pode pretender tirar seus conselhos da sua própria experiência pessoal. Assim, posso lhes dizer duas coisas. A primeira é que toda grande mudança só é válida, toda grande renovação só é durável se estiver ligada à tradição viva (...).

A segunda é que uma renovação dessa natureza, para dar frutos que não sejam factícios nem efêmeros, deve começar pela pessoa humana. (...) Sejam quais forem os desejos e aspirações de vocês, seja qual for a carreira que se propõem a seguir, seja qual for a técnica que têm a intenção de dominar, antes de tudo tratem de ser homens. Não se deixem dessecar, nem corromper, mas pela vontade apliquem-se para fazer reinar em seu caráter uma bela, uma sólida, uma soridente, valente e flexível harmonia humana¹³.

NOTAS

¹ Álvaro Moreyra (1888-1965), além de ser poeta e dramaturgo, desenvolveu uma atividade pedagógica, ao viajar pelo Brasil apresentando peças e proferindo conferências sobre teatro. Teve a idéia de criar o Teatro de Brinquedo ao assistir a ensaios do Vieux Colombier, em Paris, em 1913. Em seu livro de memórias, referindo-se à entrevista que Louis Jouvet lhe concedeu em 1941, no Rio de Janeiro, escreve: « Sabe que assisti à sua estréia, em 1913, na inauguração do Vieux-Colombier? - Sim? - Fazia um dos servos de *Une femme tuée par la douceur* e Macroton, de *l'Amour médecin* » (As Amargas, Não... Lembranças. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989. p. 228). - Renato Vianna (1894-1953) foi outro inovador que, defendendo infatigavelmente o teatro, o aprimoramento do jogo e da ética do ator, lança um manifesto, « A Última Encarnação do Fausto », onde cita, entre outros renovadores, Jacques Copeau. (Será de grande proveito consultar a dissertação de mestrado de Ivens Thiwas Godinho, orientada pelo Prof. Dr. Edwaldo Cafezeiro, defendida na UNI-RIO em agosto de 1998, sobre *Renato Viana: Educador e Dramaturgo. (Uma Trajetória entre a Semana de 22 e Vestido de Noiva)*). - V. também Francisco JAVIER. « Jacques Copeau et l'Amérique Latine » [Jacques Copeau e a América Latina], p. 58-66, in *Copeau l'Eveilleur* [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice Paris e Jean-Marie Thomasseau. Lectoure: Bouffonneries, 1995. n° 34. O autor faz referência, na p. 65, à tese (1987) do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva sobre *A Escola de Arte Dramática do Doutor Alfredo: Uma Oficina de Atores*, onde se confirma a importância de Copeau no teatro brasileiro.

² Jacques COPEAU. « Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux Colombier », in *Nouvelle Revue Française*, 1er septembre 1913. V. *Id., Registres I: Appels* [Registros I: Apelos]. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard. Col. Pratique du Théâtre [Prática do Teatro]. Paris: Gallimard, 1974. p. 19-32.

³ Durante esse período, o *training* físico se precisa e enriquece: treinamento ginástico (ginástica rítmica e dança), dirigido pela manhã por Jessmin Howarth, aluno de Dalcroze; à tarde, vários tipos de exercícios — de ação muda sem acessórios, de expressão de um sentimento ou de uma emoção, de improvisação. Copeau transcreve em seu *Cahier de notes sur l'école* [Caderno de Notas sobre a Escola] os que lhe parecem mais importantes.

⁴ São ensinados: acrobacia, ginástica, dança, jogos de força e destreza, música, mas também canto coral e individual; exercícios de expressão dramática (máscara, interpretação corporal, fisionomia, mímica), improvisação (plástica e dialogada); elocução, dicção, declamação; cultura geral; teoria do teatro (leis da expressão dramática, estudo das grandes épocas, artes e ofícios da cena); iniciação progressiva em trabalhos manuais (desenho, modelagem, artes decorativas, figurino, acessórios). Por fim, jogos livres que resultavam em pequenas apresentações em que os alunos trabalhavam como criadores e operários.

⁵ Jacques COPEAU. « Place aux jeunes » [Deixem Passar os Jovens]. *Registres I: Appels* [Registros I: Apelos]. Paris: Gallimard, 1974. p. 112-116.

⁶ Tais exercícios, transformados ou não, serão encontrados mais tarde no trabalho dos *Copiaus*, na Borgonha, e no dos *Comédiens Routiers* [Atores Itinerantes], em Paris. Não esqueçamos o que lhes devem, entre outros, Charles Dullin e Etienne Decroux.

⁸ A apresentação de um Nô é justificada por oferecer a Suzanne Bing a oportunidade de reunir, de integrar estudos musicais, dramáticos e plásticos que haviam sido trabalhados durante três anos. Além disso, trata-se de mergulhar no estudo da forma dramática mais rigorosa, a que requer do intérprete uma excepcional formação técnica. O teatro japonês surge, assim, como um formidável meio de verificação do trabalho pedagógico desenvolvido intensamente durante três anos por um mesmo grupo de alunos e professores.

⁹ Programa de novembro de 1923, segundo as notas de um dos professores, Vitray: « (1) Uso da máscara para aumentar a consciência das possibilidades do corpo; (2) pôr-se a si mesmo num estado de disponibilidade; (3) continuidade, direção do movimento: a parte do corpo mais focalizada guia o movimento; (4) desenvolvimento do sentido da duração e da estrutura de uma cena através de improvisações de duas a quatro pessoas, estabelecendo claramente o início, o ponto culminante e a conclusão; (5) o estudo das relações entre as partes de uma ação e de uma improvisação — idéia da construção dramática; (6) mimo e trabalho coral para desenvolver a sensibilidade em relação ao espaço dos outros atores e a adesão à estrutura de base através de jogos, charadas e histórias, como pura improvisação ». - V. Marco De MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento* [Mimo e Teatro no Século XX]. Firenze: La Casa Usher, 1993. p. 87.

¹⁰ Léon Chancerel descreve o « jogo dramático »

apresentado pelos *Copiaus* em 1928, durante o seu retiro borguinhan, para um público de viticultores, num salão de festas em Mersault. Num palco nu, usando máscaras brancas, « por gestos dos braços e das mãos, por oscilações do corpo, fazem aparecer árvores diante de nós (um grupo à direita, um grupo à esquerda). Nunca tínhamos visto árvores tão reais. (...) tudo isso através do jogo da mímica coral sublinhada, ampliada por uma música muito primitiva e por onomatopéias harmoniosas » (*Le Théâtre et la jeunesse* [O Teatro e a Juventude]. 3e éd. Paris: Bourrelier, 1946. p. 44).

¹¹ Eugenio BARBA. *A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*. Trad. de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 156: « A deriva dos exercícios teatrais encontra-se entre os muitos acontecimentos singulares na história do teatro do Novecentos. Uma deriva lenta (...) » e, no último parágrafo da p. 157: « Um caso sintomático é constituído da vicissitude de um mestre cujo nome apareceu muitas vezes nestas páginas: Etienne Decroux. O mimo que ele define como arte pura e autônoma, era no início uma constelação de exercícios da escola do *Vieux Colombier* de Jacques Copeau [grifado por JRF]. Decroux desincorporou os exercícios do contexto laboratorial e, desenvolvendo-os, os fez independentes como gênero artístico autônomo ».

¹² Tal esquema evolutivo fundamenta quase todas as demais experiências pedagógicas e teatrais decorrentes, direta ou indiretamente, da experiência do *Vieux Colombier*, a começar pelo Atelier de Dullin e pela escola borguinhan dos *Copiaus*, para continuar com Chancerel, Saint-Denis e sua *Compagnie des Quinze* [Companhia dos Quinze], Dasté, Barrault e Lecoq. Apenas Decroux torna finalidade o silêncio e o movimento silencioso, que constituíam um momento passageiro no ensino da Escola de Jacques Copeau.

¹³ Jacques COPEAU. « La dévotion à l'art dramatique » [A Devoção à Arte Dramática], conferência para as *Oeuvres scolaires et post-scolaires* [Obras Escolares e Pós-Escolares], Teatro Récamier, 16 de maio de 1944, *in op. cit.* p. 108-109.

* **José Ronaldo FALEIRO** é doutor em Artes do Espetáculo pela Universidade de Paris X - Nanterre. Foi coordenador geral do Primeiro e Segundo Festivais Universitários de Teatro de Blumenau. É diretor e professor de Teatro. Lecciona no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). - falei@zaz.com.br

- O BEIJO NO ASFALTO -

EQUÍVOCOS E ACERTOS DA ENCENAÇÃO

Pita Belli*



e ações que deixem transparecer as nuances das intenções, e não que as suplante pelos excessos. E esse, justamente, parece ser o maior estorvo causado pelo espetáculo *O Beijo no Asfalto*, encenado pelos alunos da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), e levado ao palco do Teatro Carlos Gomes dentro da programação do 13º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, que aconteceu de 01 a 09 de julho de 1999.

Segundo o que o diretor Marcus Alvisi nos diz no programa do espetáculo, existe uma “explosão de cores como se estivéssemos dentro de um caleidoscópio em movimento” que está contida nas peças de Nelson. Mais uma razão para que ansiemos encontrá-la. Ainda, segundo o próprio diretor “é preciso perceber os coloridos”. Pois bem, se os atores conseguiram percebê-los, com certeza não conseguiram transmiti-los. O exagero nas interpretações da grande maioria do elenco, percebido pelo público já nos primeiros momentos do espetáculo, não deixou muitas possibilidades para a exploração dos tais matizes. Se o texto propõe um crescente, e se já no início o fio da tensão dramática está exageradamente esticado, das duas uma: ou arrebenta, dependendo de sua fragilidade, ou cai na inércia. No caso de *O Beijo no Asfalto*, não havendo caminho de volta e sendo a fragilidade uma característica que passa longe da obra do dramaturgo, não nos resta outra alternativa senão a de constatar a estagnação das interpretações. Faltam-lhes o colorido que passeia pelos diversos tons. Sobram-lhes as cores quentes e intensas, fazendo esquecer que, em Nelson Rodrigues, “as reações humanas escondem geralmente em seu bojo o contrário do que pretendem exprimir”. (Prado, 1987, pg. 109). Não é possível simplificar de tal

Quando vemos anunciada a encenação de uma peça de Nelson Rodrigues, não podemos deixar de, imediatamente, remeter ao homem por detrás de sua obra. E isso não diz respeito apenas ao público especializado, o que supostamente é o caso num festival de teatro. Sua obra e sua vida já foram bastante popularizadas pela televisão. Nelson é personalidade conhecida nacionalmente. E é claro que um homem que imprimiu em seu trabalho características tão fortes de denúncia e desnudamento da hipocrisia da sociedade brasileira, é sempre visto com um certo mal-estar. Já sabemos que iremos nos deparar com um intrincado jogo de relações, onde o homem sucumbe ao seu desejo, transgredindo seus elevados valores morais.

Porém, ainda que a tônica central de sua obra possa estabelecer semelhanças entre suas peças, é evidente que não a resume. Ao contrário, abre a possibilidade de exploração dos mais diversos matizes na elaboração da cena. E mais ainda na representação de seus personagens. Uma vez sendo cada um deles um universo em particular, onde todos os atos existem em potência, deixar transparecer seus medos e seus horrores é tarefa que exige um olhar mais cuidadoso. Exige a tradução dos significados subliminares da palavra para gestos

maneira a extrema variedade e riqueza dos personagens de Nelson. E o senhor Marcus Alvisi não pode se isentar da responsabilidade sobre as atuações. Se há um diretor, cabe certamente a ele orientar os atores e estabelecer o tom do espetáculo.

Parece-nos que o equívoco estabelece-se justamente nas interpretações, uma vez todos os outros elementos da montagem estarem de acordo com o que propõe a direção. A iluminação precisa de Andrea Kossatz, Deise Gomes e Érica Portela, e a trilha sonora, do próprio Alvisi, simples e intensa, pontuam o espetáculo corretamente, contribuindo para que se estabeleça a presença do ator como fator mais significativo da encenação. O cenário, de Andrea Kossatz e Luz Yamila, constituído de pilhas de jornais, lembrando-nos sempre a presença devastadora da imprensa que se autopromove a despeito de qualquer ética, ambienta a temática do texto com precisão. E, apesar dos excessos da representação, vale destacar o desempenho de Júlia Spadaccini, que no papel de Selminha consegue deixar à mostra seu talento, tratando com delicadeza seu personagem, resultando numa atuação realmente comprometida com o fazer teatral.

No entanto, como diz Sábato Magaldi a respeito de *O Beijo no Asfalto*, "... o que importa na peça são a crueldade e a violência do diagnóstico, servido por uma linguagem poderosa, ainda não alcançada por nenhum outro dramaturgo brasileiro. O texto rompe (...) a encenação, para surgir com vigor de obra escrita hoje". (Magaldi, 1992, pg. 146). Isso, por si só, justifica montagem da UNIRIO, apesar dos excessos.

SOBRE NELSON RODRIGUES E SUA OBRA

O BEIJO NO ASFALTO

"A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai,

muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo."

Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues iniciou sua carreira como repórter policial aos 13 anos de idade. E, de fato, a imprensa desempenhou papel importante nas suas tragédias cariocas, para depois, em *O Beijo no Asfalto*, assumir uma função decisiva. Amado Ribeiro, repórter do jornal *Última Hora*, foi testemunha de um acidente: o bastante para fazer eclodir toda a tragédia da peça.

Um dia, quando passava pela praça da Bandeira, viu um homem ser atropelado por um lotação. Surpreendeu-se mais ainda quando um homem aproximou-se do acidentado, segurou-lhe a cabeça - e deu-lhe um beijo na boca.. Fascinado com o "material", Amado corre para a delegacia e convence o delegado Cunha a levantar uma história sensacional que, publicada, venderá muitos jornais. Assim, o beijo de Arandir pára a cidade. Quem é Arandir? Quem é o acidentado? Que tipo de relação eles mantinham? Arandir tenta, em vão, explicar que nunca tinha visto o morto antes e que apenas atendera à súplica de um moribundo. A viúva procura manter a reputação viril do marido. Mas Amado e o delegado Cunha, por maio de chantagens e pressões, acabam por inventar uma relação homossexual entre Arandir e o morto. As denúncias, feitas por intermédio do jornal, tornam-se cada vez mais cruéis. Arandir, de simples espectador de um acidente, passa a ser considerado um assassino: na verdade, ele teria empurrado a vítima contra o lotação. As pressões acabam por desagregar sua família: Selminha é seviada; Aprígio, o sogro, acaba por matar Arandir, confessando-lhe todo o seu amor e o ciúme que sentia da filha e do moribundo. (Amaral, 1977, pg. XIV)

O Beijo no Asfalto foi escrita por Nelson Rodrigues em vinte e um dias e foi levada à cena, pela primeira vez, em 7 de julho de 1961 no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. A décima terceira peça de Nelson, encenada então pelo Teatro dos Sete, marcou a estréia de Fernando Torres na direção, e teve Fernanda Montenegro no papel de Selminha. Afinal tinha sido ela que havia insistido, durante todo o

ano de 1960, para que o dramaturgo escrevesse o texto para sua companhia. O espetáculo, na ocasião, provocou reações de repúdio por parte do público, como atesta Sábato Magaldi em seu livro Nelson Rodrigues: *Dramaturgia e Encenações*:

Fui ao Rio, em julho de 1961, para assistir a *O Beijo no Asfalto*, no Teatro Ginástico. (...) Não reservei ingresso com antecedência e, pelo êxito incomparável do início da temporada, que batia recordes de bilheteria, sentei numa poltrona da última fila, na platéia. O lugar me permitiu observar a reação do público. A violência da peça mantinha os espectadores em silêncio tenso. Já no terceiro ato, quando Selminha gritava a virilidade de Arandir ("Eu conheço muitos que é uma vez

por semana, duas, e até, 15 em 15 dias. Mas meu marido é todo dia! todo dia! todo dia!"), alguns casais se retiravam da sala. O tema provocava incontornável incomodo. (Magaldi, 1992, pg. 143)

E não foi a primeira vez que uma peça de Nelson suscitou esse incômodo na platéia. Toda sua obra teatral revela o homem que tem por convicção desmistificar a realidade, denunciar a hipocrisia subjacente das relações sociais. E por isso mesmo, quando desvela a realidade e apresenta uma leitura menos superficial dos fatos, quando pretende fazer vir à tona camadas mais profundas de significado, coloca o homem diante de sua próprio mediocridade. Visão deveras perturbadora.

R e a f i r m a n d o constantemente sua opinião de

que o teatro deveria funcionar como algo dilacerante, Nelson recusava-se a qualquer tipo de concessão: "Teatro não tem que ser bombom com licor. Tem que humilhar, ofender, agredir o espectador." Se o ser humano tem uma face bonita e outra hedionda, especializou-se em mostrar justamente esta, como uma ferida cruel, aquela na qual o espectador, ao reconhecer sua própria monstruosidade, pode salvar-se.

Toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues, desde sua primeira peça *A Mulher sem Pecado*, suscitou inúmeras críticas, contra e a favor. Sua forma contundente de abordar o lado obscuro do ser humano não passou incólume aos olhos do público e da crítica. No entanto, o que há de inquestionável em sua obra é que, colocando em cena aquilo que considerava "a luz cruel do sol caindo sobre o pântano", Nelson traduz as mazelas do homem comum com poesia e densidade.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Maria Adelaide de A. S. do. *Introdução de O Vestido de Noiva*. São Paulo, Coleção Teatro Vivo, Editora Abril Cultural, 1977

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962

Nelson Rodrigues: *Dramaturgia e Encenações*. 2a. ed., São Paulo, Editora Perspectiva, Estudos 98, 1992

NUNES, Luiz Arthur. "O Teatro de Nelson Rodrigues". In: *O Teatro Através da História*, vol. II (direção de Carlinda Fragale Pate Nuñez et alii. *Introdução Tânia Brandão*) Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage Produções Artísticas, 1994

PRADO, Décio de Almeida.. *Exercício Findo*. São Paulo, Editora Perspectiva, Debates 199, 1987

* **Pita Belli**

Professora de

Improvização e História
do Teatro no Bacharelado
em Artes Cênicas da
FURB e Diretora do
Grupo Teatral Phoenix

CONTOS SUFIS

Margarida Baird*

O Sufismo é uma escola de auto-aperfeiçoamento, uma filosofia prática que vem do Oriente.

Os contos sufis, como todos os contos, têm sua base na experiência humana arquetípica e, como tal, são utilizados na difusão dessa experiência. São contos que retratam as alegrias e os sofrimentos humanos através dos tempos. São inspirados no Corão, nos Hadits, em lendas bíblicas, hindus e budistas, nas mitologias grega e romana e também nas peripécias da vida humana. São clássicos persas, turcos, árabes, afegãos, entre outros.

Narrar uma história é pretender conduzir quem a escuta a um mundo de maravilhas e magia onde tudo é possível, desde a existência de gênios e dragões a encantamentos e transformações quase inacreditáveis: quem nunca sonhou em voar em algum tapete mágico?

em entender a linguagem dos animais? em receber a visita de um príncipe encantado em um cavalo alado?

Valores como ética, generosidade, bondade, lealdade, amor incondicional, quase esquecidos na vida moderna, submersa no consumismo imediatista, são resgatados nos contos, ativando ressonâncias em quem os escuta.

Os sufis utilizam as histórias, chamadas de contos-ensinamento, para atingir uma parte, talvez

a mais profunda ou a mais escondida, dos seres humanos. Eles são encontrados no mundo inteiro sob formas diferentes.

As histórias armazenam o conhecimento ancestral humano que pode ser utilizado quando é necessário enfrentar situações novas. Como elas contêm a essência da experiência humana, elas informam também, de modo sutil, como lidar com essa experiência, como dissolver problemas e transcender dificuldades. Não são, entretanto,

receitas prontas. As histórias vão tocando a sensibilidade, pouco a pouco nos fazendo rir, ou chorar, nos divertindo e nos surpreendendo. Tanto no Oriente quanto no Ocidente, os mestres ensinam através delas, porque seu conteúdo tem múltiplos níveis de entendimento.

A arte dos contos e sua narrativa estão sendo descobertas como uma nova opção cultural, depósito de sabedoria e divertimento.

Os contos tradicionais têm o poder de resgatar a criança interior de cada um, curar feridas espirituais, restabelecer princípios éticos, divertindo. Desnudam certos aspectos do espírito que não são perceptíveis de outro modo.

Idries Shah, mestre sufi, recentemente falecido, compilou e publicou, juntamente com sua irmã, Amina Shah, contadora, vários livros de



contos-ensinamento. O Instituto Tarika, no Rio de Janeiro, traduziu alguns desses contos, publicados no livro *Histórias da Tradição Sufi*, edição Dervish. A mesma editora publicou o *Masnavi*, de Rumi, mestre sufi persa do século XIII, que mescla contos de ensinamento e poemas, e *Histórias de Nasrudin*, personagem engraçado e controvertido. Os contos estão presentes em toda a literatura sufi, vide *A Linguagem dos Pássaros*, de Attar, também do século XIII.

* **Margarida Baird** é atriz, arte-educadora e contadora de histórias. Entre outros, fez parte do Teatro Oficina e do Teatro de Arena, ambos de São Paulo, e do Teatro Opinião, do Rio de Janeiro. Em Florianópolis, fundou o Teatro... Sim. Por que não?! Lecionou Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Lançou recentemente o CD intitulado *Contos Sufis*. - Teatrosim@brasilnet.psi.br ou falei@zaz.com.br

BIBLIOGRAFIA

- ANÔNIMO. *Histórias da Tradição Sufi*. Seleção, tradução e revisão de Nícia de Queiróz Grillo (coordenação), Annibal Duarte Pereira Netto, Clarissa de Paula Ilg, Suzi Dias Guimarães do Grupo Granada de Contadores de Histórias. Rio de Janeiro: Dervish/Instituto Tarika, 1993.
- ANÔNIMO. *O Cavalo Mágico e Outros Contos do Oriente para Crianças do Ocidente*. Tradução de Julieta Leite. Rio de Janeiro: Dervish/Instituto Tarika, s.d.
- ANÔNIMO. *Três Histórias do Destino*. Compilação do Grupo Granada de Contadores de Histórias. Coordenação de Nícia Grillo. Ilustrações de Osvaldo Mazur. Col. Aprendendo com Histórias. Rio de Janeiro: Dervish/Instituto Tarika, 1999.
- ANÔNIMO. *O Homem sem Sorte*. História da Tradição Oral. Recontada por Inno Sorsy. Ilustrações de Isabel de Moura. Tradução de Nícia Grillo. Revisão de Guilherme Sarraf. Col. Clarear. Rio de Janeiro: Motivo, 1998.
- ATTAR, Farid ud-Din. *A Linguagem dos Pássaros*. Versão integral. Tradução e notas de Alvaro de Souza Machado e Sergio Rizek. 2ª ed. Col. Clássicos do Sufismo. São Paulo: Attar, 1991.
- KHUSRU, Amir. *O Jardim e a Primavera. A História dos Quatro Dervixes*. Compilação de Amina Shah. Apresentação de Doris Lessing. Prefácio de Regina Machado. Tradução de Mônica Cavalcanti e Sergio Rizek. São Paulo: Attar, 1993.
- NASR AL-DIN, Khawajah. *Histórias de Nasrudin*. Trad. de Henrique Cukierman e Mônica Udler Cromberg. Rio de Janeiro: Dervish, 1994.
-
- _____. *Tales of Mulla Nasrudin/Histórias do Mulá Nasrudin*. Bilingual edition/edição bilíngüe. Retold and illustrated by Cristina Millet/recontadas e ilustradas por Cristina Millet. English version: Inno Sorsy, Cristina Millet. Tradução em português: Tina Bon, Angelica Fonseca, Miriam Santos. Collection Children of the World. Amsterdam: Stichting Eenwording, 1999.
- SHAH, Idries. *Sagesse des idiots [Sabedoria dos Imbecis]*. Paris: Le Courrier du Livre, 1984.
- SHAH, Idries. *Chercheur de vérité [O Buscador da Verdade]*. Paris: Albin Michel, 1984.
- RUMI, Jálal al-Din, Mawláná. *Fihi ma Fihi: O Livro do Interior*. Tradução de Margarita Garcia Lamelo. Rio de Janeiro: Dervish, 1993.

APRESENTADORES DA MOSTRA OFICIAL

Romina Boemer



Marcelo Cunha

ESPETÁCULO DE ABERTURA DO 13º FUTB

ppp@WllmShkspr.br



Texto

Jess Borgeson, Adam Long e Daniel Singer

Tradução

Bárbara Heliodora

Grupo

Parlapatões, Patifes & Paspalhões

Diretor

Emílio de Biasi

Elenco

Alexandre Roit, Hugo Passolo e Raul Barreto

Anchietas e Guaixarás



Autor

José Dacosta

Grupo

Núcleo de Investigação Teatral da UERJ

Universidade

Universidade do Rio de Janeiro

Direção

José Dacosta

Auto da Barca do Inferno

Autor

Gil Vicente (Adaptação do Grupo)

Grupo

A RÃ QI RI

Universidade

Universidade Federal do Amazonas/Manaus -
AM

Direção

Nereide Santiago



A Prece dos Malditos

Autor

Leonardo Nóbrega

Grupo

Moca – Movimento de Cultura Artística

Universidade

Universidade Federal da Paraíba

Direção

Roberto Cartaxo



Um anjo num Copo de Gelo Picado



Autor

Chico Pennafiel

Grupo

Grupo Acontecendo Por Aí

Universidade

Universidade do Vale do Itajaí

Direção

Lourival Andrade

O Beijo no Asfalto



Autor

Nelson Rodrigues

Grupo

UNI-RIO

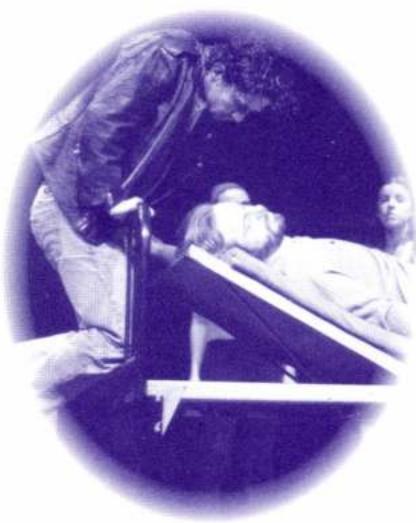
Universidade

Universidade do Rio de Janeiro/RJ

Direção

Marcus Alvisi

O Casamento



Autor

Nelson Rodrigues/ Mário Piacentini

Grupo

Grupo da Escola de Arte Dramática

Universidade

ECA/ Universidade de São Paulo

Direção

Mário Piacentini

Macário

Autor
Álvares de Azevedo

Grupo
Grupo Intervalo

Universidade
Universidade Católica de Minas Gerais

Direção
Marco Túlio



Bem Vindos a Darkforest



Autor
Chico Carvalho

Grupo
Cia. dos 4 em Cena

Universidade
UNICAMP

Direção
Chico Carvalho

Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue



Autor

Valter Sobreiro Júnior

Grupo

Teatro Escola de Pelotas

Universidade

Universidade Católica de Pelotas (UCPel)

Direção

Valter Sobreiro Júnior

ESPETÁCULO DE ENCERRAMENTO DO 13º FUTB

Quem Conta um Conto...

Elenco

Margarida Baird

e

Jefferson Bittencourt

Diretor

José Ronaldo Faleiro



APRESENTADORES DA MOSTRA PARALELA

Acadêmicos do Curso de Artes Cênicas



da Universidade Regional de Blumenau

Aneli Plebani, Christian Kloppel, Jair Correia, Julice Spegiorin,
Karina Trisotto, Lilian Garcia, Luciano Bugmann, Luciano Mafra,
Sidnéia Kopp, Tatiane Danna e Vilma Thomazelli

Espetáculo de Abertura da Mostra Paralela

Se essa Rua Fosse Minha...

Autor

Pita Belli

Grupo

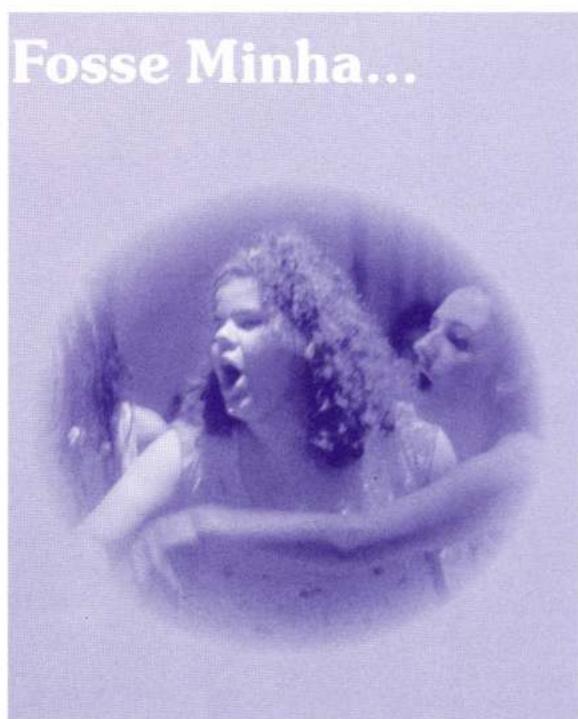
Grupo Teatral Phoenix

Universidade

Universidade Regional de Blumenau

Direção

Pita Belli





Álbum Sistemático da Infância

Autor

Daniel Veronese

Grupo

Grupo Teatral (E)xperiência Subterrânea

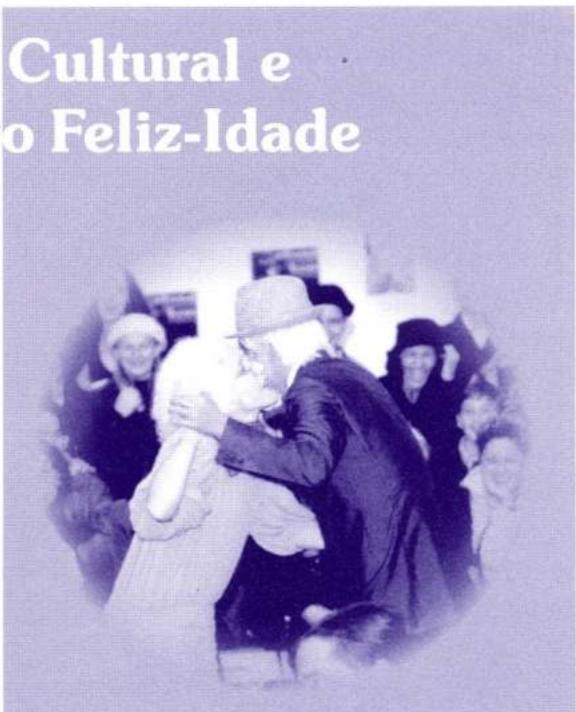
Universidade

UDESC - Universidade do Estado de
Santa Catarina

Direção

André Carreira

Clube Cultural e Recreativo Feliz-Idade



Autor

Criação Coletiva

Grupo

Companhia Cênica Desterrados
Florianópolis - SC

Direção

Geraldo Cunha

O Menino Maluquinho

Autor

Ziraldo

(Adaptação de Fátima Ortiz e Enéas Lour)

Grupo

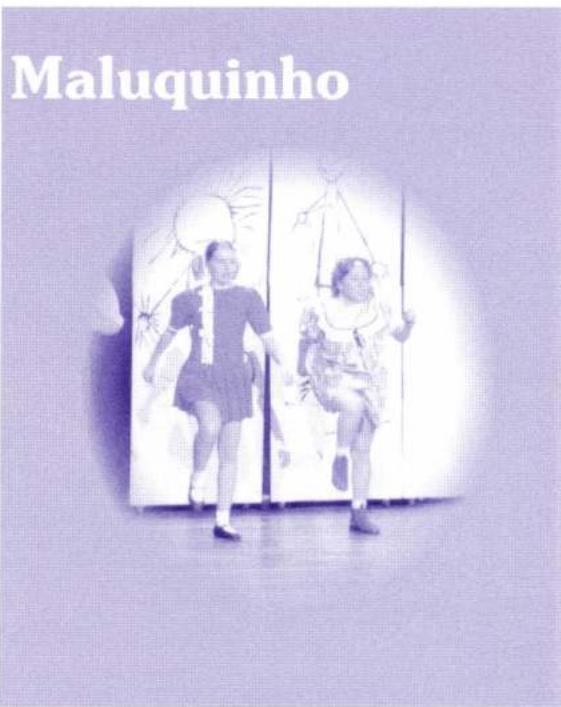
Cia. De Espetáculos da UPF

Universidade

Universidade de Passo Fundo

Direção

Fátima Ortiz



ZY Veríssimo, 199,9 MHz



Autor

Luiz Fernando Veríssimo

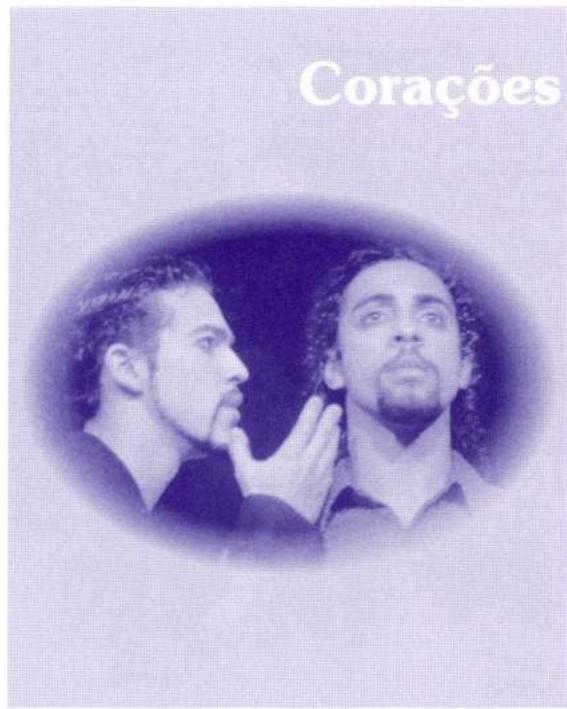
(Adaptação: Max Reinert)

Grupo

Grupo Independente de Teatro
Itajaí/SC

Direção

Max Reinert



Corações Solitários

Autores

Caio Fernando Abreu, Elisa Palatnik e
André de La Crus

Grupo

Cia. Teatro em Aberto

Universidade

Veiga de Almeida - RJ

Direção

André de La Crus

Livres e Iguais

Autores

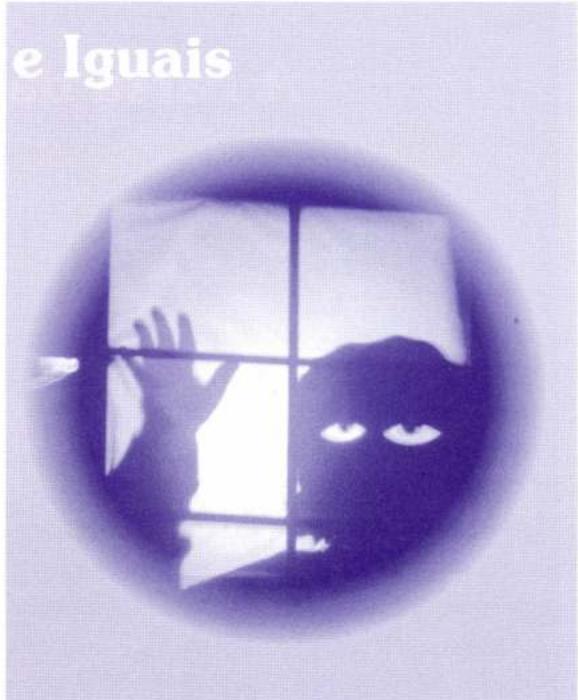
Júlio Maurício, Nazareno Pereira e
Nini Beltrame

Grupo

Grupo Teatro Sim...Por Que Não?!!!

Direção

Júlio Maurício, Nazareno Pereira e
Nini Beltrame



O Pequeno Planeta Perdido

Autor

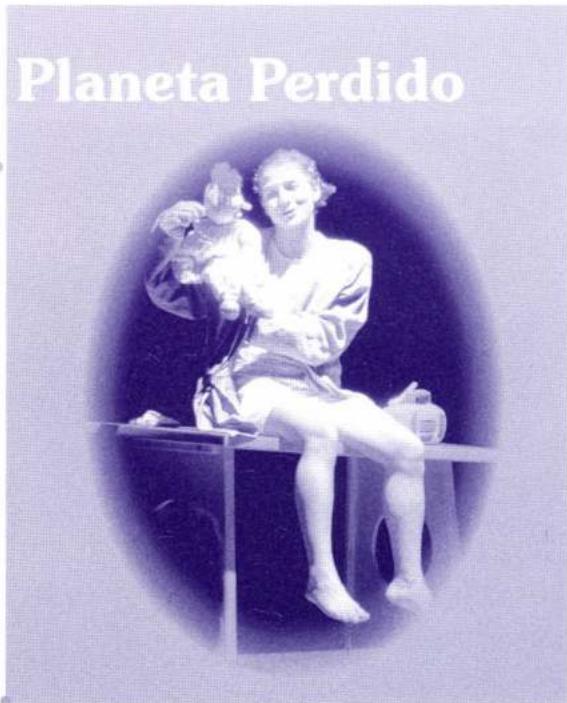
Denise da Luz e Max Reinert,
baseado no texto de Ziraldo.

Grupo

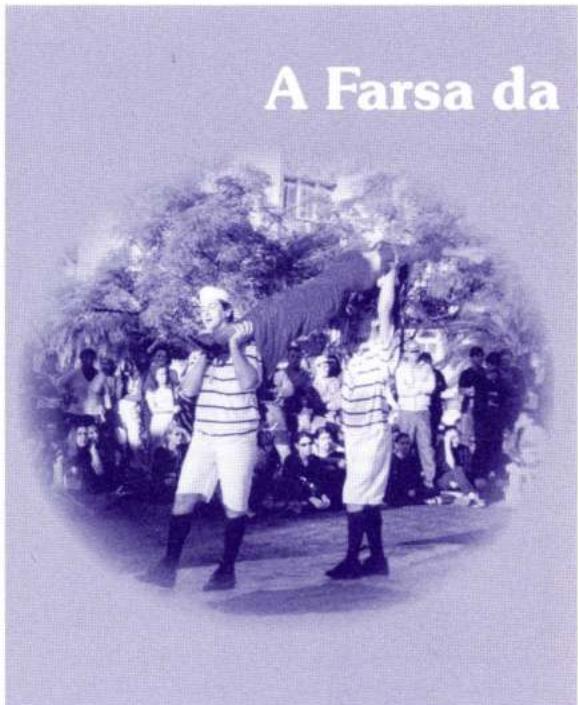
Téspis Cia de Teatro

Direção

Max Reinert



A Farsa da Amante Mal-Amada



Autor

Adaptação da Moral Cotidiana de
Mário de Andrade

Grupo

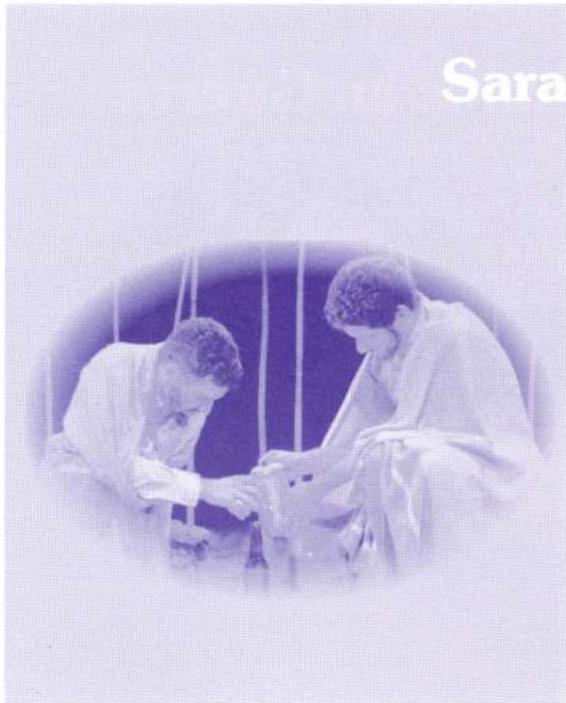
Grupo Teatro da Gioconda

Universidade

Universiade de São Paulo

Direção

Milton Morales e Vera Lamy



Sarapalha

Autor

Guimarães Rosa

Grupo

Intervalo

Universidade

Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais

Direção

Ítalo Mudado

La Perdida de Mi Alhama

Autor

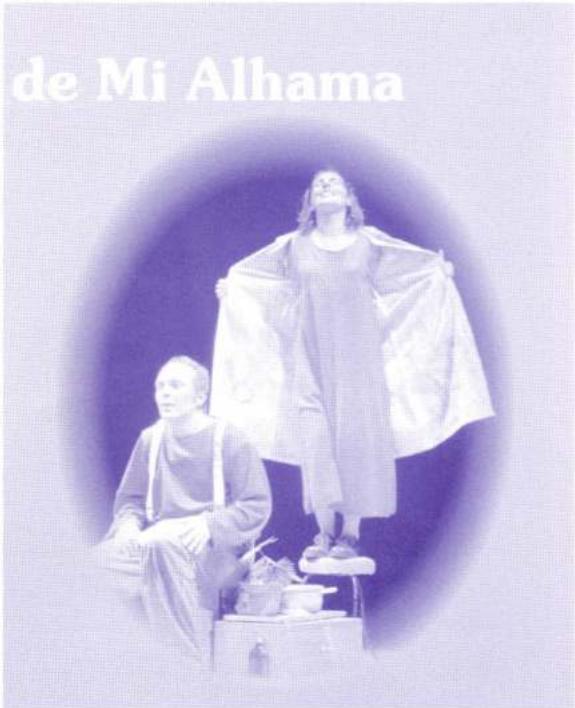
Diego Cazabat

Grupo

Periplo, Cia Teatral

Direção

Diego Cazabat



Perdon, Estamos en Guerra

Autor

Sérgio Vodanovic

Grupo

Teatro de La Universidad del Bío - Bío

Universidade

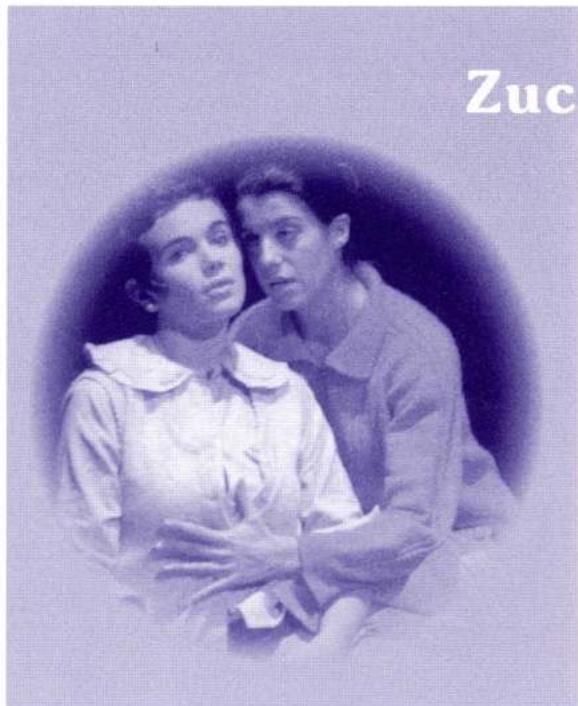
Universidad del Bío-Bío

Direção

Julieta Ramírez Grandi



Zucco



Autor

Adaptação Coletiva

(versão livre da obra de Bernard Kolrés)

Grupo

Tadeusz

Universidade

IUNA – Buenos Aires – Argentina.

Direção

Gustavo Bonamino



Fausto, La Venganza de Margarita

Autor

Maximo Gomez
(adaptação de Goethe)

Grupo

Caverna

Universidade

Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

Direção

Maximo Gomez

MOSTRA JOTE-TITAC NO FESTIVAL



Sobre Vida

Autor

Janice Pezzoti

Grupo

Cia. 3D

Direção

Janice Pezzoti

Zona Escura

Autor

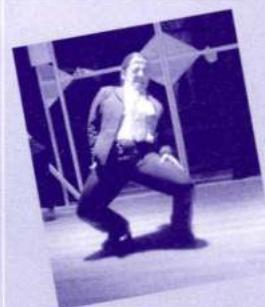
Pablo Cézar Lugones

Grupo

Grupo Teatral Ensamble

Direção

Júlio Batschauer



O Ascensorista

Autor

Alfonso Nilson B. de Souza

Grupo

Grupo Entretantos

Direção

Luciano Mafra

... 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...





Autor
Karl Valentin

Grupo
FroHsinn - Programa de Atualização
Permanente

Universidade
Universidade Regional de Blumenau

Direção
Roberto Murphy

Cabaré Valentin



Clube Cultural e Recreativo Feliz-Idade
Cia Cênica Desterrados - UDESC - SC

ZY Veríssimo!!! 199,9 Mhz
Grupo Independente de Teatro - SC

A Farsa da Amante Mal Amada
Grupo de Teatro da Gioconda - USP - SP

El Niño que Quiere Hacer Las Tareas
Grupo de Teatro da Universidad del Bío-Bío - Chile

Trânsito Não é Brincadeira



Autor
O Grupo

Grupo
Grupo Educacional da Polícia Militar
Itajaí-SC

Direção
Max Reinert

Figurino

Indicados

Daniel Mazzaro

Auto da Barca do Inferno

Universidade Federal do Amazonas - AM

Luísa Carneiro da Cunha

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

João Bachilli e Lena Valente

Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue

Universidade Católica de Pelotas - RS

Premiado

João Bachilli

e



Lena Valente

Cenário

Indicados

Lourival Andrade

Um Anjo num Copo de Gelo Picado
Universidade do Vale do Itajaí - SC

Cyro Del Nero

O Casamento
Universidade de São Paulo - SP

Alessandra Lautenschläger

Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue
Universidade Católica de Pelotas - RS

Premiado

Cyro Del Nero



Iluminação

Indicados

Andréa Kossatz, Deise Gomes e Érica Portela

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Mário Piacentini

O Casamento

Universidade de São Paulo - SP

Rogério Santos e Valter Sobreiro Júnior

Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue

Universidade Católica de Pelotas - RS

Premiado

Mário Piacentini



Sonoplastia

Indicados

Lourival Andrade e Mary Dutra

Um Anjo num Copo de Gelo Picado

Universidade do Vale do Itajaí - SC

Marcus Alvisi

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Mário Piacentini

O Casamento

Universidade de São Paulo - SP

Leandro Sobreiro

Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue

Universidade Católica de Pelotas - RS

Premiado

Mário Piacentini



Autor Coadjuvante

Indicados

Renato Albuquerque (Aruba)

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Augusto Gomes (Monsenhor Bernardo)

O Casamento

Universidade de São Paulo - SP

Eros Leme (Xavier)

O Casamento

Universidade de São Paulo - SP

Ricardo Gali (Zé Honório)

O Casamento

Universidade de São Paulo - SP

Premiado

Augusto Gomes



Atriz Coadjuvante

Indicadas

Luciana Cardoso (*Dália*)

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Patrícia Pinho (*Dona Matilde*)

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Lílian de Lima (*Noémia*)

O Casamento

Universidade de São Paulo - SP

Premiado

Lílian de Lima



Autor

Indicados

Luciano Estevão (Tanto)

Um Anjo num Copo de Gelo Picado
Universidade do Vale do Itajaí - SC

Sebastião Oliveira (Bali)

Um Anjo num Copo de Gelo Picado
Universidade do Vale do Itajaí - SC

Marcelo Airoldi (Sabino)

O Casamento
Universidade de São Paulo - SP

Premiado

Sebastião Oliveira



Atriz

Indicadas

Júlia Spadaccini (Selminha)

O Beijo no Asfalto

Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Jane Lopes (Rufina)

Don Leandro ou OS Sendeiros do Sangue

Universidade Católica de Pelotas - RS

Premiado

Júlia Spadaccini



Direção

Indicados

Lorival Andrade

Um Anjo num Copo de Gelo Picado
Universidade do Vale do Itajaí - SC

Marcus Alvisi

O Beijo no Asfalto
Universidade do Rio de Janeiro - RJ

Mario Piacentini

O Casamento
Universidade de São Paulo - SP

Premiado

Lorival Andrade



Espetáculo

Indicados

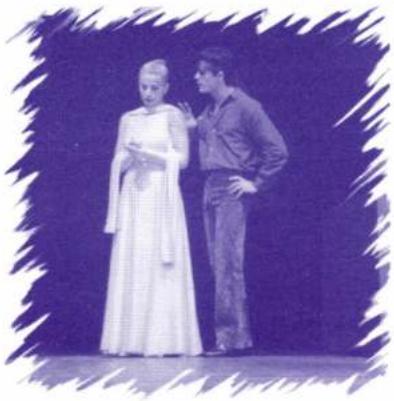
◆ **Um Anjo num Copo de Gelo Picado**
Universidade do Vale do Itajaí - SC

◆ **O Beijo no Asfalto**
Universidade do Rio de Janeiro - RJ

◆ **O Casamento**
Universidade de São Paulo - SP

Premiado

O Casamento



Espetáculo Destaque da Mostra Paralela

Corações Solitários

Universidade do Rio de Janeiro- RJ



Prêmio Especial do Júri Atriz Revelação

Melize Zanoni (Óke)

Um Anjo num Copo de Gelo Picado
Universidade do Vale do Itajaí - SC



Jurados



Roberto Mallet (São Paulo)



Suzana Saldanha (Rio de Janeiro)



Irene Brietzke (Rio Grande do Sul)



Carlos Alberto Nascimento (Bahia)



Paulo Vieira (Paraíba)



Eduardo Montagnari
UEM/PR



Eliane Lisbôa
UNIVALI/SC



Paulo Gaiger
UFRGS/RS



José Ronaldo Faleiro
UDESC/SC



Lauro Góes
UFRJ/RJ

Oficinas

Fotografia de Palco

Gilson Camargo



Análise Crítica de Espetáculos

Pita Belli



A Voz falada e a Voz Cantada para o Ator

Susi Monte Serrat



Princípios Fundamentais para a Atuação

Diego Cazabat



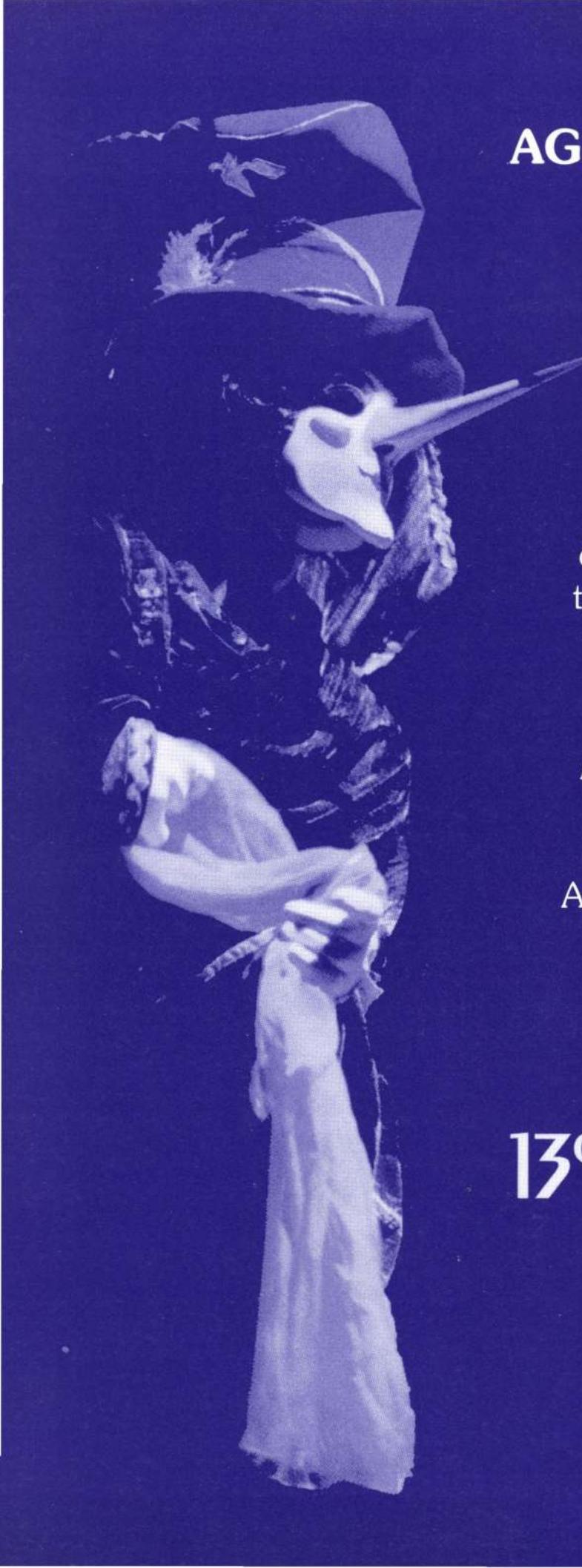
Luz

Nádia Luciani



A Arte de Contar Contos

Margarida Baird



AGRADECIMENTO

A todos que fizeram o
Espetáculo acontecer:

Equipe de organização e
seus colaboradores;

Aos grupos que com seus
diretores, atores, técnicos e
toda a equipe vieram a este
festival para trocar
experiências e mostrar
o seu trabalho;

Ao público que participou,
apreciou e confraternizou;

Aplausos a todos que fizeram
parte deste grande
espetáculo

13º FESTIVAL
UNIVERSITÁRIO
de TEATRO
de Blumenau

PARA TODOS....

Não, não é plágio do Chico Buarque não... ele é que estava pensando no Espaço Aberto quando fez essa música linda... Brincadeiras à parte, a proposta para esse espaço é aquela lá em cima mesmo: criar um ambiente onde as pessoas possam se descontrair, expressar, divertir, encontrar..., onde todos possam entrar e se sentir bem.

A cada intervalo o Espaço Aberto tinha a responsabilidade de entreter o público, usando o que quer que fosse interessante. Valia música, dança, poesia, pintura, desde que fosse gostoso de assistir.

A correria era grande, só se via o Dalmo e a Lilian de um lado pro outro, tentando atender a pedidos de última hora de quem ia se apresentar - o que era melhor do que encontrar alguém para se apresentar de última hora -; ou arrastando os bancos depois dos debates, tentando manter o ambiente da melhor forma possível. O que importa mesmo é o quanto era legal, como valia a pena o suor em pleno julho quando víamos o Espaço Aberto cheio de gente se divertindo, cantando junto com os cantores, dançando junto com as bailarinas, declamando junto os poetas...

Valeria a pena suar tudo de novo para ver um espaço tão legal funcionando. E quebrando o clima de despedida, deixamos a certeza e a promessa de mais um Espaço Aberto, sempre presente bem ali naquele momento que você está pensando que vai ter de ir pro shopping já que não tem o que fazer... porque lugar de quem gosta de teatro é no Teatro.

Lílian Faria dos Santos



Eduardo Montagnari, na noite de lançamento do seu livro, distribuindo simpatias e autógrafos.



Helena Brown junta os bancos ao seu redor e proporciona ao público um contato mais íntimo com a boa música.



As coreografias da Dança do Vento enriquecendo o rol das ecléticas apresentações do Espaço Aberto

O Grupo Pró-Dança de Blumenau oferece ao público uma mostra de seu árduo trabalho de treinamento, transformando suor em graciosos movimentos.



No Espaço Aberto, a liberdade de expressão tem lugar garantido. Encantam o público com a beleza da poesia os poetas Nassau de Souza, Tchello d' Barros e Marcelo Steil.

A belíssima apresentação do Grupo Óris retrata uma dedicação especial à musica popular brasileira



De 6 a 14 de julho, Blumenau será o palco do Teatro Universitário na América Latina.

A Arte tomou

Aqui, estudantes e professores das Artes Cênicas

Forma

de todo o Brasil e do Mercosul irão pensar, fazer e viver Teatro.

e Emoção.

Participe e emocione.



Teatro Carlos Gomes - Blumenau - SC - Brasil

PROMOÇÃO:



UNIVERSIDADE
REGIONAL DE BLUMENAU



Pró-Reitoria de Extensão e Relações Comunitárias

DPC - Divisão de Promoções Culturais

Rua Antônio da Veiga, 140 - CEP 89012-900 Blumenau - SC - Tel./Fax: 55 (0 47) 322 8818
www.furb.rct-sc.br/futb

APOIO:

JORNAL DE SANTA CATARINA





Só 1,8% dos leitores de jornal
não lêem o Santa.

98,2%
lêem o Santa em Blumenau.
JORNAL DE SANTA CATARINA 