

O TEATRO *Transcende*

Nesta Edição...

**Sérgio Brito
no FUTB:
Histórias de Teatro.**

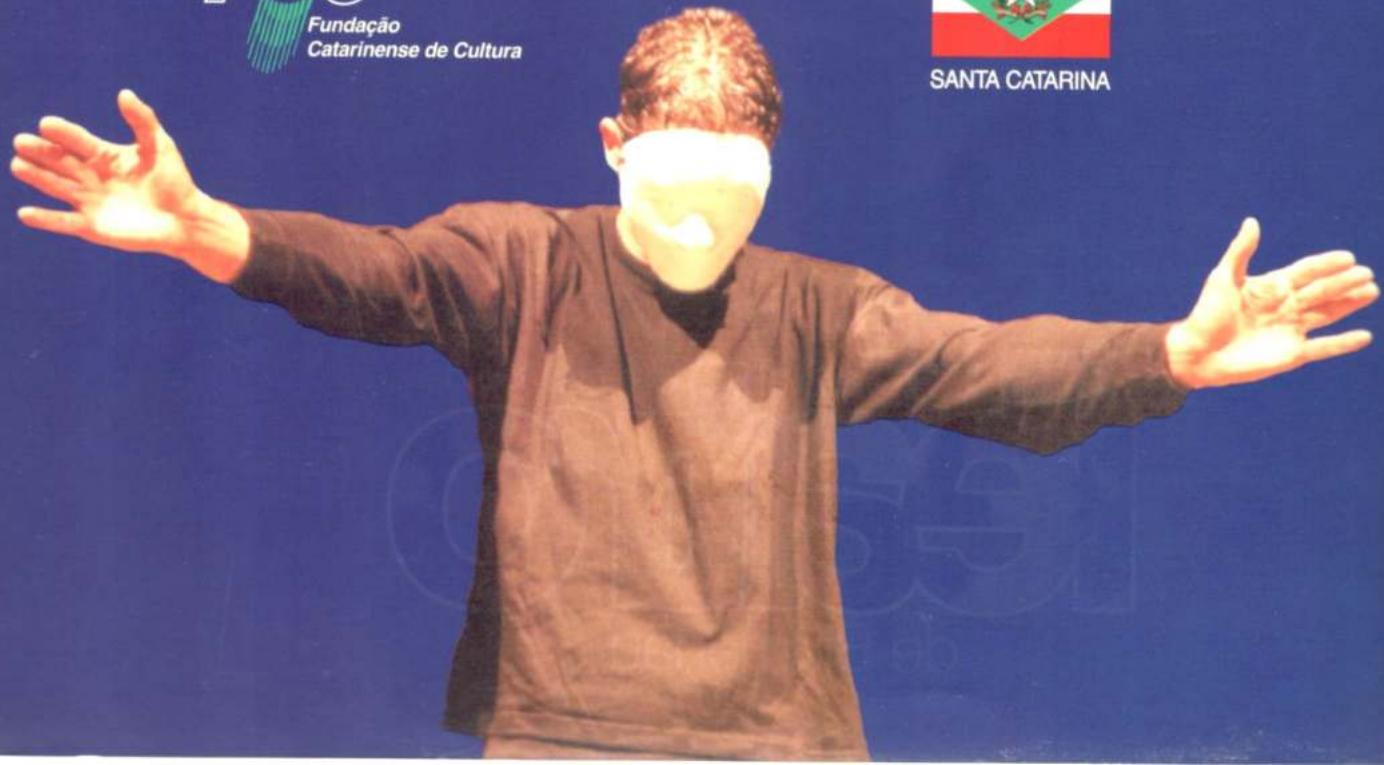
14º Festival Universitário de
Teatro
de Blumenau

APOIO CULTURAL

JORNAL DE SANTA CATARINA 



SANTA CATARINA



O TEATRO Transcende

ISSN nº 1516-7739
Ano 9 - 09 - Pg. 1 - 60



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 14º Festival
Universitário de Teatro de
Blumenau**

Profª Rute Coelho Zendron

**Projeto gráfico
Diagramação e finalização**

Cibele Bohn
Sérgio de Oliveira

Capa

Cristiano Zambiasi Júnior
(T.A.G. Comunicações)

Fotografia

Rogério Pires

**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



Nesta edição O TEATRO TRANSCENDE reafirma a sua meta de aproveitamento deste espaço para apresentar as reflexões dos artistas convidados do FESTIVAL UNIVERSITÁRIO de TEATRO de BLUMENAU sobre questões que contribuam de modo amplo e rico para o trabalho de todos os que amam o Teatro e pelo Teatro expressam sua ação no mundo.

A presença de SÉRGIO BRITO no 14º FUTB trouxe a todos os participantes do festival momentos de expressivos e importantes significados, especialmente na palestra proferida e transcrita nesta edição: uma lição de história do Teatro Brasileiro, entre outras lições. Também ROBERTO MALLET oferece ao leitor a transcrição de sua palestra "O OLHO do ATOR", transcrita por Fernando Weffort desenvolvendo reflexão pela qual afirma que a formação do artista é também a construção de uma maneira de olhar que pretende compreender. O texto "DAS APARÊNCIAS DAS ESSENCIAS" de PAULO VIEIRA discute questões de dramaturgia tais como: ... "dramaturgia é antes de mais nada, literatura; porém boa literatura poderá ser má dramaturgia? (e o contrário poderá ser verdadeiro?)" ... DIEGO CAZABAT integra o elenco de autores desta edição com o texto "ESA PROVOCACIÓN LLAMADA GROTOWSKI" e conduz o leitor, a refletir a partir de Grotowski, sobre a importância do desenvolvimento do trabalho a longo prazo versus as condições de estabilidade de uma companhia de teatro. ANDRÉ CARREIRA em "PRODUÇÃO TEATRAL NOS CONTEXTOS CULTURAIS REGIONAIS" discute cultura regional e globalização relatando reflexões do seu olhar sobre os processos de produção teatral do interior brasileiro, principalmente.

Finalizando a leitura desta edição de O TEATRO TRANSCENDE o leitor vê cumprida a função da revista de registrar o FESTIVAL UNIVERSITÁRIO de TEATRO de BLUMENAU com PREMIADOS, PALCO SOBRE RODAS, BASTIDORES, ESPAÇO ABERTO, CONVIDADOS, COMISSÃO ORGANIZADORA DO 14º FUTB, EQUIPES DE TRABALHO DO 14º FUTB e EQUIPE DE APOIO.

Está refletida no registro desta 9ª edição de O TEATRO TRANSCENDE parte da emoção, do conhecer, do encontrar, do compartilhar, do aprender, compreender e crescer, presentes nos encontros do 14º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO de TEATRO de BLUMENAU.

NOEMI KELLERMANN
Chefe da Divisão de Promoções Culturais
da Universidade Regional de Blumenau

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA FURB**

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

Enquanto tendências globais tentam ajustar os habitantes da terra aos comportamentos de uma aldeia de uma só alma, ora neoliberalmercando, ora monitorando valores para um universalismo ideológico sistemático, crescem nos porões das nações, nas cavernas das diversidades, mas principalmente na potência da essencialidade humano-artística palcos abertos da democracia dos contrários dialeticamente dos contrários.

As luzes podem ser ditas uma apenas energia : a luz! Mas a luz pode ter luzes multicoloridas, multiclaridades, multiespaciais, multiefeitos.

As tendências globais podem querer um só palco, um só ator, uma só mensagem, uma só expressão, um só grito. A vida, porém, escolhe histórias da contradição do óbvio, e o óbvio deixa de ser óbvio, quando o criativo humano resolve expressar sua essência-existência (contradizendo Platão e Sartre, por exemplo).

No Brasil construíram-se palcos da arte cênica, do teatro construído na rua, do teatro vivido nos palácios, do teatro ressurgido nos espaços da energia popular, do teatro dialetizado nas

universidades.

Em Blumenau, teimosamente, como palco da diversidade, como espaço das cenas da realidade do momento-arte de uma nação das raças livres, o processo-movimento dos Festivais Universitários de Teatro surpreende a própria surpresa, e, se diz presente na luta pela nossa arte-carne, arte-raça, arte-política, arte-consciência, arte-libertação!

Na Universidade Regional de Blumenau, inquietos inteligentes personagens do real arrancam o comodismo das salas quadradas e se lançam à cidadania do acontecer o teatro, não importa a resistência dos pregadores dos sistemas herméticos do consumo fácil: é Noemi Kellermann dizendo

"quero", é Pita Belli dizendo "faço", é Cibele gritando "vamos", é Elfy criando "acredito", é Sérgio confirmando "creio", é Anderson expressando "firme", é equipe de trabalho e de apoio articulando "acontece", é o Reitor firmando "sempre", são os atores teimando "voltamos" !

No Teatro Carlos Gomes, as pessoas-palcos vestem-se de arte e rasgam o monobloco da imbecilidade!

Nas poltronas do Teatro, os espaços do aplauso de uma realidade coletivamente apaixonante, transformadora, silenciosa, ruidosamente contagiente!

Roberto Diniz Saut

Pró-Reitor de Extensão e
Relações Comunitárias

APLAUSOS...

Nesta 15^a edição do Festival Universitário de Teatro de Blumenau vou poder observá-lo de um outro ângulo. O da espectadora! Isto em função dos compromissos com o curso de doutorado na PUC/SP que me afastaram da outra função exercida desde a 10^a Edição. Coordenar o festival continua sendo a tarefa da Divisão de promoções Culturais e Eventos da FURB. Então teremos a equipe toda lá, como sempre, bem orientada pela competência de Noemi Kellermann.

A novidade é termos nesta 15^a Edição a presença da Patrícia de Borba

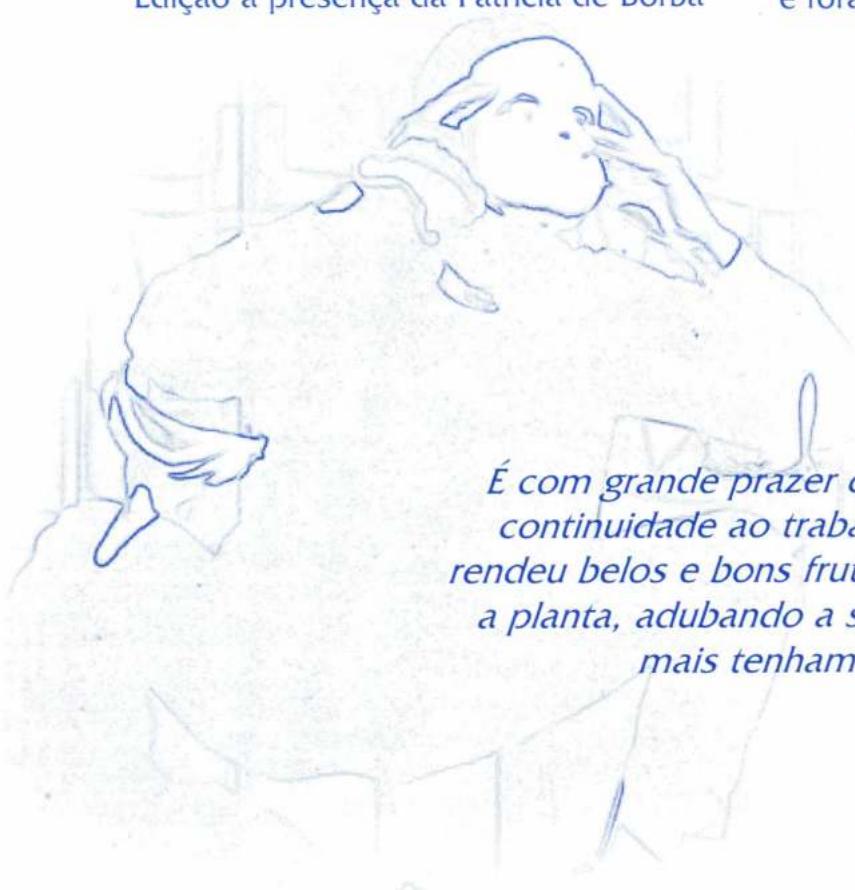
(ninguém conhece) ou melhor da Pita Belli (todos conhecemos), para gerenciar a promoção do evento.

A equipe, agora com a Pita, já está desde o fim da 14^a edição, buscando apoio e parcerias como de costume. Desejo a ela e ao grupo todo sucesso neste exercício, que por vezes é cansativo. Isso para que como espectadora eu possa usufruir (e disso tenho certeza) de bons espetáculos em julho de 2001.

O mais importante é a certeza de que o evento já tem corpo, vida própria e fora da Universidade.

Rute Coelho Zendron

Coordenadora do 14º FUTB



É com grande prazer que assumo o papel de dar continuidade ao trabalho da Rute. Trabalho que rendeu belos e bons frutos. Quero continuar regando a planta, adubando as iniciativas para que mais e mais tenhamos boas colheitas.

Pita Belli

Coordenadora do 15º FUTB

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 14º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann

Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Rute Coelho Zendron

Coordenação do 14º FUTB

Prof. Roberto Diniz Saut

Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias

Profª. Pita Belli

Professora da Universidade Regional de Blumenau

EQUIPE DE TRABALHO DO 14º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold, Cibele Bohn

Elfy Eggert, Solange Midori Sakurai

Sérgio Roberto Rodrigues de Oliveira

EQUIPE DE APOIO

Técnicos

Falcão, Osni Cristóvão, Giba de Oliveira,
Lúcio Vieira, Enio Leite, Ivan Felicidade

Coordenação

Bia Pasold

Recepção, Hospedagem e Transporte

Cibele Bohn e José Gomes

Hospedagem e Transporte

Margareth D'Niss

Palco Sobre Rodas

Poly, Tânia Santos e Daniel Veran

Equipe Palco sobre Rodas

Paula da Igreja

Produção de Vídeo

Carla Carvalho e Lílian Faria

Espaço Aberto

Recepção dos Convidados

Biba Schmitt e James Pierre Beck

Recepção dos Grupos

Nico Wolff, Fábio Hostert, Leandro Caramori, Gika Voigt, Jamile Beatriz, Mônica Schmaida, Eduardo Schwabe, Jonas Serpa, Anderson Louis Scholemberg

Alimentação

Mira Massaneiro e Daniela Cani

Bazar

Claunice Mariani e Morgana Salomon

Oficinas

Solange Midori Sakurai e
Leide Regina de Liz

Portarias

Vitor J. W. Brasil, Paulo Roberto(Choco),
Arno R. A. Júnior, Ricardo dos Santos,
Josenei Braga dos Santos,
Roberto Morauer e Pepe Sedrez

Secretaria

Elfy Eggert
Leide Regina de Liz
Kátia Rejane Martins Scheid
Sérgio Roberto R. de Oliveira

Neste Número...

Coordenação

- 01 Apresentação
- 03 Aplausos!
- 04 Comissão Organizadora do 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau

Artigos

- 06 O Olho do Ator (*Roberto Mallet*)
- 13 Das Aparências e das Essências (*Paulo Vieira*)
- 16 Esa Provocación Llamada Grotowski (*Diego Cazabat*)
- 23 Produção Teatral nos Contextos Culturais Regionais (*André Carreira*)
- 29 Sérgio Brito no 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau - Histórias de Teatro.

Espetáculos

- 52 Premiados
- 58 Palco sobre Rodas

Especial

- 59 Convidados

O OLHO DO ATOR

Roberto Mallei*

Este texto corresponde à palestra que proferi no Festival Universitário de Teatro de Blumenau no dia 7 de julho de 2000. A sua transcrição foi feita por Fernando Weffort.

O que é preciso ver para ser ator, para ser um artista? Essa é uma discussão que está ligada à arte contemporânea de um modo geral e não só ao trabalho do ator especificamente. Então, gostaria de começar lembrando a origem da palavra Teatro, que muitos de vocês aqui devem conhecer. Teatro quer dizer lugar onde se vai para ver - *Theátron*. Esse ver do teatro, pelo menos da palavra grega *theaomai*, provém da raiz *thea*, um verbo que se traduziria mais corretamente para o português por contemplação. A contemplação é uma visão intuitiva das coisas, uma visão intelectual, da inteligência. O teatro não seria, portanto, um lugar onde eu vou para encher os olhos - como muitas vezes acaba acontecendo no teatro e na arte contemporânea, uma arte que se dirige mais ao olhar sensível. A arte, pelo menos se a gente for pegar a história da arte, sempre foi pensada, exceto em algumas correntes nos últimos dois séculos, como se dirigindo fundamentalmente à nossa inteligência através dos sentidos.

Eu venho dizendo há alguns anos que a formação do artista é também a construção de um olhar, de uma maneira de olhar, um olhar que pretenda compreender. E a nossa questão aqui é: eu como ator preciso

desenvolver que tipo de olhar? Me parece que isto é algo que não fica claro para nós atores. Conta-se de um pintor que estava pintando um quadro e procurava de uma determinada cor que estava próxima do lilás, e ele não encontrava esta cor. Era um pintor que costumava ir muito aos museus, observava muito as obras de arte como inspiração e treinamento do olhar. E esse pintor, ainda atrás desse lilás, chama um coche para ir a um museu exatamente para ver se ele encontrava a porra do lilás que procurava. Quando chega o coche - era um dia iluminado, com muito sol -, era um coche todo amarelo, e quando ele viu o coche (vocês devem saber que existem cores complementares que irradiam-se em torno dos objetos - se você tem um objeto muito amarelo em torno dele você tem uma aura roxa, lilás, que é complementar do amarelo.), quando ele viu o coche ele disse: "não preciso mais ir ao museu"; voltou e preencheu a zona em torno desse ponto onde ele queria a cor com amarelo, e criou essa cor complementar. Ou seja, um pintor é alguém que tem um olhar afiado para cores, manchas, volumes, linhas... É alguém que aprende a olhar. Quem não consegue ver bem, não consegue desenhar bem, não consegue pintar bem, é óbvio. Claro que ele já tem esse talento natural, mas é algo que precisa ser desenvolvido. Um músico é alguém que ouve bem, alguém que consegue ouvir coisas que nós não ouvimos. Não é? Agente

conhece músicos e fica às vezes assustado: "como é que esse cara está ouvindo tanta coisa? Eu não estou ouvindo nada disso." Mas as coisas estão lá, ele é capaz de ouvir, ou seja, ele tem um ouvido treinado.

E nós atores temos que ter um olho treinado para o quê? Qual é a nossa matéria de trabalho? O que é que corresponde às linhas, volumes, cores no trabalho do ator? E isso liga-se com a questão do teatro grego: eu vou ao teatro para ver o quê? Para compreender o quê?

Parece-me que na formação do ator se descuida muito esse aspecto - a gente precisa ver teatro para aprender a fazer teatro. Nós estamos começando o Festival aqui, nós vamos passar ainda por vários debates. E o que eu tenho visto na maioria dos debates em outros festivais por aí, neste aqui também, em outras edições, é que o olhar das pessoas sobre o espetáculo é muito vago, é muito pouco definido. As pessoas não sabem para onde devem olhar. Isto resulta numa avaliação vaga, numa avaliação indefinida, baseada muito mais no gosto do que em dados objetivos; "gostei", "não gostei", "não me agrada", "você poderia ser mais incisivo", quer dizer, coisas que não se baseiam na obra propriamente dita mas em reações subjetivas.

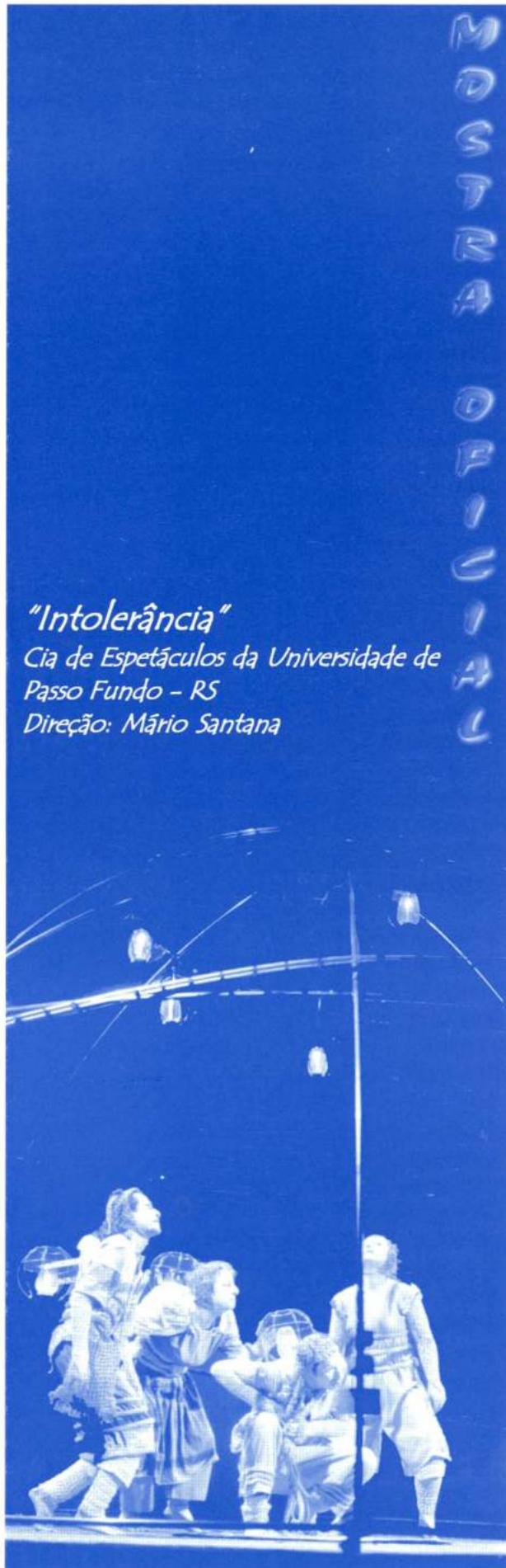
Eu venho nos últimos anos discutindo muito um tema que me parece um pouco fora do nosso imaginário, do nosso campo de discussão, que é a nossa dificuldade em ser objetivos, em ver. Claro, nós estamos vivendo um período em que, há pelo menos 300 anos, a nossa civilização entrou numa relativização de todos as coisas. Começa com Descartes, na verdade começa com Guilherme de Ockam em 1350, passa por Descartes e chega em seu ápice com Kant, que chega à conclusão

de que eu só posso saber o que eu percebo do mundo, mas não posso saber nada sobre o mundo propriamente dito; que eu não posso afirmar nada sobre a realidade externa, sempre ela é subjetiva. Nós vivemos ainda sobre a égide desse pensamento. A Academia, a Universidade inteira - não esta ou aquela, mas toda Universidade - vive sob a égide desse pensamento. Uma relativização de todas as coisas. A filosofia contemporânea inteira, a sociologia, a lingüística, etc., etc. De maneira que muitas vezes a gente não consegue ter um olhar objetivo sobre as coisas, e vivemos em nossa imaginação. O nosso imaginário se torna o filtro através do qual a gente vê as coisas.

Eu dizia que nos debates, muitas vezes (quando a gente está de fora é mais fácil ver do que quando a gente está de dentro), os diretores e atores quando falam sobre o seu espetáculo, eles falam sobre um espetáculo que eles imaginaram e não sobre o espetáculo que está lá. Não sei se vocês já perceberam isso, é muito comum. Eu imaginei determinadas coisas, eu tenho determinadas idéias sobre o espetáculo e eu não consigo confrontar essas idéias, essas imagens, com o objeto que é o próprio espetáculo. Aí vem todo aquele discurso: "tudo é relativo"; "isso é subjetivo"... Então eu gostaria que vocês refletissem - a nossa oficina busca um pouco isto - sobre a distância que há muitas vezes entre o que eu penso sobre as coisas ou o que eu imagino sobre as coisas e a maneira como elas de fato se apresentam a mim.

Mas voltando ao trabalho do ator, que matéria é essa que meu olho deve ser treinado para ver? Obviamente são as ações. A matéria do teatro, a matéria do ator são as ações. Fundamentalmente o ator é aquele que age - por definição. A melhor maneira que eu tenho encontrado nos últimos anos de explicar o que é uma ação, é baseada na teoria das quatro causas do Aristóteles.

Para Aristóteles, todo objeto, todo ente, tudo aquilo que existe no universo tem quatro causas. A causa eficiente, a causa formal, a causa material e a causa final. Se a gente pensar isso num objeto qualquer, um objeto artificial - uma cadeira por exemplo - fica bastante claro para nós. Para que uma cadeira exista o que é preciso? Bom, primeiro precisa alguém que a faça; uma cadeira não aparece do nada. É o que Aristóteles chamava de causa eficiente. Segundo, ela precisa ter uma forma. O que é forma? É a estrutura interna dela, é a idéia dela (idéia no sentido Aristotélico - eidos). Terceiro, ela precisa de uma matéria da qual ela seja feita; eu não posso fazer uma cadeira de nada. Então eu vou ter sempre uma matéria, que é a causa material. E quarto, ela tem uma finalidade; aquilo é construído por alguma razão.



Aristóteles aplica isso ao universo inteiro, tanto ao universo artificial, quanto ao universo natural. Nós não vamos entrar aqui na questão do universo natural porque tem muita discussão nisso e nós vamos perder o rumo da nossa conversa. Então nós vamos nos limitar aos objetos artificiais. Nos objetos artificiais isso aí é de uma obviedade indiscutível. Numa obra de arte, por exemplo (numa cadeira), você sempre vai ter esses quatro elementos. No nosso comportamento isso aí é indiscutível também; a gente não faz nada, absolutamente nada, sem razão alguma. A gente pode até pensar que está fazendo sem razão, aí entra toda a teoria freudiana, da psicanálise e de todas psicologias que buscam encontrar as motivações ocultas em atos aparentemente sem sentido... e isso está por trás dessa teoria, ela parte desse princípio: não existe nada que aconteça por acaso. Então se você sonhou com alguma coisa deve ter alguma razão para isso, e ela vai atrás dessas razões.

Agora, se a gente se voltar para o ator - Stanislavski falava disso exaustivamente, não tenho nada de novo para dizer para vocês, talvez eu só esteja tentando pegar isso numa linguagem, a partir de alguns elementos mais acessíveis a nós - toda ação tem o que ele chamava de objetivo, e que o Aristóteles chamava de causa final, e é ela que move a ação. Dizia o Aristóteles que a causa final é que move, mas ela não move da mesma maneira que a causa eficiente - que é aquele que vai lá e faz, se movimenta e age para fazer a cadeira - ela move, de uma certa forma, como atração. Eu quero chegar naquele objetivo e portanto eu faço alguma coisa. É esse o sentido de movimento para a causa final, o objetivo.

Agora, no trabalho do ator a gente percebe que existe duas ações pelo menos, talvez três. Vamos pegar um espetáculo realista em que é mais fácil da gente pensar isso, mas isso se aplica, guardadas as transposições necessárias, para o teatro não-realista, para a dança, enfim, para qualquer uma

"...E nós atores temos que ter um olho treinado para o quê? Qual é a nossa matéria de trabalho?

O que é que corresponde às linhas, volumes, cores no trabalho do ator? E isso liga-se com a questão do teatro grego: eu vou ao teatro para ver o quê? Para compreender o quê? Parece-me que na formação do ator se descuida muito esse aspecto - a gente precisa ver teatro para aprender a fazer teatro."

das artes que chamamos hoje de performáticas. No teatro realista, você tem a ação da personagem - quando Stanislavski falava em objetivo ele estava se referindo a essa ação, ao objetivo da personagem. Digamos, quando Hamlet convence os atores a fazer aquele espetáculo com o texto que ele escreveu, qual era a finalidade dele? A finalidade dele era testar uma teoria... testar o que o fantasma falou para ele; ver se realmente o rei matou o pai dele ou não. Ele tem uma

finalidade objetiva ali. Isso não pode ser esquecido pelo ator.

Bom, mas não é só essa ação que a gente tem no ator. Aliás essa ação não está no ator, está no imaginário do ator, às vezes muito mais no imaginário do público do que no imaginário do ator. Há uma confusão freqüente sobre isso entre os nossos atores: achar que há uma identificação de objetivo, ou mesmo de ser, entre o ator e a personagem. Isso é uma grande bobagem; você não pode ser a personagem, por definição - você é você. Segundo, você não pode sentir as coisas que a personagem sente. Muitos atores se perdem nisso, tentando sentir o que a personagem sente, achando que memória afetiva em Stanislavski era isso - não era! É bem verdade que nos livros que a gente tem traduzidos do Stanislavsky, a linguagem é um pouco confusa e pode nos levar a pensar isto. Mas em outros momentos isso é objetivamente dito por ele: o ator não deve se preocupar em sentir, o ator tem que se preocupar em agir. O sentimento é decorrência da ação. E mais, o ator não sente as coisas que a personagem sente. Imagine se o ator que faz Otelo sentisse o que Otelo sente. Seria a produção mais cara do mundo; precisaria de uma atriz por dia, mais o enterro, etc., etc., ia sair muito cara essa produção. O que o ator sente é outra coisa - e não importa muito o que ele sente, importa o que ele faz.

Essa segunda ação do ator é uma ação que ele realiza sobre o seu próprio organismo psico-físico e sobre o espaço que o rodeia, sobre os outros atores, sobre o público... enfim, é a ação do criador propriamente dita. Aqui a gente colocaria que o ator é causa eficiente; a matéria é o seu próprio organismo psico-físico; a forma, a ação da personagem; e a finalidade é a

própria obra.

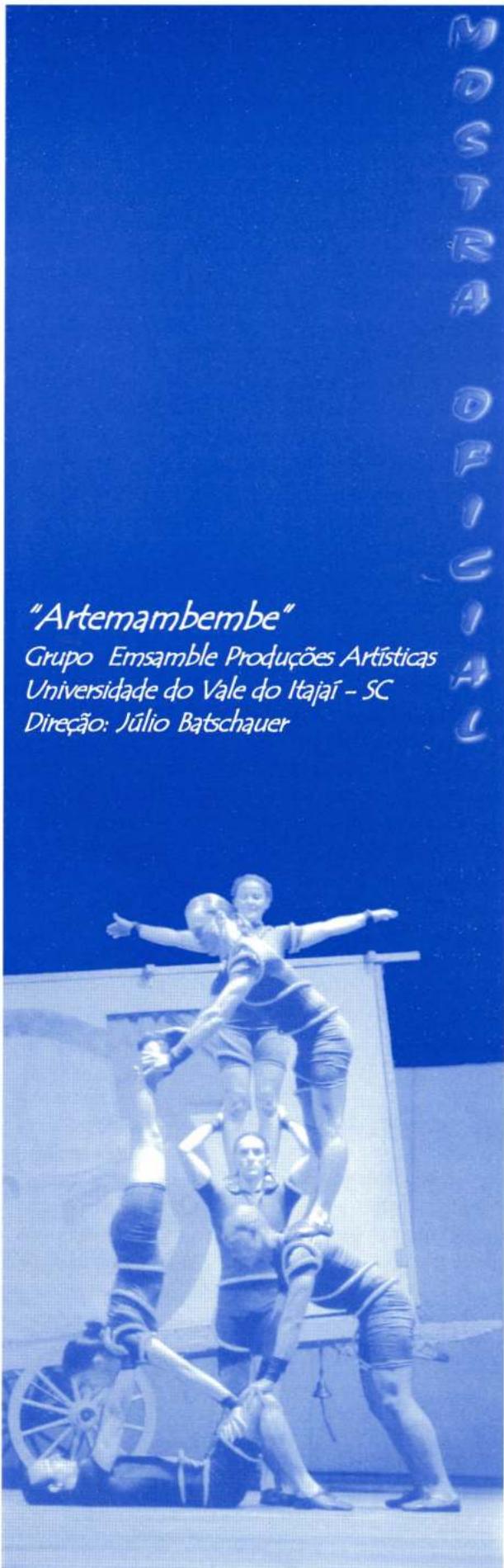
Está dando para acompanhar? Porque aqui é que está o buraco, me parece. A finalidade é a própria obra. É o que Stanislavski chamava de superobjetivo. E é a própria obra enquanto sentido também - a obra tem um sentido - e não a própria obra em geral - "fazer teatro". Me parece que este é um dos nossos equívocos fundamentais. Claro que na oficina a gente vai ter a oportunidade de fazer pequenos experimentos práticos que vão esclarecer isso um pouco melhor do que essa breve conversa que a gente está tendo. Mas eu vou tentar falar um pouco sobre isto, porque me parece que se a gente conseguir ver isso com mais clareza, nosso trabalho ganharia muito.

Uma vez que a ação da personagem é a causa formal do trabalho do ator, ela tem que estar muito presente nesse trabalho. O Stanislavski dizia uma coisa genial em relação a isto: o ator não pode pensar nunca em generalidades. E é a coisa que a gente mais faz.

Todos vocês devem ter tido essa experiência: você entra em cena, começa a desenvolver alguma coisa, o diretor pára e diz: mas você está fazendo isso por quê? Você está querendo o quê? "- Não, é que... é..." - a gente não sabe, é sempre muito geral. "- Não, é que... ela está querendo ser feliz." Mas o que é isso, "querer ser feliz"? "Ela quer se vingar..." Mas o que é isso, "querer se vingar"? Isso é muito geral. É o que eu dizia antes, a gente vive num mundo muito abstrato. Porque o mundo da imaginação é um mundo abstrato, é um mundo esquemático. Quando você lembra de alguém, por exemplo - mesmo pessoas que você conhece intimamente, mesmo sua mãe - a imagem que você tem de sua mãe é um esquema, onde está faltando um monte de coisa, é abstrata. Como é que eu faço para concretizar isso, como ator? Como é que eu transformo isso em ação? Esta é a pergunta.

A imaginação do ator tem que ser uma imaginação que se encarna. Ou seja, é uma imaginação que não é puramente mental. A gente muitas vezes acha que a imaginação é uma espécie de filme que está lá na nossa cabeça. A gente reduz a imaginação à memória visual. Ok, nós temos mesmo um preponderância do olhar na nossa percepção, mas quando eu transformo isso em ação, isso tem que se encarnar em meu corpo, ou seja, você tem que trabalhar com os seus cinco sentidos.

Jacques Copeau tem uma definição muito legal sobre o trabalho do ator, onde ele diz que o ator não mente, não é uma mentira o trabalho do ator, mas é uma espécie de ação (eu prefiro a palavra ação, ele fala em sentir o imaginário), uma ação diziam assim: não existe o teatro, existem teatros! Como se o plural resolvesse o problema. Mas



"Artemambembe"

Grupo Emsamble Produções Artísticas

Universidade do Vale do Itajaí - SC

Direção: Júlio Batschauer

quando você fala teatro você está falando do quê? E se é plural, é plural do quê? Isso é uma negação, de novo, tipicamente do mundo contemporâneo, uma negação das essências. Uma idéia de que as essências não existem. De uma certa forma, de fato elas não existem, porque elas só existem na coisa, não existe uma essência separada, uma essência pura, isso não existe mesmo. Mas a definição de teatro (talvez a mais apropriada, ou a que eu mais uso) é: alguém que age num plano ficcional diante de alguém que vê. Se você tiver isso você já tem teatro.

Nesse caso, por exemplo, que eu citava, um exercício onde a pessoa não sabe exatamente o que ela está fazendo, ela não tem claro um objetivo interno à cena. O que é que está acontecendo de fato? Eu concluí ao longo desses meus anos de trabalho que é a causa final que está errada. Não é que ela não tenha um objetivo, é que ela está com um objetivo equivocado. O objetivo dela é, por exemplo, resolver a cena. Ela entra para isso. Dá para entender onde é que está esse buraco?! Isso é fundamental! Digamos que você tem essa cena de que a gente falava, do Hamlet. Ele quer convencer os atores a fazerem um determinado espetáculo porque ele está interessado em revelar ou, pelo menos, em testar o rei. Esse objetivo é muitas vezes esquecido pelo ator e ele entra na cena para fazer teatro - é isso que está na cabeça dele, a gente vê isso nos espetáculos com muita freqüência, isso aí é o ponto a partir do qual o espetáculo começa a se degradar, começa a esvaziar. As pessoas já não repetem, já não refazem os espetáculos com os objetivos reais do espetáculo, mas com o objetivo de fazer de novo, de repetir; elas mudam o

objetivo insensivelmente, e não percebem que estão mudando o objetivo. Agora mesmo com o espetáculo que eu estava dirigindo lá em São Paulo aconteceu isso no meio da temporada. Eles fizeram um espetáculo péssimo. E você vai ver por que é que isso acontece - é porque não há mais o impulso

"....o ator não deve se preocupar em sentir, o ator tem que se preocupar em agir. O sentimento é decorrência da ação. E mais, o ator não sente as coisas que a personagem sente. Imagine se o ator que faz Otelo sentisse o que Otelo sente. Seria a produção mais cara do mundo; precisaria de uma atriz por dia, mais o enterro, etc., etc., ia sair muito cara essa produção. O que o ator sente é outra coisa - e não importa muito o que ele sente, importa o que ele faz."

identificar isso, porque isso está na cena.

Notem: a causa final está na cena. É ela que move o agente. Dito de outra maneira: a causa final determina a obra. E se ela determina a obra, eu posso identificá-la na obra. Há pouco tempo eu assisti um espetáculo, em uma mostra, que era uma série de histórias... Era um espetáculo composto de narrativas... E esse espetáculo era costurado por pequenas canções. Eram dois atores, um que tocava violão e cantava e o outro que fazia mais a narrativa e que também cantava. E acontecia uma coisa muito ruim no espetáculo: a narrativa era maravilhosa, as músicas de ligação eram muito fracas. Quando entravam essas músicas o espetáculo caia lá em baixo. Aí, quando retomava a narrativa, o espetáculo vinha subindo e voltava para o ponto. Vendo o espetáculo imediatamente comprehendi: esse ator, o violonista, é o compositor das músicas. Só pode ser isso. É a única razão para que essas músicas estejam costurando o espetáculo. E tiro e queda! Ele era o compositor das músicas. Dá para perceber? Quer dizer, o cara simplesmente ficou cego, ele deixou de ver a obra que estava construindo em função do desejo pessoal de mostrar suas músicas. E ele simplesmente fica cego mesmo. Porque se ele soubesse disso, tudo bem, estão me entendendo? O que nós estamos discutindo aqui é isso: o problema é que você cega, deixa de ver. O objetivo é tão forte que cobre, te cega. Porque se o cara lá entrasse em cena sabendo que ele quer ser admirado, ok, porque ele conseguiria transpor isso e poderia até vir a conseguir o seu intento, mas o problema é que ele não sabe disso e a direção não percebe isso também. Se o

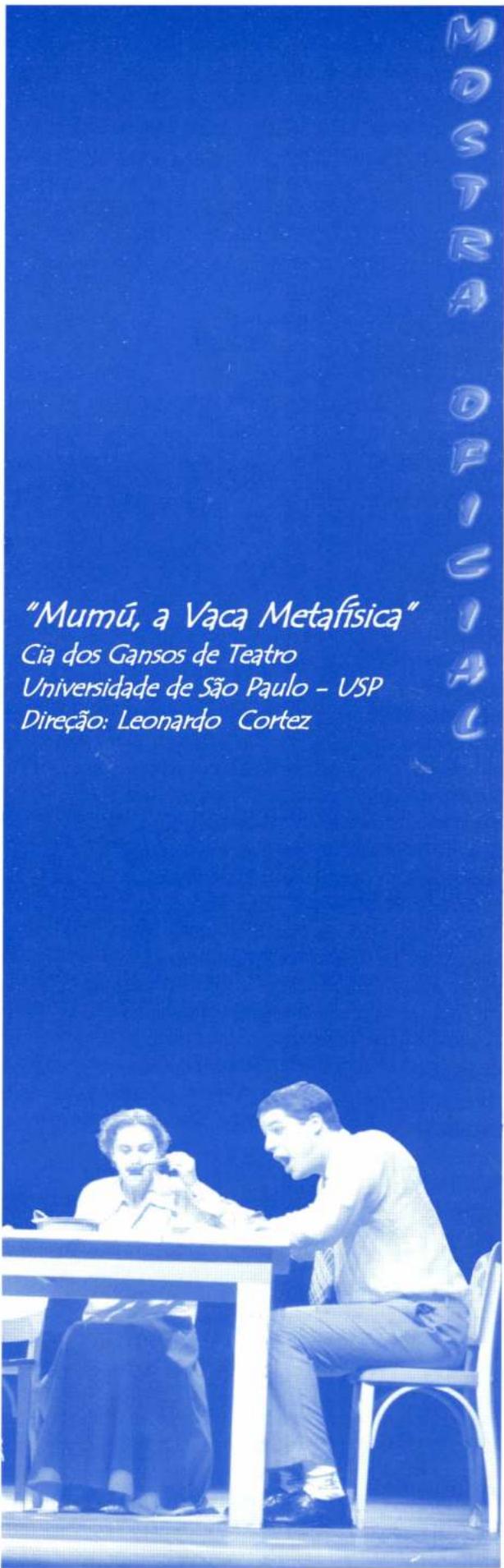
inicial que movia o ator; ele esqueceu daquele impulso e começa a gerar uma outra preocupação que é repetir e fazer o espetáculo bem feito. Isso quando havia uma ação originalmente.

Muitos atores têm como objetivo fundamental ser admirados. A pessoa está em cena não é para fazer teatro, não é para te dizer alguma coisa, mas é para que você diga alguma coisa para ela. Isso é maravilhoso. Nós precisamos

objetivo dele é "fazer teatro", é "mudar o mundo", isso é uma coisa muito vaga, muito ampla. Os objetivos precisam ser concretos.

E o que é essa ação dramática, então? Essa é a minha discussão há anos, quem me conhece sabe que esse é o tema corrente, obsessivo da minha discussão. Porque eu acho que a maioria dos nossos atores não comprehende mais o que é a ação dramática.

Por exemplo, hoje em dia temos muitos espetáculos onde o objetivo é mostrar as habilidades adquiridas pelo elenco. Algumas pessoas que vêm na linha do teatro antropológico caem nisso. Não estou nem dizendo que o teatro antropológico cai nisso. Mas o cara adquiriu uma habilidade, passou meses, anos trabalhando para adquirir a porra daquela habilidade e ele não se contenta que aquilo seja apenas um elemento estrutural no seu trabalho, ele precisa mostrar para as pessoas a habilidade que ele tem. E aí você perdeu a dimensão da ação, e portanto a dimensão do sentido, e foi para a demonstração de habilidade, que é um fato circense e não teatral. Eu vou ao circo para ver habilidades desenvolvidas. Uma vez eu vi no programa do Jô Soares um treinador de orangotangos. Depois de demonstrar várias habilidades do orangotango, havia um número em que o orangotango comia, numa mesinha. O Jô perguntou-lhe: "Quanto tempo para fazer o orangotango comer no prato?" E o treinador respondeu: "Um ano só para fazê-lo pegar na colher." E é isto, você vai ao circo e aplaude porque o cara perdeu um ano da vida dele para fazer um orangotango pegar numa colher. É esse o sentido do circo. O Barba tem uma definição legal sobre isso - eu tenho as minhas diferenças com o Barba (e ele tá cagando pra isso, né?), mas o trabalho teórico dele tem um valor imenso... Eu costumo dizer que o Barba faz teatro comparado e não antropologia teatral - ele comparou várias formas de teatro e tirou os princípios que subjazem a todas elas, e é um trabalho brilhante, nenhum de vocês pode desconhecer a obra desse cara, especialmente o livro A Canoa de Papel, que para mim é o livro mais generoso do Eugênio Barba, e também o de maior utilidade para os atores. Mas, voltando, ele diz uma coisa que é muito legal nesse sentido. Ele diz: eu vou ao circo para ver algo que é incrível. Minha relação com o circo é essa, eu vejo o cara fazendo e percebo que eu não conseguiria fazer aquilo. Ele está demonstrando uma habilidade que eu não tenho. E eu vou ao teatro para ver algo que é crível. É o contrário. No teatro eu acredito (ficcionalmente, é claro) no que está acontecendo. Então, toda demonstração de habilidade no teatro me distancia, no sentido de eu observar aquilo como circo, ou seja, como algo que não tem sentido senão a demonstração da habilidade.



"Mumû, a Vaca Metafísica"

Cia dos Gansos de Teatro

Universidade de São Paulo - USP

Direção: Leonardo Cortez

Portanto toda ação, se tem uma causa final, tem um sentido. Teve um tempo que eu costumava dizer que num espetáculo ou num determinado momento não tem ação. Mas é preciso ir mais a fundo nisso. Na verdade é impossível que não tenham ações lá. De acordo com Aristóteles, tudo está agindo o tempo todo. O que ocorre é que a ação não é dramática, ou seja, a ação não é teatral. O objetivo do que o cara está fazendo não corresponde, não se integra no contexto do teatro. Por exemplo, uma ação cujo objetivo seja mostrar as habilidades do sujeito saiu do âmbito teatral. O cara que está te mostrando os belos pensamentos que ele teve, as coisas muito interessantes que ele tem a dizer, saiu do âmbito teatral.

Voltando à questão do olhar do ator - do olho do ator: para onde o nosso olhar tem que se dirigir no dia a dia? O que é que nós temos que observar? As ações e, portanto, os sentidos das coisas. Não de um ponto de vista crítico - não tenho que observar os homens como se eu fosse um técnico de laboratório, um crítico... aliás, você vai se tornar um chato se você for por esse caminho, que está sempre analisando, detectando o que é as pessoas estão querendo. Mas

com amor. Ou seja, eu tenho que me colocar no lugar das pessoas e tentar perceber o que elas querem, por que é isso que está determinando a ação delas. Não é isso? Eu sei quem alguém é não pelo seu caráter, mas pelas suas ações. É o que o velho Aristóteles dizia. No teatro o caráter não é o mais importante, o caráter da personagem, mas a trama dos fatos, as ações. Eu sei quem alguém é pelas coisas que ele faz. Não adianta a pessoa me dizer: olha, eu sou muito generoso... A gente não acredita. A gente espera até ver essa pessoa numa situação tal que nos revele se realmente ela é generosa ou não. O que a gente fala sobre nós mesmos (e sobre os outros) tem pouca importância se comparado ao que a gente faz.

Bom, eu queria concluir a minha fala dizendo que nos últimos anos eu comecei a colocar como critério de avaliação de um espetáculo - como jurado já tive meus problemas por causa disto - se o espetáculo é generoso. Porque uma obra de arte é feita para o público e um espetáculo que é feito para ser admirado, louvado, é um espetáculo que está fechado em si mesmo. Eu gosto de dizer que o ator é um presente que se dá. Então esse ato de generosidade, de doação, ele está por trás

dessa ação do ator. Se você conseguisse ter isso mais claro você já eliminaria metade das ações equivocadas que você pode realizar em cena. Metade. A outra metade você tem que alcançar por outro caminho.

O Jacques Copeau tem uma frase definitiva sobre essa questão: "para o ator doar-se é tudo; mas para doar-se é preciso antes possuir-se". Então esse olhar que pretende conhecer o outro, deve também ser um olhar objetivo e - aí sim muito cruel - em relação a nós mesmos. A gente também tem que observar nas nossas ações - o que de fato nos move. Porque nós somos muitas vezes grandes mentirosos em relação a nós mesmos. A gente doura a pílula. A gente está querendo uma coisa, mas pra não confessá-lo dizemos que estamos querendo outra. E isto para nós mesmos! Nós conseguimos enganar a nós mesmos, e isso é um verdadeiro prodígio.

Esse questionamento das ações no mundo, inclusive das minhas, ou talvez principalmente das minhas, é que pode me dar um conhecimento mais profundo da matéria (ou da forma, depende do ponto de vista) do ator, que é a ação.

Roberto Mallet é professor e diretor de teatro. Começou a trabalhar como ator em Porto Alegre, em 1977. Foi aluno do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. De 1980 a 1986 trabalhou com Maria Helena Lopes no Grupo Tear. Desde 1987 vem ensinando interpretação e improvisação, mantendo seu foco de estudo e pesquisa sobre o trabalho do ator. Em 1992 fundou o Grupo Tempo, em São Paulo, onde reside atualmente. Lecionou na Universidade de Blumenau e no Curso Livre de Teatro do TUCA



Das aparências das Essências

Paulo Vieira *

*O dramaturgo é um pensador do teatro.
É ele quem primeiro organiza a cena. O
texto teatral é, nesse sentido, um projeto
de cena. Um literário projeto de cena.*

O tema do nosso assunto é dramaturgia. Suponho que ao pronunciar a palavra, todos nós a identifiquemos imediatamente: trata-se do texto escrito para teatro. Isto é a verdade mais óbvia. O que, talvez, se nos escape, é a complexidade do elemento texto no conjunto do espetáculo teatral. Até por que numa cultura – ou dizendo melhor, num tempo marcado pela iconoclastia – como é o nosso – o autor de teatro foi perdendo o lugar central que ocupou até a chegada do século furioso que antecede o segundo milênio. Mas quem pensa que isso tenha se tornado um problema, ignora o que seja o teatro e o seu papel. Espelho do tempo e das sociedades, o teatro reflete o seu caos ou a sua grandeza. O seu ato de refletir, de revelar, de mostrar ou reproduzir as idiossincrasias da época e das pessoas, estão e são registradas pela dramaturgia, que é, em seu sentido imediato, a arte da palavra posta em ação. Lembremo-nos, pois sempre é importante voltar às origens: chamavam os gregos de "drómenon", de *drao* – atuar, executar – a série de movimentos que integram a representação mimética. A forma nominal daquele verbo é *drama*, é o que nos informa o filósofo espanhol José Ortega y Gasset¹.

A ação, que está na origem do vocábulo, podemos agora afirmar, não diz respeito unicamente ao texto escrito pelo autor, mas também, e isto é importante, às ações físicas realizadas em cena pelo ator. O que ouvimos em teatro ouvimos a partir do que vemos,



afirmou o autor de *A Idéia do Teatro*². De nenhum outro texto necessita da colaboração de tanta gente para ser completo. Um romance se basta a si mesmo. Um poema, a mesma coisa. Mas um texto teatral, não. Isto é, ao menos, o que aparentemente se vê. O problema que se põe é que, quando se lida com texto teatral, o comum é tratá-lo pelo que lhe é aparente, não pelo que lhe é fundamental.

Por ser uma obra aberta, por não se contentar em bastar-se a si mesmo, é comum que a crítica literária – de uma maneira geral – não reconheça no texto teatral o estatuto que o elevaria à condição de literatura, embora seja igualmente um texto organizado segundo um propósito e, sobretudo, segundo uma escolha de vocábulos e uma fixação de estilo. Mesmo assim, não bastassem todas essas evidências, a palavra na cena ainda é vista como filha bastarda da literatura.

Dramaturgia é, antes de mais nada, literatura. Isto também é um axioma cuja premissa está apoiada em seu anverso, ou seja: boa literatura pode ser má dramaturgia. Mas o contrário será verdadeiro?, pergunta o crítico americano Eric Bentley, será que um bom drama pode ser má literatura?³ Para ganhar o seu sustento - escreveu o crítico que promoveu dramaturgos caídos no esquecimento, recorrendo ao exemplo clássico – Shakespeare teve que adquirir uma linguagem literária altamente complexa, muito acima da que estava em uso em seu tempo⁴. Mas para que não fiquemos apenas no epílogo, podemos exemplificar com autores modernos que

também desenvolveram semelhante complexidade, cada qual no seu tempo, cada um segundo a sua cultura: Ibsen, Shaw, O'Neill, Beckett, para citar estrangeiros. Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna ou Vianinha (de *Rasga Coração*), para citar brasileiros. O fato é que boa literatura nem sempre significa boa dramaturgia ao ser adaptada ao palco. Mas boa dramaturgia há de significar sempre boa literatura, até porque, contrariando o preceito, boa dramaturgia há de ser sempre sinônimo de agradável leitura, e neste sentido, um texto teatral há de bastar-se a si mesmo.

No plano estrito da cena, a palavra enunciada é, ao mesmo tempo, organizadora do pensamento das personagens e das suas vontades conduzidas pela ação. Talvez a diferença mais visível entre uma personagem dramatúrgica e outra romanesca seja a de que a primeira aparenta organizar, com irrestrita autonomia, o seu discurso. Enquanto a segunda, em geral, está subordinada à vontade de um narrador. Mas em sua essência, a personagem teatral é muito mais do que um discurso organizado segundo uma lógica que lhe seja inerente. Ela é, isto sim, um ícone que condensa uma emoção poética, um julgamento moral, e, ao mesmo tempo, um tema. Sob o nome de Édipo, Sófocles empreendeu, teleologicamente e metafisicamente, uma abordagem sobre o destino humano. Sob o nome de Hamlet, Shakespeare tratou da loucura. Sob nomes e vontades humanas, dramaturgos debruçam-se com espanto para o fenômeno de nossa própria natureza. Do ponto de vista semiológico,

"...a personagem teatral é muito mais do que um discurso organizado segundo uma lógica que lhe seja inerente. Ela é, isto sim, um ícone que condensa uma emoção poética, um julgamento moral, e, ao mesmo tempo, um tema. Sob o nome de Édipo, Sófocles empreendeu, teleologicamente e metafisicamente, uma abordagem sobre o destino humano. Sob o nome de Hamlet, Shakespeare tratou da loucura. Sob nomes e vontades humanas, dramaturgos debruçam-se com espanto para o fenômeno de nossa própria natureza. Do ponto de vista semiológico, personagens são, em sua essência, signos poéticos que apresentam semelhança conosco, com a nossa vida, virtudes e defeitos."

personagens são, em sua essência, signos poéticos que apresentam semelhança conosco, com a nossa vida, virtudes e defeitos.

Um texto de teatro é, por fim, um projeto de direção de cena construído pelo autor. É bem verdade que com o surgimento do encenador, no fim do século XIX, e com toda a pesquisa sobre a linguagem do ator desenvolvida a partir

de Stanislavski, além dos movimentos de vanguarda ocorridos durante este século, o autor perdeu o lugar de primeira pessoa da cena. Não creio que o discurso entre os agentes da cena deva retomar esse veio um tanto bizarro e absolutamente desnecessário, pois a cena necessita de todos os seus amantes e profissionais. De minha parte, não vejo onde o trabalho de um deva ser mais importante do que o do outro. Além do mais, esta discussão sobre quem é essencial para o teatro, por mais que se nos assemelhe atual, é tão antiga que até mesmo Goethe, o genial poeta alemão, afirmou que o essencial no teatro são duas tábua, quatro barris e um punhado de atores. Do momento em que fez esta afirmação, ainda seriam necessários cem anos para que surgisse Antoine e, com ele, um novo conceito para a cena. Segundo Eric Bentley, Otto Ludwig tornou o pensamento de Goethe um pouco menos simples, quando afirmou que o essencial ao teatro consistia em unir as duas artes, da poesia e da atuação. O dramaturgo é um poeta, teria dito Ludwig, que transmite sua obra através de declamadores que gesticulam⁷. Sim, é verdade que a palavra, ao ser em cena enunciada, tem o valor da poesia, a ela se equivale e se equipara, atingindo igualmente a musicalidade contida nas frases pronunciadas em voz alta, da maneira que o ator o faz. Esse é um aspecto da dramaturgia ainda menos aparente, um dado ainda mais intrigante e

quase nunca visto sobre a função da palavra em cena, o qual está associado por íntima semelhança ao tema da dramaturgia enquanto literatura.

Um texto, eu disse acima, é um projeto de direção, em que o autor não apenas prevê as ações das personagens, suas vontades e conflitos, como também usa do recurso das didascálias (vulgarmente chamadas de rubricas) para conduzir o movimento das cenas, tempos, climas, movimento das personagens, cenário, ritmo e, algumas vezes, ação física dos atores. É

bem verdade que o encenador pode ignorar as informações das didascálias. Mesmo assim, não invalida o que é o essencial da dramaturgia: um projeto de cena.

Dessa maneira, podemos afirmar ao modo de Eric Bentley, que o dramaturgo, antes de ser poeta, antes de construir uma obra de valor literário, é, como qualquer profissional da cena, um pensador do teatro, talvez o seu primeiro pensador, e, pelo texto que realiza, não apenas um pensador do teatro, mas também da sua cultura e do seu tempo. Um pensador muitas vezes inconsciente, para ser eficaz e verdadeiramente criador, alerta-nos Hegel em seu curso de estética, mas, como lembra o filósofo alemão, *tendo de possuir um pensamento disciplinado e cultivado, porque a obra de arte oferece um aspecto puramente técnico que só pelo exercício se chega a dominar*⁸.

NOTAS

¹ *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 79

² José Ortega y Gasset, p. 30

³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 3.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert, Ibidem, p. 17.

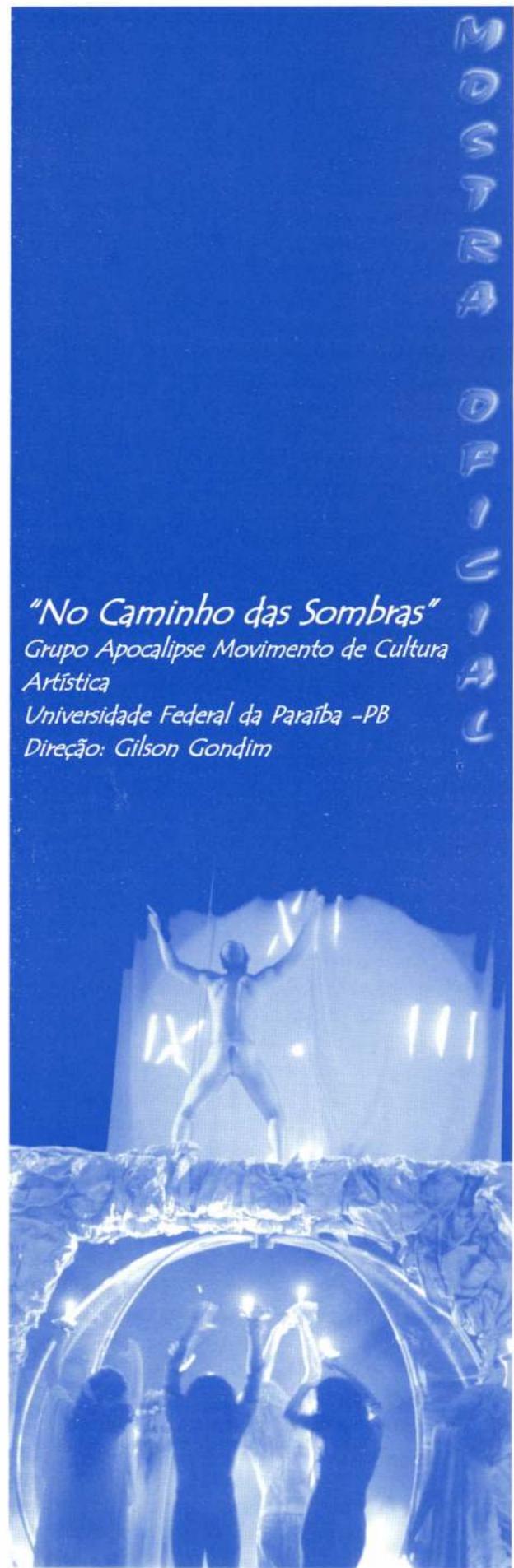
⁵ *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 24.

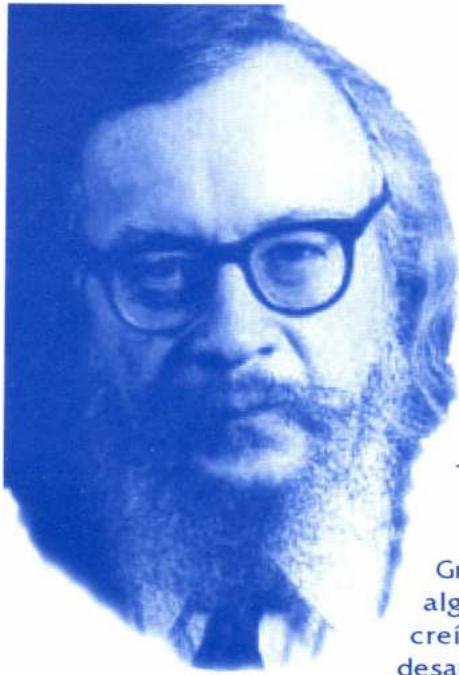
⁶ Eric Bentley, Ibidem, p. 331.

⁷ Eric Bentley, Ibidem, p. 342.

⁸ Hegel, *O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 47.

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





ESA PROVOCACIÓN LLAMADA GROTOWSKI

Por Diego Cazabat*

Jerzy Grotowski, era alguien que creía en el desarrollo de un

trabajo a largo plazo y encontraba que el único marco que le permitía abrirse algunas preguntas era el de una compañía estable.

Decía: *"Cuando hablo de compañía teatral pienso en cualquier noción del trabajo a largo plazo de un grupo. No se relaciona en particular con ningún concepto de vanguardia. Se trata de la base fundamental del teatro profesional en nuestro siglo, que comenzó a finales del siglo pasado. Pero podemos decir que fue Stanislavski quien desarrolló esta noción de la compañía teatral como base del trabajo profesional. Pienso que comenzar con Stanislavski es correcto, porque cualquiera que sea nuestra orientación estética dentro del ámbito del teatro, entendemos de alguna manera quién fue Stanislavski. El no se ocupaba con un teatro experimental o de vanguardia, él condujo un trabajo extremadamente sólido y sistemático sobre el oficio".(1)*

Sin embargo, cuando interrogaban a Grotowski acerca de si Stanislavski era importante para el nuevo teatro, planteaba que esa era una pregunta sin sentido. *"No lo sé"*, decía, *"da tu respuesta a Stanislavski"*, una respuesta que no se basa en la ignorancia de la cosa, sino en su conocimiento práctico. *"O eres creativo o no"* - decía -. *"Si lo eres, de algún modo lo superarás, si no lo eres, eres fiel, pero estéril"*(2). Bajo la comprensión superficial de algunos de sus planteos, hay en Grotowski algunas claves ocultas que son como puertas que permiten comprender cómo, desde distintos lugares, aparece la unidad. Una de esas claves, que como condición contiene a las otras, es dar *"tu propia respuesta."* Se trata de la interpenetración de elementos, para que las cosas sean de una manera y no de cualquier manera.

Existe mi propio trabajo desarrollado en un

marco grupal y lo que puedo preguntarme es si los escritos y aportes de Grotowski (que los considero enormes) son importantes para mí en mi trabajo. Solo puedo hablar de eso y no de otra cosa.

Cuenta Franco Ruffini que, desde el arrecife en Finlandia, en un momento convulsivo y de cierta insatisfacción, Stanislavski reflexionó sobre una serie de cuestiones que atravesaban su trabajo y su vida. Estas cuestiones, pueden sintetizarse en la reflexión sobre el *"descubrimiento de verdades conocidas hace mucho"*. (3)

En sus escritos, Jerzy Grotowski, plantea algo que guarda relación con aquellas reflexiones en las que navegaba el viejo maestro. Él decía que la creación es descubrir lo que no se conoce y planteaba que *cada vez que descubría algo tenía la sensación de recordar*. Agregaba también que *los descubrimientos están detrás de nosotros*. Él, en algunos momentos de su infatigable trabajo, tenía la impresión de *actualizar la memoria*. (4)

Particularmente, uno de sus planteos se me presentaba como una clave sintetizadora que cayó como una piedra a la que yo tenía que demoler hasta convertirla en arena y luego sentir el peso de cada uno de sus granos en la palma de mi mano. Aún hoy ocurre eso con aquellas palabras con las que una vez me topé: *"La experiencia de la vida es la pregunta, mientras que la creación en verdad es simplemente la respuesta"*.(5)

Durante un tiempo, me pregunté si estas palabras serían importantes para mí y si podrían servir para mi tarea. Trabajando con mi grupo, llegó el día en que comprendí que era una pregunta idiota. Tuve la firme sensación de que esas palabras de otros me pertenecían, eran mías, me impulsaba a entender (recordar?) aquello que estaba detrás de ellas, o de mí. Me di cuenta que aquella pregunta que durante un tiempo había sido movilizadora se tornó nociva por alejarme de esta sensación propia. De alguna manera la aceptación de esto, fue la respuesta. No había nada que preguntar y así empecé a hablar en nombre propio. Pienso ahora, que esas (mis) palabras

guiaron mi trabajo con Periplo, Compañía Teatral, mi grupo.

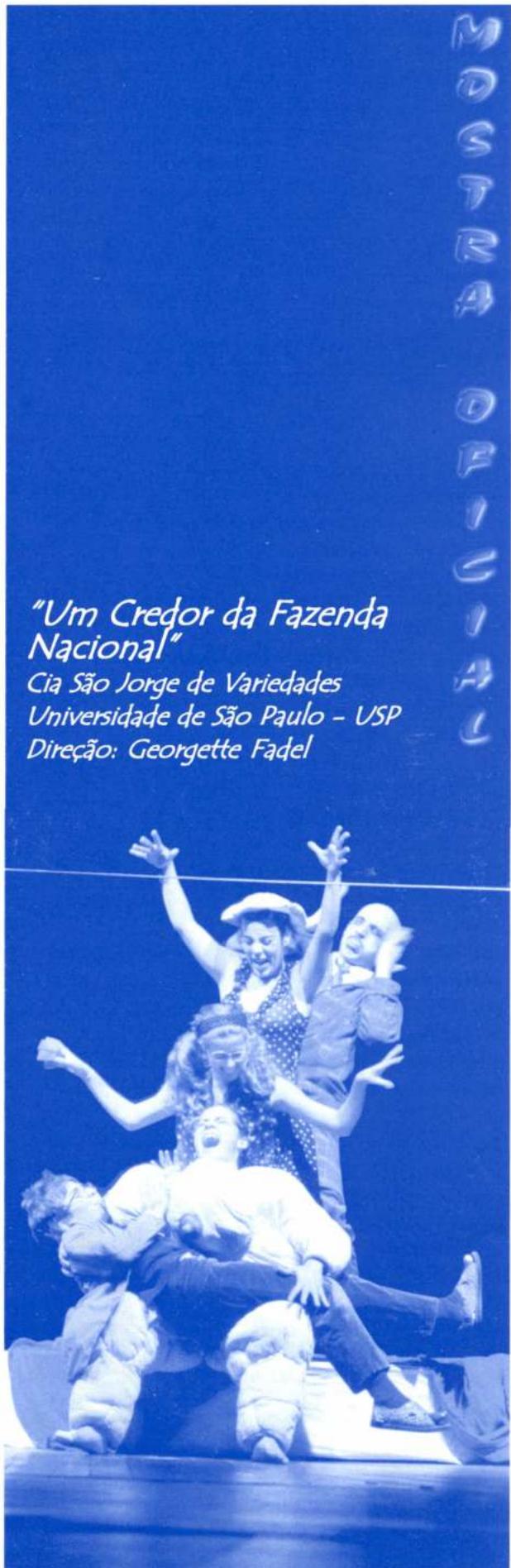
"Los autores - escribe Grotowski en su artículo "Tu eres hijo de alguien" - , *los grandes autores del pasado han sido muy importantes para mí, aún si luché con ellos. Miraba frente a frente a Slowacki o Calderón y era como la lucha entre el angel y jacob: idime tu secreto!. pero a decir verdad, ia la mierda con tu secreto!. Lo que cuenta es nuestro secreto, el de nosotros que estamos vivos ahora... Quiero decir que estoy hablando con mis ancestros. y por supuesto no estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero al mismo tiempo no puedo negarlos. Son mi base; son mi fuente. Es una cuestión personal entre ellos y yo. "(6)*

Hubo un tiempo donde yo me veía, frente a frente, con Grotowski pidiéndole que me diera su secreto. Pero hubo un secreto que comprendí y es que sólo se puede comprender **haciendo**. O como diría Grotowski: "**se hace o no se hace...el conocimiento es un problema del hacer**". (7)

Ese tiempo de estar frente a frente con él y también con otros, aún continúa. El acto, en mi caso, es el propio trabajo con mi grupo. Ese es el hecho consumado a través del cual comprendo, conozco. El trabajo y todo lo que se genera alrededor del mismo. Cuando hablo de hecho consumado no me refiero a algo sin dinámica. Todo acto cometido plantea como producto una perspectiva, o dicho de otra manera se trata de hacerse responsable de eso que uno hizo, dar un paso más, ese que está planteado.

En su conocido artículo "**Respuesta a Stanislavski**", Grotowski plantea que "*cuando se habla de espontaneidad y de precisión en la misma formulación quedan aún dos conceptos contrapuestos que se dividen injustamente*".(8) Ese párrafo resuena en mí porque contiene algo que en el pasado venía intuyendo y aún no podía formular. Pero hubo un momento donde apareció una de las primeras hipótesis, que serviría como impulsor del trabajo con mi grupo. Esta hipótesis fue formulada así, **precisión y espontaneidad no son contradictorias sino complementarias**, y fue la provocación para encontrar nuestra respuesta práctica a una de las dudas principales: ¿la técnica no se impondría sobre la sensibilidad de los actores y el objeto de arte no se transformaría en una demostración de habilidades técnicas de algunos actores entrenados?. La precisión, ¿no iría en contra de la espontaneidad de las acciones y las haría previsibles, impidiendo al actor estar presente y sorprenderse de las acciones cometidas por y sobre él ? Sabíamos que en esa duda se encontraba el primer objeto de nuestras investigaciones.

Tal vez uno de los descubrimientos más importantes de Stanislavski haya sido algo que asombra por su simpleza, el hecho de entender que



las emociones no dependen de nuestra voluntad. Sólo depende de nuestra voluntad la acción que puede ser ejecutada por nosotros. Stanislavski dedicó su atención al actor y el trabajo sobre sí mismo, intentando sobrepasar las barreras que le impiden al actor accionar. Estudió la acción, unidad sustancial para el actor y su trabajo y en consecuencia para el hecho teatral. Grotowski también centró su atención en la acción y desarrolló un trabajo invaluable en este terreno, sobre el que dejó entrever los elementos componentes de la misma. En su artículo "**Oriente-Occidente**" plantea algo que resulta provocador y que veo relacionado a la cuestión de la acción: **"La forma siempre es la utilidad. La imagen de la forma es su manera de ver la forma y entonces la imagen engaña. La forma no es la imagen de la forma. Las dos formas pueden ser similares en la imagen, pero la utilidad de cada una de ellas puede ser bien distinta."** (9)

A partir de esto surgen innumerables preguntas, como por ejemplo, en dónde están apoyadas o sostenidas estas acciones en el actor, cómo surgen estas acciones, cómo se hace de estas una cadena y no eslabones separados, si lo que se improvisa no es la partitura, ya que ésta es objetiva y se ejecuta, ¿qué es lo que se improvisa ?, ¿qué lugar queda para la espontaneidad?.

Hay palabras de R. Cieslak, uno de los actores más emblemáticos que trabajó con Grotowski, que se refieren a la cuestión que venimos planteando: **"La partitura es como un vaso de vidrio en el cual está una vela encendida. El vidrio es sólido, esta allí, puedes confiarle. Contiene y guía la llama, pero no es llama. La llama es mi proceso interior cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el**

espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Así como la llama atrás del vidrio se mueve, fluctúa, crece, se baja, está por apagarse y de pronto reacciona con fuerza, también mi vida interior varía cada noche, de momento en momento...cada noche empiezo sin anticipar nada.

"... precisión y espontaneidad no son contradictorias sino complementarias, y fue la provocación para encontrar nuestra respuesta práctica a una de las dudas principales: la técnica no se impondría sobre la sensibilidad de los actores y el objeto de arte no se transformaría en una demostración de habilidades técnicas de algunos actores entrenados!. La precisión, no iría en contra de la espontaneidad de las acciones y las haría previsibles, impidiendo al actor estar presente y sorprenderse de las acciones cometidas por y sobre él ! Sabíamos que en esa duda se encontraba el primer objeto de nuestras investigaciones."

por meses me ayudará. Pero cuando viene la ocasión en que puedo arder, brillar, vivir, revelar, entonces estoy listo porque no lo he anticipado. La partitura es la misma, pero cada cosa es distinta, porque yo soy distinto". (10)

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 aparece la construcción precisa y en los detalles (artesanal) 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.

De este 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, la acción desarrollada por el actor tiene valor por lo que oculta en eso que se termina manifestando como tal.

La cuestión es que 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. El reconocimiento de estas posibilidades y limitaciones está relacionado, de manera

Esta es la cosa más difícil de aprender. No me preparo a ensayar nada, no me digo: la vez pasada esta escena era extraordinaria, trataré de volver a hacerla. Quiero solamente estar listo para lo que podrá suceder y me siento listo a tomar al vuelo lo que podrá suceder si me siento seguro de mi partitura, se también que cuando no siento casi nada, el vidrio no se romperá, porque la estructura objetiva, trabajada

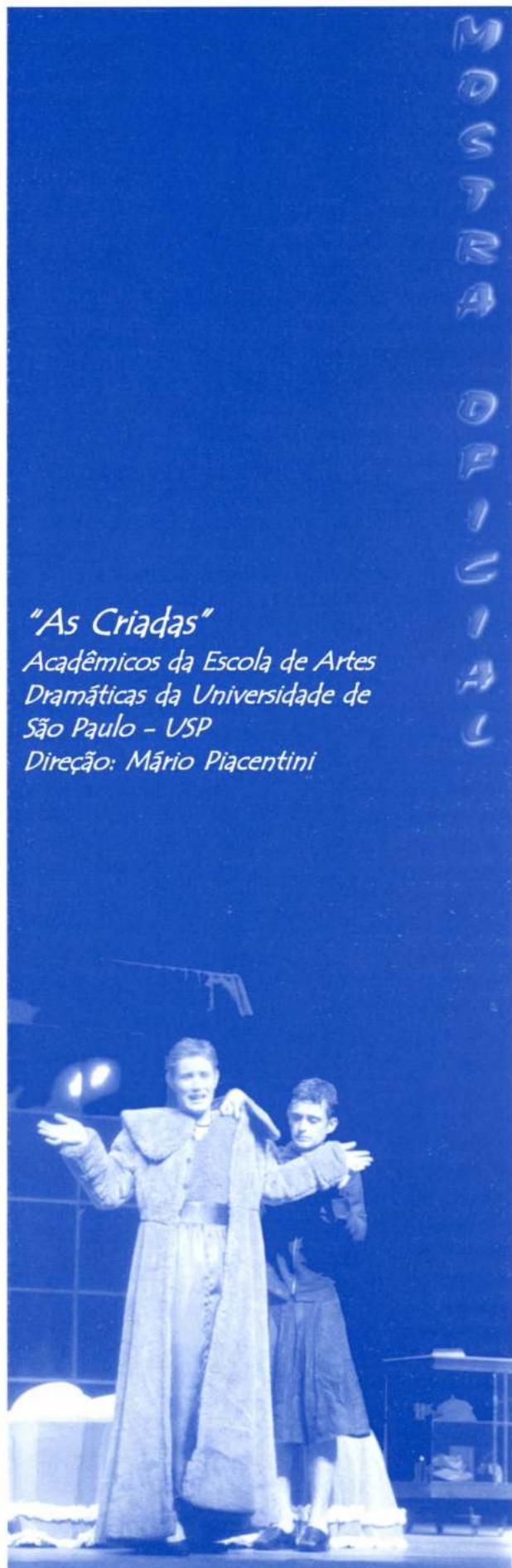
fundamental, con el trabajo que el actor realice sobre sí mismo diariamente.

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.

Por otro lado, 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. Entendiendo que el hombre no tiene un cuerpo, sino que es un cuerpo, podríamos comprender algo más. Tomando ahora el perfil del trabajo de entrenamiento o trabajo sobre sí, podemos volver a palabras de Grotowski. En su artículo **"Respuesta a Stanislavski"** dice: *"Todos los ejercicios mantenidos por nosotros eran dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales. Se trataba de ejercicios-obstáculo. Para superar los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir el propio bloqueo. En el fondo todos estos ejercicios tenían un carácter negativo, servían para descubrir qué cosa no se debería hacer. Pero jamás: qué cosa y cómo hacerla. Y siempre en relación con nuestro propio camino. Si los ejercicios eran ejecutados con excesivo dominio, se cambiaban o bien se abandonaban. Si se continuase, comenzaría la técnica por la técnica, el saber cómo".* (11)

La única forma de resignificar una cosa es acercarse a ella. Desde esta perspectiva, el trabajo de entrenamiento como confrontación, con las propias limitaciones que aparecen, es una tarea de vital importancia. Del proceso de trabajo con mi grupo puedo tomar un fragmento de un texto de una de las actrices, elaborado para un trabajo interno nuestro. Ella dice:

"Pienso en el trabajo, entonces pienso en mí, no hay espacio fuera de lo que llamamos trabajo. Esto es la consecuencia del arte que desarrollamos: un enfrentamiento del actor consigo mismo... El trabajo centralizado nos impulsó a intentar dejar de empeñarnos en el aprovechamiento consciente de nuestra técnica y encontrar la presencia del corazón. ¿Cómo se torna espiritual la destreza? Esta búsqueda nos empezó a confrontar como sujetos, a mostrarnos lugares que debíamos dejar atrás. Dominar el arte de hurtar al cuerpo. En el mismo instante en que ve y presente lo que está por suceder, ya se ha sustraído a los efectos de la acción y esta golpeó en el actor que la ejecuta. La utilidad última de la acción es diferente del pretexto de esa acción. Confrontar lo que pugna por ser con lo que somos. Una inacabable búsqueda personal, la



"As Criadas"

Acadêmicos da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo - USP

Direção: Mário Piagentini

confrontación de nosotros hacia el sujeto que somos".

En este sentido y concidiendo con lo que Grotowski señala, resulta importante afirmar la necesidad de un grupo como condición para que una hipótesis pueda desarrollarse. Cuando hablo de grupo, me refiero a un marco de trabajo con una coordinación centralizada, con un objetivo claro a largo plazo, con una práctica sistemática y rigurosa. En síntesis, un marco que permita concretar un trabajo en el tiempo y que motive y posibilite la confrontación con nosotros mismos.

De esta manera la compañía o grupo no es una meta, un fin en sí mismo, sino un lugar o continente que siempre se está creando, un organismo vivo que funciona como una palanca, un marco donde el trabajo encuentra su zona de fertilidad pues hay menos margen para la autocoplacencia, para dejarnos engañar por lo "novedoso" que en nosotros aparece, un lugar para descubrir lo que no se conoce. Es el lugar de encuentro que se construye permanentemente, donde el trabajo que hacemos en sus diversas zonas y planos de organización diferenciados y al mismo tiempo complementarios, funcionan como una herramienta para abrirnos.

"Los actores - afirma Grotowski en su artículo "**De la compañía teatral al arte como vehículo**" - **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".

(12)

Ahora, profundizando sobre lo que he planteado hasta el momento, me interesaría referirme, sintéticamente, a algunas preguntas que surgen de

"...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."

la experiencia y que alimentan nuestra discusión.

La primera está relacionada al problema de la técnica, su sentido y sus límites. Para referirme a esto quiero tomar la reflexión de uno de los actores de mi grupo. Él plantea que "**la técnica del actor es mucho más que una manera de utilizar el cuerpo, los ojos, el sonido o una forma de caminar. La técnica es el sentido. El sentido es propio y personal. La técnica**

es personal. El actor debe crear continuamente la propia técnica, ya que el sentido es la lucha contra lo artificial en nosotros, contra todo aquello que nos aleja de lo que somos".

Esto se vincula a lo que menciona Grotowski "**la técnica de crear técnicas personales, propias**".

(13)

La segunda cuestión se refiere a la diferencia entre técnica y estética. Cito, una vez más, a Grotowski en su "**Respuesta a Stanislavski**", donde desarrolla la polémica acerca de la utilidad y comprensión del trabajo del viejo maestro: "**Uno de los malentendidos preliminares relativos a esta problemática deriva del hecho de que para muchas personas es difícil diferenciar la técnica de la estética. Es así: considero que el método de Stanislavski haya sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, en particular en la formación del actor; al mismo tiempo me siento lejano de su estética. La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona. Todos somos el producto de la asociación de nuestras tradiciones y nuestras necesidades. Se trata de cosas que no es posible trasplantar de un lugar a otro sin caer en los patrones, en los estereotipos, en algo que ya está muerto en el momento que se lo llama a existir. Y lo mismo sucede en el caso de Stanislavski, como en el nuestro y el de algún otro".**

(14)

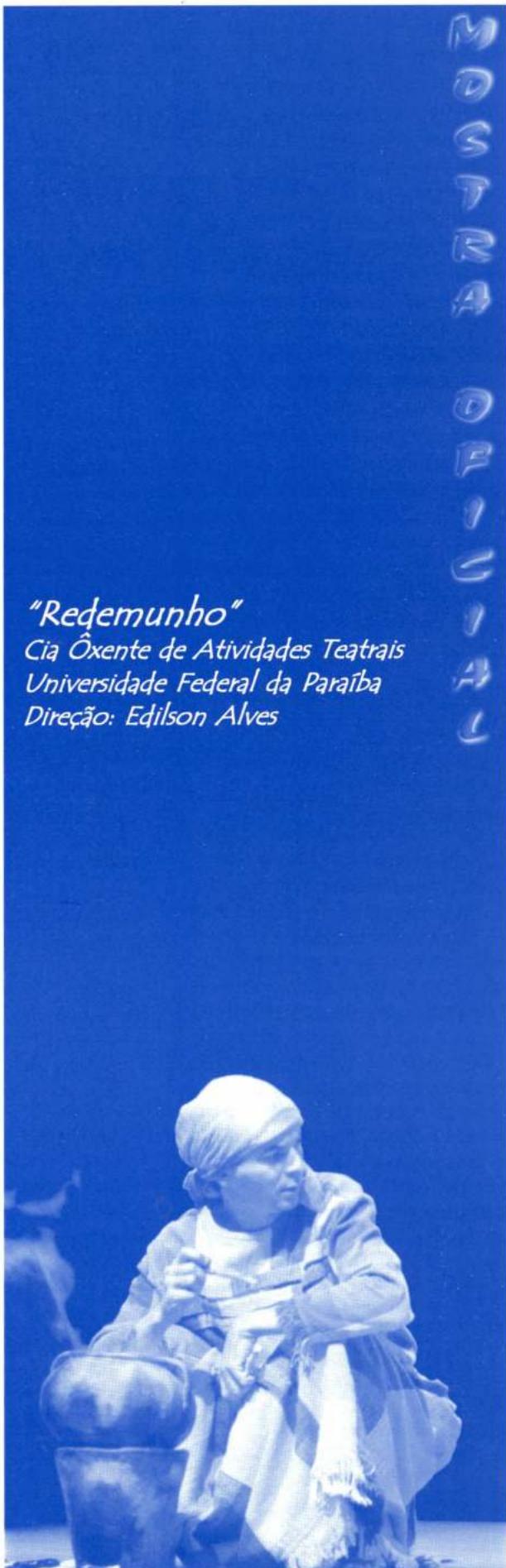
La última es la cuestión de la vanguardia. En este caso, cito a Ludwig Flaszen, co-fundador con Grotowski del Teatro "**De las 13 filas**" y principal colaborador: "**Nuestra actividad puede ser interpretada como una tentativa de restituir los valores arcaicos del teatro. No**

somos modernos sino por el contrario, plenamente tradicionales. Podríamos decir, bromeando, que no estamos en la vanguardia, sino en la retaguardia". (15)

Desde otro punto de vista, pero en el mismo sentido, Eugéne Ionesco dice: *"Lo que se denomina vanguardia sólo es interesante si es un retorno a las fuentes, si, a través de un tradicionalismo anquilosado, a través de los academicismos refutados, va al encuentro de una tradición viviente"...* "El esfuerzo de todo creador auténtico consiste en deshacerse de las escorias, de los clichés de un lenguaje simplificado, esencializado, renaciente, que pueda expresar las realidades nuevas y antiguas, presentes e inactuales, particulares y, a la vez, universales". (16)

Grotowski nos provoca sin compasión para que demos nuestra propia respuesta. El trabajo personal es el barco donde uno navega buscando. Se puede estar frente a frente con "los ancestros" para encontrar el propio secreto. Grotowski decía que *"Stanislavski estaba siempre en camino. Hizo las preguntas fundamentales en el campo de la profesión. Si se trata de las respuestas, entre nosotros descubro más bien las diferencias. Pero le tengo gran respeto, y pienso en él frecuentemente cuando veo qué confusión se puede crear. Los alumnos... Pienso que me ha sucedido también"*. (17)

NOTA: Este texto corresponde a una ponencia realizada en el "VI CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDIOSOS DEL TEATRO: PRESENCIA DE JERZY GROTOWSKI", desarrollado en Septiembre de 2000 en la Ciudad de Buenos Aires. La misma será publicada en la revista del "Instituto de Artes del Espectáculo" dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, organizadores del mencionado Congreso y al que Diego Cazabat fue invitado a participar con esta ponencia, en una mesa redonda y el espectáculo *Frankie (de los fragmentos a la unidad)*, producción de Periplo, Compañía Teatral grupo que dirige..



CITAS:

- (1) Revista MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenología) Artículo : "De la compañía teatral al arte como vehículo". (Pág. 4). J. Grotowski.
- (2) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 18). J. Grotowski.
- (3) Revista MÁSCARA Nro 15. Octubre 1993 (Editada por Escenología). Artículo: " NOVELA PEDAGÓGICA. Un estudio sobre los libros de Stanislavski". (Pág. 22). E. Rufini.
- (4) Revista MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenología) Artículo : "El Performer". (Pág. 78). J. Grotowski.
- (5) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 19). J. Grotowski.
- (6) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Tu eres hijo de alguien". (Pág 68). J. Grotowski.
- (7) Revista MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenología) Artículo : "El Performer". (Pág. 76). J. Grotowski.
- (8) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 23). J. Grotowski
- (9) Revista MÁSCARA Nro 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología). Artículo : "Oriente/Occidente". J. Grotowski.
- (10) Revista MASCARA. Año 4 Nro. 16. Art. RISZARD CIESLAK, IN MEMORIAM. E. Taviani.
- (11) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 22). J. Grotowski.
- (12) Revista MÁSCARA Nro. 11-12. Enero 1993. (Editada por Escenología) Artículo : "De La compañía teatral al arte como vehículo". (Pág. 5). J. Grotowski. (13) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 26). J. Grotowski.
- (14) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 18). J. Grotowski.
- (15) Revista MASCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Teatro rico y teatro pobre" (Pág 88). J. Grotowski.
- (16) Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro. (Edit. Losada) Año: 1965 (Pág 127). Eugéne Ionesco.
- (17) Revista MÁSCARA No 11-12. Enero 1993 (Editada por Escenología) . Artículo : "Respuesta a Stanislavski" (Pág 18). J. Grotowski.

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)
- A ARTE DE ATOR: DA TÉCNICA A REPRESENTACAO. L.O. Burnier Pessoa de Mello. PUC/Sao Paulo. 1994.
- EL NUEVO TEATRO, 1947-1970. M. de Marinis. Edic. Paidós. Bs As.
- AL ACTOR. G. Craig.

***Diego Cazabat:** Tiene una amplia formación en el área teatral, habiendo estudiado en diversas escuelas de la ciudad de Buenos Aires, Argentina y con distintos maestros del exterior. Actualmente preside el Centro de Investigación Teatral y casa de estudios "El Astrolabio Teatro", donde desarrolla, junto con Periplo, Compañía teatral, trabajos en el área pedagógica y de investigación y en el área de la producción artística. Es director de Periplo, Compañía teatral, Profesor de la Escuela de arte Dramático, del Instituto Universitario Nacional del Arte y de la Universidad de El Salvador, todas Instituciones de Buenos Aires, Argentina.





PRODUÇÃO TEATRAL NOS CONTEXTOS CULTURAIS REGIONAIS

André Carreira*

E m tempos de posmodernidade parecera ser que a idéia de integração de culturas regionais fosse uma realidade mais que desejável, algo palpável. No entanto, um olhar sobre as práticas teatrais próprias das cidades do interior demonstram que o isolamento continua a ser uma característica presente nos processos de produção teatral levados a cabo por uma infinidade de grupos teatrais que se equilibram entre o desejo de fazer um teatro "profissional" e o fato de fazer um teatro possível.

A preocupação por estudar os procedimentos de produção teatral dos grupos de cidades do interior nasceu da compreensão de que o fenômeno teatral nestas populações significa uma prática cultural de resistência. Isso reveste uma grande importância na análise do impacto dos conceitos de globalização e das promessas de ascensão ao paraíso "primeiro mundista", que parecem pairar sobre todas as práticas culturais do continente nos últimos anos.

Se bem é certo que o conceito de identidade definido pela "ocupação de um território e formação de coleções - de objetos, de monumentos, de rituais - mediante as quais se afirmava e celebrava os signos distintivos do grupo" (Canclini, 1995:19), já não explica com a suficiente contundência o

processo formador de identidades grupais e/ou regionais. Visualizamos nos contextos culturais nacionais em transformação a persistência de zonas culturais regionais. Zonas culturais estas que definem seus processos culturais como parte do movimento mundial de interculturalidade.

Contexto cultural regional é mais que um simples campo de delimitação da produção folclórica residual de uma determinada região. Contexto cultural regional é a intrincada rede de relações e vínculos sócio-culturais, que definem as práticas culturais identificadas por seus próprios realizadores como um *corpus* delimitado. Neste contexto estão desde os referenciais dialetais, a produção simbólica, até as práticas alimentares, sem esquecer as redes de relações sócio-políticas. Este contexto é definido, mais que pelos componentes sócio-espaciais, pelos aspectos sócio-econômicos da identidade (Canclini, 1995). Utilizo a idéia de regionalidade para referir-me a regiões distantes do eixo metropolitano do país, o eixo Rio de Janeiro - São Paulo.

Pesquisando¹ os procedimentos de produção utilizados pelos grupos teatrais de Santa Catarina encontrei que essa problemática não havia sido objeto de reflexão orgânica no seio do movimento teatral do Estado. Apesar disto, a maioria dos grupos pesquisados demonstrou ter grandes dificuldades com a questão da produção teatral.

Esta contradição faz mais evidente uma situação que se perpetua no teatro brasileiro, isto é, a carência de uma abordagem sistemática de questões relacionadas com a sustentação social do fenômeno teatral, tanto o ponto de vista do Estado como dos realizadores teatrais. Tanto nas escolas de teatro (universitárias ou não), como nos organismos oficiais de fomento da cultura é notável a pouca importância que se atribuiu à formação de especialistas nesta área.

Cultura regional e globalização

Se, como afirma Fredric Jameson, "o posmodernismo é o campo de força em que tipos muito diferentes de impulsos culturais - formas residuais e emergentes de produção cultural - têm que abrir caminho" (Jameson, 1991: 21), a cultura regional só pode ser compreendida como parte do mesmo fenômeno; como cultura que busca se colocar como alternativa na voragem que transforma os produtos estéticos em bens de consumo no marco da "frenética urgência econômica por produzir novas linhas de produtos de aparência cada vez mais nova a ritmos de renovação cada vez mais rápidos" (Jameson, 1991: 20). A produção cultural regional é uma articulação de resistência ao sistema da lógica cultural dominante ou da norma hegemônica. Portanto, a produção cultural regional é estruturada enquanto discurso marginal. Esta condição de

marginalidade determina que esta produção se oriente por um permanente acionar com vistas a conquistar um lugar na constelação dos circuitos culturais identificados como dominantes.

A condição de marginalidade se deve tanto à situação objetiva frente à lógica cultural hegemônica, como a auto delimitação que os produtores culturais regionais realizam de seus espaços sócio-culturais (Villegas, 1984). O reconhecimento do contexto cultural regional se da pela percepção da articulação entre os referentes locais, nacionais e pós-nacionais (Canclini, 1995) e pela persistência dos produtores culturais em identificar o que seria o contexto metropolitano. Pois, esta identificação é um elemento fundamental de uma prática cultural que se auto define como regional. É curioso observar que os realizadores teatrais do contexto cultural regional delimitam as diferenças e afirmam sua identidade a partir de uma contraditória busca de mimese com modelos metropolitanos, que ocorre de forma simultânea com tentativas de diferenciação e auto afirmação das particularidades excepcionais dos seus próprios contextos culturais regionais. Em outras palavras podemos dizer que estes realizadores teatrais dizem buscar sua identidade no redescobrimento de seus laços de origem, mas, suas práticas artísticas, seus discursos estéticos, demonstram, antes que nada, a necessidade, por eles percebida, de aproximação com os modelos, que acreditam, norteiam as práticas teatrais metropolitanas. Isso ocorre a partir de um sentimento de distanciamento e abandono com relação aos pólos culturais do país que é perceptível no discurso ideológico dos grupos. A partir deste sentimento, surge um discurso de antagonismo com instituições que simbolizam o discurso teatral metropolitano, mas, não existe uma real ruptura com os modelos estéticos do mesmo. Como afirma o

antropólogo Gustavo Lins Ribeiro "na maioria das vezes, para as populações locais, 'desenvolvimento' é um conjunto de práticas e ideologias trazidas por *outsiders*" (Lins Ribeiro, 1993:12). O reconhecimento da necessidade deste desenvolvimento é o que explica uma permanente busca de vinculação com os potenciais

"...esta discussão não pode se esgotar apenas no terreno das idéias sobre a interculturalidade e globalização."

É fundamental reconhecer um campo de reflexão que deve se apoiar na experiência cotidiana de milhares de artistas que enfrentam a situação de produzir desde os pequenos centros urbanos."

portadores do mesmo.

Uma discussão possível é: porque ao mesmo tempo que as idéias de globalização, tão presentes e influentes neste momento histórico, apontam ao desaparecimento dos eixos culturais dominantes, a partir de uma possível fragmentação própria da posmodernidade, os produtores culturais inscritos nos contextos regionais, persistem na identificação de uma determinante diferenciação entre centro e periferia cultural? É claro

que esta discussão não pode se esgotar apenas no terreno das idéias sobre a interculturalidade e globalização. É fundamental reconhecer um campo de reflexão que deve se apoiar na experiência cotidiana de milhares de artistas que enfrentam a situação de produzir desde os pequenos centros urbanos. A existência de redes de comunicação computadorizadas e a intensa circulação de informação pelas diferentes vias eletrônicas supre as carências destes artistas? Nestor Garcia Canclini afirma que "no circuito da cultura histórico-territorial, ou seja no conjunto de saberes, hábitos e experiências organizado ao longo de várias épocas em relação com territórios étnicos, regionais e nacionais, e que se manifesta sobretudo no patrimônio histórico, as artes clássicas e a cultura popular tradicional" sofre a influência do processo de internacionalização e de abertura econômica de forma "mais débil por se tratar de zonas onde o rendimento econômico dos investimentos é menor, onde a inércia cultural é mais prolongada" (Canclini, 1995: 46-47). É neste marco que se pode afirmar que a produção teatral no contexto regional sofre um impacto relativamente pequeno da circulação vertiginosa de informações.

Por outro lado, o teatro somente existe como fato vivo com a realização da cerimônia do espetáculo. A presença do ator frente ao público é essencialmente um fenômeno de vivência do objeto de arte como experiência compartilhada e simultânea. Poderão os meios de informação oferecer aos teatristas experiências que substituam o intercâmbio presencial com outras experiências teatrais? Não cabe dúvida que a quantidade de informação em circulação e o acesso cada vez mais facilitado a estas informações constitui uma massa crítica que impressiona os realizadores teatrais e influi diretamente na conformação do imaginário dos mesmos. Podemos afirmar que

toda essa informação (sua agilidade e fácil acesso) contribui à aproximação destes produtores regionais aos vértices das discussões estéticas e técnicas predominantes nos contextos metropolitanos.

Apesar de constatar esta aproximação globalizadora facilitada pelas comunicações e pelo impulso acelerado das práticas político-mercadológicas, é necessário reafirmar que subsistem espaços de isolamento cultural que estão dados, principalmente, pela radicalização das diferenças econômicas que o próprio processo de globalização provoca. Conforme Lins Ribeiro afirma "o redução do mundo revela intensamente que a dinâmica é de criar homogeneidade e heterogeneidade simultaneamente. E como se fosse uma capacidade de reproduzir a diferença ao mesmo tempo que cria a semelhança" (Lins Ribeiro, 1995:16). O modelo cultural resultante deste processo, apesar de ser um modelo em formação, indica uma prática discursiva que reafirma constantemente o desaparecimento das barreiras para a comunicação. Mas, é claro que as agudas diferenças econômicas são geradoras de dificuldades para que o acesso à informação resulte em práticas culturais equivalentes entre os pólos da escala social. Assim, os núcleos culturais que ocupam o lugar de periferia podem reconhecer as referências do discurso cultural dominante, mas, não acedem aos intercâmbios de práticas teatrais com a mesma facilidade com que se informam sobre os eventos que circulam no âmbito das cabeceiras dominantes das redes culturais.

A idéia de rede como definidora do processo cultural contemporâneo esconde a persistência da distância entre "interior" e "capital", pelo menos no que se refere ao complexo do fazer teatral.

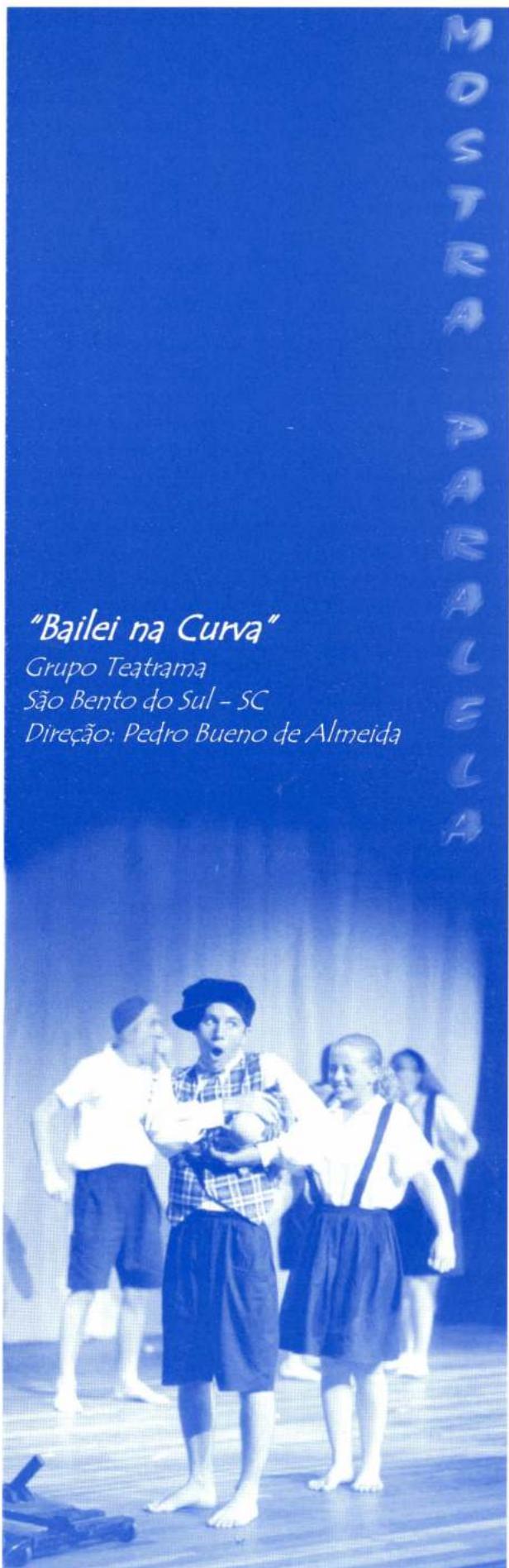
A magnitude do intercâmbio de experiências teatrais realizadas nos grandes centros urbanos marca uma diferença fundamental, pois, o "interior" vive uma situação na que é periodicamente visitado por eventos teatrais (de excelência ou não) sem que estes terminem por criar uma área de contato que possibilite ao contexto cultural regional conseguir uma efetiva convivência com as redes de produção simbólica.

Portanto, a idéia de posmodernidade surge, nestes contextos teatrais, como paradigma de discurso artístico contemporâneo, antes de ser compreendida como contexto de produção de discursos ou situação histórico-cultural. E, de forma quase inocente, os realizadores teatrais estabelecem como objetivo alcançar o patamar de modernidade que seria próprio dos grandes centros. De fato, o que se observa por trás desta busca, é a necessidade básica de aproximação a procedimentos técnicos e níveis de qualidade artística do modelo teatral consagrado.

O teatro desejado e o teatro possível

É difícil identificar com precisão o paradigma de teatro que funciona como referencial para os realizadores situados no contexto da cultura regional.

Se é possível afirmar que em geral o teatro



do eixo Rio-São Paulo cumpre esta função paradigmática, é necessário considerar a diversidade destes discursos teatrais, e precisar quais práticas causam maior impacto aos realizadores regionais.

Um primeiro passo com vistas a mapear os signos desta relação é precisar quais modelos teatrais costumam circular pelas cidades do interior.

Os espetáculos construídos sobre a presença de figuras de destaque nos gêneros televisivos são os mais rentáveis e, portanto, aqueles que conseguem penetrar com mais facilidade nas diversas praças, pois, a presença de atores e atrizes popularizadas pela televisão garantem um amplo espaço nos "meios" das localidades em que se apresentam. Estas produções atingem grandes facilidades de difusão e apoio logístico em geral, pois, o prestígio de seus principais figuras funciona como garantia de profissionalismo e respeitabilidade para os empresários locais. Estas facilidades junto aos empresários e seu poder de convocatória junto a um amplo espectro de público terminam por limitar a importância deste tipo de teatro como paradigma para os grupos locais, pois, de imediato surge uma reação a esta "ostentação" de poder que consegue, em poucos dias, tudo aquilo que os grupos locais não conseguem com muito esforço ao longo de meses de trabalho. Se é certo que se pode notar algum grupo que tenta adotar o modelo estético de aquelas produções com o objetivo de reproduzir o sucesso das mesmas, o mais comum é ver atitudes que nascem da reação raivosa a esta "invasão". Assim, é correto afirmar que existe, na maioria dos grupos regionais, um sentimento de desprezo por estas produções que são consideradas "oportunistas" e de baixa qualidade artística.

Desta observação se desprende uma importante questão sobre os modelos referenciais destes grupos

regionais: Se estes grupos recusam os modelos destas companhias profissionais e têm pouco ou nenhum contato com outras formas de produção teatral, qual é o modelo que tomam na constituição de seus discursos espetaculares e práticas de produção?

Esta questão conduz a um intrincado quadro de situação.

Os festivais deveriam fomentar a atividade teatral própria, provocando uma ebulição de grupos e formar novas faixas de público. Que função pode ter um festival de teatral senão é ampliar a vida teatral permanente na cidade. É fundamental que se amplie os estudos sobre a complexidade da produção teatral em um contexto cultural regional. Com base a esta classe de reflexões os realizadores teatrais poderão orientar seus esforços no sentido de conquistar seu espaço social e aproveitar as oportunidades para consolidar suas atividades. Para isso é fundamental que estes teatristas compreendam os vínculos que os relacionam com os processos culturais nacionais e pós-nacionais.

Os grupos destas localidades interioranas impulsionam, em geral, uma atividade teatral permanente, lutando com a carência de espaços teatrais, ou até mesmo com a inexistência dos mesmos. Estas localidades carecem de bibliotecas e/ou livrarias com textos teatrais e nem sequer contam com espaços de crítica teatral na imprensa. Consequentemente, existe um desconhecimento da produção bibliográfica mais recente, não contam com crítica teatral, e as

pontes destes grupos com a atividade teatral nacional ou internacional são extremamente limitadas. Além de algumas companhias profissionais anteriormente citadas, outra forma de contato é através de festivais de teatro amador ou de oficinas curtas organizadas com o apoio de instituições estatais. Estas oficinas quase sempre se constituem na única forma de atualização que têm os grupos para não estarem completamente desfasados do que poderíamos considerar a vida teatral nacional. Isto é, via de regra estes grupos, através de seus membros mais dinâmicos, pressionam os funcionários encarregados dos órgãos de fomento cultural das municipalidades, e conseguem organizar oficinas de fins de semana. Estas costumam centrar-se sobre temas muito específicos, mas quase sempre com caráter introdutório.

Observando o currículo de diversos diretores e atores de grupos do interior, se constata que muitos mencionam uma seqüência de pequenos cursos realizados no contexto de festivais ou em fins de semana. A escolha destes cursos não respeita nenhuma ordem a mais que aproveitar as ofertas que se apresentam. Assim, é possível constatar uma enorme fragmentação de informações e uma grande disparidade nas trajetórias dos responsáveis pelas diversas oficinas e cursos realizados. A consequência imediata é a total falta de profundidade na abordagem dos conteúdos em todos estes cursos. Esta formação baseada na mais absoluta fragmentação se apresenta como problemática, mais pela superficialidade que pela heterogeneidade. A falta de referenciais e de ambiente de discussão, não permite o processamento das informações recebidas e isso termina por constituir no campo intelectual dos grupos uma complexa mistura de idéias que termina por se constituir como base de estruturação dos discursos

teatrais dos grupos. Cabe dizer que o pilar fundamental desta estrutura é o diretor do grupo, sobre o qual se depositam as funções de produtor, professor e também de diretor.

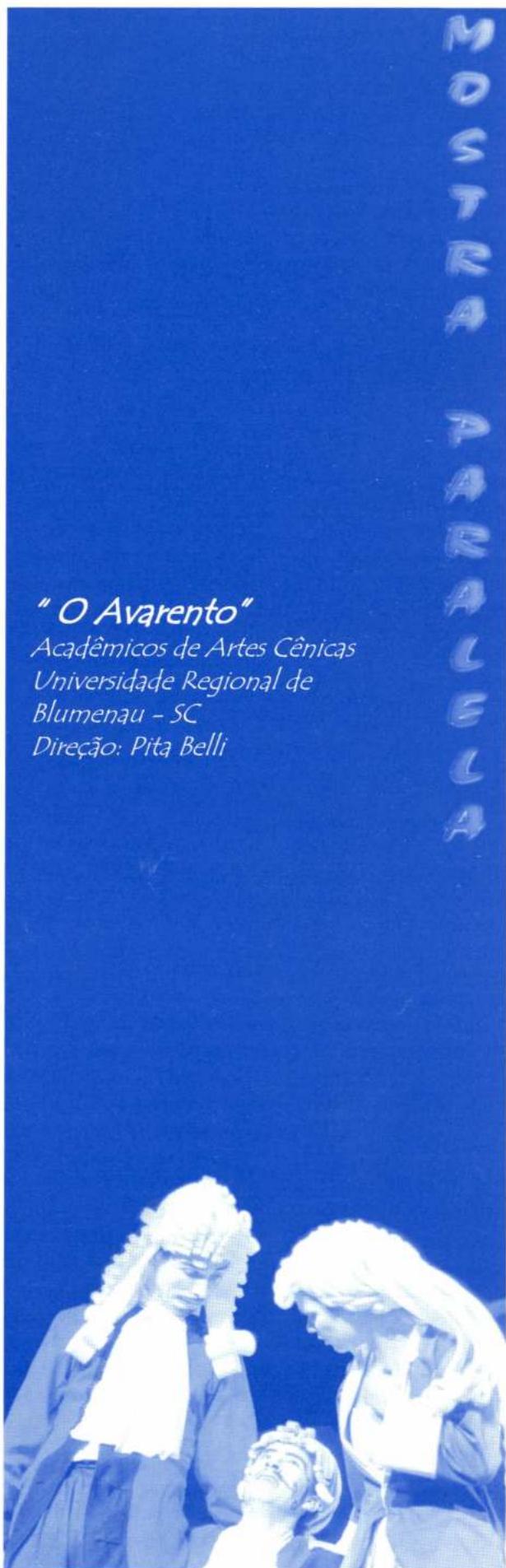
Até em uma cidade como Florianópolis que conta, com curso universitário de teatro (a nível de licenciatura) é notório que a distância de uma vida teatral dinâmica e multifacetada, determina um isolamento que é percebido pelos próprios realizadores teatrais como um fator limitante de suas práticas teatrais.

É interessante observar que as dificuldades anteriormente mencionadas conduzem a interrogar sobre as repercussões sociais das práticas teatrais destes grupos. A quem dirigem seus espetáculos? Que espaço social ocupam em seus contextos regionais? Não cabe dúvida que estas práticas se encontram em uma situação de marginalidade em suas próprias cidades, no entanto, é necessário destacar que devido a escassa produção teatral existente em tais contextos, estes grupos conseguem certas facilidades tais como: espaço na imprensa local para a difusão do espetáculo e pequenos apoios publicitários na forma de trocas com comerciantes.

O contexto cultural do pequeno núcleo urbano é propício para os teatristas ocupem o lugar quase mítico de "artistas", aqueles estranhos seres que se dedicam ao improvável, e com isso atingem certo destaque social, sem que isso redunde em um espaço social que possibilite a ampliação dos investimentos na produção dos espetáculos. Estes artistas contam com um trânsito fácil nos gabinetes oficiais, contatos com empresários, circulação nos ambientes de poder das cidades, mas, como portavozes de um setor que fica caracterizado por um matiz de excentricidade. Esta proximidade com os círculos do poder político permite a elaboração de alguns projetos artísticos e a utilização da excentricidade aceitada funciona como instrumento de mediação com o fim de dar vida a estes projetos tanto na área da realização espetacular como na área da formação através de oficinas e cursos.

Apoiados nas fundações, casas de cultura ou outros organismos municipais semelhantes, estes grupos articulam associações representativas que intermediam ações junto aos organismos estatais. A existência de um grande número de festivais de teatro amador nas diversas cidades estimula os grupos a uma prática errante, mas, permanente. Muitas vezes os grupos realizam um maior número de apresentações em festivais que em suas próprias cidades de origem. Estes festivais funcionam como objetivo de trabalho e ao mesmo tempo como base de justificativa social que é articulada com o fim de conseguir apoio e conquistar respeitabilidade no seu contexto cultural. A idéia de "representar" a cidade em um festival funciona como discurso de conquista de espaço social que encontra eco no marco de uma atividade cultural provinciana carente de parâmetros.

O circuito de festivais - com distribuição de prêmios ou não - opera como dinamizador de uma



atividade teatral disseminada por inúmeras cidades interioranas. Criando uma permanente pressão social para que os órgãos políticos destas cidades contribuam com a produção local.

O curioso é que se observa uma realidade na qual subsiste uma grande quantidade de grupos teatrais que reúnem um grande número de atores - na sua maioria jovens -, que estes grupos contem com algum orçamento estatal de apoio à atividade teatral (ainda que seja pequeno), mas que isso não redunde na consolidação de uma vida teatral que se traduza em temporadas duradouras com uma afluência razoável de público. Essa dificuldade de estruturar uma vida teatral autônoma no contexto regional fica explicitada quando por ocasião de festivais de teatro os

eventos não conseguem efetivamente repercutir sobre uma grande parcela da população caracterizando-se por serem auto referenciais, isto é, funcionam basicamente atendendo a demanda de eventos culturais daqueles comprometidos com a vida artístico-cultural das cidades. Os festivais deveriam fomentar a atividade teatral própria, provocando uma ebulição de grupos e formar novas faixas de público. Que função pode ter um festival de teatral senão é ampliar a vida teatral permanente na cidade.

Reflexões finais

É fundamental que se amplie os estudos sobre a complexidade da produção teatral em um contexto cultural regional. Com base a esta classe de

reflexões os realizadores teatrais poderão orientar seus esforços no sentido de conquistar seu espaço social e aproveitar as oportunidades para consolidar suas atividades. Para isso é fundamental que estes teatristas compreendam os vínculos que os relacionam com os processos culturais nacionais e pós-nacionais.

A compreensão desta intricada trama de relações pode funcionar como instrumento no exercício cotidiano de produzir teatro fora dos sistemas de relações profissionais assalariadas, mas, sempre dependente de relações estreitas com o sistema de valores hegemônicos.

O estudo que este trabalho apenas inicia, deverá inevitavelmente, discutir as regras internas dos contextos culturais regionais, isto é, seus diferentes componentes e forças contraditórias, sua dinâmica e as implicações desta na prática do teatro.

Bibliografia

- CARREIRA, André. 2000 (A). *A Função Social do Diretor Teatral e os Contextos Culturais Regionais*. In Linhas (Revista do Mestrado em Educação e Cultura). Florianópolis: PPGEC/UDESC
2000 (B). *Contextos Culturais Regionais: Brecht como Referência Mítica*. In Revista Dramaturgia e Teatro; Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística – ANPOLL.
- CONNOR, Steven. 1993. *Cultura pós-moderna (Introdução às teorias do contemporâneo)*; São Paulo: Edições Loyola
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. 1995. *Museos, acoropertos y ventas de garage (las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización)*. In Fronteiras da Cultura (Horizontes e Territórios da Antropologia na América Latina); Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS).
- JAMESON, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernism*; Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- LINS RIBEIRO, Gustavo. 1995. *Ser e não ser. Explorando fragmentos e paradoxos das fronteiras da cultura*. In Fronteiras da Cultura (Horizontes e Territórios da Antropologia na América Latina); Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS).
- VARIOS. 1987. *Tradição/contradição*; Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor
- VILLEGAS, Juan. 1984. *El discurso-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas*. In LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW. (Fall) Kansas. University of Kansas. p. 5-12.

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



Sérgio Brito no 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau

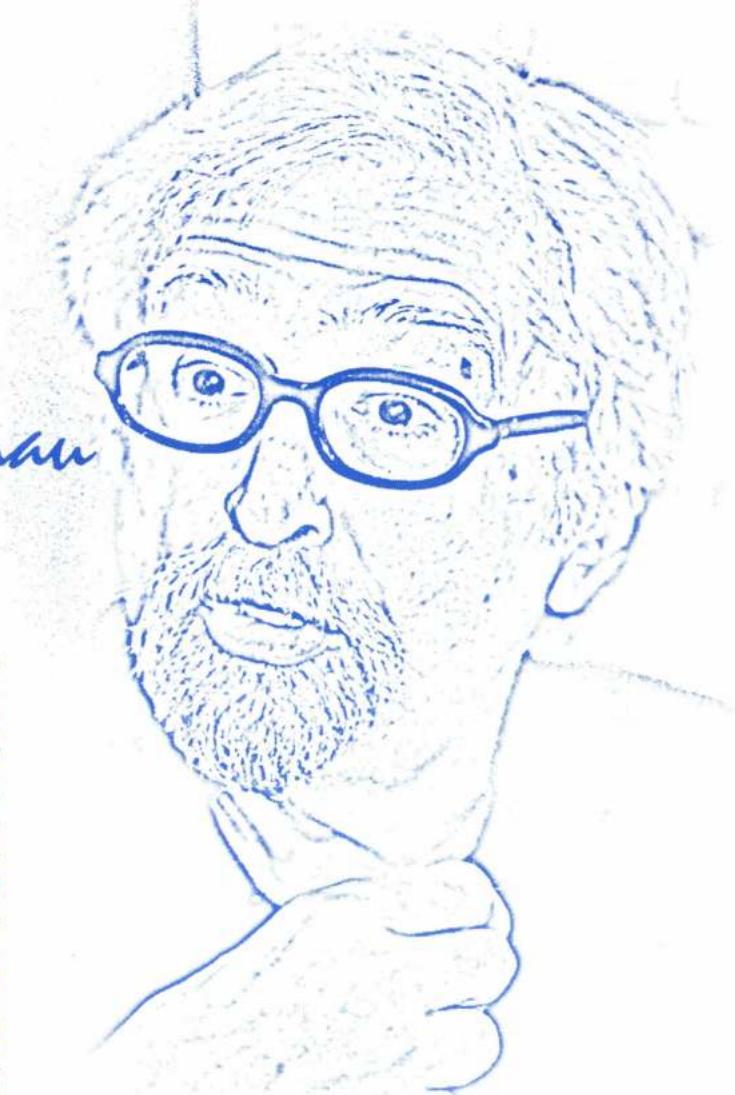
HISTÓRIAS DO TEATRO...

Apresentação por Clóvis Levi: "Hoje teremos a possibilidade de troca com uma pessoa que tem 55 anos de teatro, ou seja, uma pessoa que começou há muito tempo e que já estabeleceu inúmeras facetas do seu trabalho teatral. ATOR, DIRETOR, PRODUTOR nesse momento fazendo a sua carreira de AUTOR e dirigindo um dos teatros da REDE de TEATRO MUNICIPAL, pois existe uma política de se entregar determinados teatros do governo a diretores, para que eles imponham uma política cultural naquele teatro mas que seja também algo pessoal, ou seja, que dê uma característica pessoal e o Sérgio (Brito) está imprimindo em um teatro no Rio de Janeiro a política de fazer um levantamento da história brasileira através de musicais. Espero que aproveitem também os 55 anos de Teatro do rapaz..."

Sérgio Brito: Essa profissão de ATOR, a profissão de gente que faz teatro, parece que no início do século era muito melhor. O cinema era uma distração, uma diversão que estava começando. Entrou pouco na cabeça das pessoas; não entrou tão fácil quanto a gente pensa vendo o CINEMA hoje em dia.

O Teatro é uma coisa absoluta e não havia televisão. Os autores de teatro (por exemplo o **Artur Azevedo**), escreviam peças para 60 personagens e quanto mais gente se botasse numa peça de **Artur Azevedo** melhor sairiam aquelas "burletas" do Artur, que nós fizemos em 59, no **Teatro dos Sete**, com a **Fernanda Montenegro** e **Ítalo Rossi**.

O "Mambembe" tinha 82 pessoas em cena, mas não era demais... fazia parte do espírito e do jeito da peça. Então isto queria dizer que o teatro ia bem; tinha muito emprego e tinha muito público. Eles não eram loucos de fazer uma peça com 60 pessoas se não houvesse público de teatro. Isso no início do século; eu tinha 8 anos



de idade – mais ou menos quando comecei a ir ao Teatro. É um período que vai, digamos, de 32 a 48.

Nos anos 30 o Teatro era o teatro das VEDETES, das personalidades. Ninguém interpretava papéis, não se esperava isso; eu me lembro que o meu pai chegava em casa e dizia: - "Comprei ingressos para ver PROCÓPIO. – Que peça? – Não me lembro o nome dela, não; eu comprei o ingresso, é peça nova."

E a gente ia ver o **Procópio Ferreira**. A exibição do **Procópio** com a sua personalidade dominadora, o impressionante dominador de interesse cênico. Ele estava paradinho assim, quietinho... de repente ele virava o pescoço de lado – ele não tinha pescoço – aí ele virava aquele pescocinho pequenininho que tinha, virava de lado e era uma gargalhada garantida; o sorrisinho por baixo da cabeça, debaixo do nariz, - aquele nariz enorme era todo um JOGO – ele tinha um jogo preparado de ator excepcional.

Fala-se muito do quadro preparado e pronto, mas o quadro preparado e pronto às vezes pode ser ótimo, não é? A gente quer fazer sempre um teatro nos dia de hoje, teatro que seja diferente

do teatro já feito, não é? Do preparado e pronto, mas o preparado e pronto também conheci. Nossa senhora, **Procópio** era uma coisa excepcional. Agora não fazia personagem nenhum, fazia o **Procópio**, emprestava um pouquinho do jeito do personagem ao que estava fazendo e não passava disso.

Aquela era a época do **Procópio**, da **Dulcina de Moraes** que falava tudo artificialmente, assim, de-ta-lha-da-men-te: - "Eu - tenho - que - ir - a - São - Fran - cis - co, - Re - vê - ren - do - Da - vis!". Por que era assim que ela falava e isso por que se considerava **Dulcina** uma atriz muito NATURAL. Mas era uma atriz... uma personalidade.

A **Eva Todor** era uma atriz que entrava em cena e disfarçadamente dava bom dia à platéia. Quer dizer, eu entro em cena como personagem, mas dou uma olhadinha que significa: - "Boa Tarde! – Bom Dia! – Boa Noite!".

Eu vi uma atriz na Inglaterra fazer a mesma coisa, só que descaradamente dizer – GOOD NIGHT! -, entrando como personagem, mas é a popularidade, que tem uma ligação tão grande com a platéia, que permite essa extravagância que pára por um instante a representação para dizer Boa noite! Bom dia! Boa tarde!

O diretor naquela época, o diretor da **Eva**, preparou-a para ser essa gracinha que ela era. A **Eva**, por exemplo: - ela fazia uma personagem que era uma menina da escola de freiras que saiu do colégio e veio pra vida – passou anos fazendo este personagem deliciosamente. Eu não consigo analisa-los duramente, mas eles eram VEDETES, absolutos, donos da bola. **Jaime Costa** fazia uma peça chamada "**Família Lero-Lero**" e eles eram donos do CACO, não havia peça

nenhuma que não tivesse pelo menos uns 10 cacos e os cacos ficavam famosos na cidade, todo mundo começava a contar o caco. Quando você ia ver a peça tinha aquele caco, mas geralmente o caco do dia. O **Jaime Costa**, em uma peça, fazia um homem que estava desempregado: a família toda cobrando por que não tinha

...Muitas vezes na vida a gente faz tudo errado. O difícil é aturar que alguém diga que tudo está errado, não é? E difícil, por que quando se junta em um bloco e se faz um espetáculo junto, todo mundo acredita na bobagem que está fazendo. Pode ser a maior bobagem do mundo, por que se a gente não acredita não há teatro. Teatro é esse amor coletivo que faz a gente acertar e errar.

Errar às vezes violentamente. Não tem saída. Depois de dois ou três meses de ensaios e estava tudo errado. Como? É difícil pra burro.

mais dinheiro, estava andando na sala vendendo a empregada trepada numa escada consertando a luz, mas ele se coloca de um jeito que ele vê a empregada por baixo. A empregada está na escada e ele está olhando assim; a mulher dele entra e : - "O que você está fazendo aí?" – "eu? Estou cantando Aída de Verdi."

Esse era o caco - ingênuo – meio bobinho, mas eram os cacos típicos da época. Esses

atores tinham autores especializados para escreverem peças para eles. Na época do status hollywoodiano, os atores também tinham **SCRIPTWRITERS** que escreviam para eles. O Gary Cooper sempre tinha uma cena onde pudesse ficar muito tímido para botar a mão no queixo, coçar o queixo; o James Stewart sempre tinha que ter uma cena de grande embaraço que ele gaguejasse. Por que era uma técnica boa dele, de ator, ele sabia fazer muito bem o emocionado meio gago. O escritor tinha que escrever essa cena para ele, os **SCRIPTS** eram feitos nessa medida e, os atores brasileiros desse período também tinham autores que escreviam para eles.

Agora, quando eles se metiam a fazer grandes peças é que era fantástico, porque aí eles modificavam a peça tranquilamente para os resultados deles. **Procópio** era dono de uma companhia. Ele montou uma peça famosíssima do **GOLDONI** chamada "La Locandiera" que no Brasil chamou-se "**Mirandolina**". A Mirandolina é, na visão poética desse danado do Goldoni – um autor que saiu da **Commedia dell'Arte** e começou a escrever os seus textos - o Goldoni colocou a Mirandolina como peça de antevisão da burguesia. Olha, eu não sou bom de data, não sei de data, não me perguntam datas, o que eu sei é que isso foi antes da **Revolução Francesa**.

Pois é, foi muito antes. Então a Mirandolina tem uma decisão a tomar, muito importante – ela tem vários candidatos que querem casar com ela, tem um Conde fajuto que comprou o título de conde, o Conde Alba Fiorita. Tem um marquês, o Marquês de Forlipópoli, que é um marquês autêntico, mas miserável, pobre, "pobre de marré de si".

Ela tem um empregado de um hotel (ela é dona de um hotel, da estalagem) – “La Locandiera”, que é um velho amigo desde a infância e é meio namorado dela. E aparece no hotel um liberal, um intelectual da época que diz que odeia as mulheres, que elas não prestam. O resto da turma faz uma aposta com a Mirandolina duvidando que ela seja capaz de conquistar aquele inimigo das mulheres. E ela conquista o inimigo das mulheres que acaba pedindo-a em casamento.

Aí a Mirandolina vai decidir com quem ela se casa. O danado do Goldoni escreveu que a Mirandolina (dentro daquelas 4 possibilidades) casa com o empregado do hotel por que aquele homem sabia de HOTEL. O que ela estava pretendendo era fazer uma Rede de Hotéis. Ela ia ser Burguesa, ia deixar de ser povo para ser burguesa. Então o Goldoni está prevendo – a peça é importante nisso também – (uma deliciosa comédia), mas também, a previsão exata de como vai nascer a BURGUESIA. É quando você tem um pequeno hotel, filial, filial, filial... daqui a pouco você não trabalha, fica em casa tomando conta de todas as filiais.

Muito bem, o **Procópio** era dono da companhia e fazia o intelectual. Na versão dele a Mirandolina casava com o intelectual. Acabaram com o Goldoni, tranquilamente. Você pensa que um jornal, um crítico questionou?... – aliás os críticos também não sabiam quem era Goldoni, não sabiam o que era Mirandolina e todo mundo aceitou a peça como se fosse verdadeira.

Numa outra peça chamada “**Sexto Andar**”, o **Procópio** era um bandido que conquistava as mulheres e largava-as no fim da vida, miseravelmente. Muito bem, não ficava bem ao **Procópio** ser um bandido até o fim; a última cena, inesperadamente, ele mudava tudo, vinha pedir perdão a **Alma Flora** – que era uma atriz maravilhosa, portuguesa que trabalhou muitos anos no Brasil, e que trabalhava com ele – pedia perdão a **Alma Flora** e aí tudo acabava bem. Mas era tão absurdo o final que o público começava a rir quando ele entrava, mas ria de felicidade: – “que bom, ele se regenerou!” – e todo mundo ficava feliz.

Companhias desta época: da **Alda Garrido**, do **Delorges Caminha**, de **Palmeri Silva** e outros... a **Dercy (Gonçalves)** ainda não tinha inventado a companhia dela. Você sabe dessa figura mitológica do Teatro Brasileiro, Dercy Gonçalves, que poucos anos mais tarde inventou a companhia dela e foi das companhias que resistiu ao tempo. Pois nós estamos chegando aos anos 48 e as coisas vão mudar.

Um dia em 1943 um amigo meu me convidou pra ver no **Teatro Fênix** – que não existe mais – uma peça chamada “**Vestido de Noiva**” e o autor era **Nelson Rodrigues** – que eu não



conhecia – e o diretor era um homem chamado **Ziembinski** e tinha uma atriz polonesa no elenco, Dona **Irína Stipinska**; a mulher era tão importante que quando ela voltou para a Polônia, depois da Guerra, foi um dia Feriado em Varsóvia. Essa mulher fazia a madame Clessy do Vestido de Noiva. Bom, eu ia muito ao cinema e muito ao teatro, aquele hábito antigo que não existe mais onde as famílias saiam com os filhos.

Meu pai me levava, a mim e ao meu irmão, desde os 08 anos de idade, duas vezes por semana; depois quiseram que eu fosse médico, imagina! Levavam-me duas vezes por semana ao Teatro e ao Cinema e depois planejaram para mim a medicina como carreira. Muito bem, a gente via tudo, via revista, via teatro, via toda essa gente, mas até 43, não tinha grandes entusiasmos por aquilo, eu ia ver cinema e a fantasia do cinema. Diante desse teatro brasileiro tão doméstico, só de personalidades, sem direção, sem uma proposta cênica, sem uma proposta de linguagem... parecia uma coisa... hum!

Eu não sabia o que era, o que eu sentia falta, depois eu percebi. Hoje eu sei claramente o que é, mas naquela época eu não sabia o que era. Os cenários do Teatro dos anos 30 eram gabinetes – quase sempre eram gabinetes. Gabinetes eram assim, você tem uma parede com uma porta, outra parede e outra porta e, no centro uma paredona com um vão para entrar – o hall da casa. Os cenários eram quase sempre assim, com pouquíssimas variações. Uma Companhia viajava geralmente com dois cenários para fazer 5 ou 6 peças. Porquê? Por que do outro lado do cenário era outra cor, fazia outra peça. Fazia uma num dia, no dia seguinte era cor

de rosa o que tinha sido verde no dia anterior. Dia, luz amarela, noite, luz azul e acabou.

Mas, de repente eu entrei no **Teatro Fênix** e vejo o cenário do **Santa Rosa...** três planos, plano da memória, da alucinação, da realidade; vejo uma luz que trabalha cada plano, que trabalha cada fala. Os atores representam de uma maneira não costumeira. Uns falam muito lento, muito devagar, muito estranhamente e outros falam muito corriqueiramente; o plano da realidade era corriqueiro, banal... de repente Madame Clessy dizia: - "eu só gosto de meninos de 17 anos" – com sotaque estrangeiro. E nunca tinha ouvido uma coisa dessa.
Eu comecei a me apaixonar pelo teatro.

E "**Os Comediantes**" – da companhia de Teatro Os Comediantes - , o **Ziembinski** e o **Nelson Rodrigues** foram, para mim, a descoberta do teatro. Eu comecei a me apaixonar pelo teatro a partir dessa data de 43. E "**Os Comediantes**" fizeram em 46 o seu grande sucesso, sucesso comercial, "O Desejo" do **Eugene O'Neill**. É curioso o seguinte: no Brasil dos anos 30, no Brasil dos atores personalidades nem se falava em **Stanislavski** e nós já estávamos na metade dos anos 30. De repente chega o **Ziembinski** com o **EXPRESSIONISMO** para um povo, para um teatro que não tinha conhecido **Stanislavski** e deparava-se com o expressionismo. **Maria Della Costa** fazendo O Desejo... de repente, com uma mão erguida estranhamente... dizendo o texto: - "eu juro pelo resto de minha vida, nunca mais vou passar fome!". Parecia até a Scarlet O'Hara em **E o Vento Levou**, mas os gestos especiais, gestos estranhos. Naturalmente houve alguém

que imediatamente – após **Ziembinski** – tentou fazer o Expressionismo, mas ficava na forma, só ficava no gesto, o gesto inesperado.

Era o expressionismo. Isto é, definindo rapidamente, eu acho que o expressionismo é o movimento que não retrata mais as histórias e os personagens, procura a expressão que está contida na história e no personagem, a expressão verdadeira, não a fotografia do realismo e nem do naturalismo. **Ziembinski** trouxe essa experiência. Os atores brasileiros, os atores da velha guarda começaram a debochar disso. Debochavam de todas as maneiras, **Jaime Costa** botou na porta do Teatro dele assim: - "hoje a minha peça é "Uma Noite de Verão em Paris" - , não tinha Paris nenhuma na peça mas ele botava esse nome para gozar os estrangeiros e dizia assim: - "a direção é de Zamboski, a luz de John Smiths e o cenário é de Gerry Lake..." - isso todo mundo sabia que não existiam tais pessoas. Era gozação furiosa do **Jaime Costa** que detestava os estrangeiros".

O Procópio não, o **Procópio** até foi dirigido pelo **Ruggero Jacobbo**, o italiano, mas o **Jaime Costa** era fúria; a Dulcina, espertamente, percebeu que era hora de mudar. Ela fazia os **VEAUDEVILLES**, cada um fazia o seu veauville.

O Procópio e a Dulcina faziam muito veauville franceses, italianos e um dia a Dulcina descobriu a comédia americana. Já foi uma evolução. Mas a Dulcina percebeu o movimento dos Comediantes e começou a montar **Lorca**, montar **Bernard Shaw**, mas sem direção. Então era muito engraçado, por que Dulcina fazia Santa Joana: - "eu – ou – vi as vo – zes meu se – nhor!"-, do mesmo jeito que sempre fazia nas suas peças. Mas

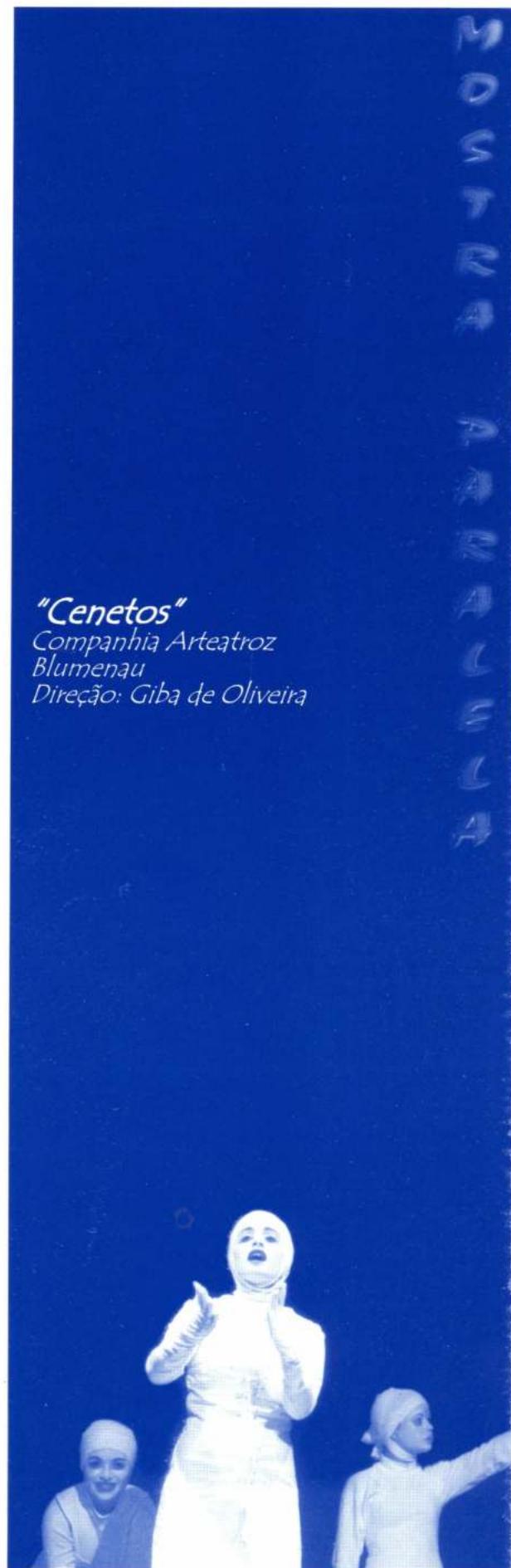
ninguém podia rir da Dulcina. Ninguém podia.

Era uma mulher de talento enorme que fazia o seu sucesso fazendo as bobagens que fazia e, de repente caminhou para um repertório dificílimo para ela e sem nenhuma direção. Por que ela também queria chamar **Ziembinski**, mas os amigos: - "Dulcina!?! Dulcina não precisa de **Ziembinski**, o que é isso!" – por que ela era diretora também. Então ela fez Joana D'Arc com um tipo de cabelo – era um cabelo enroladinho aqui na frente, vinha a franjinha e enrolava para dentro...e botava um tufo de cabelo dentro. Mas ela achava que estava certa, entende? Ela estava fazendo Joana D'Arc com a maior inspiração possível... tudo errado. Muitas vezes na vida a gente faz tudo errado. O difícil é aturar que alguém diga que tudo está errado, não é? É difícil, por que quando se junta em um bloco e se faz um espetáculo junto, todo mundo acredita na bobagem que está fazendo. Pode ser a maior bobagem do mundo, por que se a gente não acredita não há teatro. Teatro é esse amor coletivo que faz a gente acertar e errar. Errar às vezes violentamente. Não tem saída. Depois de dois ou três meses de ensaios e estava tudo errado. Como? É difícil pra burro.

Bom, “**Os Comediantes**” fizeram um grande sucesso com “O Desejo”, peça de O'Neill, mas depois o **Ziembinski** enlouqueceu e acreditou que podia ousar um repertório assim, de **Rainha Morta, de Monterlant**, um texto de linguagem poética insuportável. A **Rainha Morta** foi um fracasso tremendo. O **Ziembinski** ainda tentou uma peça do **Edgar da Rocha Miranda**, “**Não sou eu**” e remontou o “**Vestido de Noiva**”.

Mas “**Os Comediantes**” tiveram uma vida muito breve, como companhia profissional durou de 43 a 48. Aí tinha surgido o **TBC** e o **Ziembinski** foi para o **TBC**. Agora vamos ver o que foi a mudança desses estrangeiros. O que havia no teatro, já contamos: teatro de personalidades, não havia peça, nem repertório e personagem. O **Ziembinski** mudou o repertório e tentou fazer o ator brasileiro, - que era só personalidade – fazer personagem. De início ele pegou gente nova, mas gente nova para adaptar inclusive a linguagem que ele desejava, expressionista, por que tudo o que ele fazia era meio expressionista.

Ele tinha vindo da Polônia, do teatro polonês, um teatro de altíssima qualidade, mas altamente intrincado na linguagem. Ele tinha que dominar aqueles atores. Eu vi um ensaio de **Medéia** – que era uma peça com **Madame Morineau** – que o **Ziembinski** devia ensaiar o ator fazendo **Creonte**, e o Creonte falava com a Medéia dando conselhos para que ela se tranqüilizasse, que ela esperasse que as coisas fossem se solucionar. E a fala é uma coisa assim: - “Medéia! Fica tranqüila! Medéia acredita em mim,



Medéia!" – eu estou fazendo de maneira simples. Mas o **Ziembinski** não queria assim. Ele queria que essa mão que começa no alto só terminasse a Medeia em frente ao peito. Então é: "Medéia....!<longo> (agora levanta a mão) – acredita em mim – Medéia...!<longo>. "Eu estou aqui e quero ser bom com você" (tirou a mão) Medéia...!".

Tinha que ser matemático. Eu vi o **David Conde**, que era o ator que fazia o Creonte, ensaiar 20 vezes, até que ele acertou. Quer dizer, de todas as qualidades, o **Ziembinski** era um professor que estava ensinando teatro àquelas pessoas, mas ao mesmo tempo, os submetia a um rigor absoluto. Então surgiu aquela maldade: - "Ziembinski e os seus menininhos" – sempre com aquela perigosa conotação... sexual. Os menininhos... Houve um crítico tão maldoso; eu conto isso por que não é anedota, revela um tempo de vida da gente. Um crítico – dono de uma revista – já morreu, posso falar mal dele, escreveu na revista o seguinte: - "No Teatro Fênix tem uma peça chamada **Ternura** com **Rodolfo Mayer** e **Maria Sampaio**, uma peça para homem que gosta de mulher!!! No Teatro Ginástico tem **Desejo**, de O'Neill, com **Ziembinski** e seus menininhos....".

Quer dizer: a sacanagem. Mas era o espírito da época. O **Ziembinski** tentou fazer personagem, ele foi o primeiro professor sério. E ele, sem passar por **Stanislavski**, foi direto ao Expressionismo, mas estava ensinando algo de Stanislavski – porque está presente em qualquer trabalho que se faça, não tem saída – porque é o primeiro método que o ator vislumbrou na sua frente. O próprio Brecht dizia assim: - "se vocês quiserem fazer um exercício de

Stanislavski para chegar aos meus personagens, não faz mal, não, podem fazer!" - O Brecht, heim?

Então o **Ziembinski** foi o professor absoluto, ele criou atores importantes no teatro brasileiro. Transformou **Maria Della Costa** em atriz; foi o homem que fez **Graça Mello** ator. Ele criou muita gente e foi

"...O teatro brasileiro vai até o momento em que o Ziembinski fez o primeiro espetáculo.

Sabe porque?

Porque quando ele botou uma luz, botou uma luz que descrevia alguma coisa. A luz tinha um clima que ajudava a compreensão do texto, porque a verdadeira luz é isso. E no início, por exemplo, era só Ziembinski que sabia fazer esse tipo de luz. Alguns diretores foram aprendendo e começaram a surgir técnicos de iluminação, verdadeiros técnicos. Daí não é mais um técnico, um homem sensível da iluminação..."

para o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) onde fez trabalhos inesquecíveis. Era grande ator também que começou meio complicado porque tinha um sotaque polonês terrível. Ele fazia **Pélleas e Melisande** assim: - "está vendo aquele árvore?..." – e ninguém ria no teatro como estamos rindo agora porque, a gente respeitava **Ziembinski**, ele podia até errar o português. Era um ator extraordinário e um

diretor muito bom mas, capaz de erros gravíssimos, por que com esse gosto da superdireção expressionista fez alguns espetáculos insuportáveis, lentos, errados profundamente e a crítica dizia que eram errados. Outro dia andei revendo a biografia de **Ziembinski** escrita por **Ian Michalsky**, que é generosíssimo em relação a **Ziembinski**, a conclusão: - "65% do que **Ziembinski** fez foi arrasado pela crítica". Porque era difícil. Agora ele acertou gigantescamente. Nessa época houve uma coisa muito importante para a renovação do teatro brasileiro, foi o **Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno**. Mas se faz uma grande confusão hoje em dia, se diz assim do Teatro do Estudante como se tivesse uma importância igual a "**Os Comediantes**" (Cia. de Teatro Comediantes). Ora, eu fiz parte do Teatro do Estudante, e não acho certo isso... o que o Pascoal trouxe – vindo da Inglaterra – foi a possibilidade de a gente tentar um repertório clássico. Ele sonhava ver no Brasil o Shakespeare que ele se cansou de ver em Londres. Então ele jogava esse Shakespeare para cima de uma turma jovem que era incapaz de falar ainda e já estavam fazendo Shakespeare.

Houve acertos, houve revelação de gente nova, mas o mais importante – independente dos acertos possíveis ou de resultados positivos, como por exemplo, **Sérgio Cardoso** estourou fazendo **Hamlet** – cheio de erros, mas que deu a ele a possibilidade de mostrar todo o talento possível que tinha, lá dentro, escondidinho nele, pessoa tímida, esquisito, calado em um canto, estourou no Hamlet.

Mas o Pascoal, antes de tudo, trouxe gente nova para o teatro, isso foi a coisa mais

importante. Hoje em dia a gente ainda pode achar que a falta de cultura é a doença maior do Brasil, porque é a falta de cultura que nos liga à falta de memória... Continuamos votando erradamente, quando não fazemos besteira acreditando em qualquer palhaço que aparece. Porque a gente não tem memória. Só para ter um fiapo de memória (não é da época de vocês porém, os mais velhos sabem) **Filinto Müller** no Governo Getúlio Vargas matou gente que não acabava mais... anos depois foi eleito Senador com uma votação fantástica. A falta de informação, falta de memória e sentido de captar informação faz parte do sujeito que está pelo menos preocupado com a cultura.

Eu não estou falando cultura, sapiência absoluta, estou falando cultura-curiosidade do saber das coisas. Eu me fiz, tudo o que sei, eu me fiz querendo saber e, eu não sou culto no sentido "o livresco", "o erudito", não. Eu sou interessado tanto nas coisas do teatro quanto do cinema, que acabo sabendo, mas porque fui interessado. É esse interesse pela cultura que pelo menos devia despertar no povo brasileiro, que é um caminho de salvação para sair desta porcaria em que a gente está.

Noutro dia me perguntaram, em um debate na peça **"Ai, Ai, Brasil"**: - qual é o conselho que daria aos jovens? – Leiam, gente, não esperem que governo nenhum faça nada por vocês, que isso não existe. Aqui existe o Festival de Blumenau, anualmente. A Rede Municipal de Cultura do Rio de Janeiro existe, oferecendo à gente o teatro, ou teatros. Mas, isso é esporádico, o geral é nenhum auxílio, nenhum auxílio de ordem nenhuma; cada um que se vire. Então o conselho é assim: - "se virem". Se vocês não melhorarem sozinhos, não vão melhorar nunca. É duro mas não é pessimista, não.

Agora, com a vinda de **Ziembinski**, do teatro do Estudante, como é que ficou a turma das personalidades? De 48 até 60 foram acabando todas as companhias. A companhia que mais resistiu foi a de **Dercy Gonçalves**.

Não dava mais, não dava mais para fazer aquelas peças com aqueles cenáriozinhos, aquele tipo de luz, em um mundo que estava representando tudo diferente.

Pergunta: *Aquela afirmação de que no Brasil o teatro se divide em antes e depois de Nelson Rodrigues, tem a sua assinatura?*

Sérgio Brito: Eu acho o Nelson um autor importantíssimo, mas está precisando de uma pausa para ele, não é? Lá no túmulo, coitado – estão revirando ele demais, fazendo cada porcaria com os textos dele. Se fosse a família dele – disse isso no Rio de Janeiro e fui xingado pela classe teatral: - "Nelson não será representado durante 5 anos", porque o que tem feito com Nelson



M
O
S
T
R
A

P
A
R
A
L
E
L
A

"Insônia"

*Escola de Teatro da
Universidade Federal da Bahia – BA
Direção: Hebe Alves*

Rodrigues, coitado, qualquer imbecil que tem uma idéia faz um Nelson Rodrigues. Qualquer maluco aí: - "eu quero fazer Nelson Rodrigues!" - aí faz o Nelson Rodrigues de cabeça para baixo; Nelson Rodrigues é um autor específico, muito específico, muito brasileiro, mas que merece uma versão meio lógica.

Ele pode ser visto surrealisticamente? Pode. E o realismo dele também? Existe, é uma mistura danada, precisa ter uma competência para determinar que linha, o que Nelson Rodrigues vai ter. Se tiver uma linha certa, correta, exata, vai dar certo. Mas não adianta vir com apelos baratos. Eu vou fazer o inusitado, só. O Nelson Rodrigues não precisa do inusitado.

Agora eu acho exagero essa afirmação, porque tenho admiração por dois autores: **Martins Pena** e **Artur Azevedo**. Extraordinários autores. O **Martins Pena** escreveu tão bem o seu tempo que o **Sílvio Romero** exagerou quando disse: - "queimem tudo aí que existe de notícias sobre esse tempo e leiam as peças de Martins que está tudo aí". É um autor muito poderoso no qual se pode fazer alguma coisa. E o Artur de Azevedo – nossa senhora – autor vivo, o autor das Burletas. Ambos caracterizaram esse começo de século – aqui no Festival de Blumenau existem propostas mais metafísicas, mais filosóficas a serem apresentadas – mas não vamos desprezar um bom teatro de revista, uma boa burleta, não. Não vamos desprezar isso, porque faz parte do teatro brasileiro. Então o Nelson Rodrigues, talvez seja o autor mais importante do teatro brasileiro, junto dele, agarrado, **Oduvaldo Viana Filho**, mas eu não acho essa divisão justa. Não gosto dessa divisão.

Pergunta: O caso aí, talvez a divisão não seja o Nelson Rodrigues mas o Ziembinski.

Aí, sim. Uma divisão do conceito de encenação! Se for **Ziembinski** eu divido. Se for **Ziembinski** eu digo que o teatro brasileiro vai até o momento em que o **Ziembinski** fez o primeiro espetáculo. Sabe porque?

Foi boa a pergunta, boa lembrança. Porque quando ele botou uma luz, botou uma luz que descrevia alguma coisa. A luz tinha um clima que ajudava a compreensão do texto, porque a verdadeira luz é isso. E no início, por exemplo, era só **Ziembinski** que sabia fazer esse tipo de luz. Alguns diretores foram aprendendo e começaram a surgir técnicos de iluminação, verdadeiros técnicos. Daí não é mais um técnico, um homem sensível da iluminação, o pai deles é o **Jorginho de Carvalho** que saiu do tablado e começou a fazer o trabalho profissional. Jorginho assistia ensaios, discutia com você, como hoje todos os iluminadores discutem com o Diretor e às vezes te dão sugestões ótimas.

Porque eles têm que entender também a peça que vão iluminar, se tem alguma coisa acontecendo ali eu tenho que iluminar de uma determinada maneira, senão eu posso prejudicar alguma coisa que está acontecendo e eu não vou deixar o povo ver direito. O **Vestido de Noiva** é uma virada completa, mas na encenação do que tudo. Mas na verdade, **Vestido de Noiva** não é a melhor peça de **Nelson Rodrigues**, eu acho que inclusive essa caracterização – tão expressionista – foi carregada pelo **Ziembinski**. Ele pegou o texto junto com o **Nelson** – ele deve ter influenciado muito, porque antes do **Ziembinski**, o **Nelson Rodrigues** tinha sido

representado em uma peça chamada "**A mulher sem pecado**".

A Mulher sem Pecado tinha sido representada como sendo realista; foi um fracasso monumental, ninguém entendia nada porque na peça do **Ziembinski** já tinha insinuações com aparições de pessoas mortas. Como podia fazer isso realisticamente? Era impossível, quer dizer, o realismo podia acontecer. O **Nelson** tem esse problema sério, as peças dele falam de uma realidade imediata que está à sua frente. Ao mesmo tempo tem uma conotação de loucura, de extração, diz mais ainda, ou melhor, que talvez generalize mais o problema?! Não sei. Abre mais o problema? Transforma o problema, intrínseco, na raça, no jeito da gente ser brasileiro? Mas o **Ziembinski** realmente fez tudo isso, eu acho que depois – naturalmente – cometeu os seus exageros, um dos maiores exageros da vida dele, foi com o **Nelson Rodrigues**. "**Dorotéia**", um dos piores espetáculos que eu vi na minha vida, mas uma coisa horrível; acabou o espetáculo – todo mundo respeitava **Ziembinski** e o **Nelson Rodrigues** – então todo mundo aplaudiu, aquele aplauso convencional para ir embora logo. Aí quando a gente aplaudiu e foi virando, o pano abriu outra vez. O contra-regra louco, pensou que o aplauso ia continuar e não continuou.

Ele abriu o pano e o **Nelson Rodrigues** saiu correndo para o **Ziembinski**, um chamando o outro: - "Genial, genial" – e nós aqui da platéia (todo mundo que estava saindo), viramos; vimos aquele encontro, aí aplaudimos o encontro. Aqueles dois homens de talento fantástico, errando fantasticamente, mas se abraçando dizendo: - "genial, genial!". Vocês conhecem essa

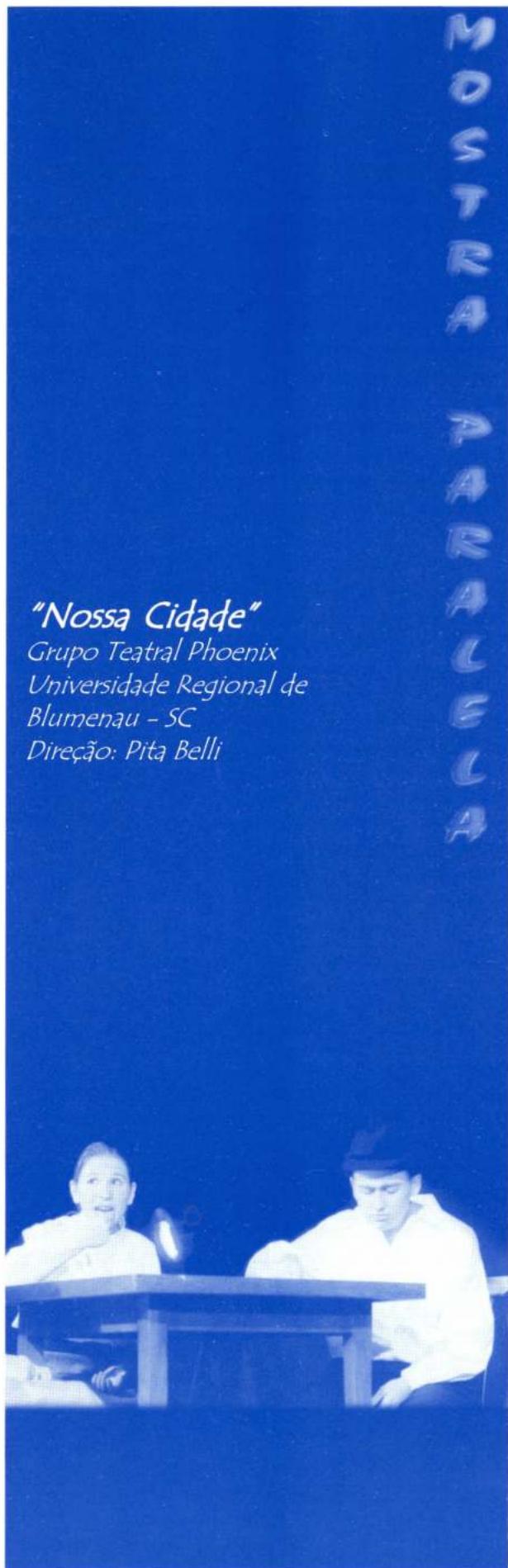
peça, Dorotéia? A Dorotéia é uma mulher, uma prostituta, que volta para casa.

O Ziembinski dirigiu o espetáculo. Tinha um vaso noturno, - aqueles vasos que as prostitutas usam para higiene nos seus quartos - o vaso passeava em cima do cenário, passeava aquele vaso todo o tempo pendurado por uma corda, era uma coisa horrível. O cenário era uma rampa onde as três tias ficavam esticadas, em cima da rampa, com um vestido preto até os pés, um cordão na cintura com um leque amarrado neste cordão, o leque estava lá embaixo. Então quando elas ficavam mais afiladas, tinham a náusea - se vocês conhecem a peça, a náusea é que elas não podiam ver homem. Quando viam homem, tinham náusea. Elas iam pegar lá embaixo o leque, um movimento altamente forte - abaixa, pega o leque... O cenógrafo americano que estava no Brasil assistiu a peça e disse assim: "mas é uma peça chinesa?!" - e aconteceu um fato muito estranho, porque a peça era muito longa. As duas tias morriam e ficava uma tia por último, Assunta, - Assunta não, Assunta é a mãe do noivo, Tia Flávia. A Tia Flávia é que permanecia viva e era a **Luiza Barreto Leite**; ela ficava lá no centro e tem uma hora em que ela começou a gritar - com as duas já mortas, ela tinha matado as duas. Naquela rampa as duas começaram a roncar, as duas senhoras começaram a roncar tranqüilamente, a Luiza Barreto Leite teve uma incapacidade de se controlar e, urinou na rampa - isso é fato histórico - urinou na rampa e a urina dela escorreu pela rampa. Ela urinou de tanto rir.

O público viu, ouviu-se risos disfarçados, mas estava acabando a peça com ela se sustentando ali, uma coisa terrível. Porque era um espetáculo feito de uma maneira perigosa para o ator também. Imagina, três senhoras na rampa, se segurando pelos pés com perigo de cair durante todo o espetáculo, na mesma posição.

Bem, eu já falei do fracasso das companhias; foram sumindo, sumindo, sumindo e aí tudo que era gente que tinha surgido nova, "**Os Comediantes**" e os do **Teatro do Estudante** convergiram para São Paulo; o Rio de Janeiro ficou um deserto. Havia uma companhia profissional trabalhando bem, que era a **Morineau**. Alias, sobre a companhia da **Morineau**: ela fazia um repertório muito francês. **Delorges Caminha**, excelente ator que era, ficou com ódio da **Morineau** porque ela só levava peça francesa.

Quando ele foi fazer uma excursão ao NORTE do país fez um panfleto contra a companhia da **Morineau**, que dizia assim: "não assistam essa senhora francesa, ela não prestigia o autor nacional, não assistam a essa temporada". Mandou para o norte todo, mas não prejudicou nada, graças a Deus, acho até que ativou a publicidade.



Anos depois ele conheceu **Morineau**, se apaixonou por ela e se casaram... linda essa história.

O Teatro Brasileiro de Comédia, 1948, seguiu essa linha, desse repertório novo, montou textos importantíssimos... montou **Sartre**, montou **Pirandello**, montou **Sófocles**. Mas os diretores que vieram para o TBC eram mais espertos, não eram **Ziembinski** com o seu purismo, eram os italianos que estavam saindo da Escola de Arte Dramática de Milão, de Roma e foram contratados pelo italiano **Franco Zampari** – que era um milionário paulista que gerou o dinheiro capaz de sustentar o **TBC**.

Depois fizeram a bobagem de fazer a **Vera Cruz** e o cinema. A Vera Cruz destruiu o TBC – o prejuízo da Vera Cruz foi de tal ordem que destruiu a possibilidade do TBC continuar vivo. Mas o TBC teve na mão desses italianos a possibilidade muito séria de fazer um teatro que era misturado – de **Sófocles** a **André Poussin** – faziam **Sófocles** essa semana e daqui três meses estreavam um bom **André Poussin**, um veau de ville francês muito charmoso, muito bem vestido, com ótimos atores representando.

E isso manteve o TBC, anos, anos e anos seguidos porque dosavam essa coisa. Então era uma companhia teatral profissional de alta qualidade: **Cacilda Becker**, **Paulo Autran**, **Sérgio Cardoso**, **Cleyde Yáconis**, **Ziembinski**, **Carlos Vergueiro**, e vai por aí a fora, **Elisabeth Altenreid**, **Maria Della Costa**, os melhores atores dessa época estavam todos lá. **Leonardo Vilar**. Mais tarde chega a **Fernanda Montenegro**, o **Ítalo Rossi** e eu também estive lá; era esse o elenco habitual no TBC. Houve momentos em que o TBC tinha tantos atores

empregados que no panorama visto da Ponte do **Arthur Miller**, **Fernanda Montenegro** e **Ítalo Rossi** entravam de figurantes. Precisavam de dois figurantes lá para dizer uma frase, botaram os dois então. E eles entraram e fizeram, não havia problema mas atrapalhava a peça; no terceiro dia tiramos porque quando entravam, as

"...Nelson Rodrigues é um autor específico, muito específico, muito brasileiro, mas que merece uma versão meio lógica.

Ele pode ser visto surrealisticamente? Pode. E o realismo dele também? Existe, é uma mistura danada, precisa ter uma competência para determinar que linha, o que Nelson Rodrigues vai ter. Se tiver uma linha certa, correta, exata, vai dar certo. Mas não adianta vir com apelos baratos.

Eu vou fazer o inusitado, só. O Nelson Rodrigues não precisa do inusitado."

vezes, o público aplaudia e atrapalhava tudo. Os dois entravam para dizer: - "Ted e Caboni são assassinados" e iam embora, só diziam isso.

Fizeram um elenco estrelar, e caríssimo, e a gente começou a trabalhar no mesmo sistema. Se a gente voltar atrás, lembraremos uma coisa terrível; na época das personalidades, o Teatro tinha peça que ficava em cartaz uns dois meses. Eles tiravam a peça,

três dias depois começavam a ensaiar; agora, no início se faziam dois espetáculos na Segunda, dois na Terça, dois na Quarta, três na Quinta, dois na Sexta, dois no Sábado e três no Domingo! E não havia folga de Segunda. Depois houve a folga de Segunda, mas continuou o resto.

Quer dizer, o teatro hoje em dia, daqui a pouco é Sábado e Domingo só, não é? Começou a sair terça porque a televisão – foi pressão da televisão – a televisão nos ganhou porque começou a ameaçar: porque na terça tem que estar livre para externa em seu novo contrato e então o ator não podia fazer teatro. Começou haver a pressão e o teatro começou a desistir, perdeu a batalha para a televisão. Depois perdeu a batalha para a quarta, agora luta para manter a batalha de quinta. Noutro dia, domingo, tivemos que substituir **Sueli Franco** no **Ai, Ai Brasil** porque ela teve que se apresentar com o elenco da novela que vai estrear em São Paulo; o espetáculo **Eles não usam Black-tie** não aconteceu porque o **Eduardo Moscovis** e a **Ana Lúcia Torres** tiveram que ir para São Paulo.

Tranqüilamente a televisão está pouco ligando ao teatro. Não está ligando mesmo. Se pudesse matava e acabava com ele. Essa é uma verdade, um fato histórico, de fato uma ação contra a televisão, processo dessa grande indústria que não quer ver atrapalhado os seus processos de produção.

O que o TBC deu foi essa qualidade de companhia profissional. Repertório, bom. As peças mais comuns, mais baratas, menos interessantes eram muito bem feitas, pelo menos também nas comedias, havia personagem. Então a tradição de ator que faz personagem vingou, se fixou; a gente fazia uma comédia mas

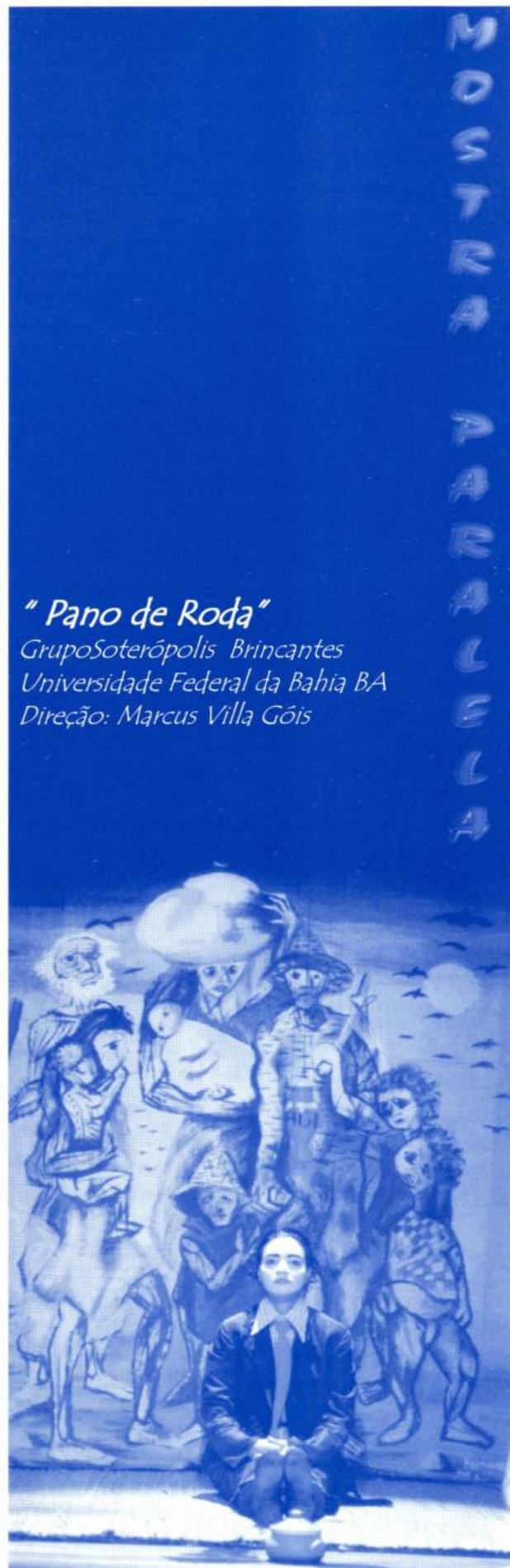
fazia um personagem. **Cacilda Becker**, por exemplo, que era uma grande atriz, fez comédias excepcionais; entre os grandes trabalhos dela destaco várias comédias, mas o TBC não deu uma coisa muito importante: um AUTOR brasileiro. E até montaram Abílio Pereira de Almeida, pois eles tinham uma desconfiança enorme de Nelson Rodrigues. Não sei se achavam Nelson Rodrigues carioca demais para o gosto deles; eu sei que Nelson Rodrigues não entrou no TBC nunca.

Depois eles montaram algumas peças de Jorge Andrade, um autor interessante, um paulista 100% do interior. Escreveu peças muito baseadas nas suas memórias de família, nas memórias do interior paulista do café. Mas o TBC não deu autores novos. Ai é engraçado, faço uma comparação – não sei se acho muito legítima – Lênin disse uma vez na Rússia (...não era hora da revolução ainda, em 1912, pois falhou o golpe de 1912): - "A aristocracia já irrita todo mundo mas é preciso deixar que essa burguesia cresça e a burguesia crescida vai ficar tão insuportável que o povo vai querer a revolução socialista". E quando veio a revolução, ele estava certo. Houve uma adesão muito forte àquela revolução. Eu acho que a história do Teatro de Arena é um pouco parecida com a história do Lênin.

O Teatro de Arena surgiu no auge do TBC, quando aquele perfeccionismo profissional, aquele bom acabamento, terminava sendo meio vazio. Porque montava peças sem expressão. E havia anos que montava uma peça boa para cada três bem comerciais, então o Teatro de Arena de repente furou a barreira porque começou a falar de brasileiro, de problema brasileiro e em uma outra linguagem muito mais simples.

Eles não usam Black-tie naquela época, 1968, foi uma bomba. Foi nessa época **Pedreiras das Almas** no TBC; o TBC tentou perceber o problema do autor brasileiro, pois percebiam mas não sabiam resolver. Com dez anos de vida eles montaram **Pedreiras das Almas** de **Jorge Andrade**, uma peça que Jorge escreveu e reescreveu umas dez vezes; e ele escreveu tanto que a peça saiu uma coisa imprecisa, aquela peça deveria virar uma ópera. Conhecem **Pedreiras das Almas**? – deveria virar uma ópera porque a linguagem dela é tão alta, tão elevada, tão complexa que é impossível dizer aquilo com naturalidade. E virou um pouco ópera.

Nós tínhamos uma professora de voz que colocava voz nas pessoas, o coro feminino era um coro de mezzo-sopranos e contraltos do teatro de ópera. A coisa caminhou mal, ao mesmo tempo em que estreava o Teatro de Arena, o teatro de arena colocava o brasileiro em cena, problemas sociais, e era um teatro nitidamente de esquerda, um teatro com pretensões de ser um teatro comunista para defender ideais comunistas, - tudo



bem! É muito curioso que no **Eles não usam Black-Tie**, quando eles iam às fábricas e assentos populares, eles levavam a peça com aquela proposta; o filho que fura a greve que o pai instalou e fura a greve porque vai nascer um filho, vai ser pai. E ele fura a greve; a maior parte das fábricas, a maior parte dos centros populares ficam a favor do rapaz.

Isso fala do que? – do lado emocional certo? – ou de um lado emocional frágil? Aceitar que o rapaz fura a greve como é que é? É uma discussão enorme, riquíssima, que se fazia naquela época muito timidamente. Porque o Teatro de Arena tinha sido atingido quando se discutia isso. Mas eles disseram que faz bem furar a greve, a peça devia fazer o que? – a peça devia provar que eles estavam errados, ou não?

O grupo de **José Celso Martinez Correia**, foi o outro lado do TBC. O Teatro de Arena pôs o brasileiro em cena com uma linguagem mais simples, com problemas brasileiros em cena, com pretensão de ser um teatro socialista, muito diferente do teatro de sucesso de repertório do TBC. O Teatro Oficina de José Celso foi o teatro da criação, da linguagem não engessada, da linguagem diferente.

Ele copiou muita coisa que viu lá fora. Mas José Celso é um talento indiscutível. Eu continuo a achar que ele é um talento, que ele é um gênio teatral, mesmo que entre nas loucuras que está fazendo hoje em dia, aquelas fixações sexuais, a maneira de mostrar o bumbum dele, que é muito feio – não devia mostrar tanto – mas ele tem essas fixações. São dele. Ele tem direito de fazer isso. E certas escalacões de elenco que faz hoje em dia, faz o Hamlet ter um sapatinho que vai batendo no chão, um

sapatinho de mulher plakt, plakt, plakt – não gosto muito disso.

Mas independente disso como negar que José Celso é um talento enorme?! E foi o criador de pelo menos espetáculos como o **Rei da Vela, Os Pequenos Burgueses e Na Selva da Cidade**. Três espetáculos imperdíveis. Na história do teatro brasileiro estão ao lado de **Macunaíma**, coisas assim. São espetáculos perfeitos. Em **Os Pequenos Burgueses** ele trabalhou **Stanislavski**. Ora quanto tempo nós demoramos em descobrir **Stanislavski**, 1958... Isso é a confusão do teatro brasileiro, nós já tínhamos passado pelo expressionismo – ninguém tinha estudado Stanislavski – em 58 o **Kusnet** começou a trabalhá-lo e fez **Os Pequenos Burgueses** com uma correção de personagem, personagens inteiros de uma naturalidade espetacular.

Eu acho o trabalho de **Kusnet** nesse caso tão importante quanto de José Celso. Agora, o José Celso tinha ânsia da novidade. Montou em seguida um outro **Górki, Os Inimigos**, de uma maneira esquisitíssima, que não dá para entender o porque fazer aquilo, eu não entendi. Era meio simbolístico... o Górkí era realista, um autor realista do maior poder, não se pode brincar com a forma desta maneira. Mas ele montou **Galileu Galilei** (Brecht) que tinha um elenco muito desequilibrado de idade, foi muito prejudicado **Galileu** pelo elenco muito jovem contracenando com **Cláudio Corrêa e Castro** - o Cláudio era extraordinário no **Galileu** e a demonstração cénica da peça, a encenação em si, perfeita; mas **Na Selva da Cidade** foi um espetáculo imperdível.

Não se grava em vídeo no Brasil os grandes

espetáculos e fica uma certa frustração a gente falar dessas coisa e vocês não poderem ver. Nos países ditos civilizados se grava tudo o que é importante. E tudo gravado, a gente vai e vê, pode ver.

O José Celso partiu depois para um caminho um pouco confuso, ele começou a caminhar pelo **Living Theatre** e um dia fez um espetáculo chamado **Graças Senhor**. Em um determinado momento ele dizia ao público: - "Vão embora para casa, o teatro acabou!" Um dia (eu fui ver o espetáculo duas vezes) tinha uma turma de gozação que estava assistindo ao espetáculo: - "Acabou, é?" – levantaram-se uns 50, parecia uma torcida organizada, foram indo embora. Quando José Celso viu aquilo: - "Voltem, voltem. O teatro ressuscitou" - "Não, nós acreditamos em você primeiro, você disse que o teatro morreu, vamos para casa descansar! – desistimos". E noutra vez ele brincava com uma coisa de borracha e batia nas pessoas. Um dia um rapazinho da primeira fila tirou a borracha da mão dele e foi em cima, bater nele. E ele recuando e o rapaz... ninguém fez nada, por que o previsto era que o público tinha, naquela ação interativa, o direito de fazer o que quisesse. O rapaz bateu nele quase dez minutos até que José Celso caísse sentado na cadeira em cena. Aí o rapaz jogou a borracha fora e foi-se embora, saiu do espetáculo. A discussão, às vezes, no teatro, propõe coisas que não consegue sustentar.

Mas o José Celso é um bobo? – não é um bobo. Ele estava tentando uma forma nova, e continua a tentar, faz bobagens incríveis, mas faz coisas lindas. No meio da bobagem tem uma cena que você fica paralisado – vocês viram **Ela** – do **Genet**, ele representando o personagem

do Papa?

Nossa Senhora, aquilo só, daria uma aula de teatro.

Aí chegou aquele negócio chamado **Ditadura Militar**. O Teatro Brasileiro ia bem pra burro. Aí começou: tinha que ser o teatro de "piscar o olho", piscar duas vezes significa aquela palavra que eu não posso dizer. Olhar assim... significa três palavras que não posso dizer, porque não se podia dizer nada. Começou uma perseguição séria, e tudo isso vocês já sabem, atores agredidos, espetáculos interrompidos, teatros fechados, pancadaria...

Marília Pêra levando pancada, saindo do teatro – na rua – de combinação. **Norma Benguel** presa, xingada, tratada miseravelmente. O diálogo dela com a polícia - tenho até vergonha de dizer, mas eu sei inteiro. No teatro SENAC ela ia levar uma peça chamada **Body** – corpo – aquela história em que uma mulher comprava para a sua solidão um boneco inflável para passar um tempo com ele. E a peça foi para a censura. No dia da estréia, no ensaio geral, telefonaram para lá: - "Olha, não vai ninguém no ensaio geral, a peça está proibida e pronto! E olha, um conselho para a senhora, saia do Brasil o quanto antes!"

Ela reuniu nesta noite o que pode da classe teatral e fez um show de despedida; explicou o que estava acontecendo. Mas a moça que trabalhava com ela ficou – ela foi quase que praticamente partida em pedaços por tortura. A Sônia – não sei se conhecem – vive até hoje, mas tem um corpo todo machucado.

Pois é, essa ditadura era de tal ordem que fazia, mais do que nunca, a gente perceber a importância que o teatro tinha, porque não há mal que não traga algum bem. Pelo menos, de repente, a gente percebeu a força que tinha a palavra do teatro.

Eu fiz uma peça chamada "**Missa Leiga**", uma bobagem, - hoje em dia analisando, é uma bobagem – era uma peça que reproduzia um ritual de missa católica, mas a gente aproveitava a cada momento do ritual para cutucar um assunto político. Na hora do sermão eu devia improvisar o que estava acontecendo no dia,... aquele dia, no Brasil, naquela hora do espetáculo, o que estava acontecendo com cada ator, eu devia sentir todo mundo e... o público... alguém gritava alguma coisa no meio da platéia: - "O meu filho está preso! Não sei onde ele está! Meu marido morreu, foi assassinado!"

Eu tinha que incorporar isso ao meu sermão – que era uma coisa perigosíssima - eu custei a conseguir fazer, depois eu comecei a fazer e não parei mais... até que consegui que a peça fosse proibida definitivamente. Porque a peça ficava assim, proíbe – não proíbe, até que proibiu. Estavamos em Belo Horizonte, no teatro Palácio



M
O
S
T
R
A
P
A
R
E
L
A

*"Era uma vez, eram duas,
eram três..."*

Téspis, Cia de Teatro

Itajaí - SC

Direção: Max Reinert

das Artes.

Eu olhei e disse: - "Estou em **Belo**, aqui é a terra da tradição, família e propriedade, estou mesmo aqui em **Belo**? É **Belo**? Acho que esse negócio de... vocês são meio conservadores! Conservadorismo as vezes significa alienação, é **Belo** mesmo? - Se tem gente de terço na mão pode guardar, porque isso aqui não é para rezar. Isso aqui é uma missa para protestar."

Parei, desci do palco e fiquei no meio da platéia – eles não esperavam por essa e começaram a gritar **ABAIXO O GOVERNO** – eram 1.600 pessoas que me abraçavam e me agarravam. Aí subi no palco e continuamos a peça. No dia seguinte, cheguei no Rio de Janeiro – a peça está proibida definitivamente no Brasil.

Mas um dia, nós tínhamos um outro pedaço da peça, - olha os truques que tínhamos para poder falar – a hora da **ESMOLA**, onde nós descímos para a platéia e pedímos esmola, qual era a esmola? – "Diz uma palavrinha aqui no meu gravador!"

Depois levávamos o gravador para o palco, apertávamos o gravador e se fazia ouvir a voz da pessoa – quando a voz era muito fraca, a gente apertava, depois repetia para o público entender. Eu vou à platéia e um menino grava para mim: - "tenho 10 anos, eu queria falar, mas tenho medo da polícia!". Então disse: - "o menino disse, mas vocês não ouviram bem; queria falar, mas tem medo da polícia". O público riu. Foi um maná: - "vocês estão rindo do que? Brasileiro é sorridente, tem mania de rir de tudo; vocês riem até de Getúlio Vargas." – aí começou uma ligação histórica, maluca... enlouqueci com aquilo. Eu me lembro que desci para a platéia: - "Não é engraçado, isso não é

engraçado." – e de repente, no meio da platéia estava a minha mãe... apavorada do que eu estava dizendo, fazia gestos para eu parar.

Mas **NOTÍCIAS DE JORNAL**, outra fase da peça onde cada um selecionava a notícia que queria, só que a notícia - olha o poder do teatro – lida no palco é diferente da

... "No resto do mundo também existe a tendência de pegar um texto e querer fazer com ele alguma coisa que você quer dizer, mas que não está implícito naquele texto, então digo: porque ele não escolhe outro texto e deixa o texto em paz? Porque eu acho que uma peça realista deve ser respeitada. Você não gosta do realismo? Então não faça tal peça.

Para pegar uma peça realista e transformar numa baderne cênica, não concordo. Deixe a peça em paz e vai fazer o seu texto ou procurar melhor um que combine com o que você quer dizer."

lida no jornal.

Então disse um dia: - "Gal Costa teve o seu LP transformado em compacto, cinco músicas foram proibidas". – foi uma gargalhada e uma salva de palmas. No dia seguinte fui chamado pela **CENSURA** - não era censura, era um andar acima, o DOPS – quando cheguei no DOPS o homem: - "Olhe seu Sérgio, que prazer... acho desagradável chamá-lo aqui no DOPS,

porque o DOPS tem má fama, bate nas pessoas..."

- "Bater nas pessoas? Vocês vão bater em mim, duvido!"

- "Mas senhor Sérgio, o senhor tem que colaborar conosco! O senhor lê umas notícias de jornal terríveis".

- "Mas eu leio notícias que todo mundo já leu!" .

- "Ah, mas o senhor tem um jeitinho de falar que transforma a gente em palhaçada, nos ridiculariza".

Digo: - "Mas é para isso mesmo. Porque somos contra vocês, sabia?"

Aí ele ficou assim: - "Mas seu Sérgio, colabora".

- "Colaborar como?! Vamos fazer o seguinte, você me escreve uma carta dizendo: o sr. Sérgio Brito está proibido de ler notícias de jornal, aí todo mundo vai ler e eu não".

Depois digo assim: - "Eu estou proibido pelo DOPS de ler notícias de jornal. Aí o senhor vai me mandar outra carta dizendo que estou proibido de dizer que estou proibido. Ai eu digo que estou proibido de dizer que estou proibido de ler notícias de jornal".

- "Sr. Sérgio, o senhor é duro, né?"

- "Não, eu sou contra você! Até onde eu puder".

Agora, aquela noite, o meu sermão, pequenininho e altamente explosivo – "Olha gente, estão me vendendo? Sou perigoso! Eu tenho um jeitinho de falar que hipnotiza as pessoas, mas cuidado comigo! Olha, eu sou perigoso. Tem uns amigos nossos que vem toda noite ao teatro, especialmente nesses últimos anos, não perdem peça nenhuma – não é porque gostam de teatro, querem saber o que a gente está falando – estão sempre sentados na primeira fila anotando". Quando faço isso, vejo três rapazes anotando: - "Não precisam anotar agora, eu digo depois a vocês" – aí foi uma

vai neles, terrível.

Mas eu percebi que foi o dia mais glorioso da minha vida, percebi que sou ator, porque tenho o poder de ser perigoso e é isso que o ator pretende ser, o ator deve ser sempre perigoso. Porque tudo o que tenho para dizer tem que ter perigo, eu tenho que ameaçar alguma coisa com o que eu digo.

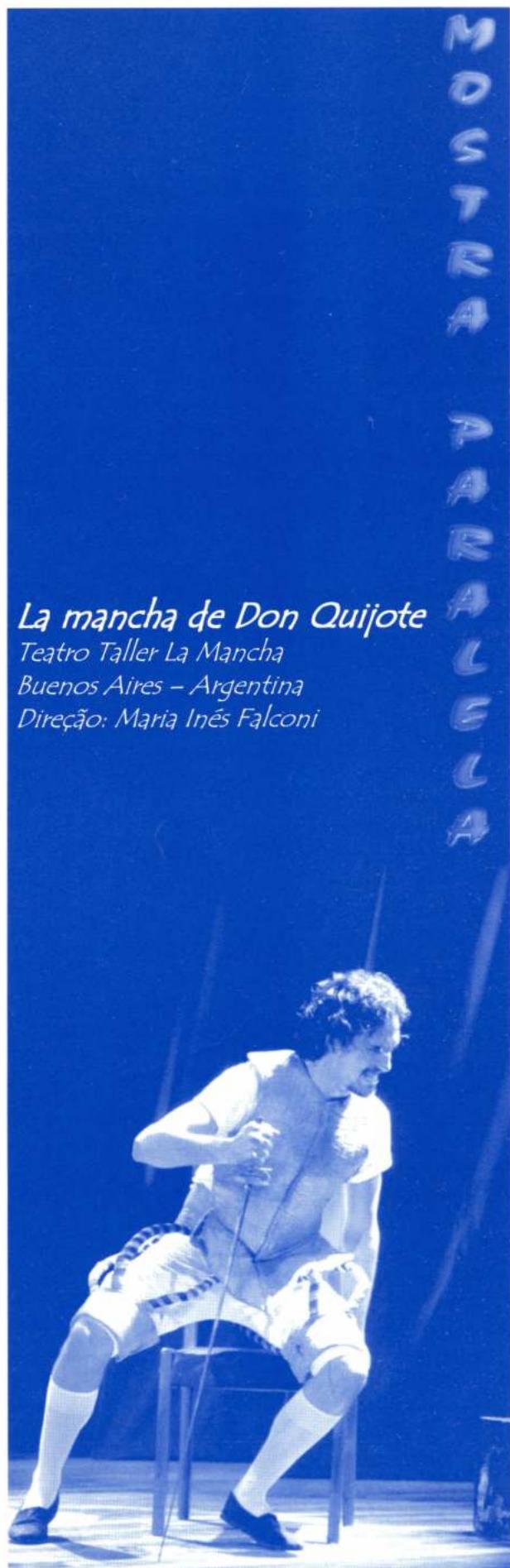
Lá no **Ai, Ai, Brasil** a gente fez a história dos quatro séculos do Brasil. Quando chegou no século 20 não sabia o que fazer. Eu tive o descaramento – ajudado pelo Clóvis Levi – de fazer uma cena em que eu entro, resumo o século 20, feito um discurso de protesto em praça pública. É meio demagógico, às vezes acho que estou exagerando, mas não tem outra saída, porque a falta de memória de nosso povo só ameaçando-os com a verdade. Gritando: - "Oh, gente, olha aí, é assim... não é assim, não... é assim!" Essa é a hora da demagogia barata para burro, mas como faz parte de uma revista, também, até que cabe bem.

O Paulo Francis me disse nessa época: - "Sérgio que maravilha! Vocês estão com essa ditadura, quando acabar essa ditadura vocês vão ter um teatro maravilhoso, porque todos querem ir ao teatro para discutir o que não podia". Mas brasileiro é esquisito, não sei.

Foi ótimo enquanto durou a ditadura porém esses jovens, hoje em dia, no Rio de Janeiro não freqüentam o teatro. O meu público é gente velhinha de 50 para cima. Tem velhinhos de bengala com 92 anos, quase entrevadas, e vão ao teatro. Gente jovem não vai ao teatro, porque a falta de memória não criou neles o hábito de ir ao teatro. Eles não são da geração ditadura, já passou, a geração da ditadura ainda foi ao teatro, mas não ensinou os seus filhos a ir ao teatro.

Aquele hábito que minha família tinha de me levar ao teatro, acabou. Então o desastre se estabeleceu, não tem memória, não vai ao teatro. Só a memória que busca, busca o teatro, ele guardou na memória que teatro é bom, que o teatro vale a pena. Para discutir, discutir mesmo que você não concorde com coisa nenhuma, é bom eu ir até lá e ouvir aquele negócio. Mas o Paulo Francis pensava o contrário, se enganou, porque acabou – houve a liberação, em 78 consegui levar a primeira peça liberada pela censura **"Papa Highrite"** do **Oduvaldo Viana Filho**. Sabem o que a platéia disse?: - "Eu estou cansado de ouvir tortura". Ai meu Deus, pela primeira vez estavam falando, podendo falar no palco sobre tortura. E o público já estava cansado. - "Ih, só tem tortura, não!..."

E as peças proibidas, algumas, excelentes peças, não conseguiram vingar, não tiveram força alguma para continuar sendo mostradas, pareciam que não tinham significado. E agora, como a gente



La mancha de Don Quijote

Teatro Taller La Mancha

Buenos Aires - Argentina

Direção: María Inés Falconi

está?

Hoje em dia não temos um INIMIGO para atirar a nossa flecha; na ditadura era o militar que estava na nossa frente. A gente atirava fácil, eles eram facilmente atingidos, nós também.

Depois da ditadura militar, nós continuamos a ter inimigos porque os governantes de nosso país são uma vergonha permanente. Mas se nossos inimigos são tantos, para quem vamos dirigir a flecha, que posição a gente toma no nosso teatro? Como escritor principalmente, para falar do desespero do brasileiro diante das deficiências do GOVERNO que não lhe dá as coisas, não lhe dá possibilidade de viver. Para que, o que a gente vai atingir?

O teatro se perde, claramente se perde. Nós não temos autores importantes hoje em dia, tem alguns interessantes, mas importantes?! A maneira de manejar, caracterizar a força dentro do teatro, ser representante ideal do teatro brasileiro, da voz brasileira, que encena atualmente... nenhum.

Nós tivemos **Nelson Rodrigues**, **Jorge Andrade**, tínhamos **Oduvaldo Viana Filho**, que infelizmente morreu com 36 anos. Tivemos o **Silveira Sampaio**, grande autor de anedotas, ninguém consegue contar como **Silveira Sampaio**, a não ser ele mesmo, quando fazia. Nós tínhamos **Francisco Pereira da Silva** que foi um autor que escreveu sobre o NORTE, - foi sempre um fracasso – mas foi um autor extraordinário.

Uma peça dele – que talvez não conheçam – “**Cristo Proclamado**”, foi um BIG fracasso no teatro que eu tinha com a Fernanda e o Italo. **Cristo Proclamado** era uma história da Paixão de Cristo que era representada todo ano numa

cidade pequena, no interior do NORDESTE, e que o Cristo devia ser escolhido, devia ser interpretado pela pessoa mais querida da cidade e, geralmente, o Cristo depois era eleito prefeito da cidade.

Ai vem um pilantra de fora – eu fazia esse pilantra -, que tinha estudado advocacia e chega na cidade com pretensão de ser o Cristo e consequentemente o prefeito. Mas ele via que não tinha chance, é o médico muito bom da cidade que vai fazer o Cristo. E o pilantra tem uma idéia, de cima do morro (era uma rampa só, isso em 1960), todo mundo fantasiado de romano, judeu, apóstolo de cristo, desfilando em cena, quando o danado do pilantra atira. Dá um tiro e mata o Cristo (lá de cima) e mata o espectador que está ao seu lado; põe o revólver na mão dele e limpa as impressões digitais. Assim ele diz que matou para vingar a morte de Cristo. Vira herói e prefeito da cidade.

É uma peça terrível, termina fazendo discurso prometendo que não vai haver seca, vai chover todo o ano. Uma loucura total! E o povo acredita! Vocês conhecem algum autor que seja correspondente à força do **Vianninha**, do **Nelson Rodrigues**, **Jorge Andrade**, **Francisco Pereira da Silva**, eu gostaria que vocês se manifestassem!? Conhecem algum?

Algum autor que seja capaz de dar continuidade à dramaticidade brasileira? Eu vejo por aí que tem gente com talento, **Mauro Rasi** é um dos que sabe descrever; o **Miguel Falabella**, outro.

Mauro Rasi tem muito talento, largando o besteirol, escreveu duas peças pelo menos, “Cerimônia do adeus” e “Perola”, são duas belas peças, mas o resto entrou como comédia barata.

Maria Adelaide do Amaral escreve! Mas diz alguma coisa? Não! Nós estamos sem dramaturgia, e de repente lá no **Teatro Delfim**, o **Clóvis Levi** tem trabalhado comigo, modestamente nós não nos consideramos grandes autores teatrais. Nós partimos para falar do Brasil, temos feitos roteiros juntos... pelo menos a gente não é o maior autor do mundo, mas vai tratar de um assunto que interessa: Brasil.

Vamos coçar e provocar um pouco em cima desse assunto, tão necessário de ser mexido, Brasil, Brasil, Brasil.

Tem uns grupos aí de teatro que dão esperança à gente, por exemplo, em Minas Gerais tem o **GALPÃO**, que eu gosto muito. Tem o **GIRAMUNDO**, o grupo de boneco, tem ainda mais dois grupos de bonecos que são muito bons, **SOBREVENTO** e **PONTO DE PARTIDA** de Barbacena, excelentes.

O **CONTADOR DE HISTÓRIAS** de Parati, excelente grupo também. São grupos que falam coisas interessantes, através de bonecos. Essa peça que fomos ver do **Beckett**, o **SOBREVENTO** vez um espetáculo maravilhoso com atores e bonecos.

Diretores, nós temos alguns, João Falcão é um bom diretor, dirige bem, especialmente os seus textos, tem uma linguagem específica. O **Aderbal** e o **Amir** ainda estão vivos, bastante vivos, embora se repetindo um pouco. O **Antunes** está numa fase perigosa, ele faz um exercício para os seus alunos chamado “**Pret a Porter**” e diz que é o maior espetáculo que ele fez. Aquilo é um exercício.

Os alunos pegam assuntos, por exemplo: -Vou levar um presente a você que faz anos e você agradece; eu e você temos uma relação meio misteriosa; não se sabe o que

um é do outro; e passam a noite conversando bobagem; não dizem nada e cada um pro seu lado.

Mas isso leva meia hora, de naturalismo, mas um naturalismo tão grande que não chega a se transformar em teatro. E tão baixo que a gente ouve mais ou menos, eles fazem o espetáculo para cinqüenta pessoas. Não é porque não podia ter mais gente, podia, o espaço podia, é a projeção da voz... é engraçado, - Num exercício de naturalidade ao extremo, mas sem a preocupação de projetar a voz – para que?

Eu quero ver fazer um exercício com naturalidade e continuar projetando a voz! Porque senão não é teatro! A primeira dificuldade, a maior, do ator, não é sentir o personagem, é projetar este personagem. Não só vocalmente, projetar de todas as maneiras, vencer os tais ciclos de concentração dos quais fala Stanislavski.

O Antunes está tão confuso que transforma tudo isto em espetáculo teatral e diz que é um dos melhores. A coisa anda confusa, o nosso teatro anda confuso.

Eu escrevi uma coisa final, aqui, para provocar vocês, para ver se vocês me dizem alguma coisa: - "O teatro brasileiro eu acho confuso, refletindo a confusão de nossa sociedade; é lógico! O teatro brasileiro tem talentos enormes, às vezes muito perdidos, esporadicamente encontrando o caminho. O teatro brasileiro tem uma capacidade de combate extraordinário, uma resistência extraordinária à miséria econômica. O teatro brasileiro fica louco, a miséria é tanta, a dificuldade é tanta, que as pessoas enlouquecem".

Há uma saída no teatro moderno brasileiro que é o teatro musical – mas é uma saída meio lateral – pois a música brasileira é muito rica. As vezes conseguimos fazer com que esse teatro musical seja também teatro que diga ao público uma coisa a mais. Mas continuo cobrando do teatro que tenha uma dramaturgia forte, expressiva que consiga discutir esta confusão. Isso nós não temos.

Pergunta: O que você acha dos festivais brasileiros de teatro?

Sérgio Brito: Eu acho os festivais de teatro brasileiros importantíssimos, porque o Brasil é enorme, as pessoas não têm possibilidade de viajar pra lá e pra cá. Eu conheço o festival de Vitória, e o daqui só. Londrina também. Mas são festivais importantes. Agora, ontem a noite se estabeleceu uma discussão que pode resultar em alguma coisa. É difícil o diálogo mas temos que treinar até conseguir. Quando vocês aplaudiram bastante no final do espetáculo, eles estavam certos de que era um sucesso. E quando sentaram aqui, começaram a ser discutidos, ficaram perturbados. Mas não é por isso que a gente tem que desistir do festival, porque eu acho que é uma das saídas do Brasil, discutir o teatro.



Contanto que a gente consiga, propus pegar um espetáculo, classificar alguns no festival que merecessem discussão e um aprimoramento. Então, trazer diretores importantes, profissionais de teatro, que ficassem com essa companhia que se apresentou no festival – uma semana trabalhando a peça para discutir, com eles, os erros.

É uma coisa um pouco idealística, acho que é sonhadora demais. Mas seria um caminho. Para ser educativo é preciso ter uma discussão violenta, profunda e sincera.

Pergunta: *O renascimento do cinema nacional prejudica no momento o teatro?*

Sérgio Brito: Não! O cinema nacional ainda é o irmão tão pobre quanto o próprio teatro, não atrapalha nada.

Raramente os diretores de cinema dirigem bem o ator. Ele dirige o seu filme. E a experiência do cinema é uma experiência diferente para o ator, uma diferença bem interessante, porque você não pode representar uma cena devido ao modo como tratam a continuidade dela. Você vai dividi-la em partes, pode ser que um dia você grave: "QUER SAIR COMIGO?" e ela vai lhe dar a resposta no dia seguinte da filmagem. E daqui a três dias: "TA BEM, JÁ QUE VOCE NÃO VAI SAIR COMIGO VOU EMBORA". Você tem que guardar em sua memória como foi a sua reação. Como é terrível dublar a si mesmo, porque você tem que lembrar como é que estava no dia. Como é a emoção, como você estava naquele dia, aquela frase, qual foi a intensidade, como seu coração estava batendo, como sua respiração estava.

Pergunta: Qual trabalho Sérgio Brito destaca como o

mais importante em sua carreira?

Sérgio Brito: O trabalho que mais gostei de fazer – eu não tenho mais um só, pois são 130 peças, 55 anos de carreira, é um pouco difícil – , por exemplo, "O beijo no asfalto", de Nelson Rodrigues; fazia o **Amado Ribeiro** e tive a experiência da vaia que o

"...O ator passa a ser consciente de alguma coisa quando ele respira um personagem. Porque acho que interpretação é descobrir a respiração do personagem. Você respira o dia inteiro, está respirando aqui, dorme, mas continua a respirar, senão morre – pois o personagem respira também. Só que quando você faz um personagem muda a sua respiração, passa a ter a respiração do personagem. Então tudo isso é consciência. Consciência significa saber, estar ligado, pelo menos se fosse preparado um trabalho desse, que você falou, se todo mundo se liga, ficam 3 meses lendo muito sobre aquele assunto, para poder juntar. Não é só dramaturgo que sabe, os outros deverão estar num nível para poder discutir com o dramaturgo."

Nelson merecia naqueles anos.

Nos anos 60 se vaiava Nelson Rodrigues; eu fazia uma cena em que entrava como **Aprígio**, o pai da **Selminha**, que é um personagem bastante discutível – deu aquele golpe final, que aliás é a única coisa que não gosto na peça – o homem que foi acusado de beijar o outro na boca, na rua...

O sogro chega na casa do **Amado Ribeiro** para investigar como foi o beijo, porque ele na

verdade estava apaixonado era pelo gênero. Ele fica com ciúmes do **Arandir**, no final ele mata o **Arandir** por amor, isso eu não gosto, esse golpe. Mas o **Nelson Rodrigues** era assim, nós dizíamos: – "Nelson, isso é um absurdo!". E o Nelson respondia: - "Eu li para as minhas empregadas e elas adoraram". E essa definição para ele era definitiva. "As empregadas adoraram, não vou mudar o final, vocês não me vencem". Houve um momento terrível, ele podia ser muito doido mas era também muito coerente; quando ele escrevia "**O Beijo**", pediu licença na **ÚLTIMA HORA**, jornal onde escrevia uma coluna diária, para usar o nome do **Amado Ribeiro** e do jornal.

A **ÚLTIMA HORA** topou. Mas em cena se dizia: - "... a **ÚLTIMA HORA**, aquele pasquim" – e o público caia na gargalhada. Por duas semanas passou a ser a maior gozação da cidade do Rio de Janeiro. O jornal chamou Nelson e exigiu que tirasse **ÚLTIMA HORA** do texto e o nome do Amado. O Nelson, por um segundo se acovardou, chegou perto do elenco, reuniu todos e disse: - "Olha, a **ÚLTIMA HORA** me despede, acho, se eu não tirar o nome **ÚLTIMA HORA** e Amado Ribeiro." E olhamos para ele, firmes: - "Então tudo que é difícil para nós dizermos, palavrões, merecem as vaias, vamos tirar também, está certo? Se você concorda com isso a gente muda a peça toda, mas não tem mais palavrão. Os palavrões que você pôs aqui vamos tirar tudo."

Tinha duas ou três cenas que eram vaiadas, eu estava nas três, eu era o homem vaiado da noite. Na primeira entrava o **Aprígio**: - "Por favor, Dr **Aprígio**, vai entrando. Fica a vontade. Desculpe a esculhambação, é que a minha empregada foi fazer aborto! Ela faz com talo de mamona, mas

dessa vez perfurou. Está morre, não morre. Vai morrer, mas fica a vontade, toma uma cervejinha." Era uma vaia.

Outra hora era a viúva, que a **Carminha Brandão** fazia, eu entrava no enterro do homem que foi beijado: - "Está chorando porque sua babaca?... Tá chorando o que! Viúva – viúva uma corna, você é uma cornuda. Teu marido te traiu com um homem, eu vi. Beijou na boca, esse cadáver aí beijou na boca!" – outra vaia.

Então com Fernanda, eu e Ítalo, atentando: - "Acorda aí, o teu marido não era homem. Te quebro as fuças sua filha da puta, te quebro os cornos." - outra vaia.

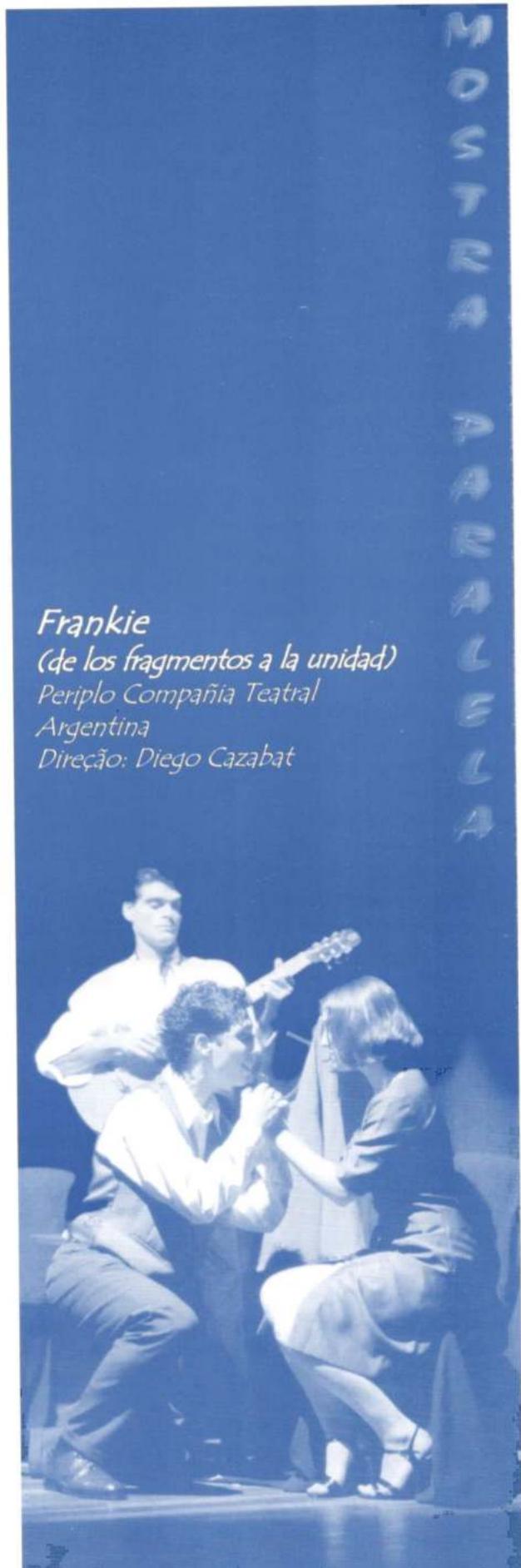
Áio Nelson parou, pensou: - "Está bem." No dia seguinte pediu demissão da **ÚLTIMA HORA** e a peça continuou.

Outra peça que foi muito importante para mim foi "O Fim de Jogo" de **Samuel Beckett** com direção de **Amir Haddad**. Outra de **Beckett**, "Quatro vezes Beckett", com **Gerald Thomas**; o "Quartett" que fiz com **Tônia Carreiro**, direção de **Gerald Thomas**. As que eu lembrei, em primeiro lugar, são estas.

Agora, a televisão foi o seguinte, estava em São Paulo – chegando em São Paulo em 50 – a televisão estava chegando. **Madalena Nicola** era muito querida do pessoal de tv, nós começamos a fazer umas cenas que me levaram para a televisão. Nós éramos atores de teatro, fomos fazer tv. Éramos os primeiros. Então aprendemos que no primeiro plano não podemos mexer a cabeça – foi muito engraçado. O **Cassiano Gabus Mendes** era quem dirigia o corte, então é por isso que direção de tv deve ser chamada de direção de imagem, porque tem um diretor de espetáculo, mesmo na tv. Mas não. Passou a ser direção de tv, mas direção de tv não existe. Seleção de imagens, mas como o primeiro diretor era diretor de imagens também, ganhou este título. Cassiano não ia aceitar ser diretor de imagens, para ele era diretor de tv. E esse é o único país do mundo onde existe direção do espetáculo e direção de tv. Na realidade não existe esta divisão.

O homem que aperta o botão para a imagem, o que faz edição pode ser editor ou seletor de imagens, mas não diretor. Esses nomes desapareceram. Mas fizemos muitas coisas na tv, incríveis.

A SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), como sempre muito salafrária, quando a gente tinha prestígio para falar, na SBAT, deixavam a gente fazer qualquer coisa. Nós fizemos na tv, naquela época, vários quadros de uma peça que nunca ninguém viu no Brasil "Anatol". É um quadro onde um casal vive uma situação especial. Foi uma das primeiras coisas que fiz na televisão.



Pergunta: *O que você acha, num país carente de dramaturgia desse processo de desenvolvimento de texto juntamente com o ator, diretor e a presença de um dramaturista no processo de trabalho. Por exemplo, o Antonio Araújo costuma fazer. Pergunto se isso não seria uma forma, dentro da universidade, de estimular essa dramaturgia e aproximar o dramaturgo dos atores e do diretor, principalmente no ambiente de estudo.*

Sérgio Brito: Eu acho um caminho excelente. Agora é preciso que essas pessoas sejam responsáveis, que o diretor selecione um grupo para trabalhar com ele, até os atores, que tenham um pouco de cultura sobre o assunto que vão trabalhar. Porque o medo que tenho é que de repente venha uma gente me contar: - "nós trabalhamos, fizemos exercícios de ginástica, de corpo" e não falaram nada do texto, do que o texto significava. O que você propõe eu acho maravilhoso.

Se tiver um dramaturgo junto com o Diretor e os atores e se pudessem aprofundar alguma coisa... Mas se as pessoas não sabem, e só o emocional do ator entrar, fura...fura. O ator tem que entrar com o emocional, mas com alguma consciência. O ator passa a ser consciente de alguma coisa quando ele respira um personagem. Porque acho que interpretação é descobrir a respiração do personagem. Você respira o dia inteiro, está respirando aqui, dorme, mas continua a respirar, senão morre – pois o personagem respira também.

Só que quando você faz um personagem muda a sua respiração, passa a ter a respiração do personagem. Então tudo isso é consciência. Consciência significa saber,

estar ligado, pelo menos se fosse preparado um trabalho desse, que você falou, se todo mundo se liga, ficam 3 meses lendo muito sobre aquele assunto, para poder juntar. Não é só dramaturgo que sabe, os outros deverão estar num nível para poder discutir com o dramaturgo.

Porque o dramaturgo também pode virar um alucinado, sozinho. Nós temos muito perigo no Brasil de uma coisa muito brasileira, que é o instinto muito forte; é uma qualidade, mas mal dirigido faz coisas que – nossa senhora – é um caminho, perigoso. Mas este é um dos caminhos, porque não vejo ninguém com vontade de escrever peça séria, não vejo nenhuma proposta no ar.

O João Falcão, por exemplo, fez uma peça que é uma pena não estar aqui no Festival, "A Máquina", peça muito interessante, com atores de Pernambuco e Bahia. Baseado num poema da mulher dele: Adriana Falcão. É a história do Antonio – uma fábula – do interior, de uma cidade chamada Nordestina, ele tem uma namorada chamada Maria que quer conhecer o resto do mundo. Então Antonio começa a viajar para conquistar o resto do mundo e traze-lo para Maria.

É uma fábula aparentemente muito ingênua, mas contém alguma coisa profunda e vai longe. E o espetáculo tem essa carga. Agora, dirigindo uma peça em São Paulo, "**Quem tem medo de Virgínia Wolf**" – que tenho lido um pouco das críticas – ele o faz à sua maneira.

No resto do mundo também existe a tendência de pegar um texto e querer fazer com ele alguma coisa que você quer dizer, mas que não está implícito naquele texto, então digo: porque ele não escolhe

outro texto e deixa o texto em paz? Porque eu acho que uma peça realista deve ser respeitada. Você não gosta do realismo? Então não faça tal peça.

Para pegar uma peça realista e transformar numa baderne cénica, não concordo. Deixe a peça em paz e vai fazer o seu texto ou procurar melhor um que combine com o que você quer dizer.

Eu me lembro, o meu amigo **Flávio Rangel**, que dirigiu espetáculos interessantes, mas resolveu fazer a Santa Joana de Shaw como se fosse um **Brecht**, mas **Shaw** não é **Brecht**... não permite aquela coisa do distanciamento, da estranheza das palavras, não permite – é realista até certo ponto, porque põe personagens reais discutindo em cena. Mas a peça pretende uma discussão muito ampla sobre o militarismo, sobre o protecionismo, mas dentro de uma forma realista. Ele tentou fazer uma peça no estilo Brecht, no décimo dia de ensaio não tinha mais volta, e me disse: - "furei, vai ser uma porcaria". E foi. Eu tomei parte, era duro o negócio. Não dava certo mesmo. Entrava em cena com dificuldade, não sabia o que estava fazendo. Você não sabia o que estava fazendo.

Pergunta: *Em outros países são dadas oportunidades boas do cinema aos grandes nomes do teatro. Aqui isso não ocorre, o que está havendo? Por que o grande ator do teatro não tem um grande papel no cinema?*

Sérgio Brito: Não concordo muito com você. Tem atores de teatro que fazem uma carreira cinematográfica respeitável. A Fernanda Montenegro fez umas cinco fitas ótimas. O **Othon Bastos** está todo dia no teatro e fazendo cinema... Eu acho o seguinte, por exemplo, no meu

caso eu não sou chamado porque nas vezes em que fui chamado não podia ir. Tem que viajar, não posso largar o teatro... o teatro é uma prisão; para mim tem sido!

Eu e Fernanda fomos convidados para fazer – eu, o papel que **Paulo Gracindo** faz e Fernanda o de **Glauce Rocha** – mas íamos viajar. O **Glauber Rocha** queria tanto que a gente fizesse que se propôs a fazer uma loucura, filmar antes as nossas cenas. Não dava certo.

A filmagem pode não ser em ordem absoluta, pode começar a filmar a primeira cena, mas tem que ter na cabeça do diretor uma certa ordem, ele até pode começar pelo centro da história. Alguma coisa que vai dar um empurrão ao filme, o jeito do filme - e não eram as nossas cenas. Não consegui fazer. E eu deixei de fazer Terra em Transe – isso é uma mágoa.

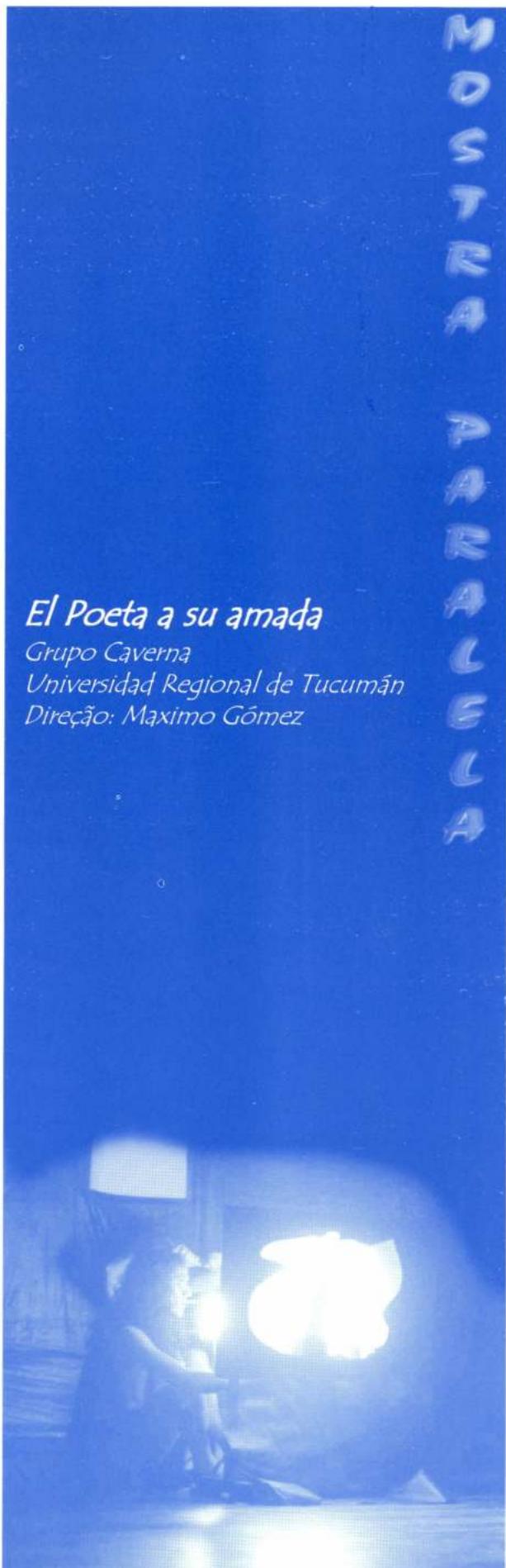
Pergunta: *Da mesma forma que os festivais são fundamentais para que as pessoas possam conhecer o que se faz no país. A questão que você coloca na dramaturgia, que é uma coisa que me preocupa muito, também se reflete na pouquíssima quantidade de concursos de dramaturgia que a gente tem no Brasil. Os departamentos de cultura e as universidades, deviam ser mais incitadas a fazer concursos de dramaturgia. Não que obviamente ele vá estabelecer uma verdade, mas é complicado, pelo tamanho do país que algum autor, interessante, possa impor o trabalho dele nos grandes centros.*

Sérgio Brito: Eu começaria com cursos de dramaturgia, porque fiz parte, duas vezes, de concursos de dramaturgia. Falo de cursos de dramaturgia porque eu li pelo menos 300 e tantas peças nestes concursos... não dava para passar da quinta página.

Eu vou dar um exemplo inesquecível: Um rapaz está sentado, encostado numa mesa, lendo um jornal – rubrica do autor: “o jornal cresce, cresce, cresce e ocupa a cena toda, depois o jornal encolhe, encolhe, encolhe; é outro jornal, outro cenário e outro rapaz”. Sugestão para teatro! Quer dizer, o sujeito que escreve uma coisa dessa – eu não li a página seguinte, não sou maluco. Precisa ter cursos de dramaturgia para incentivar a possibilidade de autores.

Agora, por outro lado, é muito bom. Acaba estourando mesmo vindo lá do fim do mundo. Tem isso também.

Pergunta: *A questão do esvaziamento da Dramaturgia tem um outro dado que o Sérgio não está colocando, que é fundamental. A televisão nos paga muito bem! Então na medida em que a tv paga muito bem aos autores, no Brasil inteiro, todo mundo que começa a escrever não pensa em escrever romances,*



M
O
S
T
R
A
P
A
L
E
L
A

El Poeta a su amada

Grupo Caverna

Universidad Regional de Tucumán

Direção: Máximo Gómez

nem peça de teatro, nem roteiro de cinema, só pensa em escrever para a televisão. Porque o padrão econômico é tão desproporcional que a maioria das pessoas que começam a botar coisas no papel pensam em escrever para a televisão – esse é um dado importante.

Você deixaria o teatro pela TV. Nem que fizesse teatro só Sábado e Domingo?

Sérgio Brito: Quando ficar sábado e domingo eu não vou conseguir fazer mais teatro porque não dá para fazer. Já quarta, quinta, sexta, sábado e domingo é duro. Sábado e domingo é muito melancólico. Agora o problema é o seguinte, por exemplo, eu faço TV, faço um programa diário de teatro onde eu falo só de teatro, então fico satisfeito.

Aliás, um dos prazeres que tenho hoje em dia é fazer aquele programa. Mas eu já fiz muita televisão... fiz 400 peças na TV mas em uma época em que era contratado para fazer o programa. Eu escolhia tudo, os atores, os textos, as adaptações, era o dono da bola. Não era o **Boni**, nem a **D. Marluce** que decidiam por mim. Era eu. O problema todo está em ser empregado da TV, é fogo, porque a TV é uma máquina que pega, te pega bem, te dá capa em revista. Mas os textos que se fazem na TV são cada vez piores. O nível da TV é tão baixo, mas não quer dizer que de repente você não me veja fazendo novela. Se me chamarem e estiver precisando de dinheiro, vou fazer sim.

Pergunta: Qual a nota do teatro brasileiro de um a dez?

Sérgio Brito: Pela coragem, dez. pelas qualidades distintivas, cem. Pela cabeça e falta de cultura, três.

Pergunta: O que você

acha de Gerald Thomas?

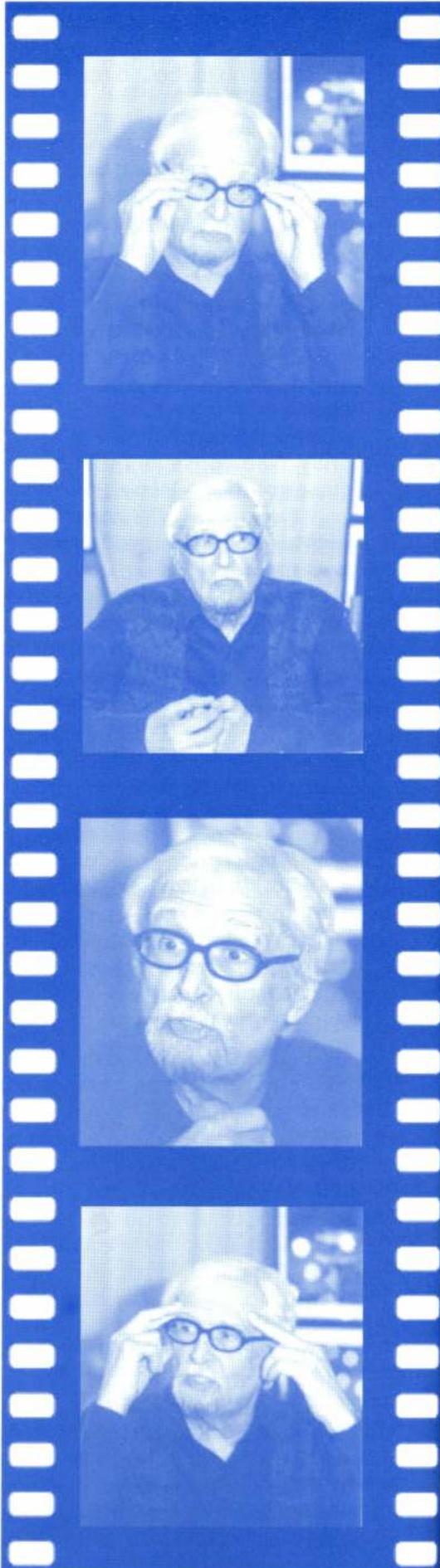
Sérgio Brito: Acho que é uma grande dúvida – tem gente no Rio de Janeiro, ignorante, ignorante da silva... que diz: - "eu não gosto de **Gerald Thomas**". Eu gosto de **Gerald Thomas**, só que às vezes faz espetáculos detestáveis e eu digo para ele.

Eu o trouxe para o Brasil, sou o responsável por esse negócio. Trouxe-o e fizemos um espetáculo no teatro chamado "**Quatro vezes Beckett**". Chegou, deu uma entrevista, falou tão mal do teatro brasileiro que ameaçaram uma marcha na porta do teatro para impedir que a peça estreasse. Mas na última hora consideraram o **Teatro dos Quatro**, a mim, e não o fizeram.

Ele provocou todo mundo, isso é uma técnica de **Thomas**. Ele faz questão de ser falado e comentado de qualquer maneira. E ele é mentiroso, mas faz parte da técnica dele a mentira. Porque provoca uma celeuma. Agora, dizer que ele não fez sucesso no exterior... mentira!

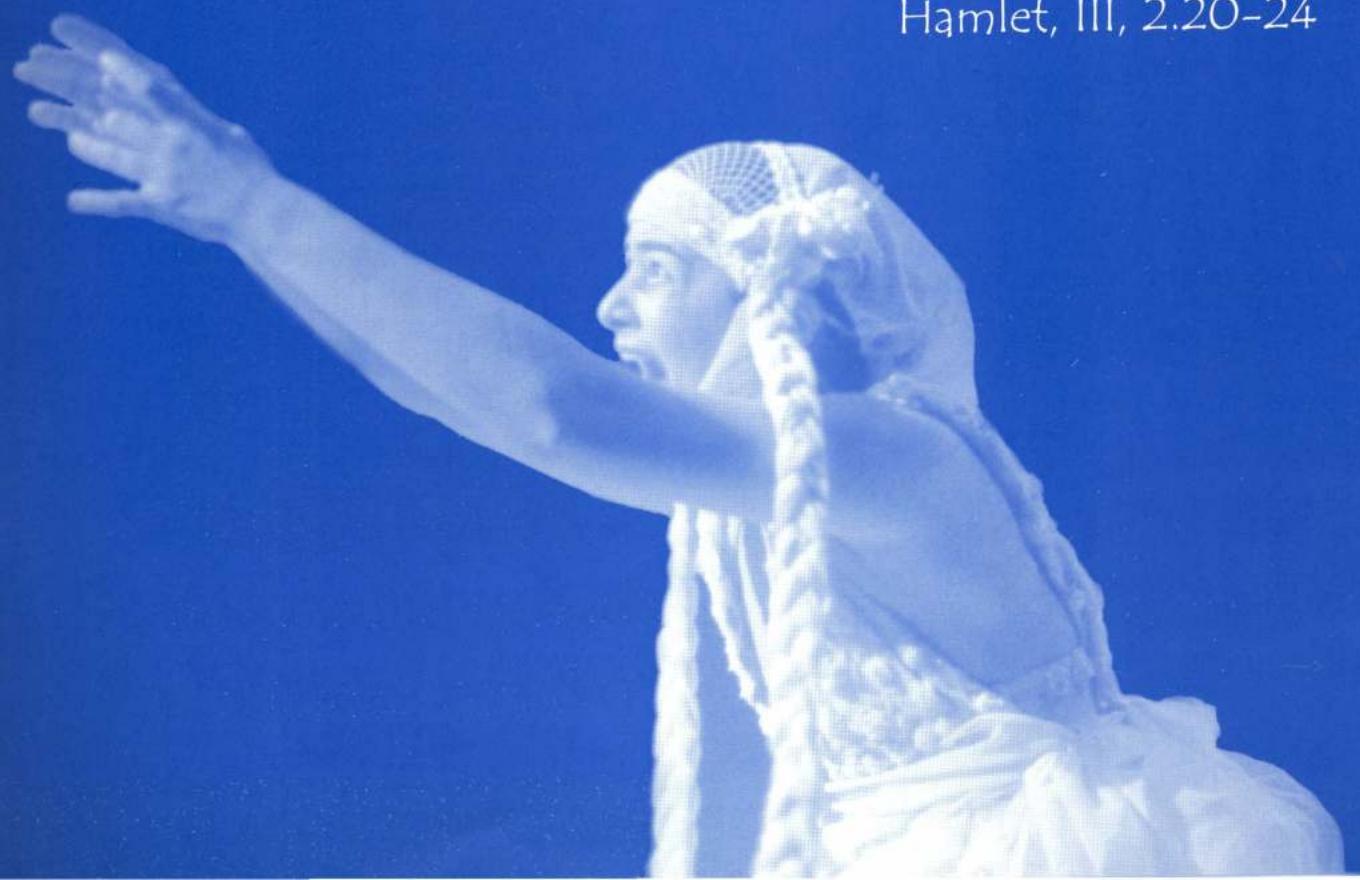
Eu li críticos em italiano, traduziram críticas em alemão, com elogios fantásticos. Na Itália chegaram a descrever assim: - "Com a chegada de **Gerald Thomas**, chegou o teatro moderno à Itália" – e foi escrito em Milão. Não é brincadeira.

Ele fez grandes espetáculos, como também grandes porcarias. Mas ele tem uma coisa, ele pode brincar com o inusitado, com o radical, o absoluto, radicalismo absoluto, da liberdade artística, porque tem cuca e cultura. Então ele brinca segurando as coisas. Não gosto muito porque ele não escreve, os textos dele – hum? – às vezes vacila um pouco, mas eu o acho um homem de teatro interessante.



"O objetivo da arte dramática, cujo fim, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é o de apresentar, por assim dizer, um espelho à vida, mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características."

Hamlet, III, 2.20-24



FIGURINO

Premiada

Indicada

Elisabeth Mânicá

Intolerância

Universidade de Passo Fundo - RS



Elisabeth Mânicá

CENÁRIO

Indicados

Adilson Mesquita e Mário Santana

Intolerância

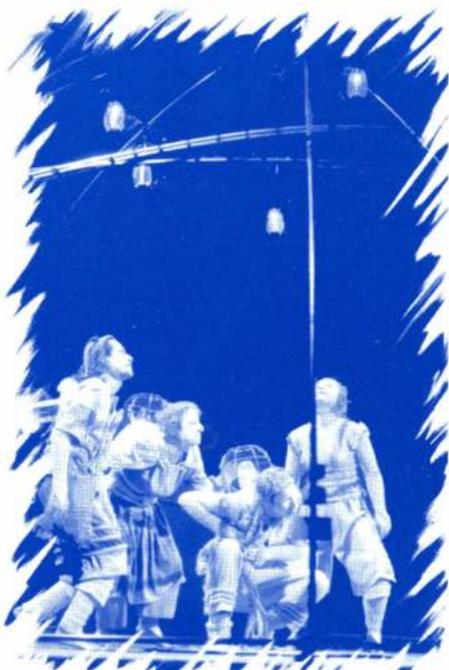
Universidade de Passo Fundo - RS

Cyro Del Nero

As Criadas

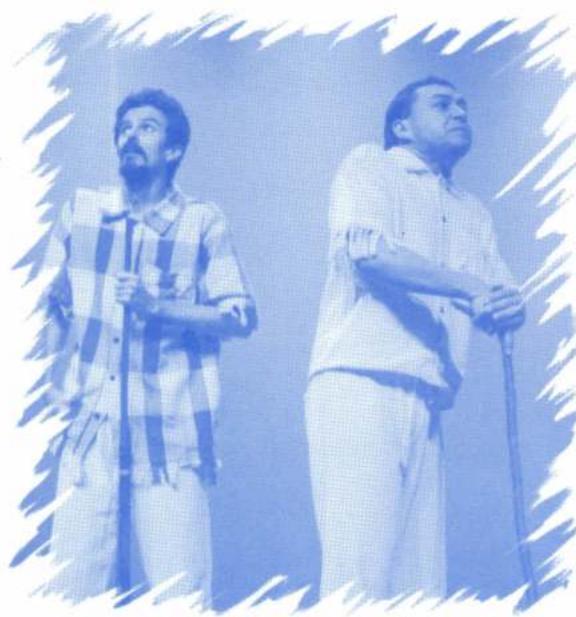
Universidade de São Paulo - SP

Premiados



Adilson Mesquita e
Mário Santana

Premiado



Edilson Alves

Premiados



Renato Schultz, Rafael de Faria e Leonardo Cortez

ILUMINAÇÃO

Indicados

Éder Ribeiro Pena e Mário Santana

Intolerância

Universidade de Passo Fundo - RS

Mário Piacentini

As Criadas

Universidade de São Paulo - SP

Edilson Alves

Redemunho

Universidade Federal da Paraíba - PB

SONOPLASTIA

Indicados

Mário Santana

Intolerância

Universidade de Passo Fundo - RS

Renato Schultz, Rafael de Faria e Leonardo Cortez

Mumú; A Vaca Metafísica

Universidade de São Paulo - SP

ATOR

Premiado

Indicados

Eros Leme (*Clara*)

As Criadas

Universidade de São Paulo - SP

Márcio Vinícius Bernardes (*Bendito*)

Intolerância

Universidade de São Paulo - SP

Rodrigo Bolzan (*Solange*)

As Criadas

Universidade de São Paulo - SP

ATOR COADJUVANTE

Indicados

Alberto Black (*Batião*)

Redemunho

Universidade Federal da Paraíba - PB

Alexandre Krug (*Arauto e Sr Quadrado*)

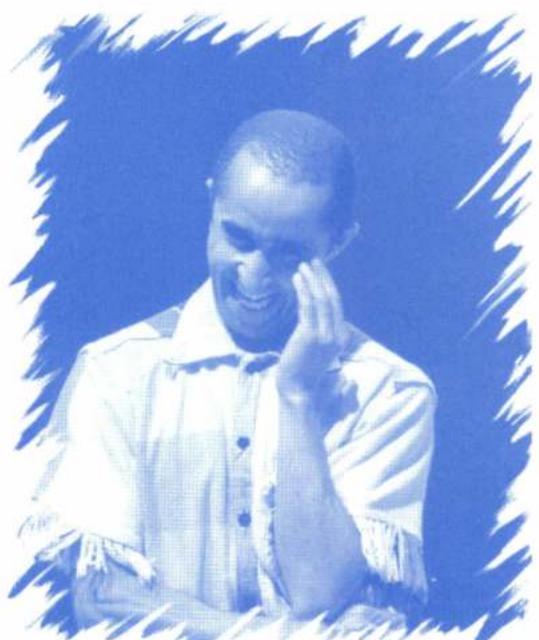
Um Credor da Fazenda Nacional

Universidade de São Paulo - SP



Márcio Vinícius
Bernardes

Premiado



Alberto Black

Premiadas



Gláucia Libertini
e
Patrícia Gifford



Leonardo Cortez

ATRIZ

Indicadas

Gláucia Libertini (*Clotilde*)
Mumú; a Vaca Metafísica
Universidade de São Paulo - SP

Jacinta de Lourdes (*Maria de Lulú*)
Redemunho
Universidade Federal da Paraíba - PB

Patrícia Gifford (*Credor*)
Um Credor da Fazenda Nacional
Universidade de São Paulo - SP

DIREÇÃO

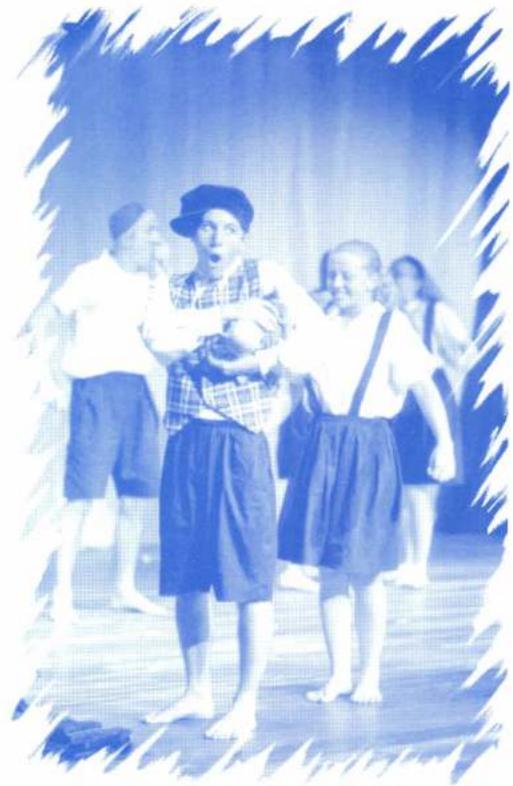
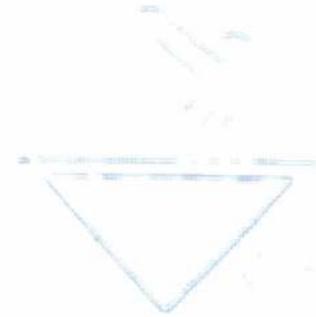
Indicados

Edilson Alves e Misael Balista
Redemunho
Universidade Federal da Paraíba - PB

Leonardo Cortez
Mumú; A Vaca Metafísica
Universidade de São Paulo - SP

Georgette Fadel
Um Credor da Fazenda Nacional
Universidade de São Paulo - SP

Prêmio Destaque
Mostra Paralela



Bailei na Curva

Grupo Teatrama
São Bento do Sul - SC

Trilha Sonora Original

Prêmio especial do Júri



Genário Dunnas e Misael Batista

Redemunho

Premiado



Mumú; A Vaca
Metafísica

Espetáculo de Encerramento
Memória de Embornal
com Jackson Antunes



ESPETÁCULO

Indicados

Um Credor da Fazenda Nacional
Cia. São Jorge de Variedades
Universidade de São Paulo - SP

Mumú; A Vaca Metafísica
Cia. dos Gansos de Teatro
Universidade de São Paulo - SP

Redemunho
Cia. Oxênde de Atividades Culturais
Universidade Federal da Paraíba - PB

... SOBRE RODAS

O Palco sobre Rodas, no 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, foi o instante em que a cena transcendeu as cinquenterârias paredes do Teatro Carlos Gomes para se liquefazer na paisagem urbana da nossa cidade.

O público que assistiu às peças teatrais foi tão diversificado quanto inusitado. Verdadeiramente, o cidadão em construção. Para o blumenauense, significou adquirir um bem cultural lapidado e desvelado por atores vindos dos quatro cantos da América Latina. E, para esses atores, fica a certeza de que o Vale do Itajaí respira o fazer teatral, quando Blumenau capitaneia o maior festival nacional de teatro universitário.

Desde a sua criação, o Palco sobre Rodas frequentou pátios de escolas, ancionatos, terminais urbanos, shopping center, supermercados, praças e o presídio regional.

É o momento em que o teatro se torna verdadeiramente democrático e o público aplaude!

(Nassau de Souza)

Qualquer coincidência é mera semelhança

Grupo Dulcina

Faculdade Dulcina de Moraes - Brasília - DF

A Terra de Raimundo

Bando Neon Experiência Cênica - SC

Cortaram a cabeça do líder

Grupo Oficina de Montagem da Universidade Rural do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - RJ



Jurados

Pita Belli (Blumenau/SC)

Fernando Peixoto (São Paulo/SP)

Lourival de Andrade (Itajaí/SC)

Paulo Gaiger (Porto Alegre/RS)

Margarida Baird (Florianópolis/SC)



Oficinas

O Olho do Ator

Roberto Mallet (São Paulo)

Questões da Direção Teatral

André Carreira (Santa Catarina)

Voz e Expressão Cênica

Mônica Montenegro (São Paulo)

A Presença do Performer

Jan Ferslev (Dinamarca)

Treinamento de Atores

Ana Kfouri (São Paulo)

O Diretor e o Ator: a Construção do Sentido

Diego Cazabat (Argentina)



Debatedores e Mediadores

Eliane Lisbôa
UNIVALI/SC

José Ronaldo Faleiro
UDESC/SC

Clóvis Levi
CAL/RJ

Fátima Ortiz
PUC/PR

Paulo Vieira
UFP/PB



Comissão de Seleção

Clóvis Levi
CAL/RJ

Fátima Ortiz
PUC/PR

Fausto Fuser
São Paulo - SP



Palestras

Sérgio Brito - Rio de Janeiro

Roberto Mallet - São Paulo

AGRADECIMENTO

A arte é viva.

Tem forma e emoção. Cor e sentimento.
Cara e coração...

Àqueles, que com seu trabalho, deram forma,
Com seu talento, deram emoção,
Com seus olhos, deram cor,
Com seu aplauso, deram sentimento
e com sua presença, deram cara e coração ao

14º FESTIVAL UNIVERSITARIO DE
TEATRO DE BLUMENAU

Parabéns....e muito obrigado!!



Espetáculo de Abertura
do 14º FUTB
“O Gordo e o Magro Vão
para o Céu”
Direção: Ana Kfouri

Ver o teatro como uma grande

obra da imaginação que

transcende o palco, que vai

além da cena em si. Um

mosaico de situações que se

encaixam, se completam e

formam a obra teatral.

Composta por diferentes

papéis, ângulos e leituras a arte

do teatro apresenta seu olhar

provocante e contemporâneo.

Um novo olhar da cena.

FURB APRESENTA

15º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

9ª MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO

UM NOVO OLHAR DA CENA

GRUPOS DA AMÉRICA LATINA, BRASIL E PORTUGAL ESPAÇO ABERTO
OFICINAS PALESTRAS ESTUDOS DE ESPECTÁCULOS PALCO SOBRE RODAS

| 6 A 14 JULHO 2001 | TEATRO CARLOS GOMES | BLUMENAU SC | BRASIL |

Realização

Apoio

Patrocinio



REALIZAÇÃO



**UNIVERSIDADE
REGIONAL DE BLUMENAU**



**Pró-Reitoria de Extensão e Relações Comunitárias
Divisão de Promoções Culturais**

www.furb.br/futb