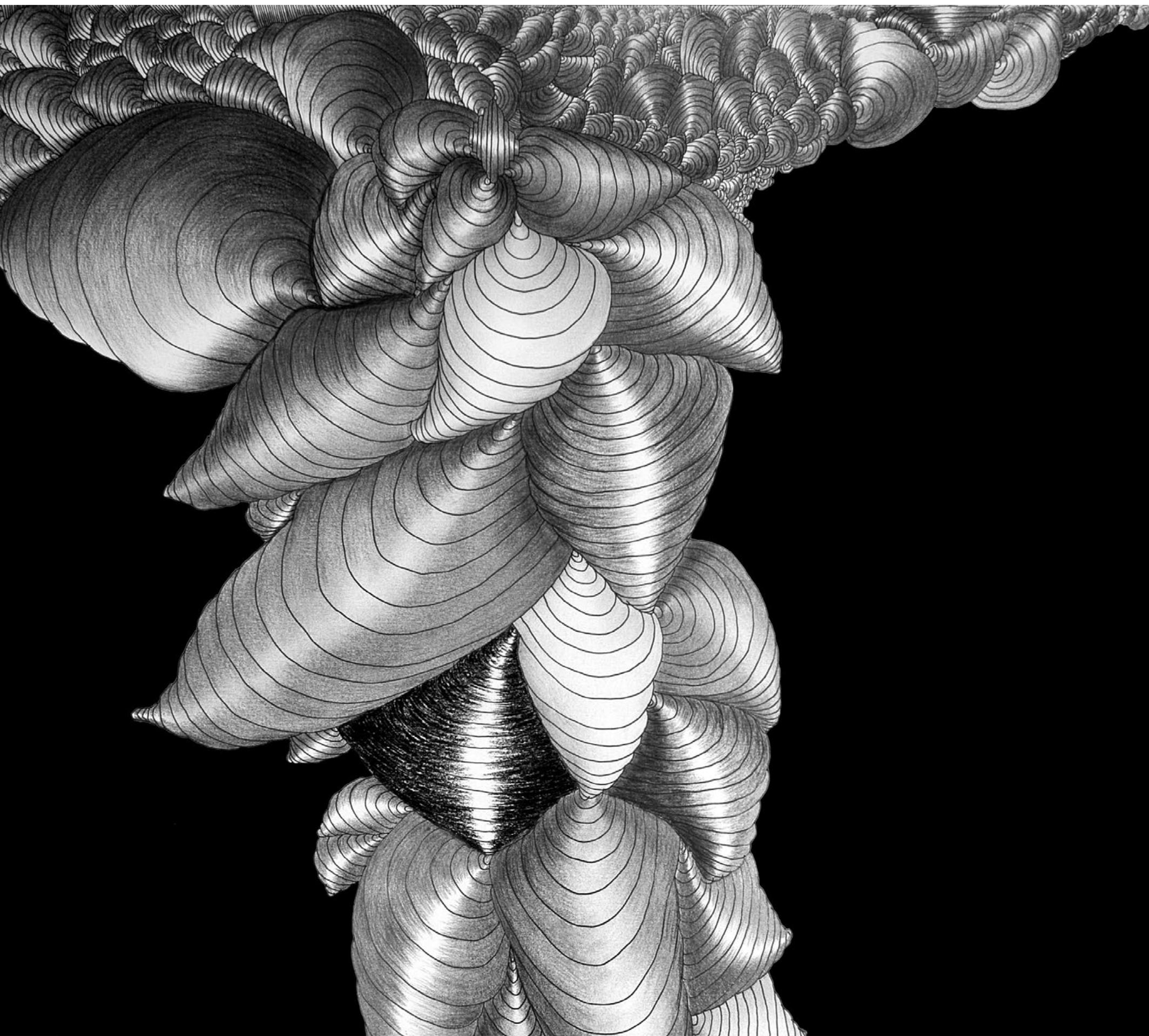


SUPLEMENTO 80 CULTURAL DE SANTA CATARINA

DEZ. 2013 - ISSN 2318-3063

[ô catarina]



EDIÇÃO ESPECIAL
TEATRO

Entrevista / Jacó Guinsburg

Artigos / Edécio Mostaço
Vera Collaço
Uelinton Farias Alves

Perfis / Berna Sant'Anna
Margarida Baird
Zeula Soares

Editorial

Temos imensa satisfação em oferecer aos leitores do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] esta edição dedicada exclusivamente ao teatro. Arte vulnerável ao esquecimento por sua característica presencial, apesar de possuímos várias maneiras de captar a imagem, o ato teatral ocorre no momento do jogo. É na experiência do presente entre o público e os artistas que a teatralidade acontece.

A presente edição traz uma entrevista com o pesquisador, professor e editor Jacó Guinsburg, uma das vozes mais respeitadas do meio teatral brasileiro; artigos de Edécio Mostaço, Vera Colloço e Uelinton Farias Alves; as atrizes Berna Sant'Anna, Margarida Baird e Zeula Soares são apresentadas pelas jovens artistas e pesquisadoras Monique Rosa, Ana Paula Beling e Marina Soares, respectivamente.

Sob a premissa do jogo, o conselho editorial selecionou alguns grupos e cias. que atuam em Santa Catarina e fez uma provocação a todos. A brincadeira é muito simples: um grupo escreve um texto sobre outro grupo, o que nos permitirá, assim, observar como os profissionais de teatro se veem e como se relacionam com o trabalho do outro, com a estética do outro.

Claro que toda seleção é um recorte. Como tal, nunca abarca o todo. Existem mais de 150 grupos de teatro em atividade no estado. No entanto, alguns critérios para a seleção foram pensados, tais como repertório, atividade ininterrupta dos grupos selecionados e elaboração estética. Enfim, sabemos que outros recortes são possíveis; no entanto, tentamos ampliar ao máximo nossa seleção.

Os grupos selecionados são: Menestrel Faze-Dô (Lages), Dionisos (Joinville), Carona (Blumenau), Cirquinho do Revirado (Criciúma), Trip Teatro (Rio do Sul), Téspis (Itajaí), Experimentus (Itajaí), Cia. Mútua (Itajaí), Erro Grupo (Florianópolis), Armação (Florianópolis), O Dromedário Loquaz (Florianópolis), Persona (Florianópolis), Pé de Vento (Florianópolis), Cia La Vaca (Florianópolis) e E(x)periência Subterrânea (Florianópolis). É preciso dizer que o grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!! foi convidado a fazer parte do jogo; no entanto, declinou do convite. Enfim, ao final, temos uma seleção de espetáculos que marcaram e marcam a cena do atual teatro feito em Santa Catarina. Não podemos deixar de registrar o excelente trabalho da artista Sônia Beltrame, que cedeu sua arte à capa deste número.

Cartas

Venho acompanhando, com muito prazer, as sucessivas edições do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], publicado sob a competente editoria do poeta e ensaísta Marco Vasques. O periódico vem mantendo elevado nível na seleção dos textos que veicula, com enfoque variado e extensivo às diversas áreas culturais (dança, fotografia, teatro, poesia, lançamentos literários etc.). Acrescente-se a isso que o jornal é gostoso de ser visto: a diagramação é arejada e as ilustrações são sempre muito provocativas e pertinentes. Meus cumprimentos a todos os partícipes.

(Valdir Rocha, artista plástico, São Paulo / SP)

O Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], nas últimas edições, assumiu-se como um espaço de debate cultural, propiciando a leitura e instrumentando a discussão do teatro, da poesia/literatura, do cinema e da fotografia. O tratamento editorial valoriza o texto no espaço e indica que a leitura associada ao prazer estético ocorre no cruzamento das linguagens verbal e visual. Parabéns pela renovação editorial.

(Taiza Mara Rauen Moraes, professora de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Estudos Culturais na UNIVILLE, Joinville / SC)

EXPEDIENTE

Governador do Estado de Santa Catarina / João Raimundo Colombo
Vice-governador / Eduardo Pinho Moreira
Secretário de Estado de Turismo, Cultura e Esporte / Valdir Walendowsky
Presidente / Valdir Walendowsky
Diretora de Difusão Artística / Mary Garcia
Diretora de Patrimônio Cultural / Andréa Marques Dal Grande
Diretor de Administração / Silvio Hencke
Consultor Jurídico / Rodrigo Goeldner Capella
Consultor de Projetos Especiais / Marco Anselmo Vasques
Assistente da Presidência / Mônica Silva Prim
Assessora de Comunicação / Marilene Rodrigues Correia
Gerente Operacional / Saulo Silva
Gerente de Administração, Finanças e Contabilidade / Aline Monique Bourdot de Souza
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Projetos / Ivan Carlos Schmidt Filho
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Marketing / Soraya Fôes Bianchini
Gerente de Patrimônio Cultural / Halley Filipouski
Gerente de Pesquisa e Tombamento / Elizangela Cristina Oliveira
Gerente das Oficinas de Arte / Hassan Felix de Souza
Administradora do Museu de Arte de Santa Catarina / Lygia Helena Roussenq Neves
Administradora do Museu da Imagem e do Som / Cristiane Pedrini Ugolini
Administradora do Museu Histórico de Santa Catarina / Vanessa Borovsky
Administrador da Casa dos Açores Museu Etnográfico / Vitório Fretta Colossi
Administração do Museu Nacional do Mar / Fundação Catarinense de Cultura
Administradora da Casa de Campo do Governador Hercílio Luz / Marilóide da Silva
Administrador do Teatro Álvaro de Carvalho / Osni Cristóvão
Administradora da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina / Patrícia Karla Firmino
Administradora do Centro Integrado de Cultura / Gigliola Araújo Siqueira da Costa
Administradora da Escolinha de Arte / Alessandra Ghisi Zapelini
Responsável pela Casa da Alfândega / Edilamar Silvano Silveira
Secretária Executiva do Conselho Estadual de Cultura / Marita Balbi

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 80 - [Ô CATARINA]

Dezembro de 2013 / Edição Especial

Editor / Marco Vasques

Assistente Editorial / Denize Gonzaga

Conselho Editorial / Chico Faganello, Demétrio Panarotto, Marco Vasques, Marina Borck,

Níni Beltrame, Péricles Prade, Rubens da Cunha, Sandra Meyer

Colaboradores desta edição / Ana Paula Beling, Berna Sant'Anna, Edécio Mostaço, Jacó Guinsburg, Marco Vasques, Margarida Baird, Marina Soares, Monique Rosa, Rubens da Cunha, Sônia Beltrame, Uelinton Farias Alves, Vera Colloço, Zeula Soares, Cia. Carona de Teatro, Cia. Experimentus Teatrais, Cia. La Vaca, Cia. Mútua Teatro de Animação, Cia. Pé de Vento Teatro, Dionisos Teatro, ERRO Grupo, Grupo Armação, Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado, Grupo de Teatro Menestrel Faze-Dô, Grupo de Teatro O Dromedário Loquaz, Grupo E(x)periência Subterrânea, Persona Cia. de Teatro, Téspis Cia. de Teatro, Trip Teatro de Animação

Capa / Desenho de Sônia Beltrame

Foto Capa / Karina Zen

Revisoras / Denize Gonzaga e Manuela de Medeiros

Designer Gráfico / Moisés Lavagnoli

Impressão / Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (Ioesc)

Tiragem / 6 mil exemplares

Entre em contato:

Fundação Catarinense de Cultura

Av. Governador Irineu Bornhausen, 5600.

Agronômica - CEP: 88025-202

Florianópolis - Santa Catarina

E-mail / suplementocultural@fcc.sc.gov.br

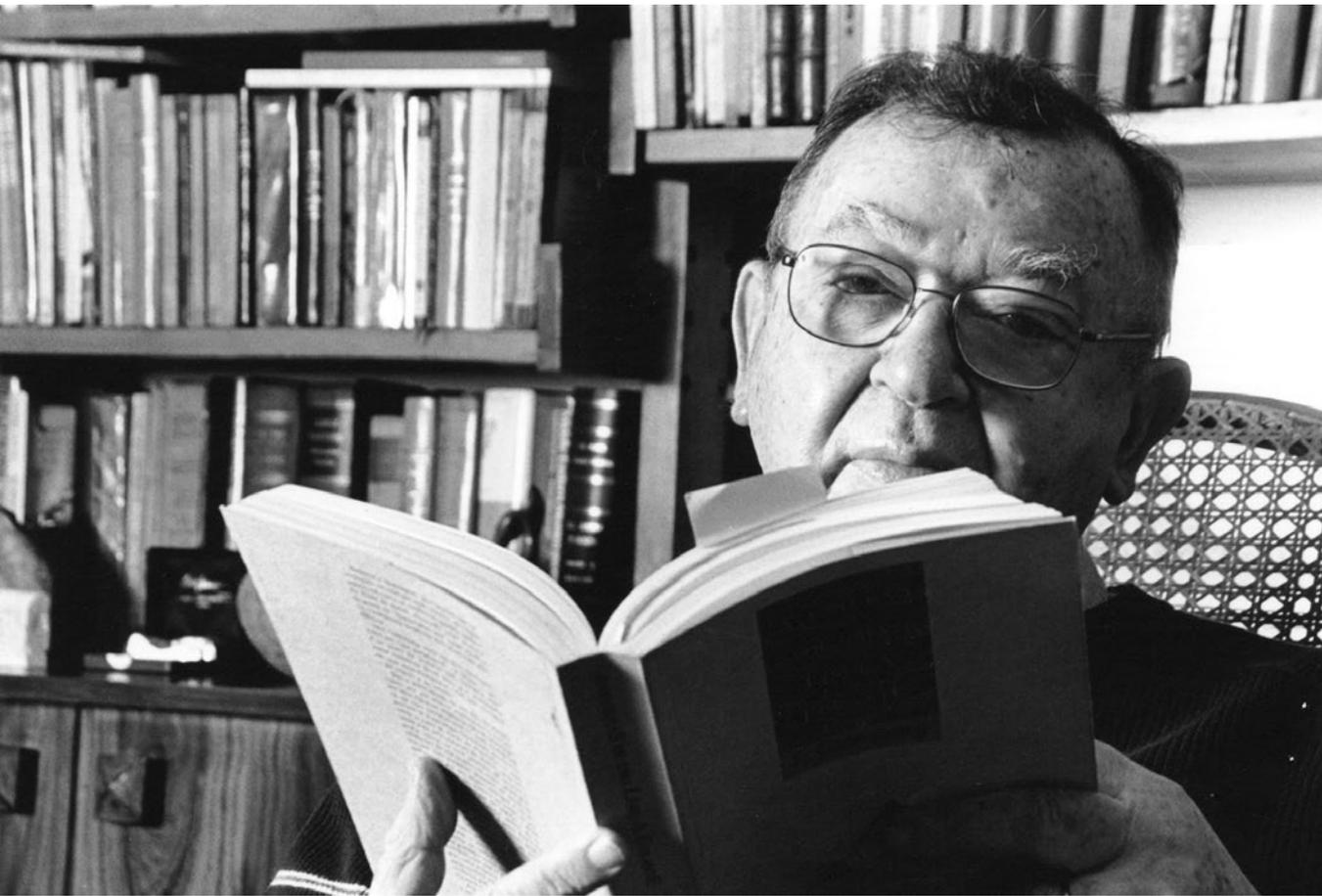
Fone / (48) 3953-2389

Site / www.fcc.sc.gov.br/ocatarina

Os textos assinados são de
responsabilidade dos autores.



As mil faces de Jacó Guinsburg



Por Marco Vasques e Rubens da Cunha

Jacó Guinsburg nasceu em 1921 na cidade de Riscani, na antiga Bessarábia, atualmente a Moldávia. Com menos de quatro anos atravessou o Atlântico com seus pais. O menino Guinsburg se tornou um dos mais respeitados intelectuais brasileiros: “eu sou jornalista, antes de tudo”, afirma um modesto Jacó Guinsburg, do alto de seus 92 anos. Trata-se de um homem que praticamente atravessou o século XX, acompanhando de perto todas as transformações políticas, sociais e culturais pelas quais o Brasil passou.

Entre as diversas atividades que Jacó Guinsburg exerceu, destaca-se a próspera carreira de editor, iniciada em seu trabalho na Editora Rampa e na Difusão Europeia do Livro (DIFEL). No entanto, foi com a Editora Perspectiva, fundada em 1965 com um grupo de amigos, que Jacó firmou-se como um dos mais inventivos e ousados editores brasileiros, fazendo da Perspectiva uma editora de ponta há mais de quatro décadas.

Em 1964, começou a ministrar aulas na Escola de Arte Dramática, na cadeira de crítica teatral, e, quando a EAD foi assimilada pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, Guinsburg passou a ministrar aulas de teoria e estética teatral. Aposentou-se em 1991, porém permanece ligado à universidade sendo membro de conselhos editoriais e professor orientador.

Autor e organizador de quase 40 livros, nesta entrevista Jacó Guinsburg revela como se aproximou do teatro, do que entende por teatralidade e do seu trabalho de editor e professor, bem como de seus livros de contos. Comenta também sobre os novos projetos. A fala pausada e a memória esplêndida de Jacó Guinsburg revelam um observador arguto da realidade política e cultural brasileira, um homem que está há décadas atuando diretamente para que as artes, sobretudo a teatral, se fortaleçam e se ampliem.

Ao ser perguntado como gostaria de ser lembrado, Jacó responde laconicamente que gostaria de ser esquecido. Será difícil diante de uma vida e de uma obra tão profícuas.

Podemos começar?

Sim, mas vocês me mandaram um questionário que eu não sou capaz de responder. Tudo isso que vocês querem saber, eu não sei. Vocês se enganaram de entrevistado.

Se o senhor responder apenas o que sabe, já é suficiente.

Numa das questões vocês me perguntam o que é um bom crítico de teatro. Se eu soubesse o que é um bom crítico, teria a chave para muitas das respostas que eu poderia dar. Não sei o que é um bom crítico. Mas sei reconhecer um mau crítico.

Na verdade, propusemos um roteiro com o objetivo de iniciar nosso diálogo.

Certo, mas esse roteiro a ser percorrido para uma revista como a que vocês editam em Santa Catarina requer de um entrevistado muito mais do que eu posso expressar e que seja digno de ser lido. Pois vocês têm aí gente muito boa pensando e fazendo teatro. Por exemplo, o Edécio Mostaço que, entre tantos estudos, tem um trabalho excelente sobre a *Poética* de Aristóteles e, para mencionar mais alguns, André Carreira, Níni Beltrame, Vera Collaço, Ronaldo Faleiro, dos que me passam agora pela memória, pois tenho certeza de que existem muitos outros. Vocês realmente têm um time de primeira linha.

Sim, muitos deles já publicaram com o senhor. Aliás, parte dos principais pensadores do teatro brasileiro já foi editada pelo senhor. Por isso gostaríamos de investigar mais sobre sua trajetória. Quando muito jovem, o senhor começou a frequentar a Livraria Elo, dos irmãos Del Picchia, naquela época visitada por homens como Oswald de Andrade, por exemplo.

É verdade, frequentei essa livraria. Aí conheci Oswald de Andrade, mas nunca cheguei a ter uma relação mais pessoal com ele. Apenas partilhávamos dos mesmos espaços, algumas horas em dias da semana. Naquela época, eu era um pouco mais que um adolescente interessado em literatura e política, papo que rolava quase sempre entre aquelas prateleiras de livros, com a participação de Oswald e de todos os que batiam ponto ali. É claro que havia certo relacionamento de convívio... Vejam, era um período muito diferente do atual. Primeiro, o acesso à informação era mais difícil e, paradoxalmente, mais fácil. Mais fácil, porque as pessoas que podiam interessar a um jovem que começava a descobrir coisas que ele nem suspeitava não eram tão numerosas assim. As relações não eram tão permeadas, tão mediadas. Então, o encontro das pessoas era relativamente mais fácil. Por outro lado, havia uma divisão estamentária, digamos assim, mais acentuada. Portanto, mesmo para aqueles que se diziam bastante ou muito modernos, “o senhor” e “a senhora” funcionavam ainda quase necessariamente. Isso, com respeito não só aos tradicionalistas, mas também aos vanguardistas. De todo modo, aquele ambiente era muito rico, pelo menos era a minha sensação na época e assim ficou gravada na minha lembrança. Lá se discutia da literatura à política, nas polêmicas divisões então na ordem do dia. Por volta das três ou quatro horas da tarde, começavam a aparecer os “habitués” de todos os tipos, dentre os quais um poeta chamado Rossini Camargo Guarnieri – irmão do maestro, grande folclorista e musicista, Rossini Tavares de Lima –, discípulo de Mário de Andrade, que foi professor do Conservatório Musical de São Paulo, e muitos outros, inclusive Oswald de Andrade, estudantes



de direito, que mais tarde tiveram papel relevante na vida política paulista, para não citar um futuro chefe meu na Difusão Europeia do Livro – Jean-Paul Monteil, um engenheiro francês, recém-chegado ao Brasil e interessado em cultura, literatura e arte. (Foi interlocutor dos professores universitários franceses que formaram o núcleo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo). Era um ambiente propício para um jovem curioso como eu.

Nesse contexto já começa a surgir o seu interesse pelo teatro?

Não. O meu interesse, então, era puramente literário e político. Nessa época, inclusive, nessas rodas, o teatro não era um tema central. Falava-se muito pouco da produção e do movimento teatral, ao que eu me recorde.

Quando surge a pulsão pelo teatro? Como ela acontece?

A minha ligação com o teatro surgiu de um modo muito natural, quando garoto, com poucas pulsações... Não foi uma coisa impulsiva, nem uma descoberta. Obviamente, como todo mundo, eu cresci vendo filmes, em cinema poeira, em cinema vagabundo. Mas, ao mesmo tempo, tive um primeiro contato com o teatro em um clube judaico. Vocês sabem que sou judeu. Era um clube judeu de esquerda, que existia aqui em São Paulo, que foi muito importante na coletividade judaica e deu origem ao que se chamou depois de “A Casa do Povo”. Ela foi erguida em memória dos milhões de homens, mulheres e crianças chacinadas no Holocausto nazista. Sua construção realizou-se por doações feitas pelos setores progressistas da coletividade. Daí o nome “A Casa do Povo” do Instituto de Cultura Israelita Brasileiro (ICIB). O nome vem de uma tradição do movimento socialista europeu, que organizava casas para cultivar as massas populares. Eram casas de cultura com bibliotecas, coros, grupos dramáticos, grupos de leitura, palestras etc. No caso específico de São Paulo, o clube de onde se originou a Casa do Povo, isto é, o Clube da Juventude e o Clube Cultura e Progresso, também servia de fachada legal para atividades então consideradas subversivas, porque a maior parte dos associados era constituída de militantes comunistas ou ex-comunistas, a maioria já aposentados da militância. Tanto os clubes como a Casa possuíam uma excelente biblioteca em língua ídiche com publicações das mais recentes em literatura universal e ídiche, em sociologia, política etc. constantemente atualizada, até o início da Segunda Grande Guerra, e não menos bem provida de edições em língua portuguesa. Além disso, havia uma constante atividade de grupos teatrais com repertório ídiche, que às

vezes faziam também *agit-prop* político. Foi aí que tive os meus primeiros contatos efetivos com alguma coisa da arte teatral. Mas, na época, isso não me chamou demasiada atenção. Pois, não alimentava o menor desejo de ser ator, que era um ponto máximo de atração do teatro da época.

E a literatura? Seu primeiro livro, *As Portas de Sion*, com prefácio de Antonio Candido, trata-se de estudos sobre a literatura judaica.

Esse livro, para minha satisfação e surpresa, contou com um prefácio de Antonio Candido. Eu não o conhecia, na época. A edição foi promovida pelo Centro Cultural Brasil-Israel, um grupo de amigos de Israel, do qual faziam parte Fernando de Azevedo, Sérgio Buarque de Holanda, Romeu Mindlin, José Nemirovski e outros professores e intelectuais de São Paulo, que incentivavam as relações culturais do Brasil com o novo Estado de Israel. Eu, na época, já havia começado a colaborar no Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”. Essa publicação estampava periodicamente artigos sobre diferentes literaturas nacionais, tendo se incluído, entre elas, uma sobre a judaica, isto é, letras hebraicas, ídiches ou em outras línguas; e esta foi confiada a mim por Décio de Almeida Prado. Foi esse material que interessou ao grupo a que acima me referi e eles pediram a Antonio Candido que prefaciasse o livreto. Por volta da mesma época (ou pouco depois, talvez eu esteja misturando as coisas), Antonio Candido veio de Assis para São Paulo. Naturalmente, como leitor de jornal e de suas seções literárias, eu conhecia o nome desse crítico, pelos ensaios que ele publicava na Folha. Também, eu havia folheado e lido a revista *Clima*, que foi a revista com que ele, Paulo Emilio, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita e outros marcaram presença na cena literária. Quer dizer então que eu sabia quem era Antonio Candido, mas não o conhecia pessoalmente. Mas, na sua “*rentreé*” na Faculdade de Filosofia, ele estreou com um curso a respeito de *Senhora*, de José de Alencar, sobre o problema da novela realista e do realismo na literatura brasileira. Era parte de um movimento que se propunha a retirar o rótulo exclusivamente romântico de José de Alencar e refazer a leitura de sua obra com maior profundidade, o que de fato se fez, com justiça. Um curso brilhante. Foi aí que eu tive o primeiro contato visual com Antonio Candido. Pouco depois, na Difusão Europeia do Livro (DIFEL), onde eu trabalhava, tive um contato pessoal com ele.

Como foi o convite para lecionar crítica teatral na Escola de Arte Dramática? O que o motivou a aceitar esse convite, já que o senhor sempre teve uma espécie de aversão às instituições escolares?

O Alfredo Mesquita me convidou para dar as aulas de crítica teatral no momento em que, tendo Décio de Almeida Prado se demitido da função, precisava dar prosseguimento ao curso para o qual outros críticos militantes não estavam disponíveis. O Décio era companheiro dele de longa data. Eles tinham todo um passado de vida intelectual, desde os bancos acadêmicos da Faculdade de Filosofia e de outras intervenções culturais e artísticas de nota no cenário paulistano, das quais Paulo Emílio, Rui Coelho e Antonio Lefèbvre também eram participantes. Tratava-se de um grupo de afinidades artísticas e literárias com marcada feição crítica. Décio já era visivelmente um dos expoentes dessa nova crítica, e nas páginas de *Clima* sua atenção começava a concentrar-se na cena teatral. Portanto era *the right man on the right place* na disciplina de Crítica Teatral. A substituição afigurava-se, na verdade, bastante esdrúxula, tanto mais quanto não havia nenhuma razão especial para Alfredo me convidar. Eu não era interlocutor de nenhum deles, não era ator, não era diretor, nem articulista teatral. Havia feito alguma coisa como jornalista. Então eu trabalhava como redator de uma revista. Apenas escrevera como colaborador do *Suplemento Literário* de **O Estado de S. Paulo** uma série de quatro artigos sobre um grupo hebraico de teatro, o famoso grupo Habima, fundado na Rússia, que se fizera notar no movimento da vanguarda cênica da época e como expressão do movimento nacionalista na arte dramática judaica. Essa foi talvez a única coisa no meu currículo que pode ter instruído a minha indicação. É certo que na medida em que tentei me aprofundar nas concepções e nas práticas daquele elenco, que fazia parte do Teatro Russo da década de 1920, o extraordinário processo cênico, artístico e ideológico que ele performou me envolveu. Antes disso, é fato, eu havia escrito uma crítica sobre um espetáculo interpretado pelo renomado ator judeu Morris Schwartz. Ele viera ao Brasil com uma obra-prima do teatro judeu de língua ídiche, “O Dibuk”, além de outras peças. Como jornalista, fiz a cobertura desse espetáculo para a revista Brasil-Israel, tarefa que me foi atribuída por ter traduzido o texto dessa peça para o português algum tempo antes. Além disso, cabe salientar que se tratava do momento em que o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) se impunha aos olhos do espectador paulistano pela novidade e qualidade de suas apresentações. Eu, como tantos jovens da época, comecei a tomar gosto por aquele teatro, por seu repertório e por suas inovações. Mas minha relação inicial com tudo isso não foi a relação de participante de um movimento; foi meramente a de espectador. Portanto, como disse de início, não terão sido esses elementos curriculares que poderiam sugerir o meu nome. E, de minha parte, eu tampouco estava tão predisposto assim a entrar nesse trabalho. Não era minha área, mas acabei aceitando. Por quê? Não me pergunte, porque até hoje eu mesmo não sei.



A historiografia do nosso teatro deve bastante à literatura. O senhor mesmo se iniciou na literatura. Num primeiro momento, foram os poetas, os escritores e os dramaturgos que começaram a relatar aspectos da nossa arte cênica. O crítico José Veríssimo, entre outros, por exemplo, incluiu a produção teatral em sua *História da Literatura Brasileira*. O senhor fez parte de um grupo que propiciou o deslocamento do estudo do texto para o estudo da cena propriamente dita.

O deslocamento desse eixo foi um item que eu defendi desde que comecei a exercer uma atividade mais específica no campo do ensino de teatro. Era o meu ponto de vista, por duas razões: uma, vinha de um certo ativismo político, também ligado à questão da propaganda ideológica e da função que o *agit-prop* podia exercer; a outra, foi uma questão de análise crítica. Nesta época eu já dialogava com Anatol Rosenfeld, que começara a me introduzir, e ao círculo em que conversávamos, na fenomenologia como ferramenta de análise estética e de particular fecundidade na interpretação do fazer atoral. A área era nova para mim e para meu grupo, pois éramos todos “marxistas dogmáticos”. O campo da fenomenologia e da análise fenomenológica da obra de arte tocou, então, para mim, no núcleo sensível da arte teatral, porque tradicionalmente a realização cênica era vista como subserviente ao próprio texto dramático. Além disso, o problema do fenômeno teatral e de como a obra de arte teatral se constitui em cena era focado por meio da eventual relação, melhor ou pior, do comediante com o texto; a própria arte do ator, quando se impunha, era tida como realizadora da peça escrita. Vou dar um exemplo: intérpretes como o Grande Otelo eram vistos, em geral, como grandes comediantes, mas não como grandes atores “dramáticos” e, às vezes, como bufões, como grandes bufões circenses. É claro que não era à luz de um desempenho de *commedia dell'arte*. Julgava-se que o ator traía, e muitas vezes traía mesmo, de modo vergonhoso, o texto. O caco reinava e comediantes como, por exemplo, Procópio Ferreira, que possuía, sem dúvida, grande formação cultural, utilizavam-no à vontade em nome do improviso, do momento político, da crônica social, da falha do “ponto” e por aí fora. No caso de Procópio, não é que não soubesse fazer outra coisa; sabia, tinha conhecimento, leitura e talento. Muitos outros, porém, eram atores natos que adquiriam as práticas dos repertórios e do teatro de revista, do mambembe, que rendiam, tinham público, fatores que os jungiam ao “cartaz” rotineiro no teatrinho e no teatrão. No entanto, Dercy Gonçalves, Grande Otelo e outros eram atores geniais, mas o trabalho deles, em grande parte, não recebia a devida valorização estética teatral, porque o fenômeno teatral, a realização do espe-

táculo, a performatividade cênica de arte eram analisadas em outro contexto. O deslocamento do texto à expressão teatral propriamente dita deveu-se, sobretudo, ao impacto que ideias teatrais como as defendidas por Anatol Rosenfeld somadas à atuação de críticos militantes como os da geração da renovação teatral brasileira (Rio, em São Paulo, em Porto Alegre, Recife, Belo Horizonte etc.), que tiveram contato com esse movimento, e com o deslocamento de visão já em curso em outras partes do Ocidente. Esta perspectiva me pareceu tornar nítido o foco da tão evanescente arte da interpretação teatral, cujos valores, concretizados cenicamente, o crítico se propõe a avaliar e a transmitir ao seu leitor na imprensa, em que pese a subjetividade que os impregna.

Nem sempre a relação do crítico com o teatro de sua época é amistosa. No entanto, a historiografia do teatro brasileiro, ou parte dela, deve muito ao exercício da crítica.

A crítica sempre teve uma importância fundamental, porque o grande interlocutor do ator, além do público, é o crítico. O que é o crítico? É um espectador privilegiado. A relação, aliás, é conflituosa, como em todo casal, mas também extremamente feliz e fecunda em muitas ocasiões e aspectos. Pois, o que o crítico faz é, por fora, com maior objetividade o que o próprio ator faz, por dentro – portanto com grande dose de subjetividade, quando realiza o seu trabalho de incorporação do papel e lança mão de seus recursos não só de expressão, como de escolha. O intelecto interpretante entra inevitavelmente em ação. Ele não é, pois, apenas expressão vivencial e imaginativa no corpo, mas também opção e decisão intelectual. É vontade representativa. O comediante não age automaticamente, como se desse um espirro. Faz com intenção. Quer dizer, tem intenção, tem vontade e efetua aplicações racionais. Todo ato teatral possui um elemento de ordem intelectual que dialoga ou com o eu do actante enquanto outro (ele, cabeça) ou com o outro efetivamente (ele, sujeito). Esse outro pode ser o público, o diretor, o contrarregra e, sem dúvida, o crítico. Em suma, a relação do crítico com a arte teatral, por mais conflituosa que possa ser no varejo das apresentações e das performances, é, a meu ver, de vital importância no atacado do processo estético, social e político da arte do teatro. Trata-se, por assim dizer, de uma necessidade. Basta ver que, antes da eclosão formal do crítico de plantão nas redações, surge na tragédia grega um dramaturgo como Aristófanes, fazendo crítica de teatro no próprio exercício da arte teatral, mais precisamente na dramaturgia em seu sentido clássico. É claro que um ator como Paulo Autran não iria incorporar, como uma contribuição, toda e qualquer observação a respeito do seu desempenho, ou de sua visão de uma peça,

mesmo que o reparo fosse de um Décio de Almeida Prado. Ele poderia considerar a opinião e continuar na dele. Mas a relação, a discussão e a própria briga são partes de um diálogo a longo ou a médio prazo, integrantes da sua criação e daquele teatro. Por certo que um ator fica “louco da vida” quando recebe uma crítica negativa. Temos um vasto histórico de refregas, nada cavalheiras, entre críticos e atores, mas, no fundo, como vocês apontaram na própria pergunta, a crítica em todas as épocas sempre serviu e servirá para restaurar o esqueleto vivo do teatro que se fez em cada uma delas.

No teatro, já tivemos o reinado do texto, o reinado do ator, o reinado dos empresários, o reinado do diretor. Hoje, discute-se muito o conceito de teatralidade. Parece que esse conceito é o reinado do momento. O que é a teatralidade, afinal?

Se eu soubesse responder a essa pergunta, mereceria um lugar de honra, não apenas na galeria dos pensadores do teatro. Mas, para ensaiar uma beliscada no tema, direi que o conceito começou a ocupar algum lugar em meu espírito, quando me defrontei, na EAD, com as demandas do Curso de Crítica. Dividi, então, o programa em dois módulos: um teórico e outro prático. O primeiro com vistas ao processo histórico-estético das ideias, estilos e movimentos teatrais. O segundo como exercício para uma possível profissionalização dos estudantes como críticos. É claro que na parte teórica lidava com uma série de conceitos que iam da *Poética* de Aristóteles até Artaud e Brecht. Neste caminho, a mudança dos parâmetros era evidente e, aí, nas leituras artaudianas, me defrontei pela primeira vez com o termo. Em seguida, já na ECA, e de um modo mais detido, vim a reencontrá-lo na esteira dos diretores russos marcadamente em Evreinov. Este lhe dava um cunho que me pareceu original, pois falava de um “instinto” teatral no ser humano de natureza representacional e expresso psicoantropologicamente, desde sua aparição nos mitos e ritos mais primitivos. Ora, sem entrar na validade do conceito, como tal, é claro que numa perspectiva epistemológica não se podia negar que o poder da imaginação e da reprodução imaginativa é uma faculdade inerente à criatura humana. Esse fato casava, a meu ver, psicologia, antropologia e sociologia. É uma visão generalista. Sim. Mas tem a vantagem de não ser redutora a este ou àquele aspecto da manifestação teatral, quer na sua essência, quer na sua aparência. Com isso, sei que não preenchi o conceito, mas o flexibilizei a ponto de servir a qualquer ato de palco e plateia, objetivos ou subjetivos. Poderia até entendê-lo a ações semi-intencionais destinadas a exercer efeitos desejados para fins individuais tão ou menos nobres.



Aproveitando a questão da crítica e história, o senhor acabou de publicar, pela Perspectiva, dois volumes da *História do Teatro Brasileiro*, de João Roberto Faria. Parece-nos que há, mesmo nestes dois volumes, um olhar privilegiado à dramaturgia, no sentido clássico do termo. Por que é tão difícil construir uma história da cena teatral?

Quando o ator emite “huuuuum”, ele está falando. É texto implícito. Essa simples articulação de sons em cena ou outra qualquer, por mais inarticulada que seja, é fala. Não há como dissociar uma coisa da outra. É claro que antigamente reinava um “textocentrismo” que incluía um repertório imenso de obras, desde peças que ficaram no lixo da história teatral até obras sublimes que dialogam conosco, até hoje pulsantes de sentidos, emoções e lições. Como expulsar Lope de Vega, Shakespeare, Arthur Azevedo, Molière, Büchner, Eugene O’neill e tantos outros do teatro? Não há como falar de teatro sem texto; por outro lado, há como falar de teatro sem ator? Posso falar de literatura dramática, que é outra coisa. O casamento entre texto e cena, por mais que os cônjuges se estranhem muitas vezes e não queiram partilhar do mesmo leito, é indissociável. De um ou de outro modo eles estão sempre juntos, porque até na pantomina, por exemplo, há além de um roteiro significativo, “a fala do gesto”, tanto para o emissor como para o receptor. Vejam, isso vale também para a performance, ainda que ela pretenda apenas comunicar em nível vivencial. Na medida em que ela o faz, o produto se constitui em um objeto de leitura para o espectador, numa realização teatral dominada na sua originalidade, organização, eficácia de comunicação pela presença implícita ou explícita da teatralidade do actante na atuação. Portanto, me parece que a diversificação e a radicalização dos acentos em épocas, gêneros e com interpretações é sempre um jogo dentro de determinado âmbito. As numerosas maneiras de fazê-lo são igualmente válidas, e sua concretização se realiza sempre no aqui-agora ator-espectador, ao sabor das inevitáveis variações históricas e estéticas. Diante desse critério, creio que a *História do Teatro Brasileiro* é uma história da cena em nosso país. De fato, o seu projeto, que desenvolvi com João Roberto Faria, e que foi textualmente realizado por um amplo conjunto de autores atuais, integrados nas modernas concepções do teatro e da teatralidade, imprime essa visão, embora deva salientar um ou outro aspecto, conforme a pesquisa e os dados disponíveis encaminham o olhar histórico-crítico.

Foi no experimento que a coisa foi acontecendo?

Vocês estão se referindo ao trabalho da Editora Perspectiva. Para ser sincero, não houve nenhum plano experimental. Somente algumas ideias vinculadas à discussão em pauta no momento de sua

concepção e execução. Não era o teatro em primeiro lugar. O aprofundamento filosófico, científico, a vanguarda estética na poesia, na crítica literária, nas artes plásticas, na música e a agenda política não nos atraíram menos. Ao contrário. Tínhamos uma relação especial com Haroldo de Campos e as suas propostas. Sobre um outro ângulo, com Anatol Rosenfeld e com a releitura dos clássicos. Em torno desses interesses, a editora foi se estruturando e, até hoje, segue essa trilha, por certo, levando em conta o que se desenha de novo no horizonte cultural.

A editora surge durante o período da Ditadura Militar. Vocês chegaram a ter algum problema com a censura nesse período?

Não tivemos. Não especificamente. Isso não quer dizer que não tivéssemos posições; tanto é que algumas das pessoas com problemas dessa ordem estiveram ligadas à editora. Mas, não estávamos de olhos fechados, tanto pessoalmente, quanto editorialmente. Sempre nos posicionamos contra regimes discricionários.

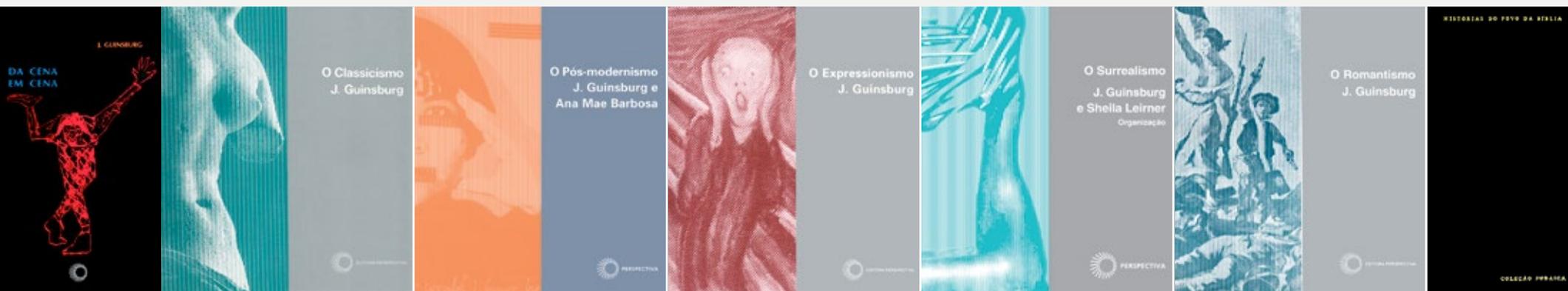
Voltando para a questão da modernização do teatro brasileiro, ela sofreu influência dos movimentos teatrais europeus direta e indiretamente. Existiam muitos profissionais do teatro italiano, polonês, russo, alemão, enfim, no entanto, costuma-se cristalizar a França como referência.

É verdade. No teatro brasileiro, até determinado período, houve, sem dúvida, além da hegemonia portuguesa, forte influência do teatro francês e, em alguma medida, do italiano. Grosso modo, o texto e a cena dramáticos acompanhavam as dominantes da literatura, não na mesma chave que marcou o processo literário, pelo menos em senso estrito, pois se o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo deixaram suas pegadas nos repertórios e nas interpretações, não se pode dizer o mesmo do Parnasianismo e do Simbolismo. Mas tanto as procedências quanto os procedimentos em termos dramaturgicos e cênicos começaram a receber novas filtrações em escala crescente a partir dos anos de 1920. As fontes inglesas, russas e americanas, e renovadamente a francesa e a italiana, por uma variedade de vias, confluíram para um novo teatro brasileiro, quer em seu modo de abordar o legado já consagrado, quer no impacto criativo de suas propostas para a edificação de um teatro caracteristicamente brasileiro, na sua problemática, nos seus temas e nos seus estilos. É mais uma vez, em versão nossa, o enlace das culturas do Ocidente com as culturas locais, e que resultou nos movimentos de recuperação e de revalorização das culturas étnicas. Cumpre olhar para essa mixagem, pois, hoje, sobretudo nas Américas, inclusive no Brasil, os espaços são cada vez mais tão indígenas, tão afro-indígenas,

tão tupinambás quanto ibéricos, quanto itálicos, nipônicos, eslavos, quanto europeus orientais e ocidentais. Somos tudo isso e não dá mais para expulsar esta ou aquela raiz. E é o que traz riqueza cultural e, com ela, democracia cultural, como pensava Octavio Paz. Vejam o impacto da cultura alemã no meio em que vocês vivem. Ela sumiu? Não foi parar em algum lugar? Então, só porque os portugueses vieram da Ilha da Madeira para o Sul do Brasil, quer dizer que não haja aí outros referenciais como o italiano ou o polonês? A conceituação hegemônica deve ser posta em questão porque, evidentemente, a história se desenrola por linhas muito mais flexíveis e profundas, e produz manifestações continuamente cambiantes. De fato, as Américas começaram a descobrir que eram América olhando para fora – de repente descobriram que havia alguém mais olhando para elas. Então, passaram a olhar para si com a visão do outro, e a ver-se em si e entre si. Essa descoberta efetiva, plenamente conscientizada e, como tal, politicamente atuante, é de hoje. E não cabe culpar os outros por isso, porque se faz necessário que os contextos históricos sejam criados para que outros contextos surjam.

No livro *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, o senhor e Rosângela Patriota elege as obras *História do Teatro Brasileiro*, de Lafayette Silva; *Teatro no Brasil*, de Galante de Souza e *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, como pontos de partida para se discutir nossa historiografia. Por que a escolha dessas obras? Num mundo cada vez mais fragmentado como o nosso, como pensar, de acordo com o que vocês afirmam nesse livro, que o nacional, desde o final do século XIX, passou a ser almejado, e que essa busca “continuou no horizonte crítico, no decorrer do século XX”, apesar de ter se renovado sob a premissa da modernização? Como o senhor vê essa questão no mundo pós-moderno e pós-colonial?

A escolha dessas três obras obedece a critérios fundamentados na questão das ideias que serviram de pontos de convergência e de divergência nos modos de encarar a arte dramática, em perspectiva histórica. São concepções diferentes do fenômeno, embora tenham até certa proximidade temporal. Ou seja, cada uma delas se colocava em posição diferente em face da percepção estética e da consciência coletiva que a conduzia sob esta ou aquela opção. Consideramos que representavam, no caso brasileiro, não só visões específicas de seus autores como marcadores do processo em curso sob a égide de ideias gerais com direção, sentido e intensidade: ideias-força – as dominantes que marcaram o desenrolar histórico da sociedade e da cultura brasileiras. Lidas sob essa luz, as obras escolhidas trazem esses marcadores em suas noções condutoras. Um deles, por exemplo, é a busca, em contraposição ao fragmentário do



Brasil-Colônia, da identidade e da unidade coletiva pelo conceito de nação. Outro é a de civilização, o empenho de passar de um estado mais rústico a outro mais condizente com os modelos europeus, preocupação que dominou o século XIX de ponta a ponta. O imperador, os políticos, os principais expoentes da economia e da literatura tinham esse propósito em mira e, na medida de suas ações, tentavam instaurá-lo. Ele assumiu o nome de Romantismo, Realismo, Naturalismo na literatura; e Ilustração, Ciência e Positivismo no pensamento. Positivismo no Brasil? Em função do quê? Em função da tentativa de construir uma nação com valores então aspirados ou vigentes no Ocidente, isto é, no universo-modelo. Eu disse valores vigentes, mas não disse únicos. De todo modo, eles entraram e foram aqui adotados, de fraque e cartola, com Ordem e Progresso. Um outro viés embutido nessa maneira de ver é a consideração de que tais ideias estavam e estão intimamente ligadas aos modos de conceber, fazer, ver e absorver a criação cênica e seus valores, pois a variação que ela sofreu nos tabladados internacionais e nacionais são as trilhas pelas quais o teatro caminhou das representações clássicas/tradicionais às modernistas, vanguardistas e pós-modernistas, levando em conta, inclusive, as incorporações efetuadas por nosso teatro com o nosso sotaque, ou seja, com a problemática social e política e a singularidade cultural de suas expressões. No entanto, agora, temos o império da comunicação, e não dá mais para comparar o efeito de um sinal elétrico com o de um sinal eletrônico. Somos uma cultura dominada pelo sinal digital. O que aconteceu neste instante na Conchinchina já está aqui. Efetivamente, é um outro plano, um outro espaço, um outro tempo. Essa mudança tecnológica encontrou dois termos: Globalização e Integração, que, por sua vez, geraram processos centrípetos e centrífugos que vêm afetando as supostas unidades monolíticas dos povos, sociedades, culturas e países estruturados pelo conceito de estado-nação, sobretudo a partir da Revolução Francesa. Haja vista as reivindicações dos provincianismos étnicos, linguísticos e religiosos, do vicejamento dos grupos, das tribos, das redes, dos facebooks e das tuitagens, que se pretendem identitárias, de passaporte e de moeda únicos. Por outro lado, se a massa das pessoas conscientizadas a toque eletrônico cresceu de uma maneira assombrosa, nem por isso diminuiu a leitura necessária, tanto para a decodificação dos códigos, para a construção de sistemas de pensamento quanto para o acesso e o percurso nos meandros da sensibilidade e da imaginação pela mão da linguagem na arte da palavra. Nessa proliferação a um só tempo esfuziante, espantosa e caótica, torna-se difícil discernir um conceito de prevalência hegemônica, a não ser a hegemonia da contestação contestada. Ora, não era esse o quadro em que o “pós” no tempo é atribuição de tudo, inclusive do “pós-tudo” de Augusto de Campos? O movimento da história e a consciência de

seus fatores, inclusive na arte teatral, assumia o nome das ideias que o polarizavam, ora *a priori*, ora *a posteriori*. Nesse sentido, os três livros que sugeriram esta pergunta constituem, cada um por si, indicadores das vias pelas quais o teatro buscou, do século XIX em diante, a sua identidade nacional na atualidade e modernidade de suas formas de expressão. E agora? Quem viver verá.

Antônio de Araújo, Sílvia Fernandes e Silvana Garcia, por exemplo, são profissionais do teatro que foram orientados pelo senhor na academia. Sempre existiu um discurso de distanciamento entre o fazer teórico e o fazer artístico. Qual é, a seu ver, o papel da academia na prática teatral? Parece-nos que cada vez mais o fazer teórico se imbrica com o prático. O senhor também percebe esse movimento de aproximação?

Não tenho dúvida de que uma coisa está visceralmente imbricada na outra. Hoje mais do que nunca. Pois, na medida em que o trabalho teatral toma consciência de suas múltiplas vinculações em todos os planos de sua produção, isto é, desde a sua concepção implícita ou explícita até a sua efetuação no aqui-agora do espetáculo, representação, performance, e a expressão que comunica em termos de emoções, reflexões, pensamentos e filosofias, ele se constitui de diálogo, enfrentamento e opção de sensibilidades, imaginações e intelectos no empenho de encontrar a unidade representacional, da diversidade de leituras. O conhecimento que se possui na atualidade, devido à pesquisa teórica e crítica desses elementos, à sua contínua presença na pauta da discussão interpretativa e do fazer, não pode mais ser ignorado. Uma montagem, assim como uma performance, é o produto sintético desse processo analítico e acumulativo dos saberes e das técnicas. Assim, o impacto teórico, ou melhor, o impacto teórico-crítico é maior do que nunca, e sua absorção se faz em diferentes níveis e graus, em diferentes textos e contextos. Distanciar o exercício teórico do prático é, a meu ver, uma grande tolice, quando não um preconceito que tenta sobrepor o impulso, a intuição, a espontaneidade, a sensação, o sentimento e o vivencial à inteligência. Muitos dos que passam pela academia se tornam, por isso mesmo, grandes artistas. Outros, que não tiveram eventualmente esse preparo, nem por isso se tornam menos competentes ou brilhantes, estando, em princípio, mais desarmados para o jogo. A história do teatro brasileiro deve, hoje em dia, mais do que nunca, a esse intercâmbio orgânico com a academia, a sua amplitude e artisticidade, como evidenciam não só a geração que levou a cabo a nossa modernização cênica, como expoentes atuais do calibre de Cibele Forjaz, Gabriel Vilela, Antônio de Araújo, Sérgio de Carvalho, Maria Thais Santos, Abílio Tavares, Bosco Brasil, na cena inovadora de suas encenações, e de Sílvia Fernandes, Silvana Garcia, Rosângela Patriota, Matteo Bonfitto, Sônia

Azevedo, Beth Lopes, Isa Kopelman e tantos outros, na cena de suas pesquisas e propostas.

Em “Romantismo, historicismo e história”, publicado no livro *Romantismo*, pelo senhor organizado, temos a afirmação: “é como se tudo o que foi criado nos últimos duzentos anos, obra de literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura, houvesse surgido do confronto e da união com este espírito mágico, que, buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado aparentemente desde e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes, mesmo daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica.” Em tempos pós-modernos, o quanto dessa revolução ainda reverbera? Ou o quanto ainda é necessário trazer de volta do espírito romântico revolucionário para mexer com as estruturas contemporâneas?

Talvez seja necessário invocar, a propósito, o velho jogo entre o apolíneo e o dionisíaco que Nietzsche explorou tão bem. O pós-moderno é marcadamente dionisíaco. Considere, por exemplo, Brecht, o pós-expressionista; ele é apolíneo, apesar de tudo. Se retorna-se a *Baal*, encontram-se aí componentes, fatores, estímulos ou, se quiser, pulsões que estão presentes não só na sociedade, como em nós. Nós vivemos, trabalhamos, ao sabor constante desse jogo entre intelecto e emoção, subjetividade e objetividade, tradição e revolução. A emoção é dionisíaca, e o intelecto, apolíneo. Mas nenhum dos dois jamais é inteiramente expulso; um e outro estão nesta ou naquela proporção sempre juntos. Daí porque, também, é muito difícil pensar numa sociedade ideal, a do equilíbrio perfeito entre ambos, a despeito das visões utópicas da sociedade dos iguais, que, na verdade, intentam achatar os dois. E ninguém mais do que o teatro reflete isso, ou melhor, isso é razão pela qual a literatura, por exemplo, é uma forte componente e presença do hibridismo dessas forças. A própria poesia, com toda a sua força dionisíaca, está sempre contaminada pelo apolíneo. Em outro plano, seja pessoal ou coletivo, estamos condenados a mexer continuamente com as estruturas reinantes e com as nossas próprias; temos que nos confrontar conosco e com o mundo em nós e no mundo, como seres individuais e sociais. O romantismo e os românticos sempre estiveram embebidos e movidos por um apelo dionisíaco que os colocava no limite do abismo. Esse apelo, que é um fator, continua tão presente quanto antes no universo de nossa contemporaneidade, e, por isso, talvez seja tão necessário hoje, como foi anteriormente, investigarmos os nossos abismos e ousarmos planejar a sua transposição, derrubando ou não as pontes que nos permitem fazê-lo.

O teatro, em certo sentido, é local e está vinculado a um espaço territorial específico; por mais que tenhamos companhias circulando, festivais de teatro acontecendo, a produção teatral, em sua grande maioria, fica restrita a um território geográfico. Num país tão imenso e multifacetado como o Brasil, não seria o caso de termos várias histórias do teatro brasileiro? Nas histórias que temos, até hoje, por exemplo, não encontramos absolutamente nada sobre o teatro em Santa Catarina?

É claro que toda a tentativa de escrever uma história é redutora. Primeiro, por ser o contingente no todo inabarcável e, na medida que se pretende abarcá-lo, o autor ou autores, não sendo divinos, o fazem obedecendo a certas linhas que lhes parecem ou determinantes, ou condicionantes, ou mais significativas que outras. De todo modo, acaba-se, querendo ou não, privilegiando determinados centros ou aspectos aos eventos. *A História do Teatro Brasileiro*, que terminamos de editar, guiou-se por critérios inclusivos e tão abrangentes quanto possível, mas, evidentemente, sem preocupações regionalistas ou territorialistas. Com certeza, muitos registros ficaram de fora. Seja como for, penso que a própria consciência das exclusões trouxe e trará para as textualizações históricas do teatro da vida e do movimento teatral no Brasil, crescentemente, os produtos das inúmeras monografias, dissertações, teses e investigações que estão sendo realizadas em Santa Catarina, assim como nos demais quadrantes desse continente chamado Brasil.

Como o senhor avalia os experimentos de Renato Viana, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho nas primeiras décadas do século XX?

Os nomes de Renato Viana e de Álvaro Moreyra constam em todas as histórias mais recentes da modernização de nossa arte dramática; todas elas lhes prestam o devido tributo. Não resta dúvida de que eles têm um papel pioneiro no processo renovador. Renato Viana mais até que Álvaro Moreyra, cujos experimentos se deram em âmbito mais restrito. Mas eles não alcançaram a amplitude, nem produziram o impacto e a repercussão que Os Comediantes obtiveram. A montagem do *Vestido de Noiva*, queiram ou não, se não desencadeou o processo, imprimiu-lhe um reconhecimento que se tornou icônico. Nelson Rodrigues, Ziembinski, Santa Rosa e o elenco – os jovens “comediantes” –, por assim dizer, explodiram no tablado brasileiro. Do ponto de vista artístico, estético, social e até político, se quiser, dependendo do viés da análise, estabeleceu-se aqui, dentre as várias tentativas, um marco obrigatório.

E o Teatro Experiência de Flávio de Carvalho?

Está sendo recuperado agora. Na época não causou grande impacto quanto à teatralidade, exceto pelo seu caráter inusitado. Fugia dos padrões. Hoje, porém, é objeto de uma reavaliação, principalmente por sua natureza performática. Trata-se daquilo que comentei há pouco sobre a variável das dominantes, de como os acentos e as reinterpretações



de propostas ou de trabalhos precursores podem mudar. O invisível, ou o relativamente percebido ou perceptível, salta à frente escandalosamente, torna-se visível. É o novo. Apesar de ser uma figura já assinalada entre os promotores da estética modernista nas artes plásticas, Flávio de Carvalho fez-se notar também pelo seu caráter excêntrico, em cuja conta eram lançadas as suas performances de afinidades dadaístas e surrealistas. Poder-se-ia até, como exercício descompromissado, situá-lo na ponta oposta a Mário de Andrade (o discreto), permeado por Oswald, bem mais espalhafatoso, e Flávio na outra ponta, como expoente da vivência total da radicalidade estético-artística.

A série Stylus, que possui 13 volumes, é a mais importante coleção, por sua pluralidade, no que tange às correntes e aos movimentos estéticos. Teatro, dança, literatura, artes visuais, enfim, os movimentos históricos são explorados sob múltiplos ângulos. O senhor organizou e escreveu nos volumes *O Classicismo*, *O Romantismo*, *O Pós-Modernismo*, *O Expressionismo* e *O Surrealismo*. Pode falar um pouco sobre esse trabalho?

Posso contar a vocês como a criança foi concebida. Ela, agora, já está um tanto taludinha, pois, em breve, publicaremos o décimo quarto volume da coleção, *O Naturalismo*. Vejam que estamos avançando. Mas os nossos critérios são os mesmos desde o início. Na década de 1960, um grupo de interessados me convidou para organizar um curso sobre o Romantismo. Era um tema que Anatol Rosenfeld conhecia como poucos, pelos menos dentre aqueles com os quais eu tinha contato. Convidei-o, assim como Haroldo de Campos, Roberto Schwartz, Sábato Magaldi, Victor Knoll e S. Landsberg. Coube-me falar sobre “Romantismo e História”. As palestras foram parcialmente gravadas, porque havia intenção de editá-las, depois de revistas pelos autores, ao menos em forma de apostila. O projeto, porém, nunca se concretizou. Mas a ideia ficou e foi realizada com alguns dos conferencistas e dos novos colaboradores. Daí nasceu o princípio que norteou os demais volumes da série: uma abordagem que desse conta da história, da estilística e da estética de cada uma das manifestações envolvidas no fenômeno em epígrafe, e concentricamente permitisse uma visão de conjunto do movimento tematizado em seus múltiplos aspectos. Tal é a diretriz principal da Stylus. Essa coleção se interessa tanto pelos formalismos como pelos conteúdos, pela dinâmi-

ca desses conteúdos e pelos produtos e seus efeitos na dialética geral das artes.

Na experiência de organizar, com Newton Cunha, o livro *Teatro Espanhol do Século de Ouro*, o que o senhor destacaria como ponto fundamental desse período.

A Vida É Sonho, *Fuente Ovejuna*, a revolucionária peça sobre a revolta camponesa na Espanha feudal, *El Burlador de Sevilla* são obras do Século de Ouro espanhol. Trata-se de uma dramaturgia que só tem o equivalente no ciclo elizabetano.

Seriam necessários dias de entrevista para falarmos de toda a sua produção. De Diderot a Pirandello? Enfim, o que vem pela frente, qual o próximo projeto? O senhor tem um *modus operandi* na sua produção, uma rotina. Qual é o seu processo de produção?

Simples. Se um tema ou um autor chamam a minha atenção, e se, a meu ver, eles podem ser de interesse para um eventual leitor, procuro eu mesmo satisfazer a esse chamado ou buscar os meios para atendê-lo. No momento, estou trabalhando em novas traduções para a coleção Textos. Trata-se dos escritos de Lessing, uma coletânea que estou organizando com Ingrid Dormien Koudela. A tarefa não é nada fácil. Às vezes até me arrependo de tê-la empreendido. Mas, a esta altura da vida, espero poder ir até o fim.

Andando pelos sebos de São Paulo, nos deparamos com um livro de contos escrito pelo senhor. Fale-nos sobre o ficcionista.

Sempre quis ser contista ou novelista. Esse livro de contos aconteceu porque eu havia escrito alguns quando era bem mais jovem. Outros são frutos do suposto lazer da aposentadoria que, em certo momento, em meio à modorra, me deu uma alfinetada: agora ou nunca. Eu não resisti até certo ponto, e até cheguei a escrever alguns mais. Estão inéditos. Como vocês veem, mesmo na idade provectora a gente comete alguns pecados dessa natureza.

Como é que o senhor gostaria de ser lembrado?

Gostaria de ser esquecido. Veja, não tenho nenhuma pretensão à imortalidade, mesmo à literária. Claro que fiquei contente quando vocês me disseram que gostaram de meus contos, até porque vocês não tinham nenhum motivo para estar mentindo ou me lisonjeando. Quando uma obra tem valor, ela acaba subsistindo por vida própria, independentemente das disposições testamentárias de seu autor. O bom escritor não tem nada ou pouco a ver com aquilo que fizeram dele. A obra dele é o que conta. Espero que alguma coisa do que eu tenha feito possa ser de utilidade ou dar prazer a alguém, na transitoriedade do tempo.

(Marco Vasques e Rubens da Cunha são poetas e críticos de teatro, Florianópolis / SC)

A experiência teatral do poeta Cruz e Sousa

Por Uelinton Farias Alves

Talvez poucas pessoas saibam que, entre os inúmeros poemas, contos e crônicas escritos por Cruz e Sousa, o poeta negro catarinense também escreveu peças de teatro. Isso não faz parte de nenhuma invenção histórico-literária, como devem supor os que estão lendo este texto agora. Afinal, mas por que nunca se assistiu ou se leu ou se ouviu falar de alguma peça escrita pelo poeta até hoje, tantos anos depois de sua morte e da publicação de sua obra?

A bem da verdade, ainda não foi encontrado nenhum texto dramático escrito para o teatro por Cruz e Sousa, nem em manuscrito nem publicado em livro ou jornal. Mas registros deixados pelos seus contemporâneos ou nos jornais de sua época, ou seja, ainda em vida do autor, indicam que o poeta, no bojo da sua laboriosa atividade intelectual, também escreveu para o teatro, o que demonstra a versatilidade da sua veia criativa e literária.

Um dos primeiros registros encontrados sobre a atividade teatral de Cruz e Sousa nos foi revelado por um dos filhos do escritor marinheiro catarinense Virgílio Várzea (1863-1941). Affonso Várzea (1897-19?), na contracapa da publicação de uma de suas palestras, realizada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, referiu-se a uma peça escrita pelo pai e por Cruz e Sousa. A peça em questão tinha o sugestivo nome de *Macário* – indicava tratar-se de uma adaptação do drama do poeta romântico Álvares de Azevedo (1831-52) – e datava de 1875. Não há informação se foi publicada em livro. Affonso Várzea não deixa isso claro, pois, ao enumerar as publicações do pai, descreve: “Macário – Virgílio Várzea e Cruz e Sousa – Raccourci do Drama de Álvares de Azevedo – Desterro, 1875”. Nada mais informou. Como as 15 outras obras também não trazem a indicação do prelo ou da tipografia, supomos que esta tenha sido feita em alguma edição de “roça”, como a de poesia “Traços azuis”.

Como amigos, Virgílio e Cruz andavam bastante juntos, o que reforça a tese da probabilidade e verossimilhança do depoimento escrito por Affonso Várzea, sobretudo no que se refere à data e à parceria. Nos arquivos do marinheiro, conservado pelo neto Ricardo Várzea, encontrei algumas páginas de um livro perdido de Virgílio Várzea, os “Traços azuis”, de 1884, o qual só se conhece por alguns registros na imprensa.

É bem provável que os dois já “criassem” coisas desde meninos. Uma notícia, escrita provavelmente por Affonso Várzea, um dia após a morte

de Virgílio, diz que o marinheiro “alfabetizou-se de companhia de Cruz e Sousa”, o qual, segundo a mesma fonte, “foi seu condiscípulo desde a cartilha”.

Certamente é dessa época a informação de que os dois já faziam teatro juntos. Numa página de memória, Virgílio Várzea conta que os dois frequentavam “um teatrinho de rapazes, que existia naquela época”.

Pelo jeito, desde cedo, ainda molecotes, os dois já faziam artes e poesias. Ora, a informação de Affonso Várzea, homem culto, bem informado e que acompanhou de perto as andanças do pai, com quem conviveu por muitas décadas, tem certo peso de autoridade, ao tratar dos assuntos referentes ao passado paterno, tanto como escritor quanto como historiador. Geógrafo de profissão, mas historiador nato, Affonso Várzea é o responsável por boa parte das informações sobre a amizade de Cruz e Sousa e Virgílio Várzea que até hoje circulam e são utilizadas por estudiosos e pesquisadores.

Um dado ilustrativo e interessante é que, aluno do internato do Colégio Pedro II (campus de São Cristóvão), Affonso Várzea chegou a ser colega de João da Cruz e Sousa Júnior (1898-1915), filho do poeta.

Outro dado sobre a atividade teatral de Cruz e Sousa está na participação dele, como “ponto”, da Companhia Dramática Julieta dos Santos, do empresário, dramaturgo e poeta Moreira de Vasconcelos, na qual ele se engajou entre o final de 1882 e início de 1883.

Essa não foi a única companhia em que o poeta trabalhou, mas foi a que mais ele teve visibilidade, devido, em muito, à amizade que o consagrou a Moreira de Vasconcelos, um jovem com ideias avançadas e empreendedor nato, e que teve em Cruz e Sousa um parceiro de ideal literário.

Exatamente na companhia do dramaturgo carioca é que vai se dar a segunda experiência conhecida na escritura de uma peça de teatro por Cruz e Sousa. O registro dessa experiência teatral vai ser observada no Maranhão, quando da passagem da companhia de Moreira de Vasconcelos pela cidade de São Luís.

A informação sobre essa parceria nos chegou por meio de notícias dos jornais locais do período. É um dado novo na bibliografia do poeta simbolista, autor de “Missal” e de “Broquéis”, obras que inauguraram a escola no Brasil.

Na cidade maranhense, a companhia de Moreira de Vasconcelos levou à cena a peça *Calembourgs e trocadilhos*, que a imprensa, ao registrar, noticiou tratar-se de “uma comédia em um ato”, escrita pe-

los “Srs. Moreira de Vasconcelos e Cruz e Sousa”. No dia anterior à representação, *O Paiz* (grafia da época) publicava um grande anúncio de quarto de página que comunicava: “Segue-se pela primeira vez a mimosa comédia em 1 ato, original de Moreira de Vasconcelos e Cruz e Sousa, ‘Calembourgs e trocadilhos’, desempenhada pelos artistas Adelina Castro e João Rocha”. Adelina Castro era uma das principais atrizes da Companhia Dramática, depois de Julieta dos Santos, e esposa de Moreira de Vasconcelos.

Cruz e Sousa tinha papel importante na companhia teatral: era ele que redigia também os anúncios para os jornais e, muitas vezes, copiava os textos que eram entregues aos atores. A atividade de “ponto” também tinha seu destaque. Durante o espetáculo teatral, “sob o palco, aparecendo para os atores apenas com a cabeça, escondida do público por uma caixa de madeira vazada na frente, ia dizendo as falas seguidas a cada pausa dos atores”. Ainda sobre o “ponto”, diz Erminia Silva que, como regra, havia uma pessoa que cumpria a função de ponto, e sua presença era considerada essencial nas representações teatrais da época, particularmente devido ao grande número de peças que faziam parte do repertório das companhias, sendo que algumas variavam quase diariamente. Com tal rotatividade, os ensaios eram realizados em, no máximo, uma semana, ficando a técnica entregue aos ensaiadores, e os atores acabavam não recebendo o texto integral, mas apenas a sua parte e a deixa. Nesse caso, o ponto era o único que tinha o texto completo. De acordo com a autora, era impossível dizer tantas palavras “sem o auxílio do ponto”.

Não há dúvidas sobre essas duas experiências teatrais de Cruz e Sousa. Os registros não são muitos, sobretudo com relação à primeira peça, *Macário*, dele com Virgílio Várzea. Mas, no caso de *Calembourgs e trocadilhos*, a informação dos jornais do período, mais abundante, diz que ela continuou no rol das peças encenadas, pois na viagem da companhia a Belém, na província do Pará, a peça foi representada por duas ocasiões, nos dias 12 de outubro e 22 de novembro de 1884. Os anúncios sobre a peça nos davam a entender um fato altamente relevante: diziam que *Calembourgs e trocadilhos* era musicada, com partitura composta pelo maestro Faustino Rabelo, “escrita especialmente para esta comédia”.

Sem dúvida, só esta peça bastaria para marcar a atividade de dramaturgia do poeta catarinense. Mais uma faceta desse genial artista da palavra revelada para a curiosidade pública, logo ele que foi, ao longo dos seus parcos 36 anos de existência, um autêntico militante da cultura, da política, do jornalismo, da literatura.

(Uelinton Farias Alves é jornalista, escritor e crítico literário, colaborador do caderno “Prosa”, do jornal *O Globo*, da revista *Raça*. Coleciona inúmeros prêmios literários. *Biógrafo de Cruz e Sousa, acaba de publicar “Últimos inéditos: prosa e poesia” – Ed. Nandyala, 2013 – , Rio de Janeiro / RJ*)

Teatro Perene

Ao sermos convidados a escrever sobre a Cia. Carona de Teatro, de Blumenau/SC, nos sentimos diante de um desafio além de nosso ofício teatral, por ser algo que se situa no campo da crítica e, apesar de exercitarmos a nossa autocrítica diariamente, como parte do desse ofício, e pensarmos sobre ele, exercitá-la em relação a um trabalho alheio é muito mais desafiador e com pouco espaço para o próprio erro. Contudo, vemos que a função da crítica é cada vez mais necessária no que tange à questão da própria sobrevivência dessa arte, que padece com a negligência do poder público em preservá-la e incentivá-la. Portanto, não poderíamos deixar de realizar o exercício crítico em relação aos nossos colegas blumenauenses.

O diálogo entre os grupos de teatro e a sociedade é vital para a resistência desta arte (quase) obsoleta que não precisa apenas de eventos com apresentações, mas de incentivos de longo prazo que possam suprir a necessidade dos grupos de manter atividades continuadas, e não apenas apresentações. Portanto, diante do jogo proposto pelo Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarinista], nossa primeira reação foi por logo nos questionarmos o que une o ERRO Grupo e a Cia. Carona, fora o fato de estarmos circunscritos a uma denominação regionalista: o teatro catarinense (ó).

Nós observamos e admiramos a trajetória da Carona desde os nossos tempos de calouros na UDESC, em 1999, quando o ERRO ainda era apenas uma semente. Nesta época, principalmente com o arrebatedor espetáculo *Os Camaradas*, a Carona já demonstrava um trabalho sólido, digno de exemplo a qualquer estudante de artes cênicas que almeja trilhar a sua própria pesquisa em uma prática coletiva. Ao longo dos anos, portanto, continuamos acompanhando a trajetória da cia. em sua manutenção, treinamento de atores etc.



Ou seja, ao tentarmos refletir sobre a Carona, acabamos por nos deparar com a própria condição do fazer teatral, suas dificuldades na manutenção de um grupo de pesquisa constante nessa arte artesanal que valoriza o encontro entre corpos, atores e público, encontro que a cia. de Blumenau realiza desde 1995, como podemos ver em seus espetáculos arquivados, e também em seus espetáculos de repertório atual, como, por exemplo, na peça de teatro de rua *Passarópolis*, que estreou em 2010, em Blumenau, e que continua sendo apresentada até os dias de hoje.

Um ponto crucial do trabalho da Cia. Carona é a preocupação em, além de gerar obras teatrais, olhar para o teatro como uma ferramenta que se situa na esfera social, tanto na prática de disseminação do conhecimento, por meio de oficinas e cursos, quanto em uma pesquisa mais aprofundada sobre o ofício do ator, que, apesar de aparentar estar circunscrito dentro de uma esfera individual e ligada ao próprio teatro, está situado também dentro de uma atitude ética para com a sociedade. Ou seja, por que fazemos teatro? Qual é o teatro que fazemos e o que almejamos ao praticá-lo?

O teatro é e sempre foi uma ferramenta potente para a cultura, para o ambiente político e social de um país, promovendo, no encontro presencial entre público e atores, a possibilidade de troca no instante presente entre as pessoas, distinguindo-se, assim, de outras linguagens artísticas. Devido a essa característica de encontro e de troca, o teatro é uma valiosa potência para a comunicação e para a reflexão sobre e entre os humanos e seu entorno. Infelizmente, muito do teatro produzido na contemporaneidade busca o entretenimento fácil e não faz nada além de reforçar os poderes dominantes, tornando-se mais uma das infinitas mercadorias fetichizadas que temos oferecidas a nós como produtos, atualmente.

A Cia. Carona, em sua prática, tanto na criação de trabalhos que visam a refletir sobre o homem e a sociedade quanto a desenvolver atividades que possibilitem à comunidade de Blumenau e região entrar em contato com o olhar

para si mesmo e para o outro, é um grupo que não busca apenas o entretenimento, o produto. A Carona possui a vontade de agir sobre toda essa corrente da qual é composta o teatro e a sociedade, com um trabalho que, além de gerar espetáculos de qualidade, se preocupa em disseminar uma prática teatral em uma esfera social, por meio de cursos, por exemplo, que também mantêm o olhar atento sobre o ator nesta busca por conhecer-se a si próprio e por pensar a vida e o mundo de forma mais profunda. Esses fatores indicam uma qualidade que está acima de qualquer espetáculo que possa ser apresentado ao público: a responsabilidade com a qual olham, praticam e disseminam o teatro.

É visível na trajetória da Cia. Carona os seus fluxos e refluxos, suas idas e vindas nesse processo, pois isso reflete uma atitude de respeito com a arte do teatro e com a sociedade, além de muita persistência e resistência.

(Pedro Bennaton e Luana Raiter são pesquisadores e dramaturgos do ERRO Grupo. Ele acumula a função de diretor, e ela, a de atriz, Florianópolis / SC)



Uma preciosa obsessão pelos detalhes



Coletivos teatrais desaparecem muitas vezes com a mesma facilidade com a qual surgem. Diante das tantas e conhecidas dificuldades de sobrevivência e amadurecimento nesse campo, chegar a duas décadas de existência é sempre um feito louvável. É o que acontece com uma companhia batizada com o nome de um ator e que hoje leva um nome que é a própria essência da vida em grupo.

Em 1993, o ator Guilherme Peixoto criou, em Joaçaba, Santa Catarina, o Grupo Teatral Lauro Góes, em homenagem ao ator e galã das telenovelas brasileiras da década de 1970 – o que de antemão parece curioso, uma vez que a proposta inicial do grupo era a de tornar esse espaço coletivo um lugar para a experimentação sobre temas políticos, tendo, inclusive, como ponto de partida alguns textos de Antonin Artaud. Outros integrantes presentes neste primeiro momento não permaneceram por muito tempo e, em 2002, a atriz Mônica Longo passou a integrar o grupo. Os dois criaram o espetáculo *A História de Williams*, dando início ao trabalho com as formas animadas, linguagem à qual o grupo viria a se dedicar intensamente nos anos seguintes e que acabou por torná-lo uma referência na área. O espetáculo, segundo eles, foi criado “para poder ganhar uma grana e viver somente disso”¹, um pontapé inicial pra se dedicar exclusivamente ao ofício do teatro.

Em 2003, o grupo mudou seu nome para Cia. Mútua, por acreditar que suas propostas de trabalho não condiziam com seu homenageado e, em seguida, deu início à criação do espetáculo *A Caixa*. Em um malabarismo típico dos que fazem teatro com recursos limitados, vendem para a

Prefeitura de Joaçaba algumas apresentações de um espetáculo que começa a ser feito com o dinheiro dessa venda. Entretanto, em vez de “apertar o passo” para entregar o espetáculo desejado, decidem realizar a obra por eles idealizada e se fecham na sala de ensaio para só sair de lá com o melhor resultado possível. *A Caixa* estreou em 2004, um ano e quatro meses depois do início do seu processo, driblando uma forte pressão de sua contratante. O espetáculo, em cartaz até hoje, é inspirado na obra do britânico Quentin Blake, intitulada “Clown”, e desenvolve-se a partir de uma dramaturgia não verbal e da manipulação direta sobre balcão.

Desse momento de crise criativa em que a cia. não mais se contentava com a dependência de produzir espetáculos com uma fácil aceitação do grande público, nascia um trabalho que torna o grupo conhecido em Santa Catarina e o insere na rota de festivais nacionais.

A sobrevivência de coletivos teatrais em Santa Catarina tem como uma de suas principais fontes de renda a realização de espetáculos que possam se adequar às restrições estruturais de escolas e de outros espaços, tendo um faturamento lucrativo durante o ano letivo, mas passando por um marasmo financeiro durante as férias escolares. Não era muito diferente para esta companhia. No verão de 2005, Guilherme e Mônica vieram para Garopaba a fim de passar o período do marasmo dedicando-se a apresentar na praia suas montagens de teatro Lambe-lambe, linguagem que conheceram por meio do bonequeiro Antônio Leopolski. E foi a partir dessa experiência que, “enfeitiçados com o litoral”², deixam para trás o oeste catarinense e vão morar num *camping* em Balneário Camboriú até conseguirem alugar um apartamento. No mesmo ano, se mudaram para Itajaí, onde fixaram residência, permanecendo até hoje. Então, montaram o espetáculo *Felizes para Sempre*, aprimorando a técnica do teatro de animação, mediante a manipulação de objetos que se transformam em instrumentos da sonoplastia ou em bonecos montados em cena.

Com 15 anos de existência, a Cia. Mútua vivia sem qualquer suporte de incentivo fiscal ou patrocínio, um quadro que se transformaria apenas em 2008, quando o grupo é contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz; pelo Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura e pela Lei de Incentivo Municipal, para a montagem de *Um Príncipe Chamado Exupéry*, obra inspirada na vida do escritor francês Antoine de Saint-Exupéry. Pela primeira vez tiveram condição de contratar pro-



fissionais de fora do grupo para uma montagem, podendo, então, dedicar o tempo devido para este trabalho, deixando de lado as corridas vendas de espetáculos para escolas e eventos.

Se, com *A Caixa*, o grupo já mostrava amadurecimento no ofício das formas animadas, é com *Exupéry* que a obsessão pelos detalhes é extrapolada, resultando em uma primorosa realização. A história do aviador do correio francês (função desempenhada por Exupéry antes de seu *Pequeno Príncipe* encantar o mundo) é contada dentro de um hangar, para apenas quarenta pessoas por sessão. São cerca de oito horas de montagem e uma tonelada de cenário. O resultado é uma experiência que torna cada pessoa na plateia tão especial que é difícil não se emocionar. Da estrutura do hangar, onde somos recebidos pelos aviadores que conduzem a narrativa, até as cartas entregues ao fim, com mensagens distintas para cada pessoa, *Um Príncipe Chamado Exupéry* exibe esse cuidado com os detalhes e o amadurecimento da cia. O espetáculo estreou em 2010 e o grupo alcançou ampla repercussão nacional.

Completando 20 anos de estrada, a companhia se prepara para comemorar os 10 anos do espetáculo *A Caixa*, voltando às origens. Uma turnê pelas cidades do “Velho Oeste”, onde deram seus primeiros passos. Nada mais honroso que festejar no berço de seu trabalho, levando àquela comunidade a síntese de uma história de muitas andanças, excelência e aprimoramento.

(Cia. Experimentus Teatrais³, Itajaí / SC)



3 A Cia. Experimentus Teatrais é formada atualmente pelos atores e diretores Daniel Olivetto, Marcelo F. de Souza e Sandra Knoll, pela atriz Jô Fornari e pela produtora Renata Batista.

1 Palavras dos integrantes da Cia. Mútua, em entrevista concedida à Cia. Experimentus, em 5 de novembro de 2013, especialmente para a escrita deste texto.

2 Idem.

A Cia. Pé de Vento

O principal aspecto que se pode destacar do trabalho da Cia. Pé de Vento é que este grupo foi responsável pela consolidação de um espaço de comicidade e pelo trabalho com a linguagem do palhaço no contexto da cena catarinense. Apesar de haver iniciativas anteriores relacionadas à ideia das técnicas do palhaço como linguagem teatral circulando no ambiente da cena de Florianópolis, a dinâmica e a disciplina criativa da Pé de Vento, bem como sua capacidade de ampliar o leque da reflexão sobre as possibilidades expressivas da tradição do palhaço, levou a um nível superior o desenvolvimento dos espetáculos, criando uma tensão positiva para nosso contexto teatral.

O grupo, desde a sua fundação, se dedicou a pensar um teatro baseado na experimentação sólida, com os elementos da linguagem do palhaço como instrumento da construção de uma cena cômica que pretende explorar de forma consistente um modelo de teatro cômico fundamentado na singeleza da linguagem em articulação com a sofisticação dos temas e uma refinada técnica interpretativa.

Isso fica evidente na linguagem do espetáculo *De Malas Prontas*, uma criação da companhia que obteve ampla difusão, circulando pelos



Artur Ferrão

mais diferentes espaços e eventos. Essa enenação consorcia truques circenses com o *non-sense* do cinema mudo, explorando uma dramaturgia construída a partir da paulatina intensificação de um acontecimento básico. Tal acontecimento, aparentemente simples, se multiplica até atingir o nível do teatro absurdistas. Esse é um exemplo de um trabalho criativo que mostra uma complexa compreensão das dimensões de um teatro cômico.

Para a Pé de Vento, tanto em sua conformação inicial como na atual, o fazer rir está estreitamente ligado com o falar de nossas complexas formas de relacionamento. Além de seu projeto cênico, o grupo se destacou no nosso contexto teatral pela atividade solidária relacionada à consolidação do ambiente teatral no que se refere ao seu espaço político. Apoiados em seu trabalho criativo, os membros da Pé de Vento firmaram posição nas discussões sobre políticas públicas de financiamento à cultura. Assim, a companhia cumpriu um papel importante em articulações que pretenderam criar espaços mais profissionais para a comercialização dos espetáculos criados em Santa Catarina. Nesse sentido, pode-se destacar sua atividade com outros referentes do nosso teatro na fundação da associação Gesto, uma reunião de produtores e companhias de teatro de Florianópolis, e na realização das feiras de teatro. A despeito das repercussões atuais dessas iniciativas, pode-se atribuir a tais ações um papel no amadurecimento de vários coletivos teatrais da cidade.

Os artistas da Pé de Vento têm ocupado uma destacada posição como militantes da profissionalização do nosso ambiente teatral. Seu exemplo empreendedor certamente pode ser considerado um modelo para muitas das com-

panhias e artistas que lutam para fazer seu teatro no seu contexto cultural, fazendo-se nacionais sem ter que abandonar seu lugar de pertencimento. Por isso, a Pé de Vento, que atualmente é uma referência nacional no seu campo de trabalho, é ao mesmo tempo uma ferramenta de fomento de uma cena que está aqui, que é daqui e que redefine a cada novo espetáculo o que é estar aqui. E isso não se deve apenas à potência da personagem da Dona Bilica, mas, sobretudo, à persistência de resistir às forças culturais locais que ainda olham para o “centro” buscando referências e modelos.

(Ana Luiza Fortes, André Carreira e Lara Matos são integrantes do Grupo Teatral E(x)periência Subterrânea, Florianópolis / SC)



Cristiane Fontinha



Layza Vasconcelos

O deus mais popular

Em 2013, a Dionisos Teatro completou 16 anos de uma trajetória particular e comprometida com a arte teatral. Criada por Silvestre Ferreira, em 1997, em Joinville/SC, a Dionisos se propunha, de início, a ser um “guardachuva” da produção artística, abrigando em sua sede artistas, produtores e professores de teatro, música e artes plásticas. Nesta época, produzia espetáculos com elencos variados, além de promover eventos culturais.

Porém, já em 1999, sua configuração sofreu forte mudança, iniciando uma forma de se manter com a produção cultural que já é bastante consolidada. A sede reduziu seu tamanho, e um elenco fixo foi convidado a viver exclusivamente do grupo, que se voltou para o trabalho de apresentações e de direção teatral em escolas, empresas e comunidades.



Martúcia Todorov

Sem ser didatista, a Dionisos nos apresenta um leque de propostas de representação, que vai da proposta de arte-educação ao trabalho de representação, não se fechando a uma fórmula ou a um formato do fazer teatral. A pesquisa de linguagem está explícita em cada montagem. Um grupo que vive exclusivamente da arte, em que cada ator tem sua função burocrática dentro do grupo, é o reflexo de uma proposta que vivemos no Brasil. Ao mesmo tempo em que somos produtores, somos atores. Entender e estar por dentro da construção de um projeto também é papel de um artista. A Dionisos não se fecha dentro de sua sede; eles a abrem e vão até a comunidade, ensinando e propondo uma forma de expor sua arte.

O grupo propõe em Santa Catarina e no Brasil uma ideia criada por Jonathan Fox, o chamado Teatro Playback, segundo o qual um grupo de atores estimula o público a contar suas histórias e as representa imediatamente, sem qualquer preparação ou planejamento do ator diante dos presentes. O grupo hoje é referência nacional nesse formato de teatro e mostra a qualidade do elenco para a realização dessa complexa forma de representação.

As peças representadas pelo grupo, na sua maioria, são construídas em sala, após muita pesquisa sobre o que se deseja falar. Estimulados e conduzidos pelo diretor do grupo, Silvestre Ferreira, os atores vão construindo junto à cena a sua dramaturgia. Os atores-criadores se apropriam do que está sendo dito, pois este formato dá a cada ator a condição de ir à cena com a certeza do que ele está querendo comunicar.

O grupo, que já foi premiado em vários festivais de teatro no Brasil, também excursionou por países como México e Colômbia. Participou do projeto internacional *Changing Horizons*, com a montagem de um espetáculo sobre migração com grupos da Holanda, Nicarágua e Aruba e se apresentou no VII Congresso Mundial da Associação Internacional de Drama/Teatro e Educação em Belém/PA. Em 2011, o grupo participou, ainda, da Conferência Internacional de Teatro *Playback* em Frankfurt, na Alemanha.

Em seu repertório, o grupo leva nove espetáculos: *A Farsa do Mestre Pathelin*; *Amor por Anexins*; *Babaiaga*; *Contando os direitos das crianças e adolescentes*; *Dividindo EU*; *Entardecer*; *Frankenstein*; *Medo de quem?*; *Migrantes*; *Quem Canta um conto aumenta um ponto* e *Teatro Playback*.

O grupo trabalha dentro de uma necessidade de mercado em desenvolver projetos nas empresas, como direção teatral, montagem de peça com temas específicos, intervenções teatrais, palestras encenadas, oficinas e cursos, teatro *playback*, entre outras atividades.

Coube a nós, do Grupo Cirquinho do Revirado, falar da Dionisos Teatro, nossos colegas de estrada na história teatral de Santa Catarina. O mais interessante desta proposta é a aproximação com a história de vida desse grupo formado por pessoas por quem temos total admiração e respeito. Colocar-nos no compromisso de falar do outro e de sua importância neste ofício nos faz crescer também. Aprofundar um pouco mais na trajetória desse grupo – que, desde 1997, vem construindo junto com Joinville, com Santa Catarina, uma forma própria de se comunicar por meio do teatro – é sensacional.



Martúcia Todorov



Enéas Lopes

Em algumas pesquisas que fizemos sobre como o teatro começou, diz-se que foi em Atenas, no final do século VI a.C. Uma das hipóteses mais divulgadas é a de que ele tenha sido resultado de uma transformação dos hinos cantados em honra ao deus Dioniso.

Dioniso era um deus grego, equivalente ao romano Baco, especificamente deus do vinho, das festas, do lazer, do prazer, do pão e, mais amplamente, da vegetação. Um dos mais importantes entre os gregos e o único deus filho de um mortal. É considerado também o deus mais acessível e um tanto menos sério que os da religião tradicional do Olimpo, e por isso mesmo muito mais popular.



Luiz Hille

É o deus protetor do teatro. Sendo assim: o teatro é pra ser popular.

Com isso tudo, reafirmamos aqui o acerto que tiveram ao colocar o nome desta cia. de Dionisos, visto que pela trajetória que segue não deixa dúvida de que faz jus ao nome que tem, levando teatro para comunidades, escolas, empresas, tirando da pompa dos eventos ditos “cult” e promovendo o teatro na mais pura essência.

Outro ponto positivo é o fazer teatral em grupo, um grande exercício de construção e de comunicação artística. Colocar-se em grupo, expor suas ideias e propostas, entregá-las ao coletivo e se desapropriar delas para que, juntos, na doação de cada um, seja construído “o todo”. E esse todo, ao mesmo tempo, deve comunicar para outros tantos espectadores. Sem dúvida, é um exercício de desapego; colocar-se em grupo é se permitir o abandono, sabendo que nossas ideias não são as melhores do mundo, mas que, como grupo, nos tornamos seres transformadores por meio da arte.

(Grupo Cirquinho do Revirado, Criciúma / SC)

O teatro do erro¹



Katjael Schmiching

Escrever sobre o ERRO nos assustou, de alguma maneira. Grupo referencial, grupo diferente. Não convencional. Teatro que quase nega o teatro. Teatro que flerta com as artes visuais. Teatro que namora, ama e nem sempre é amado pelas ruas das cidades. Cidades ora tranquilas, ora violentas. Ora acolhedoras, ora arredias aos estranhos bichos do teatro que a invadem, sem pedir licença, pois, se pedirem, pode ser que um “não” seja a resposta. Lojistas já pediram cancelamento de uma temporada do grupo na Felipe Schmidt, em Florianópolis. A polícia já quis impedir uma apresentação.

Um tanto agressivo, provocador, inesperado. Camuflado na rua, o teatro do ERRO Grupo acontece no choque do estranhamento, errático mesmo. Uma linguagem forte e reconhecível, congruente com seus fazedores que constroem espetáculos sempre como resposta às próprias angústias.

Foi assim que o ERRO se tornou um dos grupos expoentes do estado de Santa Catarina. Fundado em Florianópolis, o grupo traz na bagagem a participação nos mais renomados festivais de teatro do país e em eventos internacionais, além de ter sido contemplado em prêmios como Petrobras Cultural, Edital Elisabete Anderle, Rumos Itaú Cultural, Franklin Cascaes de Cultura, Prêmio Interferências Urbanas, Myriam Muniz e Artes Cênicas na Rua.

O ERRO teve seu embrião na greve da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) de 2000. Estudantes de várias áreas começaram a se reunir para discutir as ações políticas do movimento. Depois que a paralisação terminou, o ERRO continuou. E, engendrado no espaço de intervenção política, nasce respirando controvérsias. Com um pé no teatro e outro nas artes visuais, não querendo entrar no teatro, nem nas galerias de arte, o ERRO ficou na rua – fronteira das relações. Sua fundação aconteceu em 2001, nascendo da “angústia de seus integrantes em experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem”. Depois dos primeiros trabalhos – “À Margem”, “Adelaide Fontana” e “Pedra” –, a rua passou a ser uma bandeira do grupo.



Marina Borek



Leoco de Souza

Trabalhando num limiar, no qual as pessoas chegam a perguntar se isso é teatro ou não, o ERRO Grupo acredita que o público precisa passar por uma experiência sensorial e intelectual com a obra. Quer colocar em cheque a crença das pessoas e o próprio sistema em que elas vivem. Busca o limite do aceitável como público; quer chegar aos limites do pudor. Para eles, o teatro deve ser um acontecimento na cidade. Seu teatro não pode passar incólume. Passa e modifica, cria desmoraamentos.

Muitas pessoas já passaram pelo ERRO Grupo, que caracteriza a maioria de suas produções como criações coletivas. O grupo parte de temas e os integrantes fazem exercícios criativos, principalmente de observação na rua. Isso gera as peças de repertório e as chamadas ações, que sofrem desdobramentos cada vez que são realizadas. Atualmente, o núcleo do grupo é formado por Pedro Bennaton, Luana Raiter e Luiz Henrique Cudo. Mas esse é um núcleo transitório, correspondendo ao momento atual do grupo. Em 2013, é preciso citar, também houve a participação de Ana Paula Cardozo, Sarah Ferreira, Paula Felitto, Isaac Varzim, Dilmo Nunes, Rodrigo Ramos, Wellington Bauer e de João Spinelli.

Pedro tem dirigido muitos trabalhos e Luana atua e trabalha a dramaturgia. Mas a liderança é alternada. O grupo é constituído de um organismo vivo, no qual os integrantes circulam dentro dos movimentos de fluxo e refluxo, afetando e sendo afetados nessa passagem. É uma confluência de pessoas, de jeitos de ver e sentir o mundo e o fazer artístico neste mundo.

De 2010 a 2012, o grupo realizou o projeto “Manutenção do ERRO”, contemplado pelo Programa Petrobras Cultural, um dos projetos de fomento mais importantes do país. Foi o período que resultou na peça *Hasard*. Mas o grupo atua com ou sem dinheiro. Todo o trabalho é uma resposta aos questionamentos da sociedade consumidora; nenhum deles torna-se um produto vendável. Aí nasce a grande dificuldade de se pensar em viver de teatro. O que o ERRO faz é um não produto, do ponto de vista do mercado. Mesmo assim, não fica de todo de fora do mercado. Insere-se em editais, participa, de alguma forma, dos “sistemas” de financiamento e segue, com ou sem dinheiro, fazendo o teatro possível, com as pessoas possíveis que se propõem a seguir sua trajetória.

O ERRO pode não saber muito bem como viver de teatro, mas sabe como não vai morrer. Não quer, pelo menos, morrer. Como organismo vivo que se propõe, crê na sua capacidade de se metamorfosear. Mudará sempre, conforme mudam suas angústias, suas formas peculiares de ver o mundo e de se ver no mundo. E segue, mesmo nem todos permanecendo no ERRO. Alguns ficam, outros passam. Saem, porém, modificados, tocados, e vão, como tentáculos do ERRO, pra outros trabalhos; e o ERRO vai junto com eles.

Na visão de quem saiu de casa pra ser visto e ver o mundo lá fora, o ERRO Grupo olha para o teatro catarinense e pode ver um teatro que nasceu e foi se construindo com características muito peculiares. Gosta de se ver com doze anos, envelhecendo com outros grupos do estado, que têm como ponto em comum a sustentação do teatro, essa arte obsoleta, quase intangível no desfazer-se enquanto acontece.

(Clarice Steil Siewert e Silvestre Ferreira,
Dionisos Teatro², Joinville / SC)

¹ Texto elaborado a partir de entrevista realizada em 29/10/13 com o ERRO Grupo de Florianópolis.

² www.dionisosteatro.com.br

Outro olhar



A pesar de ter me formado em Licenciatura, habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade do Estado de Santa Catarina, nos quatro anos de estudo, de 1990 a 1994, não fui aluna do professor André Carreira, o diretor do Grupo E(x)periência Subterrânea, mas, em 1994, quase me formando, fui convidada por ele para fazer parte da equipe técnica que viajaria para Buenos Aires com espetáculo *A Destruição de Numância*.

A experiência de participar dessa viagem me proporcionou conhecer um pouco melhor o trabalho do diretor André Carreira. Seu trabalho e ousadia na forma de conceber os espetáculos me chamavam muito a atenção, e assim como a forma como ele conduzia o trabalho do ator, fazendo-o ter outros olhares sobre o espaço em que a cena era proposta.

Além de apresentarmos o espetáculo *A Destruição de Numância*, o diretor se preocupou em mostrar para toda a equipe o trabalho que realizava com o grupo Escena Subterrânea nos metrô da cidade de Buenos Aires.

Nos dias de hoje, para um ator, atuar em diferentes espaços, e espaços inusitados, pode ser até comum. Mas, naquela época, princípios dos anos de 1990, todos esses conceitos eram novidade.

Assistimos ao espetáculo *Romeo y Julieta*, quer dizer acompanhamos a apresentação; foi um verdadeiro frenesi para todos nós; rompia toda a rotina das rodas tradicionais de rua, em que, em vez de você ser um espectador passivo, precisava andar e às vezes até correr para acompanhar o espetáculo. Tirava o fôlego; começava em um lugar, ia para dentro do metrô, e criava uma expectativa para não se perder nenhum gesto, nenhum olhar, nenhuma ação dos atores. Acredito que levou todos nós, jovens estudantes de Artes Cênicas da UDESC, a um novo olhar sobre como fazer teatro na rua, sobre os diferentes usos do espaço público e a pensar como criar um espetáculo em espaços não convencionais, estabele-



cendo com a cidade um diálogo e uma forma de se apresentar um espetáculo teatral totalmente diferente na rua.

O aprendizado desses dias de viagem foi muito importante para mim, o que guardo até hoje na lembrança. A meu ver, o trabalho do Grupo E(x)periência Subterrânea, conduzido pelo diretor André Carreira, é inquietante, provocador e ousado. Rompe a lógica; é como se a cidade adormecida em sua rotina fosse sacudida de sua anestesia.

Se pensarmos na “ordem” em que as cidades são constituídas e em como o sistema urbano estabelece onde devem sentar os indivíduos, onde devem comer, parar e estacionar, te ordenando sempre ao consumo, e teu olhar às prateleiras para comprar e comprar. As intervenções e espetáculos dirigidos por André Carreira e propostos pelo Grupo E(x)periência Subterrânea são momentos únicos de arte na rua e uma grande experiência para os privilegiados transeuntes que tiverem olhar para se deixarem provocar por elas.

(Vanderléia Will, atriz da Cia. Pé de Vento, Florianópolis / SC)

Grupo Armação

A década de 1970 foi o período mais repressivo do regime militar instalado no Brasil em 1964. No entanto, foi também um tempo de grande criatividade e do surgimento de muitos grupos de teatro por todo o país. Foi nesse cenário que, em Florianópolis, surgiu o Grupo Armação.

A ideia de criar uma cia. teatral profissional catarinense tem início em 1972, durante a montagem histórica de *Contestado*, do autor catarinense Romário Borelli, com direção geral de Augusto Sousa. O espetáculo alcança boa repercussão, porém o objetivo de atuar como uma companhia profissional fracassa antes de sua constituição jurídica.

Enquanto isso, outros atores e atrizes, vindos de vários grupos amadores (TUSC, Teatro do SESC, Teatro do SESI e Clube 6 de Janeiro), sonham com a criação de um novo grupo teatral em Florianópolis, com características de uma “entidade civil sem fins lucrativos”. E é assim que – em torno da montagem do texto “Está La Fora Um Inspetor”, de J. B. Priestley, com a direção de Jason César –, em 11 de agosto de 1975, é formalizada a fundação do Grupo Armação. O nome escolhido mereceu, por razões éticas, a prévia aprovação de Romário Borelli e de Augusto Sousa.

Importantes nomes do teatro catarinense participaram da criação do grupo, como Nivaldo Matos, Ademir Rosa, Jason César, Waldir Brazil, Augusto Souza (já falecidos) e José Carlos Ramos, Édio Nunes, Zica Vieira, Chico De Nez e Zeula Soares, entre outros, que ainda hoje atuam no Armação. Ao longo de sua história, se manteve em atividade permanente, somando aproximadamente 70 espetáculos e ações artísticas, com apresentações feitas em diversas cidades de Santa Catarina, além dos estados do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro.

Os primeiros 20 anos do Grupo Armação foram marcados por montagens vigorosas e importantes, aguardadas na cidade, e até hoje lembradas por quem as presenciou. Sem fechar-se em uma única linguagem e linha investigativa, o grupo transita entre o tradicional e o contemporâneo, levando à cena textos clássicos e autorais. O grupo pensa seu amanhã de maneira permanente, apostando na renovação de sua equipe técnica e artística e na investigação de novas linguagens. Sua postura generosa possibilitou a muitos jovens atores e diretores, alguns advindos do curso de teatro do CEART/UEDESC, suas primeiras incursões cênicas com o amparo e suporte da cia.

Até o final da década de 1980, o grupo contava com um núcleo de diretores formado por Augusto Sousa, Nivaldo Matos, Jason César, Paulo Roberto Rocha, Beto Westphal e Norton Mackowiecky, que se revezavam nas concepções e direções de projetos artísticos.

A partir da década de 1990, novos diretores passaram a atuar e acentuou-se a presença de montagens de dramaturgia catarinense, entre as quais se destacaram o escritor e dramaturgo Fábio Brüggemann – com *Sim, eu sei* (1992), *Prenome Fausto* (1993), com direção de Nando Moraes, *Blues & Sousa* (1995), com direção de Lau Santos – e o dramaturgo, ator e diretor Antônio Cunha – com *Flores de Inverno* (1992/93), *As Quatro Estações* (1998) e *Contestado - A Guerra do Dragão de Fogo contra o Exército Encantado* (2003/04).

Nas últimas décadas também tem sido frequente o intercâmbio artístico com outros núcleos e diretores da cidade, a citar o Grupo A, o Pesquisa Teatro Novo e o Grupo de Teatro O Dromedário Loquaz.

Além dos espaços tradicionais e sofisticados das principais casas de espetáculo em sua trajetória, o Armação não escolheu palcos para se apresentar e levou sua arte a galpões improvisados, ginásios de esporte, bares, salões religiosos e até em carroceria de caminhão. Viveu, ainda, a experiência

de recuperar um antigo teatro (do extinto Abrigo de Menores), no bairro Agronômica, denominando-o Teatro Armação, em meados da década de 1970. Hoje tem seu próprio espaço, uma casa na praça XV de Novembro, centro histórico de Florianópolis, denominada Casa do Teatro, concedida em uso (comodato) pelo governo do estado de Santa Catarina e transformada em um teatro de bolso, desde 1986. O espaço, mantido e administrado pelo grupo, está sempre aberto a outros grupos da cidade interessados em realizar temporadas teatrais; no local acontecem, ainda, exposições de arte e oficinas.

Para 2014, o Grupo Armação prepara a montagem do monólogo *Eu Confesso!*, contemplado no Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura/2013, que contará com o ator Édio Nunes sob a direção de Antônio Cunha, autor do texto. Além de novos espetáculos, nos últimos anos, o grupo tem investido na retomada contínua de suas atividades, oferecendo palestras e oficinas de formação e realizando eventos de confraternização. Realizado mensalmente na Casa do Teatro, o Hora Feliz é um espaço de bate-papo teatral aberto à participação de outros grupos e convidados. Outro evento importante é a Festa de Final de Ano.



Uma verdadeira celebração dionisíaca, na qual são lembrados momentos de diferentes montagens, as alegrias e os dissabores do fazer teatral; são bem-vindos os novos integrantes e sempre reverenciados os que passaram pelo grupo e já partiram para outras cidades ou dimensões. Na oportunidade, também são apresentados relatórios de atividades, novas composições de diretoria e projetos futuros. E fala-se de teatro, e fala-se da vida. A alegria transborda em cada frase, em cada lembrança e em provocações divertidas que se estendem ao longo do dia. Momentos em que reina, como parece ser o combustível que mantém a longevidade do grupo, a celebração ao teatro, à alegria e à vida!

(Sulanger Bavaresco e Giovana T. da Silva Rutkoski são integrantes do Grupo de Teatro O Dromedário Loquaz, Florianópolis / SC)



Grupo de Teatro Menestrel Faze-Dô

Menestrel: artista, poeta ambulante que viveu na Europa na Idade Média. **Faze:** forma popular de falar o verbo no infinitivo, suprimindo o “r” do final. **Dô:** originário do japonês e significa caminho. Em outras palavras, artista fazedor do próprio caminho.¹

Quem são estes loucos do Planalto Catarinense que se aventuram nas alturas, sobre pernas-de-pau, enfrentando situações de risco, não pela altura em si, mas riscos que advêm do espanto de um público desavisado e surpreso que só as ruas oferecem?

Quem são estes artistas que ora se mostram e ora se escondem dentro de bonecos gigantes para assombrar e contar, para esse mesmo povo e para tantos outros, as tradições de seu povo?

Não me lembro do primeiro contato com o Grupo Menestrel Faze-Dô. Talvez tenha sido numa das muitas edições do FETEL (Festival de Teatro de Lages), quiçá na Festa Nacional do Pinhão ou em algum outro caminho, entre os muitos que os artistas catarinenses cruzam mundo afora. Entretanto, recordo-me bem das impressões deixadas: um grupo engajado politicamente, comprometido com seu povo e com sua história, seguro de si e com uma estética própria e marcante. E marcou-me muito, também, por possuírem duas linhas de trabalho que sempre me encantaram na arte teatral: o teatro de rua e o teatro de bonecos. E que tal os dois de uma só vez?

Já foram muitas as experiências compartilhadas que sempre renderam boas histórias, como, por exemplo, em 2001, quando apresentaram *A Bulha dos Assombros* dentro da programação do I Festival Catarinense de Teatro de Bonecos, do qual fui o organizador.

Lembro-me até hoje da expressão simpática do padre, quando ele autorizou que a apresentação acontecesse em frente à catedral, e ainda mais da sua expressão quando se deu conta de quanta “assombração e coisas do capeta” o espetáculo continha. Mas era tarde demais e ele não seria louco de impedir a diversão daquela multidão extasiada na porta na igreja.

Certa vez perderam o espaço que vinham usando há dez anos e que se localizava dentro do Seminário Diocesano de Lages. Era uma permuta justa: espaço em troca de arte, mas espaço em troca de dinheiro é sempre mais interessante. Acabaram tendo a sua disposição o Centro Comunitário do Bairro Petrópolis, onde estão atualmente sediados. E que maravilhoso quando uma comunidade diz “sim, vocês são importantes para nós!”

Conheci poucos grupos comprometidos com o seu entorno como o Menestrel, e de certa forma também aprendi com eles que não faz sentido ter sucesso longe de casa se não cuidarmos bem do nosso quintal (e nosso quintal pode ser grande!). Projetos como o Menestrel Circula-Dô permitiram que o “quintal” do grupo percorresse lugares fora das fronteiras lageanas, assim como fizeram do Planalto Serrano sua sede, assumindo, dessa forma, sua responsabilidade com uma região que não tem nada ou quase nada de teatro para assistir. Poucos grupos que conheci são tão comprometidos com suas raízes, pesquisam “causos”



Vitória Fernandes

e lendas, buscam os contadores de histórias de suas comunidades e se sentam com paciência para ouvir e aprender, e só depois ensinar. Mas não significa que não foram além, geograficamente. Viajaram pelo Brasil, participando de importantes festivais e, além de sucesso de público e de crítica, trouxeram na bagagem importantes prêmios.

Imagino o quanto deve ter sido marcante na trajetória do grupo o encontro com o artista Adeodato Rohden, remanescente do também importantíssimo grupo teatral Gralha Azul, que, junto com o Menestrel, são os principais expoentes do teatro de rua e de bonecos de Lages, e por que não dizer de Santa Catarina. Exímio construtor de bonecos, Adeodato deu grande contribuição estética para o grupo em suas produções. Após sua morte, o grupo não mediu esforços para assegurar a manutenção do seu acervo e até hoje mantém em seu repertório belas obras desenvolvidas por ele, como *O Grande Circo de Marionetes* e *Chapeuzinho Vermelho*.

Entendendo seu papel social, também se aventuraram com o projeto “Ponto de Cultura”, formando jovens e garantindo cada vez mais a circulação de suas obras pelo Planalto Catarinense.

Recentemente, assisti ao *Praga de Mãe*. Um belo exemplo de teatro de bonecos popular, que poderia ser nordestino, se não fosse contado com o sotaque e com as histórias do povo serrano. Muita energia, música ao vivo e uma plateia encantada, do jeito que só os bons conseguem.

O repertório está grande. Fico feliz em pensar que ainda tenho com o que me surpreender e não vejo a hora de curtir outras obras como *Amora e Jaguatirica* e *Avental Animado*, pois tenho certeza de que encontrarei algumas das fortes marcas deste grupo: criações coletivas, busca de uma linguagem própria, respeito e pesquisa de suas lendas, costumes e crenças. E que venham muitas outras produções, sempre trazendo para nós a rica cultura lageana, as características marcantes do povo serrano e o orgulho de ter isso tudo como uma pequena mostra da riqueza cultural de nosso estado.

(William Sieverdt é diretor da Trip Teatro de Animação, Rio do Sul / SC)



Vitória Fernandes

¹ Retirado do site do grupo: <http://www.menestrelfazedo.com.br>

Um dromedário, loquaz e persistente



Em agosto de 1981 nasceu, para o público, o Grupo de Teatro O Dromedário Loquaz, estreando no prédio da Alfândega a peça *A Importância de Estar de Acordo*, de Bertolt Brecht.

A proposta do novo grupo focava o desenvolvimento de reflexões sobre o ser humano, a luta pela formação de público e a utilização de espaços cênicos não convencionais.

O texto escolhido também interagiu em tempo real com a realidade política que o país vivia na época, ainda sob o jugo da Ditadura Militar. Manchetes e notícias de jornal, atualizadas diariamente, eram escolhidas pelos integrantes do grupo e lidas para o público.

Daquele grupo inicial faziam parte Piero Falci, Jane Goeth, Ademir Rosa, Lilian Dell'Antonio (os dois últimos vindos do Grupo Armação) e Isnard Azevedo, diretor e seu grande líder.

Durante dez anos, até a sua morte prematura, Isnard comandou os trabalhos do Dromedário com uma visão que aliava seu talento criador a sua formação profissional em arquitetura – determinante para montagens preocupadas com o estético, traduzidas por meio da luz e de uma esmerada cenografia. Essa preocupação foi ainda desenvolvida por novos integrantes – Sylvio Mantovani, Pio Borges e Cesar Refosco – também oriundos da mesma formação profissional.

Sob a tutela de Isnard, novos espaços não convencionais foram procurados, como, por exemplo, o bar “Fulanos & Florianos”, então existente na rua Presidente Coutinho, e a Sala Multimídia do Centro Integrado de Cultura.

Com a saída de Isnard, o grupo viveu momentos de orfandade, até reafirmar-se com base em um tripé constituído por Pio Borges, Sylvio Mantovani e Sulanger Bavaresco.

Pio Borges assumiu a direção artística, ficando a cargo de Sylvio Mantovani a criação cenográfica, a iluminação e toda a programação visual dos espetáculos. Pio largou a atividade teatral e Sulanger assumiu a responsabilidade de dirigir artisticamente o grupo. Com o falecimento de Sylvio, coube e cabe a ela a liderança do “Dromedário”, tanto artística quanto administrativamente.

Embora tenha se apresentado, e muito, em palcos convencionais, o grupo se manteve fiel ao seu projeto original de pesquisa de novos espaços cênicos: já sob o comando de Sulanger, o Dromedário fez-se presente no espaço da FAED, hoje Museu da Escola Catarinense, e na antiga fábrica de rendas Hoepcke, na rua homônima, quando um verdadeiro espaço teatral foi criado em um local quase que totalmente abandonado.

Ainda desenvolveu uma experiência única em Florianópolis com o projeto “Árias na

Rua”, congregando o canto lírico à dança e a performances, na esquina das ruas Felipe Schmidt e Trajano, atingindo um público também não convencional, constituído dos transeuntes que naquele momento se deslocavam no centro de Florianópolis.

A vida do Dromedário esteve e está umbilicalmente ligada ao Grupo Armação. Desde o projeto original, com a presença de Ademir Rosa e Lilian Dell'Antonio, até os dias de hoje, a parceria é constante. Inicialmente oficiosa, mediante a participação de atores e técnicos de um grupo em projetos do outro, acabou sendo formalizada no projeto “Ato Contínuo na Casa do Teatro” e mantida na montagem de *Um Deus Dormiu lá em Casa*, oportunidades em que os grupos assinaram conjuntamente a produção.

A montagem desse projeto também foi fiel à estética do Dromedário. Inicialmente desenvolvido nos quintais da Casa do Teatro e do Círculo Ítalo Brasileiro, quando remontado dentro da Casa do Teatro, teve a peça *Jardim das Delícias*, que era de autoria e direção de Sulanger, apresentada por meio de uma verdadeira viagem por todo o espaço da Casa, desaparecendo a separação palco/plateia.

Ainda uma característica que deve ser ressaltada no grupo é a observância ao comando artístico de um só diretor. Assim foi com Isnard Azevedo enquanto vivo, Pio Borges até sua espontânea paralisação e atualmente com a forte e marcante presença de Sulanger Bavaresco.

O atual momento do Dromedário é promissor. Premiado em editais públicos, o grupo já se organiza para dois próximos e imediatos projetos. Por meio dos recursos do Edital Elisabete Anderle, da Fundação Catarinense de Cultura, o grupo prepara a montagem de *Spolium* e foi selecionado no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz com o projeto *ZYK 693 – Pausas de se Ouvir*.

Que novos projetos e montagens venham e deem vida longa a esse “Dromedário”, trintão e revigorado.

(Grupo Armação, Florianópolis / SC)



Uma poética própria

A Persona Cia. de Teatro vem, desde o ano de 2001, construindo um repertório singular, com características marcantes, advindas da personalidade artística de seu diretor Jefferson Bittencourt.

Músico de formação, interessado em densas sonoridades antigas e em gêneros esquecidos pela memória dominante, Bittencourt constrói seus espetáculos pautado pelos atributos da musicalidade que delimitam a encenação de dramas sombrios, com personagens à beira do precipício emocional, percorrendo em cena trajetos milimetricamente compassados.

Para além da musicalidade óbvia, aquela que emoldura cenas na forma de trilha sonora, os espetáculos da Persona procuram sincopar a vida em cena, na forma melódica como os atores executam suas ações e despejam sobre os espectadores suas angústias.

Como artista total, Bittencourt domina os recursos da iluminação, criando atmosferas notadamente góticas, que, por meio do jogo preciso entre claro e escuro, ressaltam as contradições presentes na vida interior dos personagens.

O primeiro trabalho da Cia, *F.* (2002), livremente inspirado na vida de Kafka, foi um impressionante trabalho de juventude, no qual a semente de uma poética já estava lançada. Um ambiente *freak* e sinistro, o uso de elementos de cena de caráter poético e metafórico e uma paleta dramática quase hiperbólica. A belíssima cena final, na qual o palco é tomado por chuva real, era a conclusão perfeita que tornava a experiência inesquecível.

Jogando no campo do experimental, *E.V.A.* (2002) era um laboratório de vida artificial e uma tentativa de criação de uma linguagem entre o teatro e a dança, que apresentava uma reflexão sobre o humano, a humanidade e a fé, que vem permeando os espetáculos da Persona de maneira sutil. *Castelo de Cartas* (2004) levava às últimas consequências a dramaticidade da cena, atingindo por vezes um tom operístico e tocando o melodrama de forma elegante.

Nem Mesmo A Chuva Tem Mãos Tão Pequenas (2006) foi uma reação à grandiloquência da montagem anterior. Com simplicidade e delicadeza, a cia. busca no texto de Tennessee Williams um retorno ao jogo realista, às emoções delicadas e à sutileza no desenho dos personagens. O público testemunha o amadurecimento dos atores da cia. e Gláucia Grigolo desenvolve uma protagonista emocionante, afirmando-se definitivamente na cena teatral catarinense.

A Galinha Degolada (2008) reafirmou a predileção do diretor pelos temas sombrios e pelos afetos pulsantes, numa montagem bem-sucedida que desenvolve a linguagem do terror já experimentada nos trabalhos de Bittencourt com a Trilogia Lugosi, na forma simbólica da encenação.

Os artistas Gláucia Grigolo (atriz e produtora), Igor Lima (ator), Malcon Bauer (ator), Melissa Pretto (atriz), Sandra Meyer (bailarina), Rogério Christofolletti (dramaturgo) e Maria Paula Bonilha (atriz) integraram a companhia em algum momento de sua trajetória. Os três primeiros foram os mais atuantes, sendo que o ator Igor Lima e a atriz Gláucia Grigolo foram os que integraram mais vezes os elencos da companhia. Ambos participaram como atores de quatro das cinco encenações da Persona.

Em 2008, a Persona se associou ao grupo Teatro em Trâmite para a montagem de *A Galinha Degolada*, adaptação do conto homônimo do uruguaio Horacio Quiroga para os palcos. Este foi o espetáculo da companhia que mais circulou, com turnês no âmbito estadual e nacional, além de participações em festivais no exterior. Atualmente, a atriz e produtora Giselle Kincheski, além de Bittencourt, também é membro da cia. que se associa a artistas autônomos e a outros grupos para desenvolver seus trabalhos.

Com projetos preparados para 2014, a Persona continuará a brindar o público brasileiro com suas montagens de impacto, geradas a partir do desenvolvimento de uma poética muito própria, e da visão de mundo sincera de seu diretor.

(Cia. La Vaca, Florianópolis / SC)



Cristiano Prim



Divulgação



Renata Vavolizza



Jefferson Bittencourt



Artur Ferrão

O poder de uma obra de arte



Diego Ojeda



Max Reinert



Diego Ojeda

Eu poderia ficar aqui escrevendo e rememorando os espetáculos, as viagens, as cidades e os percursos que a Téspis Cia. de Teatro, da cidade de Itajaí, fez ao longo destes 20 anos de existência. Poderia ficar analisando aspectos estéticos e escolhas poéticas, com o intuito de realizar uma análise – *a posteriori* – das criações do grupo, incorrendo no mesmo erro de nossos críticos de teatro e de literatura atuais: o de exibir uma pseudointelectualidade e uma pedante erudição, sem o intuito sincero de ler os signos e compreender a obra cênica. Mas não. Vou me atentar a um único ponto que me parece essencial, ao falarmos de teatro e Arte (com A maiúsculo mesmo).

O espaço aqui é pequeno, então é necessário o foco, e, ao falar da Téspis, a primeira coisa que me vem à mente é o poder de uma obra de arte. “A verdadeira obra de arte, quando de fato é uma obra de arte, é capaz de tocar a pessoa mais simples, sem o menor conhecimento da área, sem a menor instrução especializada”.¹

Eu sou mais jovem neste ramo que meus amigos e posso afirmar hoje, com tranquilidade, pois foi fato comprovado na minha vida, que comecei a fazer teatro por causa de um espetáculo da Téspis. Eu estava, há 14 anos, sentado na plateia do belo espetáculo *O Pequeno Planeta Perdido*, dirigido por Max Reinert, e o que vi me impulsionou a querer fazer aquilo também. Impulsionou-me a querer conhecer a arte teatral. E caso eu não tivesse o desejo de dirigir um espetáculo de teatro, aquela obra me impulsionaria a voltar a ver teatro.

Aí é que reside a importância da verdadeira obra de arte. Fazer você voltar a querer ver mais aquilo que viu. Ou ver o mundo todo com os olhos “daquilo que você viu no teatro”. É imenso o poder desse imaginário que criamos sobre o palco. Eu muito escuto falar (aliás, nos últimos 10 anos só tenho escutado isso), do poder “trans-

formador” da arte. Não... A arte vai muito mais além do que transformar. Não me venha moldar o mundo com esse vocabulário marxista. A arte amplia o nosso imaginário, seja de qual “planeta perdido” você for. Transformar, somente, é balela perto disso. A verdadeira obra de arte comunica com a intenção real de bagunçar, mexer, solidificar, transformar, reaprender, conservar, nutrir... Enfim... inúmeros verbos. Não venhamos reduzir o poder de uma obra de arte. Mexer no imaginário é coisa séria, tanto para o bem quanto para o mal (preste atenção, leitor, e veja como nosso país é moldado muito mais pelo imaginário de nossas novelas do que pela realidade de nosso povo).

É isso que vejo no trabalho da Téspis. Independente de ser um espetáculo para adultos ou para crianças. Se trata-se de um drama ou de uma comédia. A regra, ali, parece simples e coerente: comunicar com potência, em qualquer nível, não subestimando a inteligência do público, seja de qual classe social e educacional ele for.

Hoje esta é uma das mais agradáveis surpresas a qualquer espetáculo meu. Descobrir que um ator, ou diretor, começou a fazer teatro por causa de uma obra minha é como se fosse uma benção de geração para geração, em que você está presente no imaginário do outro, no desejo do outro, mas de forma poética. É uma maneira de se perpetuar com a arte, sem palavras, sem textos conceituais, sem leituras analíticas de obras de arte (pois, a meu ver, sempre, artistas e críticos estão atuando em instâncias completamente distintas), mas com o poder da comunicação direta da obra, da força poética e metafórica de uma cena, de uma ação.

Sempre entendi que arte não se aprende com professores, muito menos nas universidades. Arte se aprende com artista mesmo...Vendo o artista falar, atuar, apresentar, observando como ele organiza a “matéria” nas suas mãos. E aprendi com a Téspis, assistindo à obra, naquele dia, que

a obra de arte é um resultado em potência que está muito além de qualquer primeira e sempre frágil leitura racional, mas que guarda, em sua matriz, todos os elementos que aguçam nossa inteligência (como diz Susanne Langer).

Hoje, o grupo envereda por novas dramaturgias, nas quais Max Reinert, um dos diretores da companhia, procura impulsionar a criação por meio da encenação de seus próprios textos, oriundos de um diálogo forte com o diretor Roberto Alvim, da companhia Club Noir, de São Paulo.

Como sou também artista de teatro, é muito comum que estejamos sempre em cartaz juntos, o que me dificultou estar presente em algumas obras da Téspis. Entretanto, naquelas em que estive presente, independentemente de escolhas poéticas da direção e das atuações (pois nós, que fazemos teatro, estamos sempre achando problemas nos traseiros dos outros e não nos nossos), sempre vi uma preocupação em comunicar com seriedade, em tratar a obra de arte como ela deve ser tratada: de maneira sagrada.

Falar sobre aquele espetáculo e o que ele me proporcionou artisticamente é impossível. É quando estamos presentes diante de uma obra que fala por si só: ela não é fácil, ela é presente e sublima o tempo na nossa memória. É como Beethoven que, ao terminar a execução de sua sonata *Apassionata*, foi indagado por uma senhora que estava presente no salão: “Meu senhor... o que você quer dizer com isto?” Beethoven não respondeu, mas tocou toda a sonata novamente, do começo ao fim. Era o que eu deveria fazer para vocês entenderem a potência do que pode acontecer com uma pessoa frente a uma obra de arte: fazer todos voltarem no tempo comigo e viajar juntos ao *Planeta Perdido* da Téspis Cia. de Teatro.

(Jefferson Bittencourt é diretor da Persona Cia. de Teatro, Florianópolis /SC)

¹ Denise da Luz, uma das fundadoras no grupo.

Bora fazer uma trip?

Nosso primeiro contato com a Trip Teatro de Animação foi no ano de 2003, quando o grupo, ainda chamado de Cia. dos Bonecos, percorria cidades do interior do estado em uma Kombi-Trailer, apresentando o espetáculo *O Velho Lobo do Mar* em praças e escolas da região. Assistimos à apresentação na cidade de Joaçaba e ficamos encantados, tanto com a praticidade de se itinerar com um veículo que, além de transporte, era a casa do grupo, quanto com a reação que o espetáculo produzia no público. Conhecer Willian Sieverdt na época, sua pesquisa no teatro de animação, suas andanças por festivais no Brasil e no exterior, e, meses mais tarde, o processo de montagem do espetáculo *O Incrível Ladrão de Calcinhas* contribuiu de maneira significativa para a nossa formação enquanto bonequeiros iniciantes. Mas essa já é outra história!



Fundada em 1989 por Willian Sieverdt, na cidade de Rio do Sul, a Trip leva ao pé da letra o significado de seu nome, pois nestes 24 anos percorreu todos os estados brasileiros e mais 12 países de três continentes com o teatro de animação. Integrada também por Tatiane Mileide Danna, Thyara Cristina Nascimento e Qiah Salla, a companhia dedica-se à pesquisa, à produção e à apresentação de espetáculos, bem como ao desenvolvimento de projetos por meio do CPPTA – Centro de Pesquisa e Produção de Teatro de Animação. No decorrer da história da cia., produziu aproximadamente 15 espetáculos teatrais e atualmente possui em repertório *O Velho Lobo do Mar*, *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *O Flautista de Hamelin*.

Seu trabalho mais antigo em repertório, *O Velho Lobo do Mar*, é um solo de teatro de bonecos de luva, que conta, em apenas 17 minutos e sem uma única palavra, a história de Charlie, um velho marinheiro que fica preso em uma ilha. Criado em 1996 por Willian, o espetáculo realizou mais de 5 mil apresentações nestes 17 anos em cartaz. O que faz com que um espetáculo permaneça por tanto tempo em repertório pode ser relativo, mas, neste caso, a simplicidade, a universalidade do tema e o aperfeiçoamento da técnica de manipulação conquistada com os anos de prática são fatores preponderantes. Inspirada na saga do velho Charlie, Tatiane escreveu e publicou em 2011 o livro homônimo, dedicado ao público infantil.

Nove anos mais tarde, três deles dedicados à pesquisa e à montagem, entra em cena, em 2005, *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, inspirado na estética do cinema *noir*. Para contar a história do detetive Bill Flecha e de uma calcinha roubada misteriosamente, a cia. apostou em novas técnicas: a manipulação direta sobre balcão e uma técnica de construção de bonecos pouco conhecida no Brasil. Concebido, dirigido e interpretado por Willian, o espetáculo contou com uma grande e competente equipe de produção. A dramaturgia exigiu do único ator-manipulador grande habilidade devido à quantidade de bonecos em cena e de um treinamento com fonoaudiólogo para criar as seis diferentes vozes dos personagens, que são executadas ao vivo. Em 2007, o espetáculo recebeu o convite para participar de uns dos maiores circuitos teatrais do país, o SESC - Palco Giratório, o que rendeu à Trip grande visibilidade no panorama artístico nacional.

Em 2008, estreia *O Flautista de Hamelin*, seu terceiro espetáculo do repertório atual. A pesquisa de montagem envolveu uma visita à ci-



dade de Hamelin, na Alemanha, e um trabalho em parceria com o grupo espanhol Los Titiriteros de Binéfar. Codirigido por Willian e por Paco Parício, e com atuações de Tatiane e de Thyara, o espetáculo recria a clássica história da cidade infestada por ratos, utilizando como técnica a manipulação de figuras planas. Ao contrário dos trabalhos anteriores, esta produção, além de não ser um solo, mistura atuação e manipulação de bonecos com uma estrutura que pode ser apresentada tanto na rua como no palco. A funcionalidade dos elementos cênicos, manipulados dentro de uma carroça medieval, que também é a empanada do espetáculo, aliada à narrativa das atrizes-manipuladoras, transforma o trabalho em um jogo lúdico com a plateia.

Além da produção e da apresentação de espetáculos, a Trip também dirige o Centro de Pesquisa e Produção de Teatro de Animação. Criado em 2004, em parceria com a Cia Nazareno Bonecos, o CPPTA tem o objetivo de difundir o teatro de animação, promovendo apresentações artísticas e oficinas em periferias, comunidades indígenas e lugares inéditos como a Ilha de Páscoa e o Vietnam, ações que renderam alguns prêmios, dentre eles o Prêmio Itaú-UNICEF 2007. Por meio desse centro de pesquisa foi possível realizar, em 2012, o “Embaixo da Ponte Tem Teatro”, projeto que revitalizou um espaço marginal da cidade, transformando-o em sala teatral, onde, durante cinco meses, 33 espetáculos nacionais e internacionais apresentaram-se gratuitamente para o público em geral. Companhias como El Chonchón e El Titiritero de Banfield da Argentina, Oani do Chile e Pelelé Marionettes da França participaram desse projeto.

Atualmente, a Trip possui dois interessantes projetos em andamento. O “Kasperl – O teatro popular do sul do Brasil” pesquisa a linguagem de teatro de bonecos de luva tradicional alemão, com o objetivo de culminar em duas montagens cênicas: *O Kasperl tradicional* e *O Kasperl contemporâneo*. O outro projeto, intitulado “Trip Teatro no Alto Vale do Itajaí”, propõe ações culturais – apresentações e oficinas – nos 28 municípios que compõem essa região do estado.

Em todos esses anos que conhecemos o trabalho da Trip e acompanhamos o desenvolvimento de sua pesquisa no teatro de animação, percebemos algumas características marcantes em seu trabalho. O caráter social dos seus projetos e as parcerias firmadas com outras companhias e artistas são fatores que possibilitam agregar e compartilhar conhecimentos, enriquecendo sua própria produção cultural. A busca por novas linguagens e desafios, e a estética artesanal sempre presente em seus espetáculos são elementos com os quais nos identificamos bastante e o que, em nossa opinião, tornam a Trip uma referência no cenário cultural do país.

(Cia. Mútua, Itajaí / SC)



Cia. La Vaca e a força do teatro de grupo em Santa Catarina



Quando paramos para olhar um pouco mais de perto o trabalho de um companheiro de profissão, temos a possibilidade de perceber nele alguns aspectos relativos ao nosso próprio fazer teatral. Observar a trajetória da Cia. La Vaca pode nos ajudar a (re)pensar todo o panorama teatral de Santa Catarina e estabelecer alguns paralelos que nos auxiliem a perceber os avanços alcançados e, quem sabe, também as linhas que se abrem para possíveis desenvolvimentos e/ou aprimoramentos necessários.

Fundada em 2008, na cidade de Florianópolis, a Cia. La Vaca tem dois artistas com uma carreira fundamentada em sua linha de frente. Renato Turnes e Milena Moraes são conhecidos produtores que atuam no mercado catarinense há muito tempo e dão sustento aos apenas cinco anos de trajetória da jovem cia. Divididos em produções nas mais variadas áreas das artes cênicas, ambos têm contribuído em muito para o atual cenário cultural catarinense.

Dentro da cia., os produtores também dividem em duas áreas bastante distintas suas produções. Em uma área do trabalho, desenvolvem espetáculos baseados em dramaturgia contemporânea, com ênfase em autores latino-americanos. A companhia montou, em 2008, *Mi Muñequita*, do uruguaio Gabriel Calderón e, em 2012, estreou o solo teatral *Kassandra*, do franco-uruguaio Sergio Blanco.

Não focado em dramaturgia latino-americana, mas mantendo o pé na contemporaneidade, a companhia ainda herdou para seu repertório a série de solos teatrais da Trilogia Lugosi (*Coração Delator* – criado a partir do conto de Edgar Allan Poe; *Outsider* – a partir da obra de H.P. Lovecraft; *O Fantástico Homem que Imita a Si Mesmo* – de Fernando Bonassi), projeto que nasceu da parceria entre o ator Renato Turnes e o diretor Jefferson Bittencourt.

Outra vertente do trabalho da Cia. La Vaca é a produção de espetáculos de humor dentro do projeto #RiAlto. Baseados em temas mais cotidianos, os trabalhos vão desde shows de *stand-up comedy* até espetáculos baseados em personagens e esquetes curtos com caráter cômico-crítico (*Cabaret*; *GetUp, Stand Up... Night*; *D.R. – Discussão de Relação*; *Do Averso*; *As Felicianas*).

Dividindo seu trabalho em projetos específicos (dramaturgia contemporânea de um lado, espetáculos de humor do outro), o grupo parece apontar para uma distinção estrutural em sua produção. Distinção essa que talvez assinale uma divisão do público-alvo aos quais se destinam os espetáculos de cada “categoria”. Ou talvez, ainda, haja uma relação de “vida útil” em relação aos espetáculos produzidos.

Por tratar de temas mais cotidianos, de fruição direta e rápida identificação pelos espectadores, o projeto #RiAlto acaba por ter que se reinventar continuamente, trazendo para suas estruturas dramáticas as temáticas em voga a cada nova temporada. Os espetáculos, dessa forma, falam direto aos acontecimentos específicos e populares (caso do espetáculo *As Felicianas*, por exemplo), perdendo adesão após um curto período histórico. Seu maior desafio torna-se unir sua suposta superficialidade a uma aproximação crítica – ainda que por meio de um viés cômico – e fazer com que o público divirta-se de maneira consciente.

Os espetáculos que apostam na dramaturgia contemporânea latino-americana possuem maior complexidade em suas propostas iniciais. Sua matéria-prima aponta para temas profundos, com raízes arquetípicas e imenso potencial de ressignificação pelos espectadores. Em vez de apontar para uma identificação imediata, trabalha em níveis mais sutis, oferecendo ao público uma série de estranhamentos (a própria língua e o espaço de representação em *Kassandra* – uma casa de diversões adulta e seu inglês macarrônico; o clima de *cabaret* perverso em *Mi Muñequita*, em contraponto a uma história familiar), para depois conduzi-los para dentro desta nova percepção sobre essa possível realidade. São espetáculos que apostam em maneiras distintas de fruição pelos espectadores, libertando-os do realismo psicológico e dos mecanismos de comunicação já reconhecidos.

Dentro dessa perspectiva, esses trabalhos da cia. dialogam com uma parte da produção teatral nacional, produzindo em Santa Catarina espetáculos que instigam o público a romper

com a passividade enquanto espectadores, tirando-os de um lugar de contemplação e propondo uma maior troca entre os mundos (real e ficcional) que se chocam durante uma apresentação teatral. Se, por um lado, temos uma estrutura sólida enquanto proposição artística acontecendo em momento presente em frente ao público, pelo outro, temos espaços abertos para projeções mentais e afetivas por parte da plateia. Projeções mentais essas que se projetam em recepções insuspeitadas e fortalecem o diálogo entre palco e plateia de forma menos impositiva e com mais liberdade.

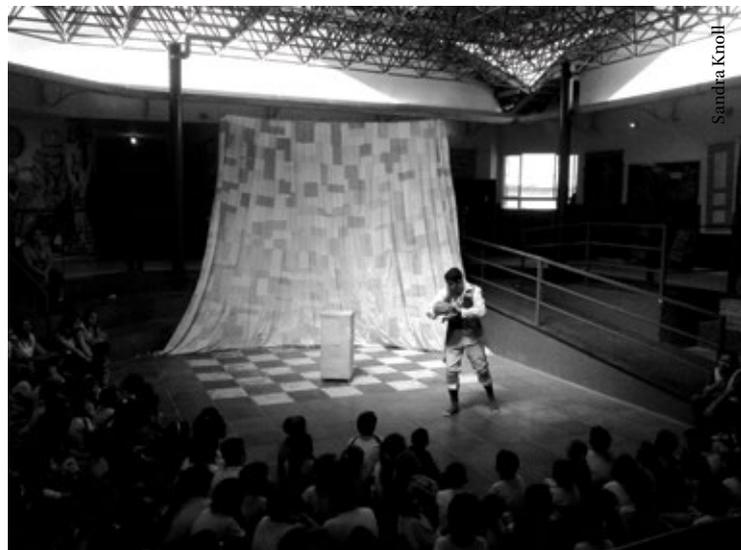
De certa forma, a trajetória da Cia. La Vaca e de seus fundadores espelha uma parcela da produção teatral catarinense. Apoiada sobre grupos com um trabalho de longo prazo e núcleo estável de criação, essas companhias têm conseguido construir uma trajetória autoral, com pesquisa de linguagem bem definida e preocupada com a construção de obras de arte de qualidade.

Apesar de estar radicada em um estado que ainda possui uma política de apoio à cultura estabelecida de forma precária, a Cia. La Vaca mantém um trabalho consistente, produzindo espetáculos acessíveis para os mais variados públicos, seja no estado de Santa Catarina ou fora dele.

(Max Reinert é dramaturgo e diretor da Téspis Cia. de Teatro, Florianópolis - Itajaí / SC)



Da necessidade de “experimentuar”



No início do ano de 2000, logo após ter feito um curso intensivo com a Periplo Compañya Teatral, em Buenos Aires – um curso que considero um divisor de águas em minha carreira –, encontrei o Daniel Olivetto, um menino cuja família trocara o porto de Santos pelo de Itajaí. Com ele, uma grande amiga e aluna do primeiro curso de teatro que ministrei ainda no NuTE (Núcleo de Teatro e Escola, em Blumenau): Sandra Knoll. Ambos haviam fundado a Cia. Experimentus Teatrais, no ano anterior. Nesse período, Itajaí vivia uma grande efervescência cultural (que até hoje segue), especialmente no meio teatral.

Não cito em vão o curso com a Periplo; pelo contrário. Muitos de nós, artistas e grupos de Itajaí, Blumenau, Joinville e Florianópolis descobriríamos ou reencontraríamos por meio do grupo argentino uma profunda paixão pelo ofício do ator, e mais ainda, pelo rigor técnico necessário ao bom desenvolvimento desse ofício. E aproveitávamos todas as oportunidades para treinarmos juntos, participarmos de novas oficinas e discutirmos incansavelmente o nosso fazer teatral.

Os motivos-impulsos-necessidades de fazer teatro e de configurar-se como grupo, cia., coletivo estável nesse período eram extremamente latentes. Pulsávamos ações dramáticas e buscávamos o detalhe do detalhe do sentido de nossas ações. Justamente em meio a esse turbilhão de conceitos, ideias e ideais nascia a Cia. Experimentus.

Seu primeiro trabalho, *A Roupa Nova do Rei*, tem atuação de Sandra e Daniel, sendo ele codiretor da obra juntamente com Denise da Luz (atriz, diretora, fundadora da Téspis Cia. Teatral). Com uma atuação firme, ágil e uma linguagem divertida que explora o delicioso jogo teatral, a comédia infantil é bastante crítica à vaidade do Rei, que acaba desnudado pelas ardilosas peripécias de dois espertos tecelões.

Em seguida a Cia. participa de *A Pequena Vendedora de Fósforos*, junto a outros grupos de Itajaí. Em 2001 encena *Noite Adentro*, adaptação do clássico *Longa Jornada Noite Adentro*, de Tennessee Williams, com atuação solo de Sandra, direção de Daniel, tendo Valéria de Oliveira (atriz, diretora, fundadora do grupo Porto Cênico) como assistente de direção.

Em 2003, tive a honra de ter sido convidado a dirigir um trabalho da Cia Experimentus. E convidamos o argentino Alfredo Megna, com quem eu havia feito a mesma dobradinha

em *Os Camaradas*, na Cia. Carona, para fazer a dramaturgia. Trabalhamos de forma colaborativa, tendo Sandra e Daniel no elenco e Marcelo Fernando de Souza – outro grande amigo e ex-aluno do primeiro curso de teatro que ministrei –, na assistência de direção.

Olha Pra Mim, um dos processos mais ricos em que trabalhei, foi permeado pela entrega e pela generosidade do elenco. Em cena, um casal de irmãos, cantores de música romântica. Uma paixão tórrida, explicitada nas letras e performances da dupla, sugere uma relação incestuosa nos bastidores do show que, por mais que seja decadente, não pode parar.

E não para mesmo, pois, daí em diante, a Cia. segue investindo na qualidade de seus espetáculos e na longevidade deles. Tanto que os espetáculos seguintes estão até hoje em seu repertório. Lembro-me com muito carinho de cada um dos seus espetáculos: da linda montagem de *O Menino do Dedo Verde*, de Maurice Druon, tão sensível, tão tocante, que encanta a plateia há mais de 10 anos. Solo de Daniel, dirigido por Marcelo. De *Brincando de Bonecos* e a inventividade de Marcelo com objetos, formas animadas e o lúdico que gera diversão, que gera poesia, que gera diversão. De *Hagënbeck Ltda.*, uma adaptação de *Informação para a Academia*, de Franz Kafka. Tão forte, crítico, que me faz lembrar de que é possível conjugar no mesmo tempo-espaço emoção e reflexão. De *Dois Amores e Um Bicho*, de Gustavo Ott, pela qualidade e entrega costumeiras tanto dos atores quanto da direção. Importante ressaltar que esta montagem nasce do projeto de formação “O Espaço em Aberto”, uma intensa pesquisa sobre espaços alternativos que incluiu em sua rota casas abandonadas, pátios de colégios, ruas, antiga estação de trem, a antiga Casa da Cultura e um profundo mergulho no passado buscando, quiçá, emergir com possíveis encontros com o presente. A partir deste projeto, Jô Fornari (também integrante da Cia. Andante) passa a fazer parte da família.

E, ainda, *Contos Notívagos, Emoções Baratas (ou Eu Te Amo Glória Pires)* e *Luisa*, ambos de 2010, realizados simultaneamente por meio do projeto “Intersecções – Intercâmbio de Solos Teatrais”, contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro – Myriam Muniz em 2009.

Destes, me encontrei apenas com *Luisa* e suas muitas solidões, outro solo de Sandra, com direção de Barbara Biscaro.

Com todo esse arsenal de criatividade, toda essa inebriante busca, todo esse desejo insaciável pela discussão, pelo questionamento de si e do mundo, toda essa vontade de dialogar na cena e sobre a cena, a cia. consegue manter-se como grupo estável, contrariando todas as instabilidades no exercício-aventura de fazer teatro de pesquisa no estado de Santa Catarina.

Enfim, a Cia. Experimentus Teatrais, generosa e competente que é, dá sua grande contribuição para a formação do nosso espectador catarinense.

Oxalá sigam experimentando e nos brindando com suas belas criações.

Evoé, Experimentus, Evoé, meus irmãos! E muito obrigado pela linda existência.

(Pepe Sedrez, Cia. Carona, Blumenau / SC)



Nelson e a memória

Por Edécio Mostaço

Se a memória ocupa lugar proeminente na vida de qualquer escritor – uma vez que é o grande celeiro de ideias, sensações, fatos e afetos utilizados como matéria-prima em seu trabalho –, ela pode mostrar-se superlativa em alguns deles. É o caso de Proust, Tolstói, Balzac, Sartre, Virginia Woolf, entre tantos outros, que fizeram dela a matéria central de suas obras.

No caso de Nelson Rodrigues, vamos observar um agudo emprego da memória em sua produção, em todas as modalidades de escritos a que ele se entregou: teatro, romances, folhetins, crônicas e, propriamente, memórias. Todas as suas peças se valem amplamente do recurso da memória, mesmo quando ambientadas no presente. Os casos mais notórios são *Boca de Ouro* (em que a história do bicheiro é evocada a partir de três depoimentos contraditórios de D. Guigui); *Vestido de Noiva* (em que um diário deixado por uma ex-cocote se encarrega de acender a imaginação de Alaíde e serve de veículo para materializar a personagem em cena); *Toda Nudez Será Castigada* (em que, a partir de uma fita gravada, todo o passado de Geni é presentificado para Herculano); *Valsa n.6* (cuja personagem já está morta e rememora as circunstâncias de seu assassinato), mas também todas as suas demais criações para o palco.

Desde a Antiguidade Clássica conhecemos escritos dedicados à função da memória, embora seus mecanismos de operação se mostrem, ainda hoje, não inteiramente explicados. Modernamente entende-se a memória como a articulação entre três instâncias: codificar, armazenar e recuperar

informações. Na primeira, ocorre a recepção ou a aquisição da informação; na segunda, a retenção ou a estocagem dessa matéria significativa em modo fiel ou duradouro, através de grandes períodos de tempo; e a terceira, que implica acessar as informações armazenadas.

Ao contrário do que muitos pensam, foi o ano de 1967 que ainda não acabou. Ele assistiu ao lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, à exposição *Nova Objetividade*, na qual Hélio Oiticica lançou seus parangolés e ao show em que Gilberto Gil e Caetano Veloso cantaram suas primeiras canções tropicalistas. Entre outros importantes acontecimentos, aquele ano também marcou o lançamento da coluna *Memórias*, por Nelson Rodrigues, no jornal *Correio da Manhã*. Foram ali impressas 39 colunas dedicadas a esmiuçar o passado do escritor. Logo a seguir, n' *O Globo*, ele continua essa série, agora rebatizada como *Confissões*, completando um total de 41 crônicas. Outras 130 colunas publicadas entre 1967 e 1974, denominadas em livro como *O Reacionário*, constituem evocações de Nelson em relação a eventos de sua época, contrapostos a observações pretéritas, coisa que, mais uma vez, realça seu debruçar memorialista sobre as primeiras décadas do século passado.

Na primeira crônica de *Memórias*, datada de 16/02/1967, assim Nelson se exprime: “Nasci a 23 de agosto de 1912, no Recife, Pernambuco. Vejam vocês: eu nascia na Rua Dr. João Ramos (Capunga) e, ao mesmo tempo, Mata Hari ateava paixões e suicídios nas esquinas e botecos de Paris.”

Nos dois trechos seguintes, esclarece que vai falar do passado, mas poderá também falar do presente e citar o Kaiser, o Otto Lara Resende, o Czar ou Augusto Frederico Schmidt: “o que quero dizer é que estas memórias são memórias do passado, do presente, do futuro e várias alucinações.”

Em três parágrafos, Nelson entrega ao leitor todo o seu projeto: ele vai falar, não de uma perspectiva reverente ou cronológica, serial ou verdadeira, mas enveredar, a ser bel-prazer, pela alucinação. Ou seja, memórias que, como de resto toda a sua obra, constituem em deslavada ficção.

No quinto segmento da mesma crônica, surge anotado: “Por toda a cidade, um calor de rachar catedrais. Fecha o sinal e paro em cima do meio-fio. De repente, ouço aquela voz. Era um camelô, como há milhares e, eu quase dizia, como há milhares. Viro-me e fico olhando o sujeito. O camelô tem de ser um extrovertido ululante.”

A seguir, completa: “Pois enquanto os outros passavam exalando uma ira misteriosa, o camelô só faltava virar cambalhotas de alegria total. Não tem um dente ou, melhor dizendo, tem uma antologia de focos dentários. O pior vem agora. O sujeito está berrando: – A Nova Prostituição do Brasil! A Nova Prostituição do Brasil! E erguia o folheto, só faltava esfregar o folheto na cara da pátria. Todavia, não me espanto, ninguém se espanta. As pessoas passam e nem olham. Há qualquer coisa de *vacum* no lerdo escoamento da multidão. O camelô continua empunhando o folheto como um estandarte dionisíaco”.

Nelson passa ao largo e segue seu caminho, mas a inquietação o faz voltar para conferir se realmente o sujeito estava vendendo o que anunciava. Após atravessar a rua, já novamente próximo ao camelô, ele o vê pigarrear, cuspir e recomeçar seus gritos: “– A Nova Constituição do Brasil! Só então percebo o monstruoso engano auditivo. Onde é que meus ouvidos estavam com a cabeça? Ah, uma incorreção acústica pode levar o sujeito a sair por aí derrubando bastilhas e decapitando marias antonietas.”

Após elucubrar em alguns trechos sobre a “falta de espanto” do brasileiro, Nelson finalmente encerra essa sua primeira crônica em três sumárias linhas: “Mas como ia dizendo: – nasci em 1912. E, por um momento, me inclino sobre a *belle époque*, tão defunta como suas plumas e lanteroulas fenecidas e seus nostálgicos espartilhos.”

Em certo modo, tal referência aos espartilhos da *belle époque* religa o final do escrito ao seu começo, a Mata Hari antes invocada, e que divagou, em sua maior parte, pelas circunstâncias relativas ao camelô e ao imperdoável erro acústico que o fez acreditar em coisas que não existiam. Aqui



temos exatamente a lógica que domina toda a escritura de *Memórias*: o ir e vir de sensações, emoções, erros e desvios de sentidos, incoerências e ambiguidades próprias à recordação desordenada. À obra de quem, essa memória custosa e pungente aflora, tingida pelas circunstâncias do presente, atravessada por sensações e emoções do tempo da escrita. Assim, o texto se aparenta mais com a alucinação do que com a realidade, mais com o surrealismo do que com o realismo, mais antinatureza do que natureza.

Pode-se perguntar: o que tem a ver Mata Hari com Nelson, para desfilar sua inexcusável carnalidade tão próxima ao menino de cabeça grande, morador de Aldeia Campista? O que tem a ver o camelô fanhoso com o sujeito nascido em 1912? Nada, obviamente, a não ser a pulsão narrativa errante de um escritor que sabe que a imaginação do leitor é a grande destinatária de seus apelos. Ainda mais quando esse escrito, destilado diuturnamente em conta-gotas, demanda um gancho poderoso que fisgue o incauto leitor e o amarre ao fio narrativo como um peixe que pode rodar e saltar páginas, mas que não se desprende de seu próprio imaginário, convenientemente atado ao pescador. Eu escrevi pecador, mas fui salvo a tempo pelo corretor do Windows...

Bem, se há prostituição, por que não pode haver constituição? Afinal, o que constitui pode também, segundo ligeiro distúrbio fonético, ser o que prostitui; borrando as fronteiras daquilo que o bom senso, o senso comum e todos os demais sentidos teimam em rejeitar: a porosidade da vida e suas infinitas reverberações que nos fazem adernar ora para um, ora para outro sentido. Tais reverberações são evocadas, na crônica de Nelson, por meio de Dioniso, o passaporte para o desvario, o porre, a devastadora embriaguez dos sentidos e sentidos, dos sonsos e ressentidos que, nessa escritura, povoam o imenso mar de suas recordações. Ou seja, é um Dioniso de morro, desdentado e fanhoso, quem esfrega na cara da pátria sua dupla condição existencial, embora a grande multidão não lhe dê ouvidos e passe, em

sua *vacum* passividade, ao largo de um traço fundamental de seu caráter.

Amálgama de fatos, realidades, simbolismos, pessoas e coisas comuns e desprezíveis, em mistura com acontecimentos graves e espessos, históricos e referenciais, as *Memórias* de Nelson tornam-se mero pretexto para encher páginas e páginas de uma gigantesca repetição: as crônicas, no mesmo estilo e segundo um mesmo padrão, constituem uma variação de seu infinito e eterno esquema: uma pitada de escândalo, uma tirada jocosa e espirituosa, uma frase genial e um anzol revestido de suspense, numa fórmula que ele sabia certa e irretocável para cumprir seu papel no imenso papel encadernado que é o jornal.

Mas Nelson, contudo, não é apenas um dos veículos tropicalistas para a dionisíaca dimensão da cultura brasileira. Nele pulsa igualmente um sórtido homem do subsolo, um compassivo humanista condóido pela humanidade, um ser poroso que se desmancha em lágrimas diante das grandes crises, tal como Bandeira, Cruz e Sousa, Graciliano, Guimarães Rosa e, por que não, João Cabral, pernambucanos os dois, navegantes do mesmo Capibaribe. Na última crônica de *Memórias*, Nelson aborda a morte de seu pai, enfermo durante dias, o que obrigou vários integrantes da família ao revezamento a sua cabeceira.

Diz ele: “(Até hoje, não sei por que, de repente, a casa me dava a sensação de grande, e alvo, e inescrutável rosto.) Entrei, porque chegara a minha hora. Subi a pequena rampa que dava para a garagem. E comecei a ter medo da casa. Hoje, nós moramos tão pouco e nos mudamos tanto. O sujeito passa seis meses, um ano no apartamento. Outrora, a casa era para sempre, como um túmulo. Várias gerações passavam por ela, e nela viviam, amavam e morriam. Sim, seus quartos e salas eram cômodos metafísicos, povoados de invisíveis agonias, velórios e bodas. A nossa casa já matara Roberto; e, agora, meu pai começava a morrer. Mas, como ia dizendo: – entrei e comecei a subir a primeira escada. E, de repente, veio a fome. (...) Eu achava que não devia comer. Tive

pena, remorso, vergonha da fome. Fui beber água para enganar o estômago. (...) Penso se o próprio sentimento de morte não deflagra essa vontade, brutal e fatal, de comer. Comecei a me justificar: – há uma fome de angústia, uma fome de solidão, uma fome do medo. Não. Do medo, não. O medo tira a fome. A angústia, sim. A angústia dá ao homem uma fome de miserando.” (...) “Mas eu daria tudo para dormir. E, de repente, o importante não era a morte, não era a agonia, não era a apaixonada suavidade de sua agonia. Era o sono. Caminhei pelo corredor e só pensava no sono. Quantas horas faltam para que outro venha me substituir? Como é miserável, vil e triste ter sono diante da morte, não mais que sono.”

A cena lembra, muito de longe, a morte da mãe de Camus em *O Estrangeiro*, em seu leve trajeto tangenciado pelo absurdo. Mas nela pulsa um legítimo teor ético brasileiro, a crise entre uma subjetividade vencida pela humanidade do sono e da fome frente ao desígnio imperioso da vigília que guarda um moribundo: um miserando contínuo, um ser à mercê do outro, uma renúncia de si para voltar-se inteiramente ao outro, num dialógico envolvimento em que o em-si torna-se para-si. É essa fome – a fome de Nelson – a instância que o projeta, metafísica de si transfigurada em metafísica do outro, sólida presença humana que alcança, em sua potência de *staretz*, um cume de humanidade.

O sono é uma fuga, um recurso que afasta, simultaneamente, a fome e a dor, as vicissitudes do real e todas as suas implicações enquanto responsabilidade. Creio que caberia perguntar se esse afastamento – aqui no estrito plano individual e íntimo – não corresponde àquele mais geral da multidão *vacum* que passa pelo camelô sem ouvi-lo, sem prestar atenção a seus gritos constitucionais. Talvez.

Talvez seja esse o grande e indecifrável dilema brasileiro – a fome.

(Edécio Mostaço é professor de Estética Teatral na UDESC, Florianópolis / SC)



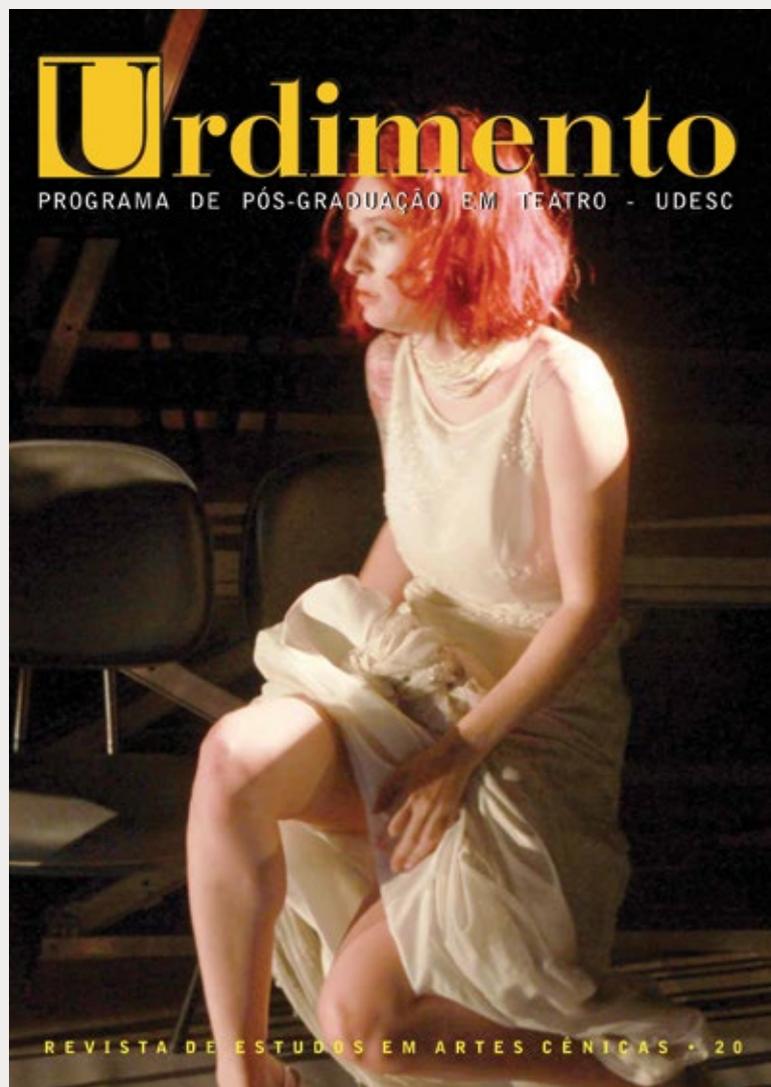
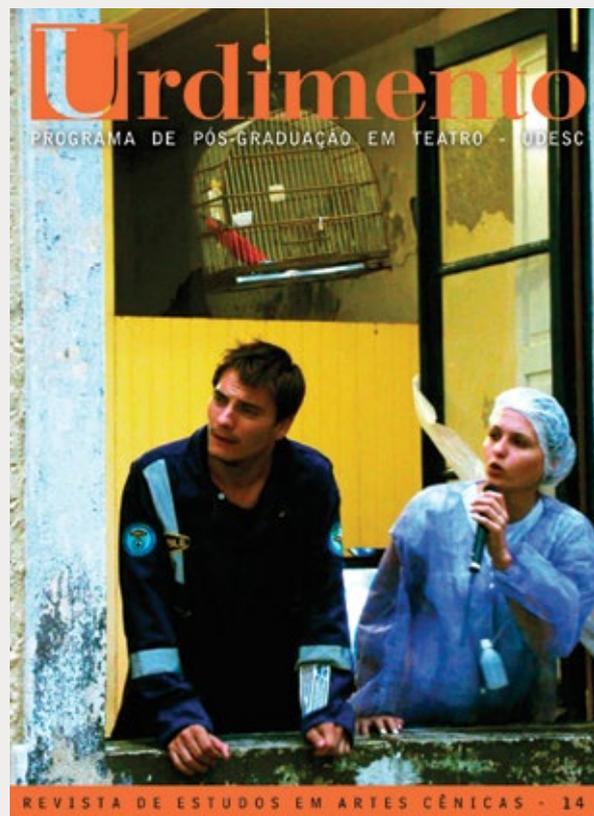
A implementação da formação do Encenador nas universidades

Por Vera Colloço

A preocupação com a preparação do ator para a cena gerou a criação de escolas de teatro em São Paulo (1948 – EAD – Escola de Arte Dramática), em Salvador e em Porto Alegre. Apenas no final da década de 1950 é que esses cursos, mais independentes, começaram a ingressar nos espaços universitários, como foi o caso da UFRGS e da EAD, que foi anexada à Escola de Comunicações e Artes da USP.

O que se percebe na questão da preparação do agente cênico é que ocorreu, inicialmente, uma preocupação intensa com a formação do ator. Mas, o mesmo não se deu em relação ao diretor de teatro; esse profissional da cena começou, timidamente, a ser preparado nas universidades brasileiras no final da década de 1950. E o nosso primeiro curso superior de Direção Teatral surgiu na Universidade Federal da Bahia, em 1959, que já possuía o curso de formação de ator desde 1956.

A implantação tardia de cursos para a formação artística do diretor de teatro – do encenador – talvez esteja vinculada justamente à lenta assimilação, no Brasil, da diferenciação entre o diretor/ensaiador e o diretor/encenador. Enquanto o primeiro se forma a partir de sua vivência enquanto ator, ou mesmo de um olhar mais



voltado para o palco, mas dentro dos limites que caracterizavam o trabalho do diretor/ensaiador, o segundo – diretor/encenador – exigia uma pesquisa e uma proposição cênica com um olhar de projetista da cena.

Observa-se que, desde a década de 1920 – experiências de Renato Vianna, Flávio de Carvalho, Álvaro e Eugênia Moreyra –, e posteriormente na década de 1930, os trabalhos desenvolvidos pelos jovens grupos amadores como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Rio de Janeiro, buscaram uma adequação de nossa cena pelo olhar dos encenadores europeus, especialmente pelos processos desenvolvidos por Jacques Copeau na França. Mesmo esses diretores/encenadores com resquícios de ensaiadores não apontaram para a relevância de criar uma escola para a formação do diretor.

Esse olhar – para a formação do diretor de teatro – somente ganhou relevância em fase posterior. Os ecos de fora chegam de modo mais consistente no final da década de 1940, seja com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) ou com

companhias como a de Dulcina e Odilon, entre outras, que começaram a materializar em nossa cena a figura do diretor-encenador.

A percepção da importância de formar o agente multiplicador compreendido na figura do diretor-encenador levou o Serviço Nacional de Teatro (SNT) a editar obras com esse conteúdo na década de 1970. Enquanto as universidades brasileiras iniciavam o processo de formação desse profissional na academia, o SNT, com a intenção de atuar com amadores que desenvolviam suas práticas cênicas longe do acesso aos cursos universitários, passou a promover cursos breves e editou a *Cartilha de Direção*, de Francisco Fernandes, em 1973. Essa obra trazia para os amadores a noção do diretor enquanto encenador, ou seja: líder da equipe cênica, disciplinador, criador, coordenador do processo criativo etc. Esboça-se nessa “cartilha” a noção fundamental que definiu o papel do diretor-encenador no século XX, qual seja, a de que esse coordenador dos trabalhos é, essencialmente, um pedagogo.

Um foco local

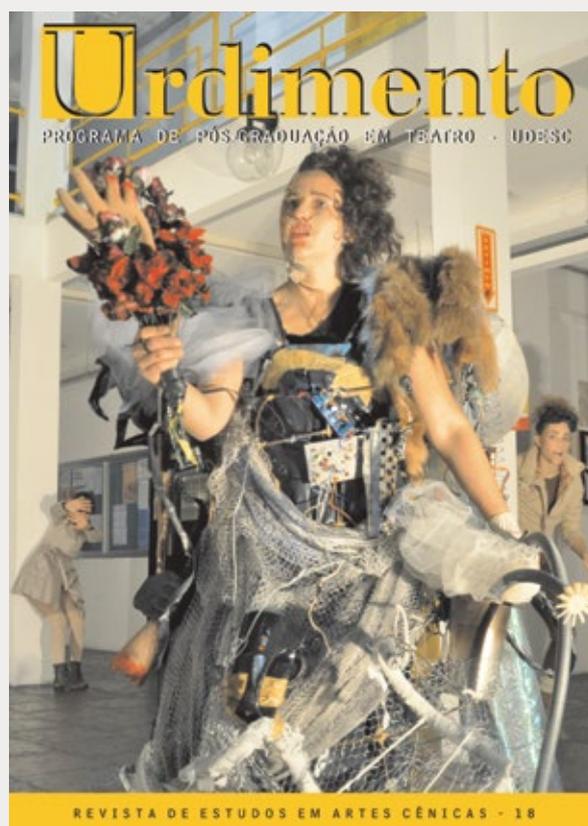
Neste meu texto, ao abordar, de modo breve, a pedagogia e o ensino de direção, elaboro uma narrativa sobre como foram criados e alterados os procedimentos para o ensino de direção teatral no Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

O curso de teatro do CEART nasceu por acidente de uma necessidade de transformar um aglutinado de cursos na primeira universidade estatal de Santa Catarina, que juntos formavam a Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina. Embora levasse o título de universidade e tivesse como sigla UDESC, ela ainda não era de fato uma universidade reconhecida, como tal, pelo Ministério de Educação (MEC). Sendo que, nesse momento, a UDESC se definia como uma universidade pública de caráter privado. Ela cobrava mensalidade, ainda que mínima, de seus alunos.

O ensino de arte da UDESC teve início com

o Curso de Educação Artística, com habilitação em Música, Artes Plásticas e Desenho, cujo primeiro vestibular ocorreu em 1972. Esse Curso de Educação Artística foi implantado junto à Faculdade de Educação da UDESC. Observo que, nesse momento, não tínhamos a habilitação em Artes Cênicas.

Em fins de 1985, a UDESC teve a possibilidade de ser reconhecida enquanto universidade pelo MEC e, para isso, a instituição deveria possuir, no mínimo, seis centros de Ensino/Pesquisa/Extensão. A UDESC possuía, então, aglutinando diversos cursos, apenas cinco centros. E, num acaso muito feliz, percebeu-se que o curso de Educação Artística possibilitava a criação de um novo centro a partir de seu desmembramento do Centro de Educação. Assim, surgiu o Centro de Artes. Foi um momento auspicioso que os profissionais ligados aos cursos de Artes Plásticas, Música e Desenho agarraram com muito empenho. Mas, outro fator significativo auxiliou o teatro local, pois, para criar um Centro de Artes, era preciso a existência de um curso com quatro habilitações, e o que mais tinha possibilidades de ser criado era a habilitação em Artes Cênicas, pois havia pessoas com Mestrado em Florianópolis e em condições de atuar no novo curso. Assim, em fins de 1985, foi criado o Centro de Artes, da UDESC, agora Universidade do Estado de Santa Catarina, pública e gratuita. E, em julho de 1986, foi realizado o primeiro vestibular para o Curso de Educação



Artística – Habilitação em Artes Cênicas.

A proposição inicial do curso foi a de se adequar e aproveitar ao máximo a estrutura curricular, então estabelecida pelo MEC para os cursos de graduação universitária. E, nesse sentido, foram destinadas duas disciplinas denominadas de Encenação I e II, na 5.^a e 6.^a fase, respectivamente, para estabelecer aos acadêmicos noções de direção e princípios práticos da *mise-en-scène*. Sendo que, ao término de cada semestre, os alunos deveriam elaborar um pequeno espetáculo de, no máximo, 30 minutos de duração, atuando, portanto, diretamente, como responsáveis pela encenação. Os professores dessas disciplinas agiam como ordenadores dos procedimentos e da organização das aulas. Na 7.^a e 8.^a fase, esses alunos vivenciavam as disciplinas de Montagem Teatral I e II, nas quais eles agora passam a ser dirigidos por um professor do curso. Ou seja, primeiro dávamos a eles a possibilidade de dirigir e depois de passar por um processo completo sob a orientação de um professor de direção.

Com o decorrer dos anos, e por meio de inúmeras análises e discussões, o corpo docente do Curso de Artes Cênicas deliberou por manter, a partir de 2007, um curso único – Licenciatura e Bacharelado em Teatro – por estarmos convictos de que o professor-artista e o artista-professor podem coadunar-se na mesma pessoa. Invertemos, contudo, a ordem sequencial das disciplinas. As Montagens Teatrais I e II tiveram um redução de carga horária e passaram a ser ministradas na 5.^a e na 6.^a fase. E as Práticas de Direção I e II, com carga horária ampliadas, passaram a ser ministradas na 7.^a e na 8.^a. Ou seja, o curso passou a considerar como fechamento do aprendizado o trabalho final de

direção de espetáculos elaborados pelos alunos e futuros docentes/pedagogos/diretores de teatro. Passamos a dar ênfase ao artista-professor e ao professor-artista. Pois acreditamos que, tal como nos ensina Ariane Mnouchkine, “é preciso saber [...] que no teatro não se faz nada sozinho, que tudo é dado pelo outro. Que não se faz nada se não souber escutar, que não se faz nada sem receber. Que é sempre muito difícil de saber, num espetáculo, quem deu o quê, de onde veio o quê”. (Ariane Mnouchkine apud Féral, 2010, p. 139). Ou seja, os procedimentos pedagógicos estão na base da construção do espetáculo teatral.

Referências

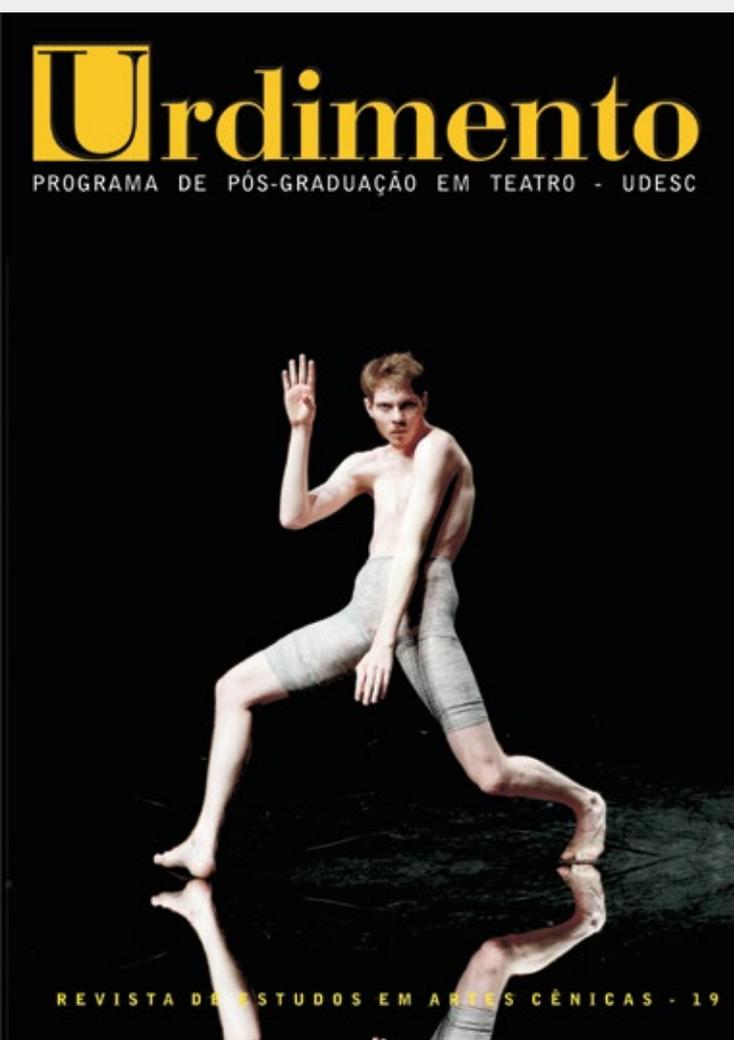
BARBOSA, Zé Adão; CARMONA, Daniela. **Teatro: Atuando – Dirigindo – Ensaando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: SESC/SP, 2010.

FERNANDES, Francisco. **Cartilhas de Teatro IV: Introdução ao estudo da Direção Teatral**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

(Vera Collaço é Prof.^a Dr.^a do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde ministra aulas nos cursos de graduação, mestrado e doutorado em teatro.)



[A Revista Urdimento é um periódico do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Figura, ao lado de revistas como Percevejo e Sala Preta, como uma das mais importantes publicações das artes cênicas no Brasil.]

Margarida, a flor que brotou do impossível chão



Cristiano Prim

Por Ana Paula Beling

Satisfeita da vida
Vem a margarida
Que é flor preferida dos que têm paixão
(Vinicius de Moraes)

Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1945: eis que nasce uma flor! Eis uma bela Margarida: Margarida Maria Baird Abitbol, atriz catarinense de coração que, neste ano, comemora cinquenta anos de carreira artística, dedicando sua vida nos palcos à tia Magdalena, que a levou à sua primeira aula de teatro. Se não fosse tia Magdalena, o mundo jamais conheceria flor tão exuberante, exalando em cada canto o perfume de uma paixão pelos palcos.

Margarida foi flor aos 18 anos de idade, quando pisou pela primeira vez em um palco. Interpretou Florípedes, a gatinha de *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado. E, provavelmente sem imaginar, selou ali seu compromisso com a arte. Casou-se com o teatro e, com ele, vive até hoje uma história de amor. Idas e vindas, conquistas e decepções, certezas e dúvidas: uma vida dedicada a esse amor.

A atriz – também cantora, diretora e professora

– atuou em mais de quarenta e cinco espetáculos, entre eles *As Troianas*, de Jean-Paul Sartre (1966), *Roda Viva*, de Chico Buarque (1968), *O Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal (1968), *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht (1969), *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal (1970-1971), *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas (1973), *O Último Carro*, de João das Neves (1976-1977), *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque (1980), *As Sete Quedas do Meu Pobre Coração*, de Tonio Carvalho (1983), *Tartufo ou O Impostor*, de Molière (1991), *As Aventuras de Mestre Nasrudin* (1993), *Feitiço Andaluz* (2005), *Zylda: anunciou, é apoteose!* (2010), *Beatriz*, de Mário César (2011), *Urano quer mudar*, de Rogério Christofletti (2013).

Só mesmo agradecendo à tia Magdalena! Do Rio para Florianópolis. De Florianópolis para Paris. De Paris de volta à ilha catarinense. E na ilha se firmou. No meio do caminho, encontrou José¹ e selou outro compromisso, outro casamento, outra história de amor. A flor, então, virou *chérie*. Para José, apenas *chérie*. Para mim e para o teatro, ainda e sempre, flor.

Margarida contribuiu e continua a contribuir com o teatro feito em Santa Catarina. Foi uma das

fundadoras da companhia Teatro Sim... Por Que Não?!!!, participou de diversos festivais de teatro – como atriz, contadora de história, membro do júri, responsável pelas oficinas, debatedora –, ministrou cursos de formação e oficinas, foi professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e, atualmente, é presidente do Círculo Artístico Teodora.

Pisciana – crente na astrologia –, amante dos felinos, colecionadora de cartões-postais, praticante do *reiki*, fã de Chico, louca por Caetano, sempre pontual, mãe de Ana Magdalena, artista plástica, adepta aos florais, não vive sem batom, adora um bom vinho, uma cerveja, um prato de bifum² com bastante tempero, uma boa música (no disco ou no violão) e uma roda de amigos.

Dividiu o palco comigo em *Zylda: anunciou, é apoteose!* e, desde 2011, é *Beatriz* – uma espécie de filha que tenho –, minha conquista de levar aos palcos a união do teatro e da música. Minha primeira direção, *Beatriz* é uma homenagem à mulher, à atriz, a uma vida inteira nos palcos. *Beatriz* é, ainda, homenagem à Margarida Baird. *Beatriz* é flor. *Beatriz* é Margarida e Margarida é *Beatriz*.

De presente, Florianópolis recebeu Margarida. Atriz generosa, sensível, competente, de personalidade forte, de elegância única, que vive nos palcos sua inexplicável paixão, que faz do palco sua verdadeira morada. A ilha, agora, é mais florida.

Margot, *chérie*, *Beatriz*... “E o mundo há de ver uma flor brotar do impossível chão”³. E brotou! É Margarida!

(Ana Paula Beling é atriz, diretora e mestrandia em Teatro, PPGT / UDESC, Florianópolis / SC)



Cristiano Prim

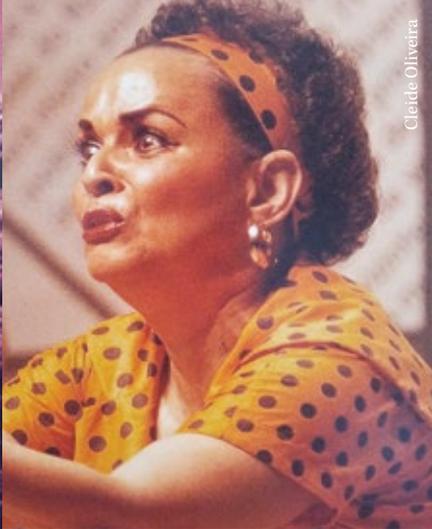
1 Seu marido, José Ronaldo Faleiro. Mais conhecido como Faleiro, é carinhosamente chamado apenas de José por Margarida.

2 Macarrão oriental feito de arroz.

3 Última frase de *Beatriz*, de Mário César, dita por Margarida no espetáculo dirigido por mim, Ana Paula Beling.



Cleide Oliveira



Cleide Oliveira



Renato Gama



Renato Gama



Cleide Oliveira

Berna Sant'anna, efervescência teatral

Por Monique Rosa

Determinada. Sensível. Observadora. Perfeccionista. Responsável. É assim que se autodefine a atriz catarinense Berna Sant'Anna.

Envolveu-se com o teatro desde cedo, e, após 38 anos de carreira artística, é considerada uma das melhores atrizes de Florianópolis. Pelas palavras da professora de Graduação e de Pós-Graduação do Curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Vera Regina Martins Collaço, “ela é intensa, inteira. Consegue se engergar em cena. Tem uma percepção dela e da plateia, e faz um diálogo verdadeiro entre palco/plateia. Consegue ficar dentro da quarta parede, assim como romper isso sem nenhum problema. É a maior atriz da geração dela”.

Florianopolitana, Berna estudou na primeira turma de Artes Cênicas da UDESC, iniciada em 1986. “A universidade me ajudou, mas eu já fazia teatro. Ajudou a me descobrir mais, conhecer mais”, relata a atriz, que afirma também fazer teatro desde criança. “As pessoas podem achar exagero, mas desde sempre não me percebo sem fazer teatro.” Contudo, considera que começou formalmente a exercê-lo em 1975, quando dirigiu um espetáculo para o dia das mães em um colégio e teve o seu registro formalizado. Para ela, “a escola é um grande espaço de exercício do fazer teatral.”

Antes de entrar para a graduação em teatro, Berna foi surpreendida com uma bolsa para fazer escola de teatro e cinema no Rio de Janeiro – após ter recebido o prêmio de melhor atriz no concurso realizado pelo ator Jaime Barcellos. A atriz aproveitou a oportunidade, porém com a intenção de retornar a Florianópolis – seu objetivo era agregar experiência, pois seu coração procura o palco. Após atuar em *Alô Alô Brasil* e até estampar seu rosto em uma fotonovela, retorna à Ilha e torna-se integrante do Grupo de Teatro Armação. Ela afirma: “O Armação é minha referência.”

Ao completar 40 anos de idade, a atriz ganhou de presente, de Antônio Cunha, seu amigo e diretor teatral, o monólogo *Dona Maria, A Louca*. Pelo seu desempenho na montagem, recebeu o prêmio de melhor atriz do VII Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo. Sua atuação marcou e inspirou outras atrizes, como relata Carin Dell' Antonio: “Até hoje eu me lembro da beleza cênica daquela personagem vivida por Berna. A partir disso, tive novas inquietações.”

Efervescente, tempos depois, a atriz começou a participar também de montagens com o grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!!, por meio do qual vem conquistando admiradores com sua atuação.

Apresentadora de programa infantil na televisão, primeira atriz contratada da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, comentarista de Carnaval: são algumas das suas múltiplas facetas. Participar como atriz da I Mostra Didática da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil foi uma experiência única, pois, segundo Berna, eles viajavam por todo o país, apresentando e surpreendendo-se com um público de até 22 mil pessoas. Levar esta produção pelos solos brasileiros deu-lhe domínio de palco e de plateia, entre outras virtudes, como a disciplina. Características essas ressaltadas pelo professor José Ronaldo Faleiro, também integrante do Teatro Sim... Por Que Não?!!!: “Eu acho a Berna uma excelente atriz, disciplinada, criativa; ela tem a paixão do teatro; ela tem o conhecimento técnico também. Como aluna, foi alguém que sempre contribuiu muito. Tem também um espírito de equipe muito elevado, de modo que ela sempre colabora muito com o grupo. Ela tem sempre muita dedicação, dá sempre o melhor de si. Torna o ambiente de trabalho muito vivo, muito alegre. O que me parece uma grande qualidade.”

Embora mantenha paralelamente seu emprego na Secretaria de Estado da Justiça e Cidadania, divide seus horários com ensaios e apresentações. Berna sempre se dedicou

muito ao teatro. Ela diz que faz teatro amador e profissional, brincando com o sentido dessas palavras em sua prática. “Amador no sentido de amar. Profissional no sentido de fazer as coisas bem feitas. O público quer ver teatro, mas teatro bem feito.”

Não há dúvidas de que Berna é apaixonada pelo teatro e que o faz por prazer. Ao longo da entrevista, repetiu algumas vezes: “Eu sou uma atriz de teatro. [...] Minha paixão é o teatro. [...] Faço teatro porque gosto muito.” O que pode ser comprovado pelo depoimento de seu amigo Édio Nunes, ator do *Grupo de Teatro Armação*: “A Berna é uma atriz por excelência. Afirmando isso tranquilamente, pois vi e convivi com ela. Compartilhei palco e fui plateia. Conheci o seu profissionalismo, caráter, companheirismo e talento. Aprendi a apreciar a sua versatilidade, comprovada tanto em comédias quanto em dramas, e até em musicais.”

Uma atriz que leva o teatro a sério. Para ela, “teatro é dedicação, é estudo, abdicar de muitas coisas”. Provavelmente por pensar e agir assim, Berna conquistou um expressivo número de prêmios de melhor atriz. Consciente, afirma: “O fazer teatral é mais importante. O que vem depois é consequência. Até mesmo os prêmios, eles são um reconhecimento.”

Esse perfil de atriz dedicada, intensa, permanece ainda hoje e mantém vivas suas personagens. É o que relata seu companheiro de palco, Leon de Paula, com admiração, carinho e respeito: “A Berna é uma dessas atrizes que conhecem muito bem o ofício da atuação. [...] Com a Berna, eu aprendi muitíssimo, e aprendo sempre: ela é dessas atrizes que não se cansa de investigar a personagem, para apresentar ao público aquilo que ninguém mais percebeu. E a Berna sabe muito bem como explorar seus próprios recursos para o palco, para a cena; e o espectador acaba por ser conduzido por ela de uma forma que é arrebatado pelo trabalho que ela faz. [...] Ela sempre apresenta um comprometimento ímpar ao que realiza em teatro, e essa ética faz com que ela seja singular.”

O palco, sua vida: “Eu não consigo me ver sem fazer teatro. Ele está tão dentro de mim... Não saberia dizer os momentos mais importantes. É difícil.” Contudo, Berna citou alguns espetáculos que marcaram sua história: *Armação conta Zumbi*; *E o Céu Uniu Dois Corações*; *A Vida Como Ela É...*; *A Farsa do Advogado Pathelin* e *Dona Maria, A Louca*.

Paixão, prazer, sedução: “Tive oportunidade de fazer TV, mas conheci aquele universo e não me via naquilo. Faço teatro por prazer. O texto tem que me seduzir; ser desafiador na minha busca enquanto atriz. Vou fazer porque me encanta, me instiga, me tira da zona de conforto.”

Tantos anos dedicados ao teatro e Berna continua demonstrando uma grande paixão. Berna Sant'Anna, ao palco!

(Monique Rosa é mestrandia em Teatro, PPGT / UDESC, Florianópolis / SC)

Zeula Soares, uma atriz que fez história.

Por Marina Soares



divulgação

Cidade de Florianópolis, 30 de março de 1941. É nessa data que nasce uma das atrizes mais renomadas do cenário teatral da capital do estado de Santa Catarina. Zeula Soares é o nome dessa atriz que fez, e ainda faz, parte da história do Grupo Armação. Grupo formado oficialmente no ano de 1975 e que teve como um dos idealizadores Ademir Rosa (1949-1997), ator reconhecido na cidade que foi homenageado com o nome do teatro do Centro Integrado de Cultura (CIC).

Desde pequena, Zeula já apresentava dotes artísticos, como diz sua irmã Maura Soares em texto publicado na internet e escrito em homenagem à atriz: “sabe desenhar, até sua letra na escrita é uniforme. Em tudo ela coloca sua arte. Se eu quisesse que um pacote de presentes ficasse bonito, a ela entregava e o resultado era e é maravilhoso”¹.

Na adolescência, assistia a filmes nos cinemas do centro da cidade com algumas amigas, principalmente nas sessões reservadas às moças (o Cine Ritz – que Zeula frequentava muito –, localizado na lateral da Catedral Metropolitana, exibia sessões normalmente com filmes hollywoodianos de sucesso). À noite, quando chegava à sua casa, representava a história dos filmes para seus irmãos menores que não podiam ir junto com ela². Segunda na linhagem dos 10 filhos, sua plateia já era farta desde então.

Quando entrou para a Faculdade de Filosofia, no ano de 1965, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), ingressou no grupo de Odília Carreirão Ortiga, diretora teatral que atuava na cidade e já era conhecida por Zeula. O TUSC (Teatro Universitário de Santa Catarina) era formado principalmente por alunos da UFSC e foi com ele que a atriz começou a subir aos palcos. Em meados da década de 1960, Odília foi contratada “para liderar o grupo de teatro do Serviço Social do Comércio – SESC e agregou

¹ Texto publicado no dia 28 de março de 2011 em homenagem ao aniversário de Zeula, no *blog* lachascona.blogspot.com.

² Zeula Soares, entrevista concedida a Marina Soares, em 17 de agosto de 2012, na cidade de Blumenau.



divulgação

diversos atores, entre eles Édio Nunes, Zeula Soares, Fernando Luiz de Andrade e Celso Nunes Nascimento.” (UCZAI, 2007, p. 18) Além deles, a diretora também convidou Ademir Rosa e com esse elenco apresentou diversos espetáculos, incluindo o de maior sucesso, *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, que ficou em cartaz no Teatro Álvaro de Carvalho do final de 1969 até 1970.

A partir de então, Zeula foi “mordida pelo bichinho da arte”, e não pararia mais de fazer teatro. A convite de Ademir e de outros integrantes



divulgação

³ O Armação foi idealizado por Ademir Rosa e amigos, e sua primeira montagem foi da peça *O Contestado*, de Romário Borelli, em 1972, com o intuito de profissionalizar o teatro em Santa Catarina. O espetáculo foi um sucesso, sendo apresentado em diversas cidades. Devido às grandes despesas e às dificuldades de pagá-las, o grupo ficou um ano sem se apresentar, desistindo da profissionalização. Nesta montagem Zeula não participou.

de grupos que acabaram se extinguindo (como o TUSC, o SESC e a primeira formação do Armação³), junta-se na montagem da peça *Está Lá Fora Um Inspetor*, de J.B. Priestley, com o patrocínio do Clube 6 de Janeiro, no ano de 1974, e, devido ao sucesso, o elenco resolve prolongar as apresentações até o ano seguinte.

Enfim, é em 1975 que oficialmente é fundado o Grupo Armação, desta vez se “conformando” em ser “apenas” um grupo amador (todos os atores do grupo tinham outras profissões e levavam o teatro paralelamente), devido ao rompimento com o antigo patrocinador. E é com este nome que o grupo continua suas apresentações neste ano, começando a partir deste fato uma sucessão de espetáculos que ocorrem até os dias de hoje.

Zeula, com seus 72 anos, ainda é integrante do grupo e sua trajetória artística se confunde com a história do Grupo Armação. Infelizmente sua última aparição nos palcos foi nos anos 2000, devido a um problema físico que a impediu de exercer sua desejosa vocação.

(Marina Soares é acadêmica da 8.ª fase do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro / UDESC, Florianópolis / SC)

Referência Bibliográfica

UCZAI, Pedro (org.). **Ademir Rosa: paixão pela arte, paixão pela vida**. 1. ed., 2007, p. 347.



Cia. Carona de Teatro

A parte doente

Texto: Gregory Haertel **Direção:** Pépe Sedrez
Atuação: Fábio Hostert; James Beck; Sabrina Moura **Operação de Iluminação:** Pépe Sedrez
Operação de Sonoplastia: Sabrina Marthendal
Produção executiva e logística: Cia. Carona de Teatro



Grupo E(x)periência Subterrânea

Women's

Texto: Daniel Veronese **Tradução, adaptação, espaço cenográfico e direção:** André Carreira
Atuação: Ana Luiza Fortes e Lara Matos
Composição sonora: Mônica Montenegro
Figurino e iluminação: O grupo



Cia. Pé de Vento Teatro

De malas prontas

Autoria e direção: Pepe Nuñez **Direção**
Números Circenses: Sergio Machado **Elenco:** Vanderléia Will e Lily Curcio **Duração:** 65 minutos **Iluminação:** Luis Carlos Nem **Cenografia:** Luis Otavio Guedert e Pepe Nuñez **Trilha Sonora:** Sergio Machado e Pepe Nuñez **Classificação:** 14 anos



ERRO Grupo

Hasard

Concepção e dramaturgia: Luana Raiter e Pedro Bennaton **Direção:** Pedro Bennaton
Atores: Luana Raiter, Luiz Henrique Cudo, Michel Marques e Sarah Ferreira **Performers:** Rodrigo Ramos, Dilmo Nunes, Robison Soletti, Crisca Gadotti, Wellington Bauer e Paula Felitto
Direção de Arte: ERRO Grupo **Sonoplastia:** Isaac Varzim **Contrarregra:** Ângelo Giotto
Design gráfico: Fabrício Faustin Rezende e Rafael Amaral **Desenhos baralho:** Leandro Pitz
Textos e concepção baralho: Luana Raiter e Pedro Bennaton **Fotografia:** Larissa Nowak, Ana Carolina Von Hertwig, Pedro Bennaton e Rafael Schlichting **Filmagem:** Rafael Schlichting, Ana Carolina Von Hertwig, Pedro Bennaton e Sarah Ferreira **Edição de vídeo:** Rafael Schlichting e Sarah Ferreira **Assessoria de imprensa:** Juliana Bassetti **Web design:** Henrique Palazzo – Estúdio Obra **Contabilidade:** Cultura Contábil



Grupo Teatro Sim... Por Que Não?!?!

Livre e iguais

Direção e roteiro: Júlio Maurício, Nazareno Pereira e Valmor Níni Beltrame **Atores animadores:** Anah Paula Possap, Júlio Maurício, Leon de Paula, Nazareno Pereira e Valdir Silva.
Pesquisa de materiais e confecção dos bonecos: Júlio Maurício e Nazareno Pereira
Confecção das silhuetas: Jânio Roberto de Souza **Concepção de cenário, figurino e iluminação:** Júlio Maurício e Nazareno Pereira **Confecção de iluminação:** Sérgio P. Cândido **Operadores de iluminação:** Mariana Cândido e Ismar Medeiros **Pesquisa musical:** Ricardo Tagliari **Operador de som:** Marcos Pacheco **Produção:** Júlio Maurício e Nazareno Pereira



Dionisos Teatro

Frankenstein - medo de quem?

Direção: Osvaldo Gabrieli **Elenco:** Andréia Malena Rocha, Clarice Steil Siewert, Eduardo Campos e Vinícius Ferreira **Dramaturgia:** Osvaldo Gabrieli e o grupo, baseado no romance "Frankenstein ou o Prometeu Moderno", de Mary Shelley **Figurinos:** Lucas David **Máscaras:** Osvaldo Gabrieli **Cenografia:** Osvaldo Gabrieli **Cenotécnica:** Bruno Pereira Nogueira e Ordilei Soares **Iluminação:** Osvaldo Gabrieli, Hélio Muniz e Flávio Andrade **Trilha Sonora:** Lausivan Corrêa, Andréia Malena Rocha e Vinícius Ferreira **Direção Musical:** Lausivan Corrêa **Operação de Luz:** Flávio Andrade / Manoella Carolina Rego **Operação de Som:** Manoella Carolina Rego **Material gráfico:** Ismael Ramos **Fotografia e Documentação Audiovisual:** Base Digital **Assistência de Produção:** Manoella Carolina Rego



divulgação

Trip Teatro de Animação

O flautista de Hamelin

Direção e concepção: Paco Parício **Codireção e produção:** Willian Sieverdt **Elenco:** Tati Mileide Danna e Thyara Nascimento **Desenhos Bonecos e Cenário:** David Vela **Pintura:** Luís Carlos Vigarani **Cenografia e Bonecos:** Paulo Nazareno **Auxiliares de cenografia:** Roberto Vasselai e Marcelo Martinez **Música:** Daniel Schwambach e Fábio Cabelo **Figurinos:** Maria Sieverdt **Preparação corporal:** Carlos Alves



Leandro De Maman

Cia. Mútua Teatro e Animação

A Caixa

Roteiro, concepção e manipulação: Mônica Longo e Guilherme Peixoto **Direção Geral:** Guilherme Peixoto **Direção de cena:** Willian Sieverdt **Operação de Luz e Som:** Laura Correa **Mecanismos dos Bonecos:** Paulo Nazareno **Figurinos:** Mônica Longo **Cenografia:** Mônica Longo e Guilherme Peixoto **Iluminação:** Guilherme Peixoto **Trilhas sonoras:** Fernando Spessatto **Arte Gráfica:** Leandro De Maman



divulgação

Cia. Rústico Teatral

Passport

Texto dramático: Gustavo Ott **Tradução:** Mônica E. Bonetti de Laguna **Elenco:** Robson Benta, Samuel Kühn e Vinicius da Cunha **Cenário e Figurino:** Samuel Kühn **Criação de luz:** Flávio Andrade **Trilha sonora:** Leandro Pedrotti Coradini **Assistência de direção:** Maikon K **Direção geral:** Samuel Kühn.



Mara Souza

Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado

Júlia

Direção: Pépe Sedrez **Assistente de Direção:** Fabiano Peruchi **Roteiro:** Fabiano Peruchi, Pépe Sedrez, Reveraldo Joaquim e Yonara Marques **Consultoria de Dramaturgia:** Gregory Haertel **Direção de Arte e Figurinos:** Maíra Coelho **Assistente de Arte e Figurinos:** Alexandre Antunes **Cenografia:** Luciano Wieser, Maíra Coelho, Reveraldo Joaquim e Yonara Marques **Criação e Estrutura do Cenário:** Reveraldo Joaquim **Maquiagem e Caracterização:** Carlos Eduardo Silva **Próteses Dentárias:** Júlio César Gaffrée Orviedo **Técnicos:** Luan Marques Joaquim **Produção:** Cirquinho do Revirado



Nubia Abe

Téspis Cia. de Teatro

Pequeno inventário de impropriedades

Texto e Atuação: Max Reinert **Direção e Figurino:** Denise da Luz **Ambientação sonora:** Hedra Rockenbach **Iluminação:** Bruno Girello **Edição de vídeo:** Vitor Zimmermann **Cenografia:** Max Reinert e Denise da Luz - Confeccionada por Fer'Forge **Máscara:** Cidval Batista Jr e Gerson Presa **Operação técnica:** Jônata Gonçalves e Denise da Luz **Assessoria de Imprensa:** Oficina das Palavras **Produção:** Téspis Cia. de Teatro



divulgação

Traço Cia. de Teatro

As Três Irmãs

Texto: Anton Tchekov **Adaptação e Direção:** Marianne Consentino **Elenco:** Débora de Matos, Greice Miotello e Paula Bittencourt **Músicos:** Cassiano Vedana, Gabriel Junqueira Cabral e Mariella Murgia **Concepção Musical:** Cassiano Vedana, Gabriel Junqueira Cabral, Mariella Murgia e Neno Miranda **Figurino e Cenografia:** O grupo **Iluminação:** Ivo Godois **Operador de Iluminação:** Egon Seidler **Orientação de Pesquisa:** Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame