

NÚMERO
49

Ô Catarina!

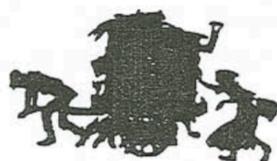
IMPRESSO

TEATRO



Grupo Atormenta. Banco de imagens da Fundação Franklin Cascaes

ALGUMAS QUESTÕES



CARLOS EDUARDO SILVA • CARMEM FOSSARI

JOSÉ RONALDO FALEIRO • LAU SANTOS

NANDO MORAES • NENO BRAZIL

WALDIR BRAZIL • VALMOR BELTRAME

VERA COLAÇO • ZEULA SOARES

Ô Catarina!

"...um chapeuzinho e um ponto de exclamação desceram do imponderável e o nome se enriqueceu de sentido, virou também saudação e chamamento: "Ô Catarina!"

O objetivo é isso aí: convocar, pôr em evidência e em debate o quanto for possível do nosso espírito criativo. Ser um ponto de encontro, um instrumento afirmativo de nossa alma plural. E sair um pouco pelo Brasil mostrando essa alma."

(Do editorial do primeiro número, em dezembro de 1992)

**EXPEDIENTE**

Governador do Estado
Esperidião Amin Helou Filho

Vice-Governador
Paulo Bauer

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA

Diretor Geral
Iaponan Soares

Diretora de Artes
Elenita Gerlach Koerich

Diretor Administrativo Financeiro
Sebastião Ivan Nunes

Gerente de Letras
Flávio José Cardozo

Ô CATARINA!

Editores
Flávio José Cardozo
Paulo Clóvis Schmitz

Editor assistente e programador gráfico
Fábio Brüggemann

Jornalista Responsável
Paulo Clóvis Schmitz

Nesta edição
Carlos Eduardo Silva, Carmem Fossari, José Ronaldo Faleiro,
Lau Santos, Nando Moraes, Neno Brazil, Waldir Brazil,
Valmor Beltrane, Vera Colaço e Zeula Soares.

Impressão
Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina

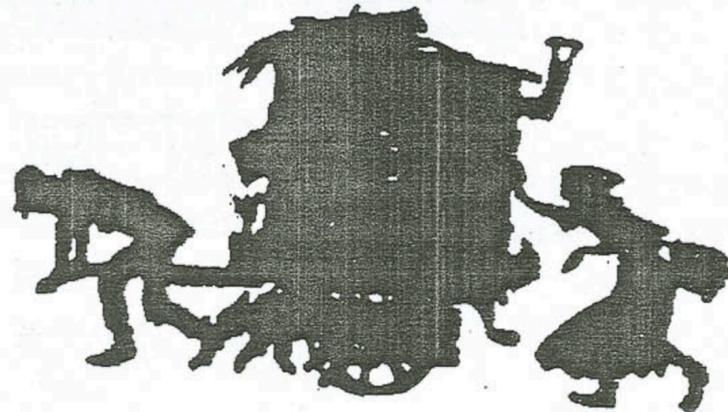
Publicação da Fundação Catarinense de Cultura.
(Lei nº 8.564 de 15/04/92, publicada
no Diário Oficial nº 14.427 de 23/04/92)

Florianópolis, outubro de 2001, número 49

Para esta edição, *Ô Catarina!* convidou artistas, produtores, diretores, pessoas ligadas ao meio teatral, para discutirem temas do teatro produzido em Santa Catarina.

O diretor Lau Santos, de Barcelona, comenta a relação, nem sempre harmônica, entre ator e diretor. Nando Moraes, professor da Univille, em Joinville, discorre sobre outra relação típica do universo cênico: a troca entre diretor e autor. A atriz e professora Carmem Fossari escreve sobre a união entre teatro e literatura, uma de suas experiências como diretora. Valmor Beltrame, o Nini, professor da Udesc, analisa o teatro de animação em Santa Catarina, e o mestre Rolando Faleiro, também professor de Artes Cênicas da Udesc, fala da importância dos festivais de teatro.

Temos ainda um olhar sobre o teatro catarinense, escrito pela professora e diretora do Centro de Artes da Udesc Vera Colaço; a vivência dos grupos de teatro, pela atriz Zeula Soares e uma entrevista/homenagem com Waldir Brazil, feita pelo artista plástico, e seu filho, Neno Brazil.



Endereço para correspondência
Fundação Catarinense de Cultura
Avenida Irineu Bornhausen, 5600,
Florianópolis/SC, 88 025-202.

Telefone (048) 333-2166, ramal 206, fax (048) 333-1850

e-mail: web@fcc.sc.gov.br

ABRIR ESPAÇOS

CARLOS EDUARDO SILVA

Quando ainda se podia atravessar a pé a ponte Hercílio Luz, cheguei por aqui pela primeira vez. Conhecendo esta ilha, tomei uma decisão de rumo na vida: trocava São Paulo por Florianópolis.

Vários anos depois, comuniquei a todos da CER – Companhia Estável de Repertório – que estava deixando São Paulo e que viria para Florianópolis. Questionaram: desistiu do teatro? Teatro se carrega na alma, pensava eu. Florianópolis tinha grupos de teatro, tinha o TAC, tinha o Armação, tinha o CIC e as pessoas gostavam de teatro. E tinha até uma universidade do Estado oferecendo um curso de Artes Cênicas. Deixava para trás pessoas maravilhosas e seguia meu sonho de vida: fazer teatro.

Bateu um vento sul e surgiu a oportunidade de ir para São Paulo. Ulisses Cruz me convidara para fazer a assistência de direção de *A Tempestade*. Dei azar. O projeto acabou engavetado. Pelo tempo que fiquei em São Paulo, pude respirar a atmosfera teatral e recarregar minhas baterias para retornar à ilha. Mudanças tinham ocorrido na Universidade. Os alunos já sonhavam com o novo espaço que seria construído: o espaço que abrigaria as Cênicas. Falava-se de um palco, não um “palco italiano”, mas um que comportasse todas as formas teatrais. Falava-se nas experiências que estavam nos livros. Na prática do que estava impresso. O campus da Udesc fermentava, os alunos aprendiam que o teatro podia acontecer. Via-se a criação de grupos que pareciam fortes



Tive sorte. Na primeira semana trabalhando na Caixa Econômica Federal, conheci o pessoal do Grupo Teatral Pyxis, e, depois de uma eleição democrática, já estávamos trabalhando juntos. Desta experiência nascia *Waldirene, a AM*, do cartunista Bonson, com adaptação, cenografia e direção minhas. Com *Waldirene* veio a necessidade de buscar os livros – a teoria para poder trabalhar com atores – ou algum curso que pudesse me ajudar no estudo voltado para a Direção Teatral. Na primeira oportunidade, me inscrevi no vestibular da Udesc, na área das Artes Cênicas. Começava naquela decisão minha formação acadêmica. Passei no vestibular, e só depois de algum tempo, confesso, fui descobrir que era um curso de Licenciatura. Estaria fadado a ser professor. Professor de Educação Artística.

Dentre os professores, havia os que acreditavam poder dar aulas de Desenho Geométrico nas escolas públicas ou ser futuros arte-educadores. Mas também havia os que gostavam de teatro, os que acreditavam que daquelas turmas poderia sair algum ator, diretor, iluminador. Algum aluno que pudesse ter a oportunidade de se apresentar com algum espetáculo, no TAC. Os alunos se apresentavam para um público que era formado pelos próprios alunos da universidade. Era gostoso. Ali, podia-se respirar uma ou outra “brisa” de teatro.

e o fortalecimento de outros que já eram tradicionais. O teatro fermentava em Florianópolis, mas bateu outro vento sul, e veio a oportunidade de ir morar em Londres.

Quando voltei, Pandora tinha aberto a sua caixa. Na academia, o mais importante era graduar e vir a ser o melhor graduado, pois assim você poderia falar sem ter a necessidade de escutar. O Teatro era criticado. Em sala de aula, apresentações eram sinônimo de “dar a cara ao tapa”. Fora do meio acadêmico os grupos tinham que ser oficializados e questionavam a necessidade de serem ouvidos em suas necessidades. Viviam da promessa das Leis de Incentivo, que permitiriam a todos o “fazer teatral”. Pelos postes da cidade, vendia-se o sonho de se trabalhar na televisão.

Desde que retornei já deu mais vento sul na minha vida, acabei ganhando prêmio e coleci grau na universidade. Mas ainda se sofre com os males da Caixa de Pandora.

Ah! Vento Sul, Vento Sul. Traga o Altruísmo, primeiramente, e o Saber, pois teatro é uma Arte e, como todas as Artes, deve ser praticado numa relação direta com o público.

Vem Vento Sul, e nos abra este espaço. Aonde, todos juntos, possamos fazer o nosso Teatro. O Teatro de Florianópolis.

Carlos Eduardo Silva é licenciado em Artes Cênicas pela Udesc e autor da peça *A filha da...*, que conquistou o 1º lugar no Concurso Nacional de Textos Teatrais Inéditos/2000 e foi selecionada pela Funarte para representar o Brasil em Madri, na Casa de las Américas.

TEATRO E LITERATURA

CARMEN LÚCIA FOSSARI



Cruz e Sousa, tema da peça *Vozes veladas*, da escritora Eglê Malheiros, montada pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo e dirigida por Carmem Fossari

Convidada pelo escritor Flávio José Cardozo a escrever sobre espaços para teatro em Santa Catarina, ousei sugerir tratar de outro tema: a literatura catarinense e o teatro nas três últimas décadas.

Motiva-me tal aspecto pelo fato de ser leitora assídua da nossa produção literária, e se bem é verdade que a dramaturgia é uma modalidade da literatura, com vários gêneros (tragédia, comédia, farsa, drama, auto, etc.) e categorias (infantil, infanto-juvenil, adulta, para atores e para marionetes, bonecos, etc.), ela se instaura absoluta quando encenada!

A Ilha de Santa Catarina, com os seus matizes cromáticos em pleno Atlântico Sul, inspira uma quantidade generosa de pintores e fotógrafos. O Estado barriga-verde, através do multiculturalismo, se nos apresenta naquela mesma proporção uma safra de bons escritores, sejam poetas (salve Cruz e Sousa!), poetisas, contistas, cronistas, novelistas e/ou romancistas. Os diversos núcleos étnicos pontuam sua presença nesta literatura: açorianos, africanos, italianos, alemães, libaneses, dentre outros, contribuem para essa construção diversificada das letras.

O talentoso e premiado Salim Miguel (libanês) muito bem exemplifica esta pluralidade. Salim Miguel, Eglê Malheiros e Aníbal Nunes Pires (saudosos mestres), nos ventos do Grupo Sul (décadas de 40 e 50), já promoviam, na prática, uma aproximação entre literatura, teatro, cinema e artes plásticas.

A poesia teve em Lindolf Bell, na década de 70, o seu máximo expoente. A sua *Catequese Poética*, realizada nos estádios de futebol e em outros espaços populares am-

plos, marcava os locais de declamação como espaços cênicos. A forte e cativante presença cênica de Bell contribuía para essa atuação, que transitou num caminho entre a personagem e a poesia, com todos os mistérios das palavras ditas e cercadas de outros silêncios.

O poeta/ator transitava entre o justiceiro, com sede de justiça social ("Eu vim das gerações das crianças traídas..."), ao Dom Quixote lutando contra os Moinhos de Vento: "Menor que meu sonho não posso ser". Pura emoção, idéias representadas, grandes palcos.

Não há um grupo de teatro que investigue linguagens que ainda não tenha ousado, nestas plagas catarinas, realizar recitais de poesias (*O Teatro é filho da Poesia*). Os nossos bons poetas são sempre bem lembrados, declamados e unidos ao sangue das novas gerações dos re/criadores. "Vozes veladas, veludosas vozes..." sibilam em bocas de pessoas que muitas vezes, lamentavelmente, nunca assistiram teatro, mas (nem tudo está perdido) presenciaram algum mágico recital de poesia.

Da temática Literatura e Teatro, não resisto a listar (*) aqueles que, fazendo teatro, se descobrem dramaturgos (ainda que poucos se aventurem a quantidade significativa de produção dramaturgical), mas não posso interferir no artigo afim, de algum colega neste periódico.

* (Odir Nascimento, Silvio Borges de Garuva, Maura Soares, Jairo Maciel, Gelci Coelho, Edson Abreu, Marisa Naspolini, Antônio Cunha, Clécio Espezim, Zeula Soares, Romário Borelli, Luis Ekke Moukarzel, Sulanger Bavaresco, Walmor Beltrame (Nini), Haroldo Silva (Dura), Révero Ribeiro, Paulo Rocha, Neri de Paula, Alexandre Vanera, Valentim Smoeller, Ione Brautigam, Sérgio Lino, Giba, Lourival Andrade, além dos que, tendo partido, permanecem nos seus escritos: Sérgio Cândido, Ademir Rosa e Isnard de Azevedo).

Carmen Lúcia Fossari. Atriz, diretora e professora de teatro (UFSC e Unisul-Curso de Cinema e Vídeo). Prêmio Nacional de Dramaturgia 81 e 83. Levou espetáculos de sua autoria encenados pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo para o México, Paraguai, Argentina, Chile e Porto Rico.



NÃO HÁ UM GRUPO DE TEATRO QUE INVESTIGUE LINGUAGENS QUE AINDA NÃO TENHA OUSADO, NESTAS PLAGAS CATARINAS, REALIZAR RECITAIS DE POESIAS (O TEATRO É FILHO DA POESIA).

Os bons escritores são pouco motivados à produção dramática. A escritora Eglê Malheiros (novamente o Grupo Sul) escreveu "Vozes veladas", ganhou prêmio da Associação dos Escritores do Rio de Janeiro e seu texto foi encenado pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo da UFSC, com mais de 50 representações, a maioria delas com ingressos ofertados à rede pública de ensino do Estado.

O escritor – hoje traduzido na França – Harry Laus, que exercia ainda a tarefa de crítico de arte, também escreveu teatro, porém seus contos e novelas têm estado nos palcos, adaptados e produzidos em montagens do Grupo Pesquisa Teatro Novo e da Oficina Permanente de Teatro. Algumas obras de Laus encenadas são a novela *O Santo Mágico*, o livro de crônicas *A Última Década* e o romance *A Hora de Zenão das Chagas*, dentre outras.

Hamilton Alves, Ricardo Hoffmann e o também laureado Amílcar Neves são escritores catarinenses, dos quais tenho conhecimento, que abraçaram a dramaturgia e escreveram textos teatrais. É preciso editar esses textos! E, claro, depois encená-los...

A dramaturgia do também poeta Fábio Brüggemann é uma exceção: a exemplo dos melhores tragediógrafos gregos, completou uma trilogia. Obra densa, inquisitiva, em parte encenada pelo grupo Armação. Fábio, que confere à palavra seu caráter intrínseco de reveladora dos mistérios humanos, é uma promessa da dramaturgia entre os fazedores da cena catarina!

O escritor e fabuloso romancista Almiro Caldeira de Andrade viu sua obra *Arca Açoriana*, no ano de 1984, adaptada para teatro e produzida pelo Pesquisa Te-

atro Novo. Essa montagem rendeu ao autor e adaptadores um prêmio de dramaturgia e uma gravação realizada pela TV Cultura de São Paulo, na época um fato insólito.

Autor, pesquisador e escultor, Franklin Cascaes tem sido inúmeras vezes adaptado para teatro, vídeo e cinema. Aqui vale o dito: "quanto mais penetrares em tua aldeia, mais universal serás..." Na década de 70, período de difícil circulação das palavras livres, Cascaes foi muitas vezes encenado em ruas e palcos pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo. Na década de 80, outros grupos começaram a adaptar seus contos para teatro.

O escritor Sérgio da Costa Ramos tem o seu último livro, *Sorrisos meio Sacanas*, adaptado (por Francisco Veríssimo) e produzido pelo grupo Armação. A peça está em cartaz (é imperdível!) na Casa do Teatro.

Outros contos de escritores catarinenses levados à cena pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo são "Otávio Bodilha e sua Flor de Mãe" e "O Canário do Motorista", de Flávio José Cardozo; "A Enquete" e "A Entrevista", de Argus Cirino; "Os Sósias", de Raul Caldas Filho; "Vigília de Ano Novo", de Almiro Caldeira de Andrade; e "O Homem Aranha", de Joca Wolff e Fábio Brüggemann.

Uma política de ação cultural que promova um intercâmbio permanente entre nossos escritores e produtores de teatro é necessária. Escrever teatro exige intimidade com a carpintaria teatral, e tanto isso é verdadeiro que os maiores dramaturgos do



Ocidente trabalharam em companhias teatrais, modificaram os textos conforme os atores representavam e segundo a reação da plateia, obtendo então o texto final. Por outro lado, fazer teatro implica numa constante reflexão e capacidade de leitura da sociedade na qual os artistas estão inseridos, e é na solidão (plena e absoluta) do ato de escrever que muitos destes aspectos são depurados.

É urgente que os professores de literatura abram espaços para a dramaturgia. E é imprescindível ir muito ao teatro, para que a visceralidade da vida possa ser celebrada ou questionada quando da sua ausência.



TEATRO DE ANIMAÇÃO

VALMOR BELTRAME - NINI

Ao refletir sobre as diversas maneiras de pensar o teatro de bonecos¹ no Brasil, é possível dizer que se destacam, predominantemente, duas idéias estereotipadas sobre essa arte: a primeira, como linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico. A idéia de um teatro exclusivo para crianças está relacionada com o boneco, ora como brinquedo, ora como instrumento didático e educativo capaz de propiciar o aprendizado de conteúdos ou estimular a fantasia. Já a concepção popular-folclórica é concebida com base nas referências do mamulengo, vista como expressão em que predominam o cômico e a crítica social e política.

A concepção que contempla o teatro de animação como teatro de expressão contemporânea, como linguagem com leis e códigos, como um teatro inserido no universo das artes em geral, vem sendo discutida e construída mais recentemente no Brasil. Isso se deve, por um lado, ao trabalho de grupos de diferentes regiões do País e seus espetáculos com apurada elaboração técnica e artística, contribuindo para superar a visão estereotipada sobre essa artística. E, por outro lado, às oportunidades de discussão criadas nos festivais, universidades e às iniciativas de publicação de estudos sobre teatro de bonecos.

Afinal, quem é esse artista, o criador do teatro de bonecos? O mais simples seria iniciar dizendo que o bonequeiro é um artista que encena espetáculos expressando-se com bonecos. E na realização desse trabalho, normalmente, concebe o texto, ou seja, é dramaturgo; confecciona os bonecos, os objetos, o que lhe exige competências para esculpir, pintar, costurar e, assim, é escultor, pintor e figurinista; concebe e executa o cenário, e materiais de cena..., é cenógrafo e

aderecista; seleciona a trilha sonora e às vezes compõe músicas para o espetáculo..., é músico; interpreta utilizando bonecos e objetos para representar e, atualmente, é comum extrapolar os limites da "tenda ou palquinho" tradicional dos bonecos, e atua numa relação direta com o público, ou seja, é ator; dirige o próprio espetáculo, é diretor; concebe a iluminação para o espetáculo, é iluminador; levanta os recursos financeiros e condições materiais para a realização do trabalho, além de divulgar e vender o espetáculo, é produtor; define o material gráfico tais como programa e cartaz e, assim, também é artista gráfico.

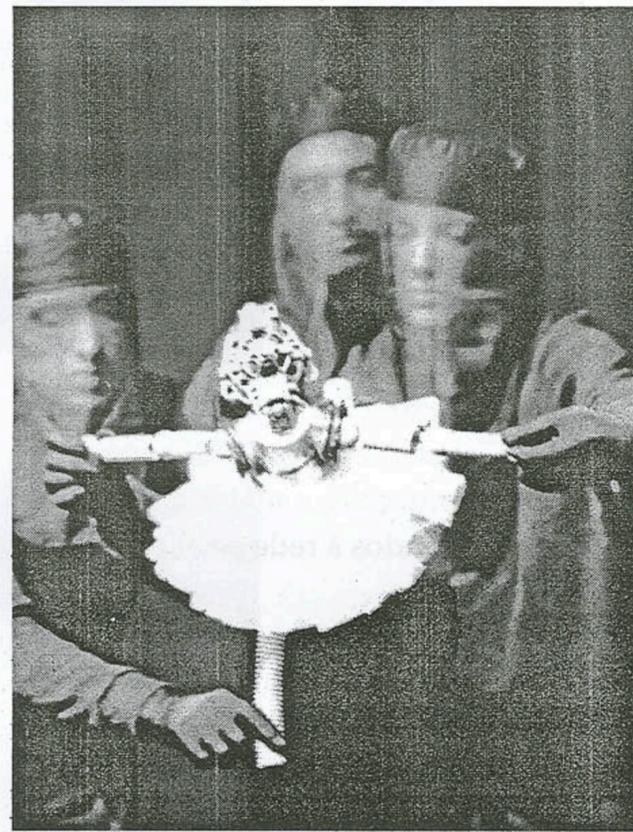
A polivalência desse artista faz lembrar o ator italiano do final da Idade Média e princípio do Renascimento, o *vagabondo*, que

1 Teatro de bonecos, fantoches, marionetes, formas animadas, teatro de animação são terminologias que caracterizam essa mesma linguagem, e aqui podem ser entendidas como sinônimos.

2 A noção de ator "vagabondo" é apresentada por Rabetti, Beti, "Grupos Trupes & Companhia: momentos emblemáticos da história do teatro." In revista *Urdimento* N.1, 1997.

Cena da peça *Livres e Iguais*, montada pelo grupo Teatro Sim... Por que não?!!!

Cleide Oliveira / acervo Fundação Catarinense de Cultura



fazia de tudo um pouco, desde magia, dança, prestidigitação, contava histórias, propunha jogos de azar, vendia produtos miraculosos e... fazia teatro.²

Como se vê, trabalhar com teatro de animação é atividade que envolve o conhecimento das práticas de outras profissões. A realidade concreta de muitos profissionais brasileiros que atuam com esta arte exige, no exercício da profissão, o domínio de conhecimentos próprios de outros campos. Exige a realização de tarefas que, mesmo não tendo formação na área, os atores bonequeiros precisam executar.

Mas o ator bonequeiro é intérprete e o teatro de bonecos precisa ser visto como expressão cênica, precisa ser compreendido antes de tudo como teatro. No entanto trata-se de uma linguagem que atualmente trabalha predominantemente com arquétipos, o caráter de máscara da personagem. Tem elementos técnicos próprios, possibilidades

Valmor Beltrame (o Nini) é professor de Teatro no Centro de Artes da Udesc.



de expressão e sensibilização através de materiais rústicos, refinados, bonecos, objetos mecanicamente elaborados. E estas são características distintas do teatro de atores. Por isso, é necessário conhecer os mecanismos e possibilidades dessa arte.

Não se trata de definir limites sobre onde começa e termina o teatro de bonecos, aliás, tarefa difícil e com certeza de pouca significação, principalmente porque, hoje, as artes, sabiamente, mesclam cada vez mais diferentes linguagens. Interessa discutir um tipo de produção teatral que acontece quando o ator se utiliza de mediações, em que o objeto/boneco é o intermediário da relação com o público. O que confere certa especificidade ao teatro de bonecos é a presença do objeto animado. E o sentido de animado, aqui, refere-se à vida, ou mais precisamente à sua derivação de ânima, alma. Diz respeito ao objeto a quem se empresta alma para possuir vida. Pressupõe sempre a presença do ator bonequeiro. Para que o objeto extrapole a condição de inércia, de matéria inanimada, para deixar de ser escultura e passar a agir ou atuar, faz-se necessária a presença do ator bonequeiro. Sua presença passa a ser uma condicionante na medida em que é através dele que os gestos, ações e a seleção dos movimentos se efetuam. É o ator bonequeiro que cria, experimenta e decide os gestos que caracterizam a personagem.

Porém, no teatro de animação a interpretação se diferencia das outras linguagens cênicas porque exige o domínio de técnicas de animação do objeto/personagem. É que a personagem não se apresenta ao público no corpo ator, mas se expressa no objeto por ele animado. O boneco é extensão do corpo do ator.

Em Santa Catarina, os últimos dez anos podem ser vistos como o período da proliferação de espetáculos e o nascimento de grupos de teatro de bonecos. Em Itajaí a Cia. Téspis, em Blumenau o Grupo Canhoto, em Joinville o Unicórnio, em Criciúma o

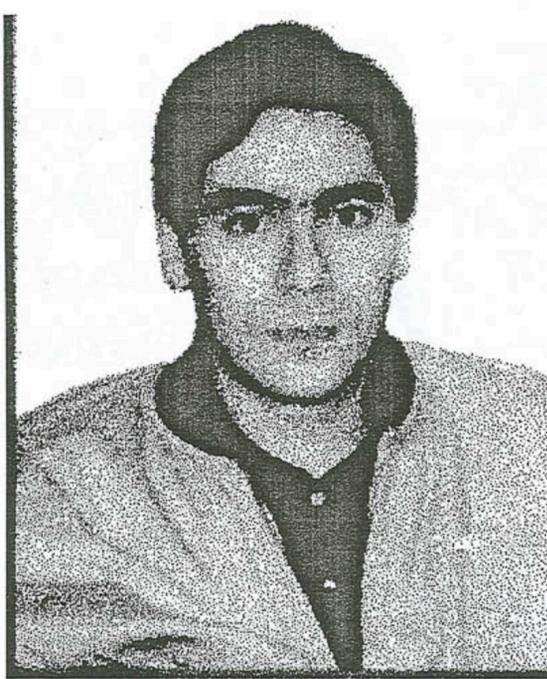
A POLIVALÊNCIA DESSE ARTISTA FAZ LEMBRAR O ATOR ITALIANO DO FINAL DA IDADE MÉDIA E PRINCÍPIO DO RENASCIMENTO, O VAGABONDO, QUE FAZIA DE TUDO UM POUCO, DESDE MAGIA, DANÇA, PRES-TIDIGITAÇÃO, CONTAVA HISTÓRIAS, PROPUNHA JOGOS DE AZAR, VENDIA PRODUTOS MIRACULOSOS E... FAZIA TEATRO.

Cirquinho Revirado, em Lages o Menestrel Faze-dô e o trabalho de Dato Rodhen, em Concórdia o Grupo Cronópios, em Rio do Sul o trabalho solista de William Siebert, em Florianópolis o Grupo Jabuti, o Legião de Palhaços com seu Cirquinho de Pulgas, o Estúdio Sérgio Tastaldi e seu personagem Professor Papum, o Teatro Sim... Por que Não?!!!, primeiro com *Nasrudim* e agora com *Livres e Iguais*, demonstram como a quantidade de trabalhos em diferentes técnicas e sobretudo concepções distintas sobre esta arte integram a linguagem do teatro de animação.

Atribuir a atual produção de espetáculos de teatro de bonecos às sementes plantadas pelo Galha Azul e sua atuação nos anos 70 e 80, ou ao ensino destes conteúdos em disciplinas ministradas no Curso de Artes Cênicas da Udesc, seria incorrer em erro. Certamente não é possível deixar de considerar a importância destas iniciativas. Mas é necessário destacar a contribuição dos festivais de teatro que acontecem no Estado: o Festival Universitário de Teatro de Blumenau, sobretudo com seus espetáculos da Mostra Paralela, onde seguidamente se apresentam trabalhos com bonecos; o Festival Isnard Azevedo de Florianópolis, com os espetáculos das categorias infantil e de rua; e o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau quando, em algumas edições, mais da metade dos trabalhos apresentados são espetáculos de teatro de animação. Os festivais constituem importantes espaços para a troca de experiências, técnicas e conhecimentos que contribuem na atualização

profissional e na formação dos elencos. Também influencia na ampliação de trabalhos de teatro de bonecos no Estado a circulação de informações nos grupos que viajam, vêem novos trabalhos, estudam e se aperfeiçoam dentro do próprio grupo, no processo de encenação dos espetáculos, produzindo saberes fundamentais para o exercício profissional.

No mês de agosto deste ano a cidade de Jaraguá do Sul reuniu no Festival de Formas Animadas grupos de teatro de bonecos do Estado e no mês de outubro evento semelhante acontece na cidade de Rio do Sul. É preciso festejar e apoiar tais iniciativas porque, além da pertinência do festival para os elencos, a população destas cidades poderá conhecer o trabalho dos grupos ao mesmo tempo em que amplia seus conhecimentos sobre outra linguagem artística. Aos grupos de teatro, no entanto, cabe alertar para alguns perigos: a realização de festivais de teatro de animação não pode encurralar os elencos no gueto do teatro de bonecos; os titeriteiros não podem esquecer que são atores e, por isso, a convivência com elencos que não trabalham com esta linguagem é fundamental para continuar ampliando seus conhecimentos; é imprescindível não perder de vista que o teatro de animação é antes de tudo teatro; e que as fronteiras entre as linguagens artísticas é cada vez mais tênue e, assim, ver o trabalho e conviver com artistas de diferentes linguagens, seja do teatro, dança, artes plásticas e música, só colabora para a sua formação e fortalecimento da arte do teatro de bonecos.



Isnard Azevedo, ator e diretor do grupo Dromedário Loquaz, morto na década passada, que dá nome ao festival mais importante de Florianópolis.

FESTIVALS DE TEATRO EM SANTA CATARINA

JOSÉ RONALDO FALEIRO

1. Como o nome indica, um festival é uma festa, de caráter público, que se repete em datas fixas num mesmo local, constituindo-se, nele, um acontecimento e um momento de regozijo(s), de alegria(s), de (re)encontro(s). Um festival possibilita que um grupo desconhecido pelo público e pela crítica seja visto e apreciado. Um festival possibilita também o conhecimento dos grupos teatrais entre si, a descoberta de outras realizações, e a criação de vínculos de trabalho e de amizade.

Possui certo caráter de celebração solene, excepcional e pontual.

2. Limitada no tempo, sua manifestação é repetida em "edições" numeradas, "capítulos" de uma história que se constrói ao longo dos anos. Em princípio, um festival não é concebido para ser efêmero, e sim para durar.

Em Santa Catarina festivais como o de Dança, em Joinville, e o Universitário de Teatro, em Blumenau, ultrapassaram dez anos de duração. O Isnard Azevedo, em Florianópolis, caminha na mesma direção. (Talvez outros eventos dessa natureza apresentem igual ou maior longevidade. Onde encontrar informações sobre a sua história?...)

3. Enquanto as Artes Plásticas e a História em Quadrinhos muitas vezes preferem chamar suas mostras de Exposições ou Salões, o teatro, a dança, o cinema organizam eventos que, embora recebendo outras denominações, são verdadeiros festivais — os Encontros de Berlim e de Lyon, as Semanas da Marionete de Charleville-Mézières, o Maio Florentino, o Verão Marselhês, as Noites de Borgonha, o Circunlóquio (Encontro de Artes da Udesc em setembro de 2001), a Mostra ou Festa Catarinense de Teatro...

4. Os festivais são pluridisciplinares ou se limitam a um gênero (dança, teatro). Em geral primeiro são especializados, podendo depois estender-se, ampliar-se, abrir-se a outras manifestações.

5. As fronteiras estão deixando de ser um obstáculo à informação e aos deslocamentos. Há festivais criados mais recentemente que se definem como internacionais. Assim, a catarinense Berna Sant'Ana recebeu o prêmio de Melhor Atriz na fase internacional do Segundo Conesul de Teatro, em 1997, por sua interpretação em *A Farsa do Advogado Pathelin*, que Júlio Maurício dirigiu para o Teatro Sim... Por que

Não?!!!, e os grupos Jabuti e Teatro Novo têm participado dos Interpola, no Chile.

6. Os festivais - por um lado felizmente proliferam, florescem. Observa-se um ressurgimento das celebrações teatrais sacras (como em Nova Jerusalém). É de se esperar, por outro lado, que a multiplicação desses eventos não lhes esvazie o sentido.

7. Onde a produção local é restrita, muitas vezes um festival permite ao público ver mais teatro durante a duração do evento do que no restante do ano. Ao possibilitar um consumo concentrado de arte, assume um caráter de compensação e reserva. Isso ocorre, no Estado, com todos os festivais. O Isnard Azevedo, em Florianópolis, tem sido um momento importante para o aprendizado dos estudantes de teatro do Ceart/Udesc, assim como a Mostra de Teatro-Educação organizada pela Divisão Artística e Cultural da UFSC.

José Ronaldo Faleiro é diretor e professor de teatro do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina/Udesc.

8. Espera-se também que um festival suscite novos espectadores. Um evento como o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau/Fenatib não perde de vista essa função. Às vezes esses espectadores passarão a ser, por seu turno, organizadores de acontecimentos como esse. Os Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes de Paschoal Carlos Magno, realizados nos anos 50-60 do século XX, influenciariam a criação de muitas outras manifestações teatrais pelo Brasil inteiro, inclusive em Santa Catarina.

9. Há muitas diferenças entre os festivais famosos e os mais modestos quanto à organização, à natureza, à amplitude do financiamento, ao número de grupos convidados, ao número de representações e de espectadores, ao renome, aos critérios de base do festival. Todos, porém, partem de um mesmo desejo e/ou interesse político ou econômico. Em geral o desejo é o de um criador, de um amante apaixonado, ou de uma associação. Pioneiros, entusiastas, esses organizadores procuram convencer os patrocinadores, mostrando que um festival trará uma compensação financeira ou prestígio para o local. Dificilmente se pode deixar de levar em consideração as vicissitudes das mudanças políticas locais.

10. As chances de sucesso e de duração do festival dependem antes de tudo de quem assume a direção, do seu gosto artístico e de sua competência administrativa, assim como da eficácia de sua equipe. O voluntariado local e o envolvimento das pessoas interessadas consolidam a implantação do evento.

11. Devem os festivais assumir uma linha bem definida e ater-se a ela? O Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo, entre outros, prefere conservar três categorias distintas (teatro para a infância e a juventude; teatro de rua; teatro para adultos). Já alguns outros festivais de teatro em Santa Catarina optam por tendências bem definidas: o Festival Universitário de Teatro de Blumenau desde a sua fundação é o único festival a abrigar exclusivamente grupos credenciados por universidades, na busca de propiciar o encontro com a produção universitária nacional e até internacional; o Fenatib volta-se para os jovens



espectadores; os Jogos do NuTe querem suscitar a escrita associada à encenação e à atuação; o recentemente criado festival de Jaraguá do Sul convoca os criadores no campo das formas animadas.

12. A preocupação em servir a arte dramática e de suscitar a reflexão tem levado os organizadores e participantes de muitos dos festivais realizados em Santa Catarina — seja nos já citados, seja nos encontros da Federação Catarinense de Teatro/Fecate ou nas Mostras Itajaienses de Teatro — a desenvolverem colóquios, encontros, debates em torno dos espetáculos. E o diálogo — para o qual o público e os especialistas são convidados — se estabelece, toma corpo.

Por fim, cumpre ressaltar que, para que um festival não viva apenas o espaço/tempo de sua duração, de sua “edição”, é importante guardar vestígios dele. Por exemplo (e novamente se formula aqui a questão de obter informações em âmbito estadual), a cada ano que passa a organização do Festival Universitário de Teatro de Blumenau aumenta o seu cuidado em filmar, fotografar, gravar, registrar todos os momentos do evento. O mesmo ocorre com o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. Ambos publicam uma revista que atesta a seriedade dos propósitos de seus organizadores e participantes e contribuem para a documentação histórica dessas manifestações. Também em Blumenau, textos apresentados nos Jogos organizados pelo Nute deram origem a publicações e constituem uma fonte de consulta. Assim, os festivais catarinenses de teatro escapam do efêmero e se convertem em prazeroso estímulo à reflexão.

Em rápido levantamento (sem seguir uma ordem cronológica, alfabética ou outra possível), pode-se perceber que há muitos festivais, mostras, encontros de teatro no Estado: os de Blumenau — o Festival Universitário de Teatro

de Blumenau e o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, e os Jogos de Teatro (com documentação acessível e publicações); um festival de esquetes; o Festival de Lages; o Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo; o da Fecate (já não se realiza há dois anos; este ano o Festival Catarinense de Teatro entra no orçamento do Estado); as mostras organizadas por Nando Moraes, da Univille, em Joinville; a Mostra Itajaiense de Teatro; o Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul; os Festivais de Inverno do Ceart/Udesc; o Festival do Ceart/Udesc de setembro de 2001 (“Circunlóquio”); o Festival de Teatro de Ibirama; a Mostra de Teatro-Educação da UFSC; as atividades teatrais de Concórdia, Chapecó, e muitos outros locais. É necessário e urgente que grupos de teatro, entidades culturais municipais e estaduais se reúnam e organizem um documento que dê conta das realizações teatrais em todo o Estado.



BIBLIOGRAFIA

- GARUVA, Borges de. O Festival Universitário. <http://www.netville.com.br/~bdg2net/bghp0527.htm>
- O Teatro Transcende - n. 1 (jul. 1992). Blumenau: Fundação Universidade da Região de Blumenau, Divisão de Promoções Culturais, 1992 - . Anual;
- PAVIS, Patrice. “Festival”, p. 139-140, in *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996; *Revista do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau*. n. 1 (jul. 1998). Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau, 1998 - . Anual;
- SOUSA, Janaína de. O Debate sobre o Teatro Infantil Brasileiro - Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo - ano V/1997. Florianópolis: Centro de Artes/UEDESC, novembro de 1998. Trabalho de conclusão de curso orientado pela professora Fátima Lima;
- TEMKINE, Raymonde, “Festival”, p. 352-353, in CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995. v. A-K.



UM OLHAR SOBRE O TEATRO CATARINENSE

VERA COLAÇO

Escrever um pequeno texto que desse conta de introduzir o leitor ao universo teatral catarinense foi o convite que fizeram os editores do jornal *Ô Catarina!*. Aceito o convite, vem o problema de sempre: por onde começar? O que abordar? Isso sem considerar a enorme dificuldade que é escrever sem apoio de fontes bibliográficas que dêem o devido suporte, pois os escritos sobre o teatro catarinense ainda são escassos, e na sua maioria não publicados. Portanto, devemos nos pautar em pesquisas expostas nos trabalhos de conclusão de cursos de Artes Cênicas, dissertações de mestrado e teses de doutorado que abordam o assunto em questão. Também podemos contar com documentação existente na Biblioteca Pública do Estado, Arquivo Público – estadual e municipal –, Fundação Catarinense de Cultura, Fundação Franklin Cascaes, etc., para um encontro com as fontes e sobre as mesmas lançar um “olhar inquiridor”.

Questiono o que seria mais significativo que o leitor captasse através do meu olhar ao abordar o teatro catarinense. Talvez devêssemos relatar que as primeiras manifestações teatrais de que temos registro são datadas de 1817, quando então um Juiz de Fora – Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva – fez em sua casa, em Nossa Senhora do Desterro, um espetáculo para comemorar a coroação de D. João VI, em Portugal, do qual éramos colônia. Portanto, não encontraremos em Santa Catarina registros de teatro jesuítico, como é possível resgatar em São Paulo com o teatro do padre José de Anchieta. Levantando o emaranhado de nossas primeiras manifestações teatrais só nos depararemos com documentação/registros a partir do princípio do século XIX. Os viajantes que muito descreveram a ilha de Santa Catarina, no perí-

odo de 1700 a 1800, não fazem qualquer referência a atividades teatrais desenvolvidas pelo colonizador português. Em seus escritos é possível captar que a forma de diversão predileta da população era o baile, a dança, portanto, a música.

Devemos levar em consideração que a população da província na primeira metade do século XIX não excedia a 46.000 almas e que a ilha possuía menos de 16.000 moradores. Para esta pequena população o teatro como fator de diversão e/ou elemento educador ainda não aparecia como representativo de suas realidades sociais. As lidas com a sobrevivência e as carências eram maiores que as necessidades a serem satisfeitas com o universo artístico/estético.

A elite local introduziu a arte cênica no meio catarinense a partir do desejo de parecer “civilizada”, e com isso trata de reproduzir na ilha um pouco do que vivenciaram ou tinham conhecimento que ocorria em outros locais mais “civilizados”, mais “adiantados” culturalmente, sem dúvida medindo-se em relação ao Rio de Janeiro.

Banco de imagens da Fundação Franklin Cascaes



Regina Prates, em cena da peça *Agnus Dei*, dirigida pela também atriz Sulanger Bavaresco.

Na segunda metade do século XIX, com o fim dos efeitos castrativos do regime colonial, começa a desenhar-se uma nova realidade econômica e social em Santa Catarina. Novas levadas de imigrantes ampliam a população da província, provocando alterações positivas em seu quadro sócio-econômico. A ilha, na qualidade de capital da província e sede do governo estadual, passa a alimentar “sonhos mais eruditos” e sua juventude passa a ter nas artes cênicas um ideal a ser implantado, para demonstrar o grau de civilidade dos cidadãos catarinenses, bem como ser este espaço – o teatro, enquanto prédio – um local de encontro, de lazer e de trocas sociais de acordo com as regras estabelecidas. Assim o teatro tinha a função de divertir, educar e demonstrar que em Santa Catarina também se cultivava a arte dramática do Talma, que aqui havia uma juventude preocupada com as questões do “espírito”, com a literatura, com a arte que engrandece os seres humanos e justifica sua existência social.

Para os jovens da segunda metade do século XIX, fazer teatro era realmente muito mais complicado que para os jovens de hoje. Não possuíamos ainda o Teatro Álvaro de Carvalho, oficialmente inaugurado em 1875 e que durante toda a primeira metade do século XX foi visto como um “trombolho”, algo decadente e que merecia ser derrubado para colocar em seu lugar um edifício mais moderno, mais

Vera Collaço é professora do Centro de Artes da Udesc.

bem equipado, etc... Devemos hoje agradecer aos despreocupados governantes que não se empenharam em derrubar essa "velha casa de teatro", como era o desejo das elites intelectuais do princípio do século XX.

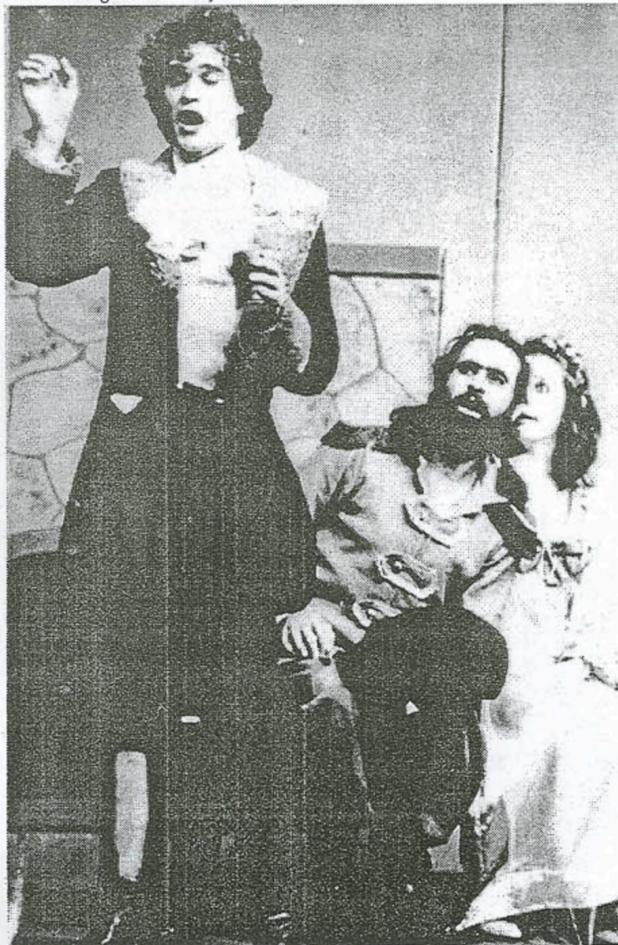
A carência de espaço físico era concreta para os jovens que se iniciavam na arte cênica nos séculos XIX e XX, tal como ainda o é em nossos dias. Assim, qualquer local podia transformar-se em espaço teatral; lembramos que não estamos falando dos espaços cênicos alternativos de nossos dias, e sim de um espaço – sala, casa... – que adaptada servia como casa de espetáculos, mas dentro da perspectiva estética de seu tempo, ou seja, mantendo a relação frontal de palco/platéia e a magia que a caixa cênica propicia.

Também não era nada fácil o acesso a textos dramáticos, pois as edições eram limitadas. E não havia uma instrução mínima sobre a prática da arte teatral, o aprendizado era no palco e a ele se dedicavam os que melhor conseguiram falar e se mover minimamente em frente a um público. Outra forma de aprendizado era através da observação do trabalho realizado pelas companhias profissionais que aqui se apresentavam. Essa foi e é uma realidade que irá manter-se por muitos anos em nosso teatro. Observo que a primeira escola de teatro em nosso Estado surgiu com a Universidade do Estado Santa Catarina, em 1986.

Quanto à presença de público aos espetáculos, podemos dizer que era freqüente, pois eles representavam uma das poucas diversões que se davam na província. Porém isso não nos deve entusiasmar muito, porque um espetáculo tinha no máximo umas quatro ou seis exhibições e se dava por encerrada a sua carreira, assim o público tinha que procurar assistir nas primeiras apresentações ou ficaria sem ver o trabalho.

Quanto aos aspectos técnicos da representação de dramalhões, melodramas e comédias ligeiras, os mesmos se faziam com os seus cenários de papelão ou telão pintados e móveis fixos, quase sempre os mesmos para todos os espetáculos, independente de autor, gênero e período histórico. Os figurinos eram elaborados segundo a conveniência financeira dos atores, e não de acordo com uma proposta estética do espetáculo. Devo lembrar que a necessidade de absoluta verossimilhança ainda não fazia parte das preocupações do nosso teatro,

Banco de imagens da Fundação Franklin Cascaes



Cena do espetáculo *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol, montado pelo grupo Armação, 1m 1986. Ao fundo, Ademir Rosa, nome do atual teatro do Centro Integrado de Cultura

bem como não existia a visão de conjunto cênico a partir do ângulo de visão de um diretor do espetáculo. É evidente que essas observações são válidas não apenas para a pequena Nossa Senhora do Desterro mas para todo o teatro brasileiro do século XIX.

Para finalizar, trataremos do Theatro São Pedro d'Alcântara, que foi, talvez, o primeiro espaço físico mais elaborado para ser teatro no Desterro e funcionou de 1849 a 1869 como a casa de espetáculos da cidade. Recebeu visitantes ilustres, companhias profissionais e nele muito se apresentaram os amadores que aqui trabalhavam. Era um espaço teatral mantido com recursos dos grupos que nele se apresentavam, organizados em forma de sociedades particulares que cobravam uma mensalidade de seus sócios para o pagamento das despesas de aluguel e outras necessidades para manter o espaço funcionando como casa de espetáculo. A estrutura montada para seu funcionamento, uma sociedade dramática particular, também definia de antemão quem eram os seus habitantes. Seja na forma de atores ou na de público, estes só poderiam ser as pessoas em melhores condições econômicas que podiam e sentiam a necessidade de despender recursos, mesmo que parcos, em prol de um prazer estético/cultural.

Em 1969, com a onda modernizadora que varreu a cidade, este espaço foi demolido e durante muito tempo, na Tenente Silveira esquina com a Jerônimo Coelho, tivemos um buraco vazio que servia de estacionamento de carros no local que um dia abrigou o primeiro teatro de Florianópolis. Hoje uma casa lotérica ocupa este espaço físico. Assim, demolir espaços que foram "teatros" parece ser uma prática comum na história de Florianópolis. Isso ocorreu com o Miramar, nosso primeiro teatro de arena no início dos anos 70, demolido, posteriormente, em função do aterro da Baía Sul; o Teatro Armação, que se instalou no Abrigo de Menores, também desapareceu sem maiores lutas... Essa despreocupação em preservar a memória física do teatro catarinense é um dos sintomas do valor dado à atividade teatral em nosso Estado.

Portanto, fazer com que o teatro volte a ser um espaço lúdico especial, um espaço de trocas e reconhecimentos comuns, é o grande desafio que temos pela frente. Talvez essa seja a importância de se repensar o que foi e como foi encaminhado até hoje o teatro catarinense, e aí sim, do nosso ponto de vista, é vital a preservação da memória física de nossa história cênica.



WALDIR BRAZIL

NENO BRAZIL

Waldir Brazil, nascido no bairro de Coqueiros, em Florianópolis, em 18 de fevereiro de 1920, filho de Álvaro Brazil e Maria Cândida do Lago Brazil, foi criado no Largo 13 de Maio, onde passou a infância e adolescência, viu e traz na memória uma boa parte da história da boêmia e das artes cênicas na ilha de Santa Catarina.

Ator premiado em teatro e cinema, começou em 1938 no Teatro da União Operária, em Florianópolis. Participou de várias montagens de companhias de teatro do Rio de Janeiro que passavam pela cidade, tendo contratado com Ziembski, Eva Todor, André Villon, entre outros. Atuou também nos grupos locais Armação e Dromedário Loquaz.

Nos anos 80, dirigiu peças como *Última instância*, *Quem casar quer casa* e *Tchekov em 2 tempos*.

Cantor e compositor, foi um dos fundadores e *crooner* do grupo Demônios do Ritmo, regional da cidade muito popular nos anos 40. Como compositor, criou marchas de carnaval e paródias de muito sucesso como *Cabeça molhada* e *Sereia do Bom Abrigo*.

Participou do movimento radiofônico nos anos 50/60 na Capital, como radio-ator de novelas e em programas de auditório nos quadros humorísticos, junto com o Pituca, onde criou o personagem *Zecatau*. Participou ainda do programa de serestas e poesia *Bar da Noite*, com Zininho, Neide Mariarrosa e outros "monstros" da época. Outro grande sucesso nos anos 70 foi um programa matinal sertanejo que apresentava como o *Zecatau - o caco de cristal*, na rádio Diário da Manhã.

No cinema catarinense participa até hoje como ator, tendo começado no lendário *O preço da ilusão*, do pessoal do Grupo Sul. Nos anos 70, Zé Celso Martinez, do grupo Oficina, veio filmar *Prata Palomares*, com Ítala Nandi e Renato Borghi, tendo Brazil participado do elenco local. Contracenou ainda com Antônio Fagundes em *PSW - uma crônica subversiva*, Gracindo Júnior em *Desterro*, de Eduardo Pa-

redes, e foi premiado nacionalmente com o Sol de Prata de melhor ator em curtas no Fest/Rio 91, com a personagem do leiteiro no curta *Manhã*, de Zeca Pires e Norberto Depizzolatti.

Em 1999, atuou na montagem de *Os Lobos*, texto do seu grande amigo e colega de teatro Ademir Rosa, no qual havia um papel criado especialmente para ele.

Recentemente, Brazil protagonizou com Leona Cavalli o curta-metragem *Ilha*, de Zeca Pires, e em setembro a Fundação Franklin Cascaes reinaugurou o Teatro da União Beneficente Recreativa Operária com a montagem do pequeno diálogo *Memória*. Criado na década de 80 para Ademir Rosa e Waldir Brazil encenarem no TAC, *Memória* é uma conversa de

bastidores onde Brazil relata para Ademir toda a sua trajetória teatral.

O texto foi adaptado para o palco da União com Édio Nunes substituindo Ademir.

Brazil costuma dizer que o teatro o rejuvenesce. Isso dito aos 81 anos, em plena atividade, faz pensar e nos incentiva a continuar na árdua batalha do fazer cultural catarinense.

Há uma mobilização no meio teatral da Ilha para batizar o recém-reinaugurado teatro da UBRO de Teatro Waldir Brazil.

Neno Brazil é artista plástico e gráfico, atual presidente da Associação de Artistas Plásticos de Santa Catarina.



Montagem de Neno Brazil com fotos de seu pai em cena.

FAZER TEATRO ME REJUVENESCE

WALDIR BRAZIL

Comecei a atuar, de forma despretenso-
sa, no grupo do Deodósio Ortiga, que
era o encenador da União Operária. Era ve-
rão, me lembro bem, do ano de 1938.

A data exata eu não posso dizer preci-
samente, mas quem sabe alguma ata da
União Beneficente Recreativa Operária foi salva do
desabamento por um colecionador que passava...

A União era uma sociedade que tinha por obje-
tivo ajudar os operários que por qualquer motivo
passassem dificuldades. A ajuda era através da bi-
lheteria do seu teatro, que não era conhecido por
UBRO, como se diz hoje, talvez porque tenha sobra-
do apenas a fachada com esta sigla.

Quando a bandeira da fachada era hasteada o
povo já sabia: tinha drama na União, que sempre
lotava. Particpei de diversos espetáculos dessa casa,
entre peças e "atos variados", que eram uma espé-
cie de show com quadros humorísticos, emboladas e
música. Foi lá que conheci a Yvonne, que seria a mi-
nha esposa e companheira de 50 anos. Contracena-
mos na *Filha do sapateiro*, uma comédia portuguesa.
E foi lá que muita gente começou, a Neide Mariarrosa,
por exemplo, e o Zininho, ainda garoto, que eu con-
videi para cantar num ato variado.

Era tudo na base do amor à arte, quando tinha
cena de trovada a sonoplastia era uma bola de fer-
ro rolando nos bastidores e alguém agitava uma fo-
lha de flandres e outro ficava piscando a gambiarra.
Naquele tempo não tinha refletor nem de 500W, só
gambiarra e ribalta, tudo isso com lâmpadas comuns.

E havia também o ponto, aquela pessoa que
"soprava" o texto e ficava numa espécie de concha
estrategicamente localizada no procênio.

Depois, em 46/47, quando vinham as compa-
nhias de fora eu e o Fontoura fomos recrutados pela
Cia. João Rios de Teatro para participar de uma se-
mana em cartaz com uma peça diferente a cada dia.
Era uma companhia de repertório, foi uma boa es-
cola... Ensaiaava de dia para estrear à noite, tudo com
ponto, é claro, porque eu só viria a fazer teatro de-



corado em 1975 no grupo Armação na peça
Caminho de volta. Mas antes disso ainda
contracenei com a companhia do Ziembinsky
e depois com Eva Todor, que passaram pela
cidade. Eles me recrutavam para completar
o elenco fazendo umas pontas, desta vez no



TAC. Na peça *Em família*, a minha cena com a Eva
era num ambiente de escritório e eu coloquei o texto
na escrivania porque não estava totalmente de-
corado. Funcionou muito bem e no *Henrique IV* com
o Ziembinsky fiz somente uma pequena ponta e deu
para segurar. O velho "Zimba" me elogiou e chega-
mos a beber umas e outras juntos depois da peça.

Por falar nisso, é claro que a vida me presen-
teou com vários e grandes amigos, mas o teatro me
proporcionou uma convivência tão boa com tantas
pessoas, o Pituca, o Fontoura, o Demerval Rosa, o
Asa, o Martinelli, a Maria Alice e outros que vieram
depois...

A partir de 1975 entrei no grupo Armação, que
já contava com Édio Nunes, Zeula Soares, Ademir
Rosa, Zé Carlos Ramos, Augusto e tantos amigos que
tive o prazer de conhecer nesse grupo. Depois tam-
bém participei de montagens do Dromedário Lo-
quaz, grupo que sacudiu o início dos anos 80 capita-
neado por outro grande amigo: Isnard Azevedo.

Nos últimos anos usei a minha experiência para
dirigir algumas peças, como *Tcheckov em 2 tempos*,
na qual também atuei, *Quem casa quer casa* e *Última
instância*, onde conseguimos inovar introduzindo a
ação através de uma pequena TV que fazia parte do
cenário.

Fazer teatro com essa gente toda é de uma cum-
plicidade gostosa que sai dos ensaios e continua pe-
los bares a falar sobre a mágica do teatro, dos perso-
nagens do teatro e da vida. Fazer teatro, ainda por
cima e quase sempre com pessoas mais jovens do
que eu, me rejuvenesce, cada montagem é um desa-
fio, uma coisa nova. E mesmo depois de 62 anos so-
bre um palco a estréia sempre nos excita e com isso
tudo, eu acho, nos renova para enfrentar a vida real.



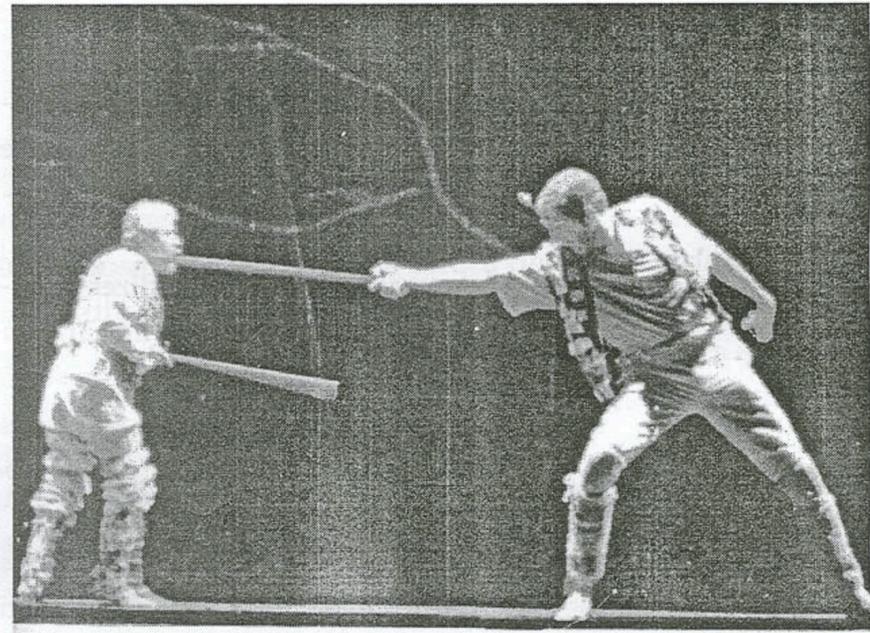
O SIMBOLISMO, O ENCENADOR E AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E ESPETÁCULO

NANDO MORAES

A problemática sobre o valor ou não do texto está mais que presente na cena contemporânea. Há os que defendem o teatro enquanto realidade pertencente à literatura dramática; neste caso, o palco existiria apenas para explicitar um sentido exaustivamente presente no texto. Todos os outros elementos que compõem o espetáculo, inclusive os atores, só encontrariam a sua razão de ser na completa subordinação à palavra literária. O valor do texto seria autônomo, absoluto, enquanto que o espetáculo apenas seria acrescentado a ele para evidenciar ou fazer ver a verdadeira criação do dramaturgo. Outros defendem a posição na qual o texto não goza de nenhum privilégio especial: seria apenas um dos componentes que concorrem para montar a unidade do jogo cênico. A totalidade do espetáculo derivaria, assim, de um conjunto de elementos "entre os quais" estaria a palavra.

Há ainda os que adotam uma posição radicalmente contrária à mera presença da literatura dramática no teatro. Ela seria entendida como principal responsável pelo estado de decadência em que se encontraria o teatro de hoje. Daí a necessidade de criar uma outra realidade cênica, através da valorização cada vez mais sistematizada daqueles ingredientes que integrariam originariamente o teatro. Para uns, seguindo a esteira de Aristóteles, o berço do teatro estaria na literatura oriunda da consagração da tragédia grega; para outros, o teatro encontraria sua gênese nos rituais das religiões primitivas, ou seja, na teatralidade. Na realidade, o teatro sempre foi uma arte total, e isso em dois sentidos. Primeiro, porque implica, em grau maior ou menor, uma experiência de integração das artes; de uma outra maneira, todas as artes estão presentes na atividade cênica. Em segundo lugar, porque através do jogo cênico o teatro expressa a verdade dos valores fundamentais de determinada fatia da humanidade: os diversos elementos que se

Édio Nunes e Sylvio Mantovani na peça *Prenome: Fausto*, de Fábio Brüggemann, montada pelo grupo Armação e dirigida por Nando Moraes.



Renato Gama / Arquivo Grupo Armação

entrecortam e formam uma síntese em que está a gênese do teatro.

O termo Encenação só adquiriu sua acepção no curso do Naturalismo, com Andre Antoine, Paul Fort e, em um estágio já mais avançado, Constantin Stanislavski. Aos "ordenadores" ou "ensaiadores" de antes cabia apenas a apresentação cênica das obras dramáticas. Encenar significava adaptar um texto literário com vistas à sua representação teatral. O encenador de nosso tempo imprime seu olhar e sua escritura na busca da verdadeira essência de um texto; faz com que esse texto seja representado e compreendido tal como ele, o encenador, o concebe. Portanto, seu trabalho não se caracteriza apenas por fornecer uma moldura para a ação de um texto; visa constituir a atmosfera desta ação, determinar sua verdadeira existência, seu sentido. Em sua fase naturalista Stanislavski transmitia a seus atores o rigor necessário em representar a intenção artística do dramaturgo, o conteúdo interior das imagens de seu texto, bem como os matizes sutis de seu pensamento.

Quando começam a surgir os primeiros textos simbolistas verificamos uma radical transformação nas relações do diretor entre

texto/cena. Se o Naturalismo propiciou o surgimento do encenador, o Simbolismo deu-lhe personalidade, uma vez que o estatuto simbolista visava uma rigorosa reprodução do universo de sensações e de forças arquetípicas humanas. Tal não caracteriza uma livre interpretação por parte do encenador. Muito pelo contrário: ao encenar os textos simbolistas, ao buscar criar este universo sensorial indicado pelo autor o encenador teve que imprimir o seu olhar criador na cena; teve que desenvolver uma relação estreita com o universo do dramaturgo a ser encenado. Aliado ao surgimento de rubricas muito detalhadas [que passam a dar pistas de como o encenador deveria operar o texto], com o surgimento de uma ação anti-narrativa [o drama da "não-ação"] e com a preocupação em revelar o movimento interior do texto perceberemos que o teatro deixou de ser uma cópia fiel da realidade para se tornar um poderoso organismo.

No início do século XX alguns encenadores se destacaram pela radicalidade poética e no que diz respeito ao tratamento dado ao texto na cena. O russo Vsèvolod Meyerhold e o inglês Gordon Craig são exemplos dos mais importantes. Meyerhold foi aluno de

TEATRO EM GRUPO

ZEULA SOARES

Stanislavski e se afastou do mestre quando começou a se interessar pelos textos simbolistas, que usam a palavra de uma forma sintética. Ou seja, seu diálogo exterior atribui às personagens um "mínimo de palavras", com o "máximo de tensão". Ao direcionar sua atividade teatral para o Simbolismo, Meyerhold acaba modificando radicalmente a gestualidade do ator. Tal fato se deu a partir do momento em que se fez necessária uma outra técnica de representação para que os atores pudessem alcançar a "contenção gestual" necessária.

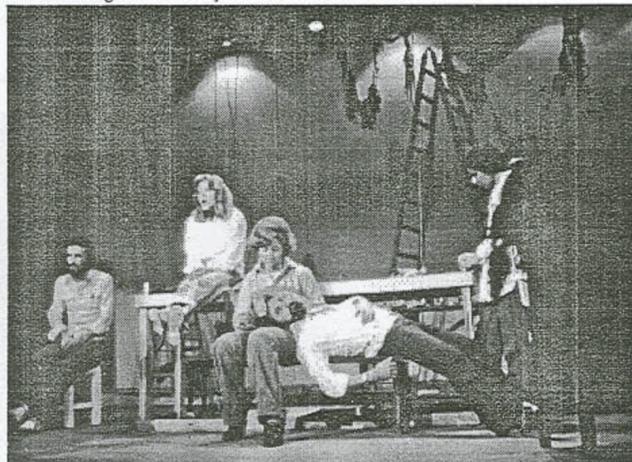
Meyerhold não conferia um poder de comunicação sensorial razoável à palavra: achava que ela não seria um instrumento forte o suficiente. Para ele, era necessário dizer um texto e dizê-lo bem, mas também procurar outros meios, tão poderosos quanto a palavra, que exprimissem os mesmos aspectos inacabados do texto; e justamente nos "intervalos" concedidos pelo autor, passava a imprimir sua escritura artística. Meyerhold adicionava ao texto o "segundo andar" da peça, isto é, revelava o que o autor incluiu no conjunto de sua obra; impregnava seus atores com o espírito dos autores, pondo-os a trabalhar na plenitude da obra.

A visão de Gordon Craig e de Meyerhold concede ao diretor uma criação autônoma, fechada em si mesma, buscando efetivar definitivamente a função de artista de teatro capaz de dominar o uso das ações, das palavras, da linha interpretativa, da cor, do ritmo. A partir daí, percebemos que o encenador é quem possibilita que a obra dramaturgica, como foi concebida pelo autor, em sua forma abstrata, passe do estado latente das palavras escritas à vida coerente e verdadeira da cena.

Um dos principais aspectos desta diferenciação da relação texto x cena é a ruptura entre fala e ação: no Simbolismo a "ação dramática" ficará no interior, no "substrato da fala". Ou seja, a fala não reflete e não corporifica obrigatoriamente movimento do texto: o que se fala é diferente do que se faz, de como se age em cena [Tchekhov e Maeterlinck são mestres em tais circunstâncias]. Meyerhold, Craig e Artaud são nomes que claramente vêm questionar o uso da palavra na cena, buscando resgatar um *teatro teatral* [como diz Meyerhold]; significa que o sentido da ação vem, definitivamente, questionar o sentido literário.

Nando Moraes é diretor e mestre em Artes Cênicas. É professor de teatro da Univille, em Joinville.

Banco de imagens da Fundação Franklin Cascaes



Cena da peça *Um grito parado no ar*, montada pelo grupo Armação, em 1979

Em Florianópolis faz-se Teatro em Grupo. Não logrou êxito a criação de companhias profissionais de teatro, especialmente após a segunda metade do século XX, período que será abordado neste artigo. São tão numerosos os grupos já criados só em Florianópolis que decidi falar apenas sobre o teatro que se pratica na Capital.

Merece destaque a reabertura do teatro da UBRO, que teve atividades teatrais muito intensas até início dos anos 50. Aqui, uma homenagem a Waldir Brazil, ator que, aos 81 anos (atuou na UBRO), ainda se dedica ao teatro e ao cinema.

Alguns grupos têm vida longa, como é o caso do *Armação*, criado em 1972 com a encenação de *Contestado*, de Romário Borelli. Mantém-se em atividade, completando 50 trabalhos já encenados com *Sorrisos meio Sacanas*, texto de Sérgio da Costa Ramos adaptado para o teatro por Francisco Veríssimo, em cartaz na Casa do Teatro (teatro com 40 lugares na praça XV de Novembro), sede do grupo. Caracteriza-se por não ter apenas um diretor, diversificando, desta forma, suas encenações. Já montou textos para teatro infantil, porém destaca-se com teatro adulto.

O grupo O Dromedário Loquaz completa vinte anos neste 2001. Notabilizou-se, no início de sua formação, por montar espetáculos polêmicos e criativos, sob a direção de Isnard Azevedo (homenageado com o maior festival de teatro do Estado de Santa Catarina), e levar sua arte a lugares alternativos (por exemplo, a antiga Alfândega, hoje sede da Acap).

O Grupo Pesquisa Teatro Novo, vinculado à UFSC, foi criado em 1977 e, sob a direção de Carmen Fossari, é outro grupo atuante que tem representado o Estado em países como Argentina, Chile, México, Paraguai e Porto Rico. O grupo foi responsável pela criação do Teatro da Universidade (conhecido como Teatro da Igrejinha), em 1979.

Criado em 1984 por Margarida Baird, o grupo Teatro Sim... Por que Não?!?! tem montado espetáculos de ótima qualidade sob a direção de Júlio Maurício, dedicando-se, mais recentemente, ao teatro de bonecos, gênero muito difícil e que exige habilidades especiais.

O grupo Independente desde 1977 dedica-se ao teatro infantil, viajando pelo Estado com peças baseadas em contos de fadas ou histórias em quadrinhos. O diretor/ produtor Valdir Dutra, durante 15 anos (1978/1992), instituiu e distribuiu o Troféu Bastidores, que premiava os melhores do ano em todas as categorias (direção, espetáculo, atores, técnicos, etc.). Sem incentivo, encerrou a premiação. Essa idéia de premiar o trabalho dos grupos, muito bem aceita por eles, não foi adotada por nenhum órgão oficial de cultura.

Da Universidade Estadual (Udesc) surgiram os grupos de alunos de Artes Cênicas, que se renovam, se recriam e têm muito destaque no atual teatro catarinense.

O Galpão (1975), que funcionou ativamente até 1984 com montagens de peças infantis e um único espetáculo adulto, está sendo reativado por um antigo componente. Outros grupos como Raízes, Arco-Íris, Lua Cheia, Roda Viva, Chamacesa, Entre Atos e Retratos (que teve a ousadia de fazer um belo espetáculo falado em italiano), Asas da Imaginação, Teatro do Sesi, Severo e Sua Troupe, Gente Nova, Cata Tempo e Artimanhas, Teatro do Sesc, Arlequim, Grupo A, Nós, Pyxis, Alternativo, Atormenta (destacou-se com um teatro criativo, com muita mímica e atividades circenses), Alecrim, TUSC (melhor grupo da década de 60), Grupo da Elase, Em Cima da Hora, Consulado do Teatro, formandos de Artes Cênicas da Udesc, Criatividade Infantil, Sós e Nus, Gimbongo, Tamanduá, Cia. Teatral De Profundis (tentativa de teatro profissional, montou uma única peça, *Salomé*, de Oscar Wilde, sob a direção do premiado Amir Hadad), entre outros, ou foram extintos ou estão atuando de forma esparsa ou, ainda, aguardando que algum dos componentes os façam reviver.

Qualquer montagem teatral onera muito as finanças de um grupo que, via de regra, não possui recursos para minimizar as despesas e nem sempre consegue patrocínio. Este é um dos fatores que inviabilizam maiores e melhores espetáculos teatrais em Santa Catarina.

O fato de se fazer teatro amador não diminui a qualidade do trabalho, porque aqui faz-se Teatro em Grupo e o Grupo é a melhor forma de convivência do ser humano.

Zeula Soares é atriz e integra o grupo Armação e o Grupo de Poetas Livres.

ANIMUS & ANIMA

UM JOGO DE SEDUÇÃO

LAU SANTOS



"Ah! Fausto,
Agora só tens uma mísera hora para viver,
e depois serás condenado para sempre!"

Goethe

Certa vez um ator chateado por ter que repetir determinadas ações deslocou-se até a ponta do palco, aleitou o cabelo, preparou o grito e: — Você pensa que é fácil seguir as suas indicações! É muito fácil ficar aí sentado mandando! Vem fazer, vem! Falo isso e tenho certeza de que todo o elenco pensa o mesmo!

Escutei seu desabafo. Parei o ensaio. Chamei os atores para uma conversa. Expliquei que compreendia suas queixas. Neste momento fui testemunha da existência de um desnível entre as intenções do diretor e a realidade que os atores (re) apresentam.

Na prática, utilizando um conceito dado por Antonin Artaud, este ator não conseguia desenvolver sua *poesie dans l'espace*. A contradição estabelecida entre os canais invisíveis que justificavam nossa co-existência (ator e diretor) nos empurrava a um abismo. Os gestos desse ator não preenchiam poeticamente o espaço cênico. Sua presença não conseguia me seduzir. Na condição de espectador privilegiado, ou melhor, de espectador referência, pois é assim que compreendo o papel de um diretor, havia algo inusitado e mágico que não conseguíamos juntos atingir. Isto traía nossa relação animus/anima.

Como bem definiu Grotowski: "*la volonté n'est pas de capable de conduire les émotions*", havia neste ator uma força de vontade, uma generosidade tremenda, mas isto não era suficiente para despertar minha imaginação. Seus movimentos e suas ações restringiam-se a um campo pessoal e o canal de comunicação com o espectador, razão fundamental de nossos encontros, estava fechado.

A porta teria que ser aberta sem truques. Só através do rigor e da honestidade, e quando falo de honestidade quero aqui frisar a busca de um caminho comum e obscuro existente nas entranhas do ser humano. A vaidade deve ser imediatamente substituída pela credibilidade. A energia utilizada pela criação de uma obra torna-se superior a qualquer tipo de diferença pessoal que possa existir entre as pessoas participantes deste processo de criação. No encontro direto ator-espectador, o ator jamais deverá impor os seus próprios fantasmas ou obsessões.



Marisa Napolini na peça *A voz humana*, de Jean Cocteau, dirigida por Lau Santos

A função do diretor de teatro é captar estes pontos energéticos que estão suspensos no ar e reagrupá-los em forma de linguagem. Não podemos esquecer que o teatro, por sua qualidade eminentemente efêmera, é a arte do ator. Cabe ao diretor não deixar que os atores esqueçam que a peça é mais importante que sua individualidade.

Quando buscamos a verdade que está escondida atrás deste labirinto humano que é o ator, descobrimos algo que está além. Além deste dia determinado para a estréia onde a participação do diretor está entregue a todos os tipos de fenômenos impostos pela natureza sedutora do homem. Talvez, o conceito de homem impressionado pelo fascinante encontro entre ator e espectador, em uma noite de espetáculo, seja o que

exista de mais sedutor no *metier* de diretor de teatro.

Todos os olhos presentes na sala de apresentação estão voltados para a presença de um elenco que é a memória viva daquele momento em profundo estado de metamorfose.

Esses atores são como flores, como exemplifica o ator nô Nisao Kanze: "As flores estão vivas. As flores devem respirar. E os espectadores também são flores sentados em suas cadeiras, que devem meditar sobre suas próprias imagens".

BIBLIOGRAFIA

- PESSOA, Fernando. *Tragédia subjetiva*. Nova Fronteira, 1991, Rio de Janeiro.
LECOQ, J. *Le corps poétique*. Actes Sud, 1997, Paris.
OIDA, Y. *L'acteur invisible*, Actes Sud, 1998, Paris.
BARBA, Eugene. *Le canoe de papier*. Buffonneries, 1993, Paris.
BROOK, Peter. *Points de suspension*. Editions du Seuil, 1992, Paris.
BROOK, Peter. *Hilos de tiempo*. Ediciones Siruela, 2000, Barcelona.
Revue Antropologie Theatrale (2), *L'energie de l'acteur*. Buffonneries, 1996, Paris.

Lau Santos é diretor de teatro. Dirigiu vários espetáculos, entre eles *Kirilov* e *Blues & Souza* (em Florianópolis), *A voz humana* (no Rio de Janeiro) e o espetáculo *Ópera Catarina*. Atualmente reside em Barcelona, onde dirige a Cia Llumns del Silenci e prepara o espetáculo em catalão *La veu del personatge*.