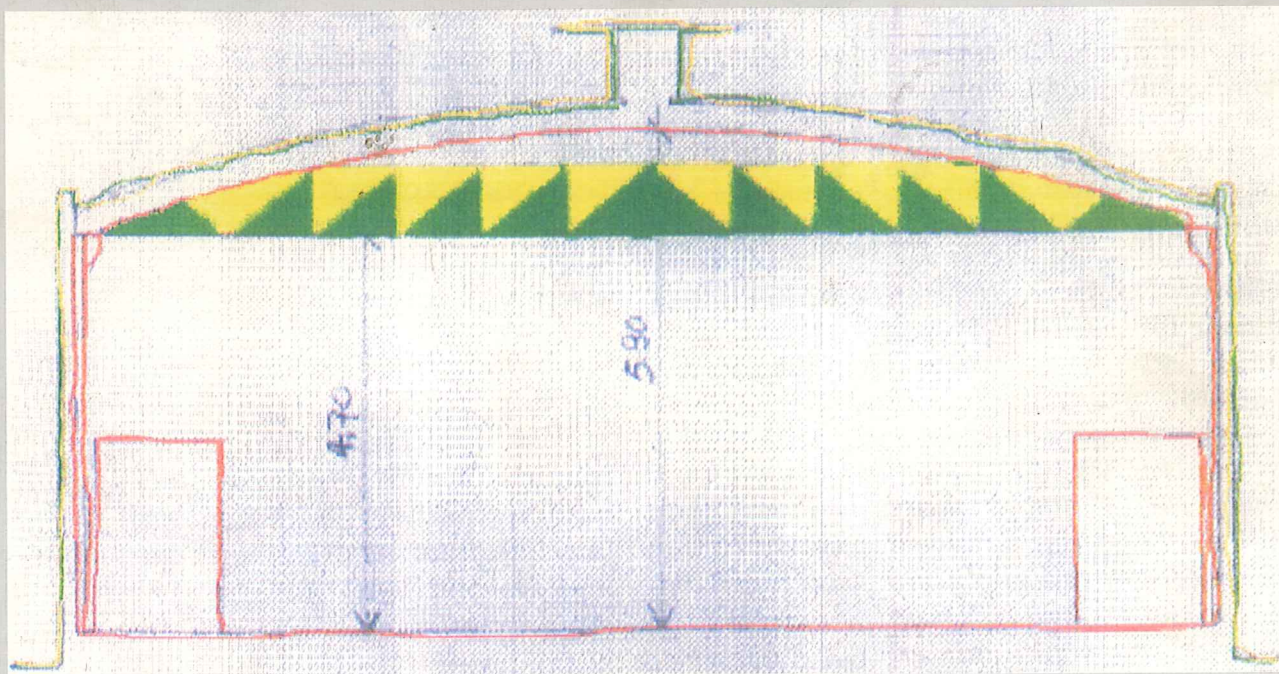


Caderno do Folias



Iná Camargo ♦ Maria Sílvia Betti ♦ Fernando Peixoto ♦ J. C. Serroni

UMA JUSTA HOMENAGEM

FUNDAÇÃO CONRADO WESSEL



A Fundação Conrado Wessel foi instituída em testamento de 1988 por **Ubaldo Conrado Augusto Wessel**, que sempre se manteve solteiro, não deixando descendentes. Após a sua morte, ocorrida em 24 de maio de 1993, então com a idade de 102 anos, foi constituído o patrimônio da Fundação Conrado Wessel. A fundação é uma instituição de fins filantrópicos e de apoio às personalidades ou entidades mais destacadas nas áreas de Cultura, Ciências e Artes.

Entre as entidades beneficiadas pelos rendimentos do patrimônio constituído de imó-

veis e aplicações financeiras, foram eleitas, conforme o desejo do instituidor, as seguintes: Corpo de Bombeiros da Polícia Militar do Estado de São Paulo, Exército da Salvação (creches), Aldeias SOS Brasil, Fundação Antônio Prudente (Hospital do Câncer) e Colégio Benjamim Constant (ex-Escola Alemã), para receber doações e/ou prêmios anuais. A partir de maio de 1998, o Grupo Teatral Folias D'Arte recebe o apoio dessa fundação, na cessão do galpão à rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, para reforma e instalação de sua sede.

Graças à compreensão de que a **Cultura** é fundamental para a consecução dos objetivos propostos pelo seu fundador e, em especial, pelo sr. Antonio Valério Lorenzini – na época do estabelecimento de nossa parceria cultural, seu diretor-presidente –, estamos inaugurando o **Galpão do Folias**.

Nosso muito obrigado à **Fundação Conrado Wessel**, e que a nossa parceria renda, daqui para a frente, tantos frutos como os que já nos possibilitou realizar antes mesmo da abertura do Galpão do Folias D'Arte.

**FUNDAÇÃO CONRADO WESSEL E FOLIAS D'ARTE:
UMA PARCERIA QUE JÁ DEU CERTO!**

Expediente

Editores

Reinaldo Maia
Marco Antônio Rodrigues

Conselho Artístico do Folias

Fernando Peixoto
Iná Camargo
J. C. Serroni

Maria Sílvia Betti
Paulo Arantes

Produção

Folias D'Arte Produções
Artísticas

Relações Públicas

Hedda Gratti Pinto

Editoração eletrônica

Fabiana Fernandes

Capa

Racy

Agradecimento

Laerte Mello

O *Caderno do Folias* é um projeto do grupo Folias D'Arte. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Os interessados em se comunicar com o grupo devem escrever para:

Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília/São Paulo/Brasil
CEP: 01201-060
Tel./fax: (0xx11) 3361.2223
E-mail: folias@sti.com.br
Site: WWW.folias.com

ÍNDICE

4 Folias D'Arte: um longo caminho

6 Teatro épico: o desafio da atualidade

Iná Camargo

8 O texto teatral em foco

Maria Sílvia Betti

13 Espaço e pesquisa

Fernando Peixoto

15 Galpão do Folias: uma possibilidade
de reinvenção do espaço teatral

J. C. Serroni

20 Histórico do Folias D'Arte e fichas
técnicas dos espetáculos

22 Conselho Artístico do Folias D'Arte

FOLIAS D'ARTE

um longo caminho

“O artista é realmente o único profissional que cria a humanidade. Porque sendo fora-da-lei, extra-econômico por natureza, sem classe por natureza, sem povo por natureza, sem nação, o artista não deixa por menos: o que ele exige é a humanidade... A minha consciência moral e intelectual exige de mim participar – das lutas humanas. E eu participo.”

Mário de Andrade
(*O banquete*)

Quais são os caminhos que conduzem diferentes fazedores/criadores de teatro a se encontrar e constituir um coletivo de trabalho? Qual objetivo ou quais objetivos levam a que abram mão de uma carreira-solo/individual para a construção e consolidação de um projeto comum, em tempos de competitividade selvagem e bárbara? O que pode vir a sustentar, econômica e espiritualmente, o trabalho e os trabalhadores do grupo? São perguntas que ainda nos fazemos,

coletivamente, na tentativa de aumentar nossa compreensão do processo em que estamos envolvidos nos últimos anos. Diante de tantas dúvidas e incertezas, que ocupam as nossas reflexões quotidianamente, torna-se mais fácil falar do que nos tem mantido juntos neste período de intenso trabalho.

Remando contra a maré, mas reconhecendo os frutos colhidos pelos trabalhos grupais através da história do teatro brasileiro e universal, optar pela cons-

tituição de um coletivo de trabalho nos pareceu a forma mais eficaz de contribuir, com o nosso ofício, para a superação da *barbárie* que tomou conta da sociedade brasileira nos últimos anos. A compreensão de que o esforço individual é impotente para enfrentar as forças sociais e políticas constituídas que dificultam o acesso à cultura das camadas sociais excluídas do poder e do “bem cultural” foi sem dúvida uma motivação para somarmos nossos melhores esforços. A velha crença de que “unidos jamais seremos vencidos”, tão desacreditada e desmoralizada por aqueles que não desejam a organização da sociedade civil, nos pareceu uma experiência digna de ser vivida. Desse ponto de vista, a *ética* com relação à vida e ao ofício foi o primeiro fio a nos *unir*. Mas não o suficiente para explicitá-la.

Não somos uma organização partidária, mas um coletivo teatral. Se eventualmente fazemos uso da retórica para nos comunicarmos com o público, é a *poesia* o nosso principal instrumento de trabalho. Se a *ética* nos fornece os pa-

râmetros para a unidade dos participantes, propiciando que o *todo* seja o definidor dos objetivos a serem concretizados, sabemos que são as *palavras, os gestos, as músicas, os personagens, as encenações, os espetáculos* que nos possibilitarão alcançá-los e realizá-los. A nossa ação é dependente de nossa capacidade de criar. A capacidade de transformar a compreensão social e política da realidade em “bens simbólicos”, que a traduzam para os espectadores que queremos atingir, é que pode nos tornar socialmente necessários. A nossa existência e sobrevivência social e artística depende da *qualidade* dos trabalhos cênicos que realizamos, mais do que de nossa capacidade de formulação de *discursos* políticos. Um coletivo de trabalho, por sua continuidade de trabalhos, por seu constante treinamento e aprimoramento, é que pode criar as condições necessárias para se alcançar uma *excelência* na prática do ofício cênico.

Ética e estética. Teoria e prática. Individual e coletivo. Como a reproduzir

uma *experiência social* distinta daquela que se tem mostrado tão avessa à criatividade e à solidariedade. A concretização, no microcosmo do grupo, da *utopia* perseguida por todos aqueles que não se conformam nem acreditam serem naturais e imutáveis as condições sociais e políticas vigentes. A contramão que, abandonando as “vias conhecidas”, busca novos caminhos. Novos porque reconhece que o *novo* às vezes se encontra escondido naquilo que, para muitos, é denominado como velho e ultrapassado. O novo nem sempre se traduz no tão decantado “moderno”.

Daí a necessidade de um *espaço* próprio, que nos possibilitasse constituir esse território livre, fora das pressões das leis do mercado, fora da produtividade vista só como geradora de mais-valia, fora do tempo acelerado da sociedade globalizada, fora da excludência como forma de garantir a sobrevivência, fora do individualismo gerador da violência, fora dos “ismos” geradores de preconceitos e da falta de solidariedade, fora da falta de aprofundamento causadora da

mediocridade reinante, fora da censura e da intolerância dos que detêm o poder. O resultado é a abertura do **Galpão do Folias**.

Galpão: o nosso celeiro. Ponto de convergência de fazedores/criadores teatrais e dos cidadãos interessados em reconstruir a vida social e política da cidade, do estado e do país. Um celeiro de idéias, de espetáculos, de experiências, como a demonstrar que o homem nasceu condenado a ser livre e criativo. Espaço de convergência do erudito e do popular. Espaço para a síntese das contribuições teóricas e práticas de diferentes latitudes. Território da arte contra a bárbarie do nosso tempo.



TEATRO ÉPICO

o desafio da atualidade

Iná Camargo*

Num escrito de 1927, que poderíamos traduzir como “O teatro épico e suas dificuldades”, Brecht trata do que chama enfrentamento entre teatro e peça. Por “teatro” entendam-se as convenções estabelecidas a partir do drama burguês do século XVIII e por “peça” entenda-se a experiência de escrever livre das exigências daquelas convenções: herói, empatia, catarse, ação dramática, veto aos recursos da narrativa, etc. Esse enfrentamento é o que a platéia assiste a cada espetáculo: uma batalha de vida e morte, da qual o teatro emerge como vencedor ou vencido. Ele vence quando consegue impedir que a peça o transforme, e, pelo rumo que as coisas toma-

ram desde que Brecht escreveu o texto, parece que o teatro vem vencendo a maior parte das batalhas.

O freqüente uso que faz o dramaturgo de imagens como luta, batalha, enfrentamento corresponde a seu conhecimento de que no teatro, como em qualquer outro cenário da vida em sociedade, manifestam-se em diferentes configurações os interesses das classes em conflito permanente. Na decisão de um poeta que dá preferência a palavras de uso exclusivo em relação às do uso comum; na do dramaturgo que prefere olhar mais para o lado alegre da vida do que para o sombrio; na opção do crítico que *gosta* mais de histórias com começo, meio e

fim do que histórias fragmentadas e sem seqüência lógica evidente; na exigência orçamentária do cenógrafo incapaz de pensar em termos que não sejam de superprodução; na demanda do ator por papéis de destaque, combinada à recusa ou má-vontade em relação a papéis menores ou de conjunto. Em todos esses comportamentos, celebrados como exercício de liberdade artística, manifestam-se os valores do teatro vencedor tal como especificado acima.

Cabe discutir, numa situação como essa, que não apenas persiste mas ainda parece se aprofundar nestes tempos que consagram a *competitividade* como valor supremo, a atualidade do teatro épico. Afinal: se ele já perdeu mesmo a parada, por que ficar insistindo nessas velharias do começo do século?

Insistem nisso aqueles que, além de não se submeterem à tirania dos valores do teatro vencedor (e da classe a que ele serve), continuam apostando que um dia a casa cai e, mais que isso, permanecem, como o poeta Carlos Drummond de Andrade, dispostos a contribuir para

derrubá-la com os meios a seu alcance: as palavras e a luta.

Para estes, *teatro épico* é antes de mais nada um poderoso conceito que cifra tanto a luta dos que nos precederam, entre os quais talvez Brecht seja apenas um figurante, *com muito orgulho*, quanto a principal solução encontrada por aqueles artistas que aceitaram o desafio de transformar o teatro – entre estes, Brecht certamente é o maior *protagonista*. Em outra formulação: o teatro épico foi a forma encontrada pelo teatro que se colocou na perspectiva da transformação revolucionária da sociedade no início deste século, e Brecht ainda hoje é o seu maior teórico e o mais radical praticante.

A partir desse reconhecimento, alguns problemas se colocam para os seus herdeiros hoje, dos quais o mais evidente são as derrotas do movimento operário, em suas várias ramificações, a partir dos anos 30. Um desdobramento disso é a situação aparente e de certo modo paralisante de vitória global do



Reprodução

capitalismo. Como insiste em dizer um dos nossos mais radicais dialéticos, se a percepção desses fatos – e das conseqüências que eles implicam, até como exigência de crítica à herança que se nos apresenta – não iluminar a nossa relação com o teatro épico, então nós também estaremos irremediavelmente condenados a *usá-lo* da mesma forma que o teatro e os demais meios de produção artística vêm fazendo. Estaremos apresentando mercadorias como outras quaisquer ou, nos termos de Brecht, o teatro continuará derrotando as nossas peças.

Os desafios que se apresentam aos herdeiros do teatro épico se tornaram mais complexos em escala geométrica. Além das armas mais poderosas e mais diversificadas de que dispõe hoje, o inimigo ainda conta com a adesão irrestrita de amplos setores e organizações (como os partidos social-democratas em todo o mundo) que até bem pouco tempo passavam por nossos aliados e que no início do século contavam entre os próprios pressupostos do teatro épico.

Mas, como uma praga que o inimigo não consegue extirpar, os que recusam as regras do seu jogo a cada geração continuam se apresentando e forjando suas armas a partir do arsenal acumulado nas lutas (mesmo nas derrocadas) deste século. Para estes, o teatro épico é um desafio e uma proposição.

* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada FFLCH/USP, autora de *A hora do teatro épico no Brasil*, membro do Conselho Artístico do Foliás.

O TEXTO TEATRAL EM FOCO

Maria Sílvia Betti*

Texto e cena: limites e distinções

Distinguir o texto teatral dos textos literários propriamente ditos nem sempre é tarefa tão óbvia quanto se pode supor. Há longa data o teatro não pressupõe a existência do texto como condição *sine qua non* para o espetáculo, embora ainda possamos observar que um grande número de espetáculos tem por base a encenação de textos escritos.

A idéia do texto como elemento primário vigorou desde Aristóteles até o

final do século XIX, período extraordinariamente longo, em que era considerado o domínio imutável da criação teatral, sobrepujando-se assim à cena, local periférico e acessório da teatralidade.

No final do século XIX, com o auge da crise do drama burguês e a formulação de linguagens mais afeitas às rupturas e às potencialidades da imagem, a palavra vai progressivamente sendo posta sob suspeita, num processo que, para alguns, chega a seu ápice com as formulações de Antonin Artaud. Em

nostros dias, encenações baseadas em textos especialmente escritos para o teatro coexistem com outras, baseadas em textos de outras naturezas ou em textos escritos para o teatro mas ainda inéditos na forma de publicação.

Em termos práticos podemos verificar que o critério de distinção entre o texto teatral e o literário é acima de tudo pragmático, já que todo texto “comum” pode, potencialmente, ser teatralizado.

Via de regra, o texto teatral caracteriza-se por trocas verbais de personagens locutoras sem que haja, necessariamente, uma voz centralizadora. Nele observa-se ainda, a presença de referências espaço-temporais e de sinais que orientam a emissão das falas ou os componentes gestuais e cenográficos necessários. A fábula, coração significativo do texto, assumirá diferentes sentidos conforme o entendimento de seu leitor, encenador ou espectador.

Toda leitura é determinada historicamente e dependerá do modo como estes responderem interpretativamente à criação teatral, seja no sentido histórico-

cultural, seja no lingüístico, seja no semiológico. Texto e cena irão, assim, estabelecer uma relação dialética da qual resultarão diferentes possibilidades interpretativas.

Modos de ler

Texto e cena relacionam-se dialeticamente pela focalização de um universo ficcional, que pode ser mediado pela leitura e pela atuação. Da primeira resulta necessariamente, a criação do que poderíamos chamar de “uma encenação imaginária”: uma cena “virtual” da qual o leitor será o encenador, a partir dos dados presentes no texto ou sugeridos por ele. Da segunda, por outro lado, resulta uma superposição de momentos interpretativos: são flexíveis e relativos os limites entre o texto como determinante para a encenação e desta como resultante exclusiva de um único texto específico.

Quando o espetáculo tem o texto dramático como fundamento, tudo nele irá convergir para a procura de elementos que reconstituam, de forma supostamente fiel, os dados textuais originais. Quando,

por outro lado, a proposta cênica procura uma deliberada defasagem em relação ao texto, o fosso que se cava entre ambos será preenchido com elementos novos, não necessariamente prefigurados dentro da escritura.

Esse jogo de possibilidades permite que o texto teatral seja lido de duas formas diversas: uma, convencionalmente chamada de “horizontal”, acompanha a criação de uma maneira linear e incorpora materiais cênicos de acordo com o que considera ser uma fidelidade em relação às referências textuais originais; outra, dita “vertical”, volta-se à observação dos cortes no fluxo da narrativa e da forma como suas partes são organizadas.

Tanto uma leitura como a outra são, necessariamente, situadas e determinadas do ponto de vista histórico, social e político, tornando assim impensável a idéia de uma modalidade “neutra” ou absoluta de leitura do texto teatral.

Igualmente impensável é a idéia de se resgatar de forma plena, seja em termos cênicos, seja numa exegese individual

de leitor, os elementos intrínsecos ao momento histórico ou contextual de origem. Mais do que qualquer outra forma de construção artística, o teatro é histórico e historicizante em sua natureza, apontando sempre para um diálogo com o singular, o efêmero e o conjuntural, mesmo quando, em sua substância, fornece elementos para a discussão do universal e do transcendente.

Historicizando a cena: o texto em foco

O teatro é um veículo de significação artística que permite à sociedade investigar, discutir e interpretar suas vivências passadas ou atuais. Conhecimentos, sentimentos e impulsos ligados ao dia-a-dia e



às principais formas de convivência tornam-se objetos de fruição e de reflexão crítica.

Há formas de criação e de expressão teatral que apresentam a sociedade como imutável e submetida à inexorabilidade dos determinismos históricos. Outras, por outro lado, colocam em foco suas contradições, apresentando-a como passível de transformações, sobre as quais o teatro deve refletir e para as quais deve instrumentalizar-se.

A *Poética*, de Aristóteles, texto fundante do conceito ocidental dos gêneros, dividiu a expressão literária em formulações correspondentes ao épico, ao lírico e ao dramático. O processo de formação acadêmica em vigor no Brasil, seja no nível médio, seja no superior, tende, paradoxalmente, a limitar-se aos dois primeiros, ou seja, à produção ficcional e poética, e a ignorar por completo a produção dramaturgica nacional e estrangeira.

O texto teatral figura de forma extremamente bissexta nos conteúdos curriculares e no setor editorial de modo

geral, e particularmente no segmento voltado ao nível médio. As listas de leituras para os diversos vestibulares apresentam uma inacreditável exigüidade, quando não uma total ausência, de textos teatrais.

Em função disso, a formação escolar média ignora a presença de dramaturgos e homens de teatro no processo de construção histórica e cultural do país.

Esse quadro tem raízes que remontam às próprias origens da cultura nacional: num país de economia periférica e de “idéias fora do lugar” como o Brasil, a face oficial do teatro ficou sendo, prioritariamente, aquela projetada e fixada pelas classes dominantes e pelo Estado.

Assim sendo, períodos marcados pela transformação social e pela conseqüente transição das formas de expressão teatral tenderam a ser estigmatizados como períodos de dramaturgia dita incipiente ou mesmo decadente, desprovida de outro interesse que não o histórico, como ocorre com a produção do final do século XIX e com as primeiras décadas do século XX.



Paralelamente, a historiografia do teatro no Brasil criou uma periodização na qual o marco modernizador, fixado a partir de 1943, com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Zbigniew Ziembinski, acabou estabelecendo uma espécie de *non plus ultra* retrospectivo, sendo rotulados como menores e incidentais o teatro e as montagens dos períodos imediatamente precedentes. Autores como Oduvaldo Vianna (pai) e Coelho Neto, incrivelmente prolíficos e representativos de formas de realização dramaturgica e teatral ainda hoje pouco estudadas, foram assim relegados à condição de “autores menores” antes mesmo que seu trabalho

tivesse sido objeto de investigação ou mesmo de publicação como um todo.

Em fases posteriores, como durante o Estado Novo (1930-1945) e a ditadura militar (1964-1985), o estabelecimento da censura tira de circulação centenas de autores e de textos, que, banidos da cena, ficaram relegados ao silêncio. No caso da ditadura militar criou-se algo a que se convencionou chamar de “vazio cultural”, enquanto iniciativas de caráter alternativo como as leituras a portas fechadas e impressões clandestinas e precárias apresentavam-se como as únicas e heróicas formas de viabilizar um processo de circulação dos trabalhos proibidos.

Quando, com a chamada abertura democrática (1979 e início da década de 80), começaram a abrir-se as gavetas do Serviço de Censura, toda uma geração havia passado por sua formação escolar e atingido sua maioridade intelectual sem qualquer contato com formas extremamente instigantes e críticas de realização teatral de sua própria época.

Nesse mesmo período, no campo da produção intelectual, procurava-se a

duras penas empreender a revisão crítica do percurso da dramaturgia politicamente empenhada. Iniciativas pioneiras de pesquisa, levantamento e estudo crítico foram então levadas a cabo, respondendo a uma urgência absolutamente real e legítima. Antes mesmo que se chegasse, porém, a um *corpus* documental ou editorial mais amplo e minimamente estabelecido e investigado, instituiu-se a idéia de que as formas textuais e cênicas representativas desse período eram, dentro das novas condições vigentes, “simplistas”, “datadas” e destituídas de interesse para a reflexão crítica sobre dramaturgia e práticas cênicas, ficando seu interesse circunscrito, supostamente, ao âmbito histórico-político do debate.

Dessa forma, por efeito de todo esse cadinho conjuntural de impasses e contradições, parte expressiva da produção de autores da geração de João das Neves, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho foi rotulada como “defasada” diante do hiato histórico e cultural que afastou da cena tantos de seus mais amadurecidos e conseqüentes trabalhos.

Há outros aspectos, porém, no tocante aos danos culturais e interpretativos decorrentes de toda essa complicada conjuntura. Apenas à guisa de ilustração, citamos dois casos dignos de nota. *Papa Highirte*, texto de Oduvaldo Vianna Filho premiado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) em seu Concurso de Dramaturgia de 1968, viria a ser proibido imediatamente após a notícia de sua premiação, sendo sua edição apreendida e o referido concurso interrompido pelo período de seis anos. Quando, em 1974, o SNT decidiu reabri-lo, *Rasga coração*, também de Oduvaldo Vianna Filho, obra-prima do teatro nacional e obra derradeira de seu autor, veio a ser sucessivamente premiada e proibida, sendo vetadas pela Censura Federal a sua publicação, leitura pública e montagem.

Em 1979, após campanha surda e contínua na imprensa e nos setores culturais, o texto foi finalmente liberado para publicação e encenação, tendo sido editado pelo SNT com a íntegra do dossiê da pesquisa desenvolvida por Vianinha que cobre os 50 anos da história do país

abordados dentro do enredo. Nos dias de hoje, porém, quem desejar lê-lo ou encená-lo terá que ser contemplado com a extraordinária sorte de encontrá-lo disponível nos dilapidados acervos das bibliotecas oficiais ou dos sebos, onde se constitui em indiscutível preciosidade.

Nos períodos que se sucederam, ou seja, nas décadas de 80 e 90, iniciativas oficiais de fomento à dramaturgia não lograram exercer um papel mais mar-

cante em virtude do próprio caráter descontínuo que as singularizou.

Nesse mesmo período, editoras dispostas a agir no sentido de tentar sanar tantas lacunas e precariedades tiveram de enfrentar carências que, muitas vezes, as levaram a interromper coleções propostas e iniciadas e até a fechar as portas definitivamente por problemas financeiros (caso da Editora Muro, do Rio de Janeiro, que chegou a publicar o volume que teria sido o primeiro da *Obra Completa de Oduvaldo Vianna Filho* em 1982).

Esse é o quadro dentro do qual podemos constatar, por exemplo, que mesmo nomes historicamente marcantes e artisticamente determinantes do teatro e da cultura no país podem ser desconhecidos para a maioria esmagadora dos não diretamente ligados a algum tipo de atuação ou de pesquisa dramática ou cênica.

Diante desse estado de coisas, nenhuma medida de intervenção será eficiente se não nos dispusermos a atuar de modo continuado

e sistemático, procurando, tanto quanto nos é possível, batalhar pela divulgação dos estudos de teatro dentro da formação média e universitária. Nesse campo, sem sombra de dúvida, o estudo do texto teatral é uma perspectiva legítima, viável e necessária.

Isso nos permite afirmar, em conclusão, que neste complicado momento em que vivemos, de desregulamentação do trabalho e de exclusão social, a luta pela cultura no Brasil é também, em sua essência, a luta pela incorporação do texto teatral ao repertório cultural e crítico de seus cidadãos, para que o teatro possa exercer de forma plena seu extraordinário poder de estimular a sensibilidade e a capacidade crítica e criadora.

* Professora da FFLCH/USP, autora de *Oduvaldo Vianna Filho* (Edusp), tradutora de *O método Brecht* (Vozes, revisão e prefácio de Iná Camargo), coordenadora do Núcleo de Estudos Teatrais Décio de Almeida Prado do Centro Ángel Rama da FFLCH/USP e membro do Conselho Artístico do Folias D'Arte.



Reprodução

ESPAÇO E PESQUISA

*Fernando Peixoto**

O espaço é sem dúvida um dos elementos essenciais para incentivar um processo permanente de investigação e pesquisa da linguagem cênica. O espetáculo materializa um texto ou um roteiro de dramaturgia. E isso acontece num determinado espaço onde se instalam cenários e objetos, onde os atores encontrarão seus gestos e movimentos, onde o processo de encenação pesquisará e estabelecerá a teatralidade em todos os seus múltiplos níveis, incluindo a ocupação do espaço e a criação de imagens visuais, elementos expressivos essenciais

para o estabelecimento de uma comunicação intensa e produtiva com a platéia.

Na verdade, o encenador ou o coletivo de trabalho que organiza a encenação, mesmo já possuindo uma concepção aprofundada e criativa do que pretende colocar em cena para estabelecer um diálogo artístico com os espectadores, terá que encontrar seus elementos e meios de expressão em função do espaço de que dispõe. Nesse sentido, é extremamente importante que um grupo possua seu espaço próprio. Não apenas para ter a possibilidade concreta de dar conti-

nuidade a seu trabalho criativo, tendo à sua disposição uma sala, na qual pode realizar toda uma programação contínua e articulada, mas também porque é extremamente expressivo que possa investigar e desenvolver seu processo criativo em função das inúmeras e inesperadas possibilidades que este espaço poderá instigar.

Um espaço não é uma realidade fechada: por meio dele é possível pesquisar alterações expressivas e artisticamente vigorosas. O encenador poderá, em cada novo trabalho, realizar alterações expressivas, para que seja pesquisada uma teatralidade mais rica e fascinante, capaz mesmo de surpreender o público com imagens visuais inesperadas e de excepcional vigor expressivo e poético.

São verdades indiscutíveis, ainda que o teatro, como manifestação artística, não possua dogmas ou regras fixas, podendo a cada instante surpreender pelo novo e inesperado: uma das formas mais significativas de trabalho teatral é o desenvolvimento de trabalho de grupo, para que exista uma continuidade de pesquisa – e

grupo não significa todos pensando igual, mas ao contrário significa o vigor de um coletivo que pensa e discute e encontra propostas nunca definitivas, mas sim idéias a serem colocadas em confronto com os espectadores. E um grupo, para realizar um trabalho permanente de investigação e busca de uma linguagem não apenas inovadora, mas mais eficiente

para a transmissão de idéias e valores poéticos e ideológicos, necessita de um local permanente, uma sede de trabalho; e este espaço não significa que todos os espetáculos terão as mesmas características visuais ou a mesma forma de construção de imagens, mas sim que deve ser um espaço aberto à permanente pesquisa e transformação, no sentido de

estimular a criatividade cênica e a realização de uma teatralidade que possua a capacidade de surpreender e permitir um relacionamento mais aprofundado entre público e espetáculo.

* Diretor, ator, escritor, pesquisador teatral e membro do Conselho Artístico do Foliás.

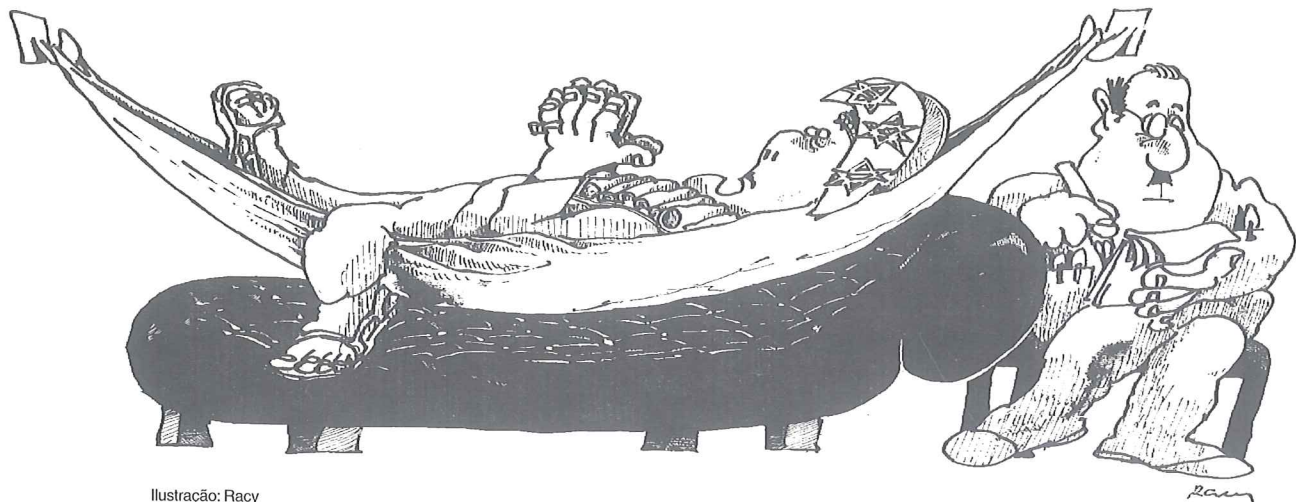


Ilustração: Racy

Galpão do Folias

uma possibilidade de reinvenção do espaço teatral

J. C. Serroni*

Há quase 15 anos fiz um projeto de adaptação de um galpão para o grupo Proteu, de Londrina, dirigido por Nitis Jacon. Interessaram-me naquela época os problemas que encontrei relativos à arquitetura existente – de estrutura despojadíssima –, apenas paredes e uma cobertura. Um espaço teatral, normalmente, busca características opostas, já que tem necessidades técnicas de outra dimensão. Chamou minha atenção também o fato de a proposta de

adaptação partir de um grupo formado com muitas inquietações e em busca de seu espaço próprio. Pois bem, 15 anos depois a história se repete com o Folias D'Arte. Agora em São Paulo. As mesmas inquietações, a mesma busca de um espaço próprio e mais uma vez as idéias partindo de um grupo e da concepção do fazer teatral de um diretor de características bastante ímpares, Marco Antônio Rodrigues – Marcão, como era chamado por Plínio Marcos. Dessa vez o

conjunto se completa, já que o integra um dramaturgo, Reinaldo Maia, que há muitos anos escreve e acompanha o grupo. Assim, tendo-se um elenco estável com trabalho contínuo, um diretor com idéia clara do seu fazer teatral e um dramaturgo, criamos as condições básicas de se pensar na ocupação personalizada de um espaço.

A partir daí me vem à memória a velha discussão sobre o rompimento com o palco italiano que fizemos durante o Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas no Centro Técnico da ex-Fundacen, dirigido naquela época, em 1993, por Luis Carlos Mendes Ripper. O debate gerou um artigo, publicado em uma apostilha. Parte dele vale a pena reforçarmos na discussão de hoje, em que propomos um espaço alternativo para o teatro a ser vivido pelo grupo Folias D'Arte.

Podemos dizer que em nosso tempo são muito sérios os problemas de arquitetura teatral. Teorias diversas se defrontam sobre as exigências e as possibilidades de desenvolvimento do

drama, sobre a evolução do público e das condições de representação. As técnicas oferecem novos meios.

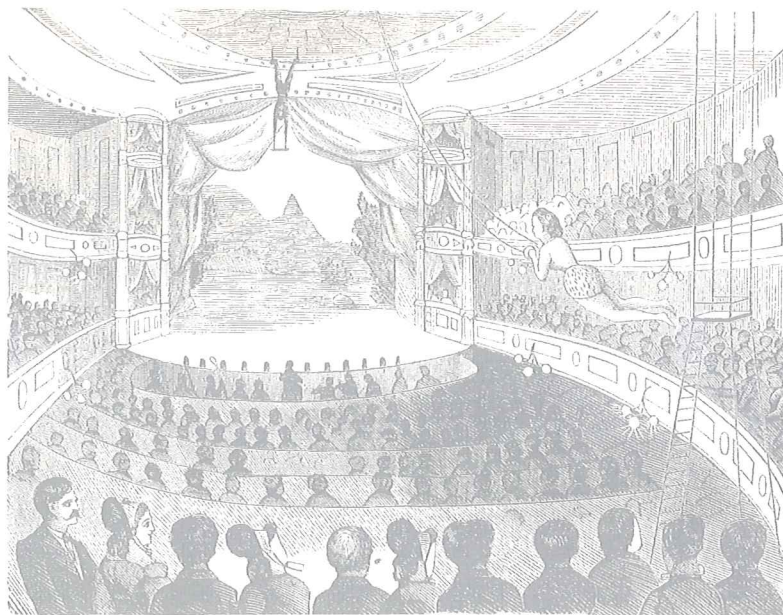
Surgem hipóteses sobre o deslocamento e a forma do espaço. Discute-se a eficiência das pequenas salas ou dos grandes anfiteatros, o futuro da economia fechada ou ampla, associada à política teatral, a adequação do espaço cênico às novas formas de dramaturgia e da encenação, além da necessidade da adequação e da modernização do palco italiano. Para qualquer análise, parece indispensável se confrontarem as sugestões dos que praticam ou teorizam as diversas especialidades do teatro. Os problemas da arquitetura teatral e os da arquitetura do drama são efetivamente inseparáveis, sendo conveniente lembrar o indispensável entrosamento entre a obra e seu local de apresentação. O lugar teatral é

o espaço de uma ação, de um acontecimento apresentado por homens, seja essa ação mímica ou falada; reunião de atores, de técnicos e de público. É a criação de uma comunidade de atores e de espectadores que se encontram face a face por um determinado tempo, o tempo de uma manifestação, da qual eles querem participar de maneira diferente. É um espaço de mudança. O espaço

teatral pode ser qualquer lugar: o teatro que estamos acostumados a ver, a rua, uma praça pública, o adro de uma igreja, um parque, uma fábrica, um ginásio, uma sala, etc. É a representação que dá ao espaço seu caráter teatral.

Hoje em dia, porém, as encenações privilegiam a forma do palco italiano, que apresenta em vários momentos o grave inconveniente de distanciar e separar o

ator e a representação da platéia. Como se pode explicar a ausência de autores novos que proponham uma dramaturgia nova? Segundo numerosos especialistas de teatro, esse embotamento da inspiração dramática, essa maneira de ver e representar as coisas são devidos à sobrevivência de um quadro arquitetônico superado. O teatro à italiana é, segundo René Farabet, “a doença do teatro europeu contemporâneo”. Thornton Wilder, por sua



Reprodução

vez, é inteiramente a favor de um espaço próximo da arena, desnudo, com uma relação direta e próxima entre público e atores. “O proscênio é mortal, distância.” A caixa então nem se fala! Como está longe! “Cenários comprimem”, diz ele. “Constrangem, confinam uma peça a determinado tempo e lugar. Juro que nunca mais verei Shakespeare, a não ser em arena. No início a arena é difícil para o público, pois requer mais concentração, mas logo ele é tocado e é mais compensador.”

Segundo Jean Duvignaud, “pode ser arriscado reduzir a explicação do teatro à italiana ao surto de uma nova classe social. Mas o fato é que os atributos dessa forma cênica são de ordem burguesa e individualista. Cria-se um mundo fechado. E quais são as conseqüências de tal forma arquitetônica? O público é fragmentado de acordo com seu nível social, ficando dessa maneira desunido. Além disso, ele é separado do acontecimento que se dá no palco. Não faz senão assistir de longe o espetáculo artificial que se pretende encantador”. A cena, diz Duvignaud,

“torna-se um gueto, onde o trágico está aprisionado”. Não foi sem razão que Wagner propôs e criou o “teatro total”, com uma única platéia e com as luzes apagadas. O público deveria ser para ele sempre uma comunidade única.

Por outro lado, por que resiste com tanta força e contemporaneidade o teatro de características italianas? Como explicar o trabalho de grandes encenadores que mudaram os rumos do pensar “fazer teatro” dentro da caixa cênica italiana? Será que é o espaço que determina a possibilidade da mudança ou da quebra dos padrões clássicos da encenação?

A verdade é que o aspecto do espaço está diretamente ligado ao papel do diretor de teatro, fenômeno ocorrido apenas neste século. É ele quem, junto com os atores, com seu grupo, com seu cenógrafo e iluminador, aliado a arquitetos e a um “modo de pensar o fazer teatro”, vai possibilitar a alteração da cena e do espaço. Foi a partir do final do século passado que o trabalho dos encenadores passou a dominar completamente a cena,

influindo muito mais do que a obra do dramaturgo na evolução do fenômeno teatral. Foi imprimindo seu estilo pessoal ao espetáculo que os diretores acabaram reinventando o teatro.

Acompanhando há anos o trabalho do Marco Antônio Rodrigues e sabendo que a sua linguagem ocupa “para valer” o espaço, onde ele trabalha, percebemos que as necessidades de adaptação do espaço não seriam tão simples. Deparamos com problemas estruturais, acústicos e de mobilidade, que juntos tentamos solucionar e desenvolver. É muito bom o arquiteto ver as suas propostas refletidas pelo diretor do espaço. Tudo se enriquece e as dificuldades passam a ser vistas como novas possibilidades.

Entramos nesse momento da elaboração de uma proposta de espaço numa nova e oportuna discussão: o que é arquiteto cênico e quais as necessidades de atuação nos projetos para salas de espetáculos?

Assim, vimos que a arquitetura cênica se configura como uma estratégia metodológica *interdisciplinar*, a partir de

dois momentos estreitamente associados. O primeiro é a estruturação espacial do edifício que abriga o fato teatral e se organiza externamente, de acordo com determinado contexto urbano. O segundo é a organização do espaço, que permite e dá suporte ao conjunto de modificações espaciais internas, necessárias às diferentes possibilidades cênicas, através da cenotécnica, iluminação cênica, relações espaciais internas e relações entre indivíduos que participam desse espaço, tanto antes quanto durante o espetáculo.

Partindo desse conceito, faz-se necessário, para a estruturação do edifício teatral e para a organização do espaço cênico, estabelecer a relação entre as diferentes áreas que fazem parte da arquitetura cênica.

Ao arquiteto cênico cabe estruturar e organizar o espaço, interna e externamente, a partir de um programa de atividades e necessidades, definindo, com a participação conjunta de consultores e daqueles que irão gerenciar ou dirigir esse espaço, a política com relação aos espetáculos que o edifício abrigará. Ao

arquiteto cênico cabe não apenas indicar as especificidades técnicas de iluminação cênica e cenotécnica, mas, principalmente, harmonizar as relações espaciais internas que conduzem o espaço. Conceitualmente, ele deve discutir relações nem sempre percebidas por quem não tem intimidade com o ofício dos espetáculos. Qual o significado, por exemplo, do *proscênio*, área que não é totalmente do ator e que, por outro lado, está muito próximo do público? Quais as relações de intimidade da sala, dependendo das situações a que ela será destinada? Que relações podem ser estabelecidas quando se dispõe de uma platéia única ou uma platéia com um ou mais balcões? Que diferenças existem entre um teatro italiano, em ferradura e o retangular? Que possibilidades de uso existem em um teatro de arena ou de múltipla função?

O programa, que se configura como um ato criativo, definirá o grau de complexidade dessa organização espacial, tendo como referência básica e fundamental a atenção às diferentes realidades e suas técnicas e às diferentes situações teatrais

e suas expectativas. Cumpre entender, como situação teatral, o produto de um estudo dos espaços tradicionais e existentes, suas transformações e as possíveis e adequadas direções a serem tomadas.

As necessidades físicas e técnicas do espaço destinado à encenação surgirão a partir do que for definido para a relação palco-platéia e para o tipo de espetáculo que se deseja para esse espaço (teatro, ópera, concerto, *show* musical, dança, etc.) Essas definições determinarão as diferentes áreas técnicas em que será necessário o apoio de consultores específicos, que trabalharão desde o início, de forma conjunta, para organizar esse espaço, formal e funcionalmente. Cada uma dessas áreas terá um grau de participação no projeto, de acordo com a tipologia do espaço proposto.

As áreas co-participantes do projeto cênico junto com a arquitetura são: a cenotécnica (maquinário e mecanismos de palco), iluminação cênica, acústica, conforto ambiental e sonorização, além daqueles inerentes à arquitetura em geral (estrutura, elétrica, hidráulica, ventilação,

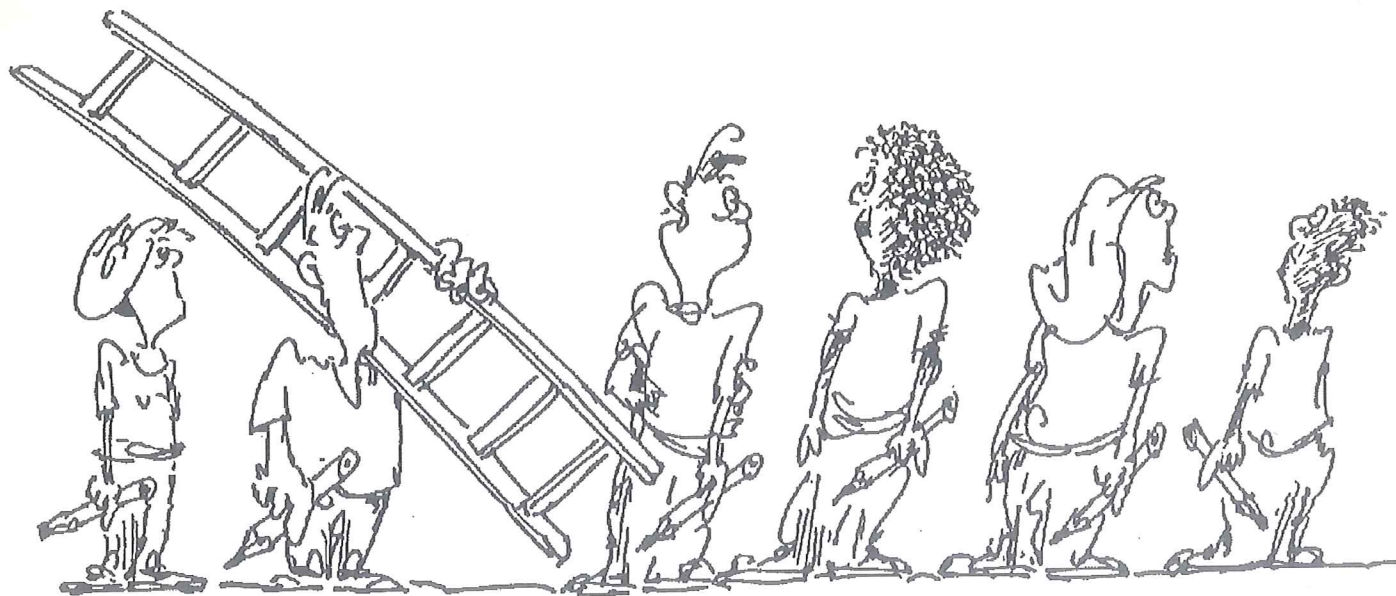
sistemas de segurança, etc.). É necessário enfatizar a importância do trabalho conjunto de todos os consultores, como metodologia do processo de produção do espaço, para que neste se estabeleça a unidade fundamental entre as diversas células, permitindo o funcionamento adequado desse organismo vivo em que se traduz o edifício teatral.

É através da conscientização dos participantes do projeto, a respeito do que vem a ser espaço cênico, e da clareza conceitual acerca dos seus meios e finalidades, bem como da análise e consideração da realidade na qual está inserido, que se pode alcançar um resultado de trabalho mais eficiente.

O novo Galpão do Folias está pronto. Ele é uma nova possibilidade para diversas alternativas de encenação. Em torno dele, certamente, se conduzirão grandes e

promissoras discussões. Uma delas são os aspectos levantados neste artigo sobre a postura do arquiteto diante dos espaços teatrais, que sem dúvida se enriquecerão sempre que o partido adotado seja inserido num contexto mais amplo e plenamente integrado ao trabalho dos atores, do dramaturgo e do encenador.

* Arquiteto, cenógrafo, criador do Espaço Cenográfico e membro do Conselho Artístico do Folias.



fichas técnicas dos

ESPETÁCULOS DO FOLIAS D'ARTE

1997

Antigone Tropical

Com: Mariana Maia

Concepção e Direção:
Reinaldo Maia

Vozes em Off:
Marco Antônio Rodrigues e
Reinaldo Maia

Música Original: Marco Prado

Iluminação: Tato Corbett

Cenário e Figurino: Márcio
Tadeu

Cenotécnico: Mário Márcio

Operadora de Luz:
Sonia Rossi

Apoio Cenotécnico:
Everaldo Jr. e Sati Melo

Assessoria de Imprensa:
Adriana Bueno Casagli

Programação Visual: Racy

HISTÓRICO DO FOLIAS D'ARTE

O atual coletivo de criadores/fazedores de teatro do Folias D'Arte começou a se reunir após a montagem de *Verás que tudo é mentira*, adaptação livre de Reinaldo Maia do livro de Theophile Gautier, com direção de Marco Antônio Rodrigues e produção da Clara Luz Produções Artísticas, realizada em 1995.

O núcleo que fundou o grupo e que hoje o gerencia é composto por Carlos Francisco Rodrigues, Dagoberto Feliz, Marco Antônio Rodrigues, Nani de Oliveira, Reinaldo Maia, Renata Zhaneta e Patrícia Barros.

Cantos Peregrinos

Autor: José Antônio de Souza

Direção:
Marco Antônio Rodrigues

Elenco:
Renata Zhaneta, Dagoberto
Feliz, Rogério Bandeira, Rafael
Leite e Luiz Montes.

Direção Musical:
Dagoberto Feliz

Trilha Sonora: Marco Antônio
Rodrigues

Figurino:
Gilda Bandeira de Mello

Iluminação: Gil Teixeira

1998

Folias Fellinianas

Autor: Reinaldo Maia

Direção:
Marco Antônio Rodrigues

Elenco: Edgar Bustamante,
Fernando Corrêa, Guilherme
Sant'Anna, Nani Oliveira,
Patrícia Barros, Renata
Zhaneta, Rogério Bandeira,
Saryda Andara e Valdir Rivaben.

Assistente de Direção:
Carlos Francisco Rodrigues

Direção Musical:
Sérgio Villafranca

Cenografia:
Fernando Monteiro de Barros

Assistente de Cenografia:
Adriana Chung, Marcela
Donato e Carol Donladovac

Adereços:
Adriana Chung e
Marcela Donato

Figurinos: Atilio Beline Vaz

Linguagem Corporal:
Ana Thomaz

Preparação Corporal e Circense:
Mariana Maia

Criação de Luz: Gil Teixeira

Contra-Regra:
Marcos Vasques

Cenotécnico: Mário Márcio

Assistente de Cenotécnico:
Severo Gomes e José Ivanildo

Operador de Som:
Nelsinho Ribeiro

*Direção de Produção/
Administração:*
Daniel Palmeira

Programação Visual:
André Lopes

Criação de Cartaz: Silvia Alves

Fotografia: Angela di Sessa

Divulgação: Canal Aberto

Auxiliar de Produção:
Ibrahim Lyra

2000

Surabaya, Johnny!

Roteiro: Reinaldo Maia

Tradução para as canções de Bertolt Brecht e Kurt Weill:
Lilian Blanc

Adaptações das Canções para o Português:
Marco Antônio Rodrigues e Reinaldo Maia

Direção:
Marco Antônio Rodrigues

Elenco:
Bruno Perillo, Carlos Francisco Rodrigues, Dagoberto Feliz, Edgar Bustamante, Fernando Viana Paz, Guilherme Sant'Anna, Lilian Blanc, Nani de Oliveira, Nelsinho Ribeiro, Rafael Leite, Renata Zhaneta e Riba Carlovich

Direção Musical:
Dagoberto Feliz

Cenário: Ulisses Cohn

Figurinos: Lola Tolentino

Criação de Luz: Gil Teixeira

Preparação Corporal:
Renata Zhaneta

Assistente de Direção e Programação Visual:
Zeca Rodrigues

Fotografias: J. Blanc

Maquiagem: Atilio Beline Vaz

Produção de Figurinos:
Lola Tolentino

Produção Executiva:
Patrícia Barros, Adriana Chung e Marcela Donato

**Este espetáculo é uma
Co-produção com o
Grupo Tapa**

Happy End

Texto: Elisabeth Hauptmann

Músicas:
Bertolt Brecht e Kurt Weill

Direção:
Marco Antônio Rodrigues

Assist. de Direção:
Kelly Varela

Elenco:
Braulio Ferraz, Bruno Perillo, Carlos Francisco Rodrigues, Dagoberto Feliz, Edgar Bustamante, Fernando Viana Paz, Guilherme Sant'Anna, Lilian Blanc, Nani de Oliveira,

Nelsinho Ribeiro, Renata Zhaneta e Zeca Rodrigues.

Direção Musical:
Dagoberto Feliz

Tradução:
Lilian Blanc e Reinaldo Maia

Adaptação das Canções para o Português:
Lilian Blanc, Marco Antônio Rodrigues e Reinaldo Maia

Cenário: Ulisses Cohn

Figurinos: Lola Tolentino

Maquiagem: Atilio Beline Vaz

Criação de Luz: Gil Teixeira

Preparação Corporal:
Renata Zhaneta

Adereços:
Marcela Donato e Zeca Rodrigues

Fotografias: Gastão

Produção Executiva:
Nani Oliveira e Patrícia Barros

Assist. de Produção:
Adriana Chung

Prog. Visual: Zeca Rodrigues

**Este espetáculo é uma
Co-produção com o
Grupo Tapa**

Tronodocrono

Autor: José Rubens Siqueira e Gabriela Rabelo

Direção: Dagoberto Feliz

Elenco: Fernando Viana Paz, Leandro Telles, Osvaldo Gonçalves, Patrícia Barros, Patrícia Soares, Saryda Andara e Valdir Rivaben .

Stand in: Anderson Reis, Dennis Goyos e Gabriela Argento

Cenário: Dagoberto Feliz

Figurinos: Renata Zhaneta

Criação de Luz: Gil Teixeira

Maquiagem:
Osvaldo Gonçalves

Programação Visual:
Zeca Rodrigues

Produção Executiva:
Adriana Chung



Reprodução

Conselho Artístico do Folias D'Arte

O **Folias D'Arte**, na abertura do seu espaço cênico, constitui seu Conselho Artístico composto dos seguintes membros:

Fernando Peixoto – Ator, diretor, pesquisador e escritor

Iná Camargo – Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP

J. C. Serroni – Arquiteto, cenógrafo, criador/diretor do Espaço Cenográfico

Maria Sílvia Betti – Professora Doutora da FFLCH/USP, Coordenadora do Núcleo de Estudos Teatrais Décio de Almeida Prado do Centro Ángel Rama

Paulo Arantes – Professor Doutor do Departamento de Filosofia da FFLCH/USP

Objetivos

1. analisar, refletir, discutir e orientar o processo criativo e programacional do grupo Folias D'arte;
2. produzir ensaios, críticas e estudos sobre o processo criativo e cênico do Folias;
3. participar e incrementar o processo de formação do Folias D'Arte;
4. participar da discussão e implementação prática dos cursos de formação patrocinados e/ou realizados pelo grupo Folias D'Arte;
5. editar material teórico que contribua com o registro, conhecimento e desenvolvimento do processo criativo do grupo e sobre a realidade cênica nacional e internacional. Edição do *Cadernos do Folias*.

Justificativa

A constituição do Conselho Artístico visa colocar o processo prático de atuação do grupo em concordância com sua reflexão teórica. Analisar, refletir e discutir sua produção artística é a maneira pela qual os caminhos escolhidos e elegidos para sua ação se tornarão conscientes e poderão contribuir para o amadurecimento e desenvolvimento artístico e político do grupo como um todo. Documentar a atividade artística do grupo, gerando registros históricos que sirvam de material de reflexão para seus participantes e para a consulta dos interessados no processo de trabalho do Folias D'Arte.

Periodicidade das reuniões

Plena

O Conselho realizará uma reunião plena anualmente. Na reunião plena será feita uma análise crítica da atuação artística e institucional do grupo durante o período, sugerindo os objetivos e caminhos a ser perseguidos para o seu desenvolvimento futuro. Serão avaliados os resultados dos cursos de formação mantidos pelo grupo. Serão estabelecidas as metas pretendidas e a ser executadas pelos conselheiros nas suas diferentes especializações para o enriquecimento teórico e documental das atividades do grupo. Dela farão parte todos os artistas envolvidos no processo de criação do grupo.

Semestrais

Todo início de semestre será efetuada uma reunião para análise e discussão da programação do Galpão e do grupo Folias D'Arte no período, assim como

serão avaliadas as metas anteriormente planejadas e as correções a ser implementadas, tendo em vista as mudanças conjunturais. Nas reuniões semestrais será facultativa a participação de todos os conselheiros, apesar da importância de suas opiniões críticas, que serão garantidas pelo envio da pauta a ser discutida através de e-mail, fax e/ou correio.

O Conselho Artístico é soberano para estabelecer seus encontros fora da reunião plena e semestral, toda vez que assim achar necessário.



Ilustração: Racy

O SENAC de São Paulo apresenta suas publicações na área de artes cênicas



ANTITRATADO DE CENOGRAFIA
Gianni Ratto
192 páginas
23 x 21 cm
R\$ 35,00

MARE NOSTRUM
Fauzi Arap
278 páginas
17,5 x 25,5 cm
R\$ 28,00

MANUAL MÍNIMO DO ATOR
Dário Fo
384 páginas
18 x 25,5 cm
R\$ 39,00

A AVENTURA REALISTA E O TEATRO MUSICADO
Flávio Aguiar (org.)
368 páginas
18 x 25,5 cm
R\$ 22,00

GIL VICENTE
Comentários de Benjamin Abdala Jr.
128 páginas
18 x 25,5 cm
R\$ 12,50

ADEMAR GUERRA: O TEATRO DE UM HOMEM SÓ
Oswaldo Mendes
264 páginas
17,5 x 25,5 cm
R\$ 29,00

O TEATRO DE INSPIRAÇÃO ROMÂNTICA
Flávio Aguiar (org.)
248 páginas
18 x 25,5 cm
R\$ 22,00

CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO
Sabato Magaldi e Maria Thereza Vargas
Próximo lançamento



Adquira o seu exemplar nas livrarias de sua preferência ou na

Editora SENAC São Paulo

Rua Teixeira da Silva, 531 – Paraíso – São Paulo – CEP 04002-032
Tels. (011) 884-8122 / 884-6575 / 889-9294 – Fax (011) 887-2136
e-mail: eds@sp.senac.br • home page: <http://www.sp.senac.br>

Distribuidores / Representantes

São Paulo Tel.: (11) 221 1011
Rio de Janeiro Tel.: (21) 527 0444
Espírito Santo Tel.: (27) 227 5199
Minas Gerais Tel.: (31) 212 6838
Paraná Tel.: (41) 330 5000

Santa Catarina Tel.: (47) 326 4558
Rio Grande do Sul Tel.: (51) 212 4444
Distrito Federal Tel.: (61) 244 0940
Goias Tel.: (62) 2122988
Norte e Nordeste Tel.: (81) 341 6308