

cena 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
ANO1

2000
ABRIL



Universidade Viva

cena

1

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Edição Comemorativa

2000

ABRIL



Gisela Habeyche e Suzane Weber.

editorial / 5

aula inaugural / 6

fragmentos do programa dos
exames públicos do Curso de
Arte Dramática - alunos do
primeiro ano - Cadeira de
Interpretação, 1958 / 10

reconstrução da memória
através de depoimentos e
reprodução de programas / 23

Aldo Obino / 25

Cláudio Heemann / 28

Clóvis Massa / 32

Haydée Porto / 36

Ivo Bender / 40

Lygia Vianna Barbosa / 43

Luiz Arthur Nunes / 45

Marta Isaacsson / 48

Mirna Spritzer / 53

Nara Keiserman / 54

Sérgio Capparelli / 57

Solange Couto Uflacker / 60

Suzana Saldanha / 65

imagens da memória / 67

entrevista

Sérgio Silva / 80

1
cena
ANO 1 / Nº 1

ABRIL / 2000



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitora

Wrana Maria Panizzi

Vice-Reitor

Nílton Rodrigues Paim

Pró-Reitor de Graduação

José Carlos Ferraz Hennemann

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Franz Rainer Semmelmann

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria da Graça Krieger

Pró-Reitor de Extensão

Luiz Fernando Coelho de Souza

Pró-Reitora de Planejamento

Maria Alice Lahorgue

Pró-Reitora de Recursos Humanos

Maria Beatriz Araújo Brito Galarraga

Superintendente dos Assuntos da Comunidade Universitária

Sílvio Roberto Ramos Corrêa

Superintendente Administrativo

Luís Roberto da Silva Macedo

Superintendente do Espaço Físico

Christoph Bernasiuk

Diretora do Instituto de Artes

Sandra Rey

Vice-Diretor do Instituto de Artes

Ney Fialkow

Chefe do Departamento de Arte Dramática

Ana Cecília de Carvalho Reckziegel



INSTITUTO DE ARTES

REVISTA CENA

Comissão Editorial

Clóvis Massa

Sérgio Silva

Flávio Mainieri

editor

Conselho Editorial

Armando Bião - UFBA

Celso Loureiro Chaves - UFRGS

Fernando Peixoto - EITALC

Irene Brietzke - UFRGS

Ivo Bender - UFRGS

Luiz Arthur Nunes - UNIRIO

Maria Helena Weber - UFRGS

Maria Lúcia Pupo - USP

Marta Isaacsson - UFRGS

Projeto Gráfico e Editoração

Rosâne Vieira

Normatização Bibliográfica

Denise Maria Gross Xavier

Organização dos números 1 e 2

Comissão Editorial com o apoio de Eliane Ramos - bolsista PIBIC-CNPq

Apoio

PROPESQ

e Núcleo de Apoio a Eventos do Instituto de Artes da UFRGS

Foto Trabalhada na Capa

Luiz Ricardo Andrade

Impressão

Gráfica da UFRGS

Endereço: General Vitorino, 255 - Centro - Porto Alegre/RS 90120 -171

Fone-Fax: 0XX 51 226 6477

e-mail: cena@vortex.ufrgs.br



Editorial

O primeiro exemplar de **CENA** é dedicado à recuperação parcial da história do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os documentos têm origem numa iniciativa do Departamento no sentido de comemorar os seus quarenta anos de existência. Em 1997, com a listagem elaborada pela então chefe do DAD, Marta Isaacsson, entrou-se em contato com as pessoas que fizeram e que fazem a história do curso, com a intenção de resgatar os fragmentos que permitissem recompor a trajetória. Alguns responderam prontamente, outros silenciaram. Posteriormente, os documentos foram entregues à equipe de pesquisadores ocupados em, dentre outros objetivos, armazenar a memória do curso. A idéia de uma revista, que veiculasse a produção intelectual de professores, alunos e ex-alunos do DAD e de pessoas ligadas ao fazer teatral, era antiga. Por que não fazer, então, o número 1 da revista **CENA** a concretização do objetivo comum apontado nos diversos caminhos acima? Procedeu-se à seleção de documentos, encarregando-se Eliane Ramos, bolsista PIBIC/CNPq, de pesquisá-los, ordená-los e classificá-los. Coube a Rosâne Vieira dar forma às folhas datilografadas, manuscritas, às fotografias, aos programas. O apoio do Instituto de Artes, através de sua diretora Sandra Rey, e da PROPESQ através da professora Marininha Aranha Rocha, Vice-Pró-Reitora de Pesquisa, viabilizou a edição e lançamento da revista **CENA**. A história do DAD, que se tentou resgatar no primeiro número, foi reconstruída a partir de fragmentos, caberá ao leitor montar o quebra-cabeça.

Flávio Mainieri

INTRODUÇÃO À POÉTICA DO ESPETÁCULO

Ruggero Jacobbi

Diante dos problemas fundamentais do teatro, qual é a solução que nós adotamos — nós, homens de teatro de 1958?

Stanislavsky tinha sua solução. Gordon Craig tinha sua solução. Qual é a nossa? Que tipo de teatro somos levados a adotar hoje em dia? Onde estão nossos “manifestos”?

Sim, é claro, nós adotamos um estilo de representação antinaturalista. A legitimidade da convenção teatral foi estabelecida uma vez por todas, no primeiro pós-guerra, por Tairov, Piscator, Bragaglia, Leon Schiller e outros precursores.

Mas, será que também nos recusamos a pôr em cena peças naturalistas ou que tenham algum parentesco com o naturalismo?

Pelo simples fato de encenarmos Shakespeare, sentimo-nos indiferentes perante a tentação de encenarmos um Ibsen?

O que é que nos atrai? A pantomima, a estilização, a dança, o realismo? Existe um repertório que nos inspire em nosso trabalho?

Stanislavsky contava com Tchekhov. Bem ou mal. Jovet contava com Giraudoux.

Mas, nós? Que é que nós encenamos e representamos de preferência? Onde está o nosso encontro com um repertório, nosso diálogo com uma literatura dramática?

Pois bem: eu creio que teremos afirmado, ao mesmo tempo, a força e o limite do espetáculo contemporâneo, *se considerarmos como o seu traço característico justamente a recusa de qualquer limitação da própria liberdade, tanto pela escolha das peças quanto pela escolha de um tipo de representação.*

Queremos ser os herdeiros e os conservadores de uma tradição, e ao mesmo tempo queremos nos libertar da obrigação de dependermos unicamente dessa tradição.

Queremos ressaltar nosso direito de escolhermos livremente, sobretudo dentro das formas novas.

Não temos mais vontade de nos limitarmos unicamente ao

teatro épico de Brecht, do que ao classicismo francês, mantido em vida pelas veneráveis vestais da “Comédie”.

Quando Brecht vem nos dizer que o ator deve ser conduzido até o ponto de poder permanecer impassível diante de sua própria criação, de não se identificar a ela, mas sim de soltá-la na cena sem ressalvas interiores, sem a participação dos próprios sentimentos — nós o escutamos com o maior interesse, mas ao mesmo tempo sentimos a tentação de perguntar-lhe: será que o ator não trabalhou sempre desta forma, ao menos em parte? E quando Brecht nega o direito do ator a servir-se da participação (própria, e do espectador) à vida do personagem, nós perguntamos: é certo, é garantido que ele possa, mesmo, evitar isso? digamos, nas peças do próprio Brecht?

Será que o ator pode privar-se do momento transcendente de sua arte, da sua obra de transfiguração, sem a qual o fenômeno teatral é, sempre, incompleto?

Será que o ator pode manter seu personagem afastado do espectador, sem violentar o mais elementar entre os seus instintos — o instinto do “faz-de-conta”, a vontade de transformar-se, de ampliar suas fronteiras pessoais, de se tornar mais rico através desse jogo tão sério, de forma a conquistar um novo homem no interior de si mesmo?

Eu creio que na oscilação perpétua (quer do espectador, quer do ator) entre penetração e transformação, entre o sentir-se empolgado pelo ato de representar e o poder ver esse ato a certa distância — creio que é neste ponto, precisamente, que devemos procurar a essência do teatro, e que há nisso uma série de campos magnéticos que não podemos limitar, sem fazermos violência a própria natureza desta arte.

Creio, também, que é tão perigoso como inútil tentar adaptar a representação a um só modelo: é uma coisa tão impensável como o seria, hoje em dia, querer encenar um só tipo de repertório.

A nossa época é uma época de inquietações, de provações, mas sobretudo uma época de procura.

Estamos procurando, com a mesma ansiedade, um estilo de

representação que convenha ao nosso tipo de homem histórico, e uma categoria de situação, isto é, um drama, um repertório capaz de identificar-nos.

Não podemos renunciar a esta busca, a esta inquietação, mais do que possamos renunciar a nossa liberdade de escolher e de experimentar.

Às vezes, temos a impressão de que todos os personagens da literatura universal passeiam à nossa volta, como numa peça de Pirandello, procurando em nós suas identidades perdidas.

E creio que o homem moderno (isto é, o público, nos países onde o teatro não é uma diversão esporádica) já prestou ouvidos atentos a esse estranho apelo da cena.

As mais modernas concepções do homem contribuem, sem dúvida, para fazer do palco um lugar extremamente interessante.

A psicologia moderna se compraz em representar o caráter humano como uma série de personagens que se fundem um no outro. *O jogo teatral tornou-se simplesmente atual.*

O fato de que esse tema (o homem como ator, fugindo de um caráter fictício para outro) possa ser encontrado na raiz de toda grande dramaturgia tradicional, dos gregos a Ibsen, e deste a Arthur Miller, passando pela grande aventura do barroco espanhol ou elisabetano, de Shakespeare ou do romantismo, esse fato só pode servir para reforçar nossa vontade de ansiarmos todas as possibilidades, todas as nuances de um motivo tão vasto.

Sentimos que nossa época inquieta e incerta encontra um alívio e uma dignidade nessa exploração de todos os caminhos.

O poema dramático por si mesmo, em versos ou em prosa poética, já não é capaz de satisfazer nossa sede; temos uma vontade, igualmente grande, de mergulharmos no coloquial, intimista ou realista. Queremos utilizar o linguajar cotidiano, observado de perto, e fielmente transcrito com suas insistências e seu gaguejar, na mesma medida em que desejamos utilizar a sinfonia completa dos corpos, das vozes e dos objetos, dentro de um quadro livremente imaginado.

Sentimos que existe uma força nesta ausência de limites; que há nisso uma liberdade nova, a qual nos abre o caminho para experiências que ainda não foram formuladas conscientemente, mas que estão dirigidas ao futuro e preservam a nossa juventude espiritual.

Esse desejo de expansão está ligado a uma profunda exigência democrática, que é bem nossa.

Queremos dar a cada voz a sua oportunidade, não queremos renunciar a nenhuma das nuances possíveis. A única atitude respeitável para o teatro de hoje consiste em pôr à prova, até o extremo limite de nossas energias, tudo o que sentimos vibrar de vida humana, de protesto, de revolta. Qualquer tentativa de acorrentar essa exigência de liberdade a teses e programas rígidos deve ser considerada uma ameaça grave. Até mesmo a ambigüidade é importante e necessária.

O que é válido em termos gerais, para esse sentimento de

escolha limitada de peças ou de estilos de representação, vale evidentemente, dia a dia, para o trabalho infinitamente volúvel do encenador de espetáculos.

Se refletirmos por um instante sobre o seu trabalho junto aos atores, logo acharemos algo que se encontra nessa mesma linha: seu sentido de vigilância, digamos mesmo de circunspeção, em face do incerto, do ambíguo, do imprevisto, do desconhecido.

Logo somos levados a sublinhar até que ponto são preciosos e vitais certos elementos, em todo trabalho artístico moderno: o inconsciente, o espontâneo, a rede dos impulsos.

Tenho a sensação, nítida, de que a nova psicologia não nos forneceu apenas um método de trabalho inteiramente novo, como também fez aumentar nosso respeito pelos campos magnéticos que não aparecem na superfície.

Sabemos que a análise é uma condição, mas não basta. A encenação analítica não pode dispensar uma compreensão profunda dos “instintos de jogo” (que inveja dos franceses, para quem a palavra “jeu” significa exatamente as duas coisas que queremos indicar!) — dos “instintos de jogo” elementares, dos impulsos alógicos.

O encenador já não se sente como um construtor planimétrico; sua vigilância é levada a despertar aquelas tonalidades aéreas, vibrantes, que nascem fora das bordas do traçado analítico.

Isso pode parecer por demais evidente, e até mesmo banal, em teoria — mas, na prática, é esse o ponto em que o encenador se encontra diante de sua tarefa mais delicada.

Cabe-lhe despertar uma vida fora do visível; cabe-lhe sugerir e provocar, por todos os meios, uma linguagem mais eloquente do que as palavras; cumpre-lhe evocar aquela vida que flui despercebida entre as rijas formas das coisas.

É preciso que a própria linguagem do encenador seja transformada, renovada, enriquecida. Ele não pode mais ficar satisfeito com os termos técnicos ordinários, embora tenha que os possuir e dominar minuciosamente; ele tem de iniciar os atores à vida subterrânea da representação.

Foi sempre, sem dúvida, o indefinido, o impalpável, que se constituiu em matéria-prima da obra de arte. Mas, ao que parece, hoje em dia, a sensibilidade à mensagem secreta de uma obra de arte tornou-se particularmente aguda. Talvez isto seja devido, de um lado, ao fato de as palavras, demasiado numerosas, custarem muito a despertar a confiança do espectador, e, de outro lado, ao fato de a mensagem essencial do nosso tempo ser sempre forçada ao disfarce para não sucumbir: por mero espírito de conservação. De qualquer maneira, quero lembrar que estou falando, aqui, de uma espécie de arte dramática que depende radicalmente da sua pureza: pureza do poeta e pureza dos meios de expressão. Em outras palavras, esta não é a defesa das obras “flous”, das formas escamoteadas e não trabalhadas, ou dos atores sem dicção e sem técnica; muito ao contrário, é uma concepção do teatro que apela para as mais sutis energias do ator, que exige todo o seu virtuosismo e a sua inteira partici-

pação; um trabalho consciencioso e impiedoso.

Trata-se de um teatro que não pode ser feito senão pelos artistas que sabem pronunciar à perfeição as palavras em cena, não apenas com suas vozes e inflexões, mas também com seus corpos, seus silêncios, sua presença mesmo muda ou imóvel, seu poder de sugestão, suas vibrações internas, sua harmonia final com o resto da equipe, com o cenário e com a luz.

A psicologia dos gestos expressivos ensina-nos que o estado de espírito momentâneo do homem se expressa tão bem em seus gestos e movimentos não controlados, quanto em suas palavras, em seus lapsus, em sua postura, em sua maneira de vestir, em sua maneira de agir sobre os outros ou de receber a ação deles.

O ator moderno confirma essa tese, pois seu trabalho com o encenador consiste em selecionar essa escrita surpreendente, essa linguagem plástico-vocal, esses sinais de uma mímica secreta que, como uma grafia subitamente decifrada, desvenda seu drama latente.

O ator moderno age sobre os objetos inanimados na mesma medida em que age sobre os atores que com ele contracenam; e obtém isso participando daquele jogo de forças ocultas que atravessa todo e qualquer elemento que se encontre num palco.

Seu trabalho com o encenador consiste em traçar neste campo alguns paralelogramos de força.

Um cenário, sem atores, não é absolutamente nada. Um personagem não vive senão da ligação existente entre ele e toda outra vida que se revela no palco.

É preciso que cada parcela, cada fragmento, de uma representação dramática, contenha em si toda a vida desta representação.

A obra de arte moderna — e, igualmente, a obra cênica — serve-se de fragmentos de uma diversidade chocante, opostos um ao outro como outras iluminações.

O princípio do conjunto harmonioso, subordinado a um cânone central, pertence definitivamente ao passado. O que atualmente consideramos essencial é o *sentido da inter-relação dessas partes, uma com a outra*. A tarefa do encenador está em surpreender o ator nesta tensão secreta.

Ao mesmo tempo, é necessário transmitir certos detalhes concretos com infalível precisão, mas não se deve esquecer, nunca, que cada um desses detalhes deve também ser o reflexo de uma luz muito mais complexa.

Creio que tudo isso será mais claro, se lembrarmos a maneira com que Henry James considerava os personagens de seus romances: como outras tantas projeções, diversas entre si, de um único tema.

Da mesma forma, cada ator deve, no espetáculo moderno, sentir-se atravessado pela corrente que atravessa todo o campo magnético, *seu papel sendo formado por todos os outros papéis*.

Um Romeu que não seja, a todo instante, iluminado pela sua Julieta, não tem sentido algum.

Que será o Brand de Ibsen, se o isolarmos? Um sonho, uma gigantesca aspiração religiosa. Um protesto “leonardiano” contra qualquer, especialização. Mas que passa a ser Brand, visto à luz do papel da Mãe? Uma estrutura complicada; algo totalmente diferente e muito mais interessante — um homem neurótico. E que é Brand com Agnes? Agora, sim, podemos ver de maneira pungente a sua enfermidade. Em que se torna Brand no meio de todas as outras figuras, atravessado por todas as suas linhas de força? A grandeza é a pequenez do indivíduo, criador e assassino ao mesmo tempo — em outras palavras, a própria ambivalência do homem.

Esta tendência para a complexidade, que procurei mostrar em traços grossos, como um dado característico do teatro, continua existindo com igual força quando passamos à própria construção do lugar cênico, isto é, ao aspecto visual do espetáculo.

O encenador contemporâneo não conta com um lugar cênico determinado uma vez por todas, como por exemplo a cena dos gregos ou dos elisabetanos.

Os historiadores do teatro costumam dizer que a firmeza da concepção do mundo, que os homens daquelas épocas possuíam, se reencontra no traçado da estrutura cênica. O teatro, dizem, foi sempre um espelho, um símbolo de sua época, até mesmo na sua forma exterior. O teatro de Shakespeare, apesar do violento fermento de anarquia que se agita em seu fundo mais secreto, traz ainda a marca do mundo medieval, que é a marca de uma ordem de valores. Hoje, a anarquia dos valores é um fato. Como poderia nosso mundo dilacerado possuir uma estrutura cênica adequada? A indecisão, a confusão e a multiplicidade não passam de uma consequência lógica.

A curiosidade que as peças anunciadas despertam — sejam elas velhas ou novas — acrescenta-se à curiosidade de saber de que maneira o encenador resolveu seu problema. Que espécie de cena utilizará? Entretanto, vivemos e trabalhamos, há mais de duzentos anos, no palco à italiana, nos teatros de ópera, e realmente *um dos grandes problemas deveria ser o de saber como, afinal de contas, seria desejável que fosse uma cena moderna*.

Mas, ao mesmo tempo, pergunto-me se, nesta discussão várias vezes iniciada, sobre as formas que deveria ter o teatro atual ou futuro, não ficou esquecida alguma coisa, bastante essencial, quando se trata de teatro: é que o ator, e o próprio espetáculo, sempre tomaram emprestadas as formas que encontravam já feitas, e das quais em seguida souberam se libertar.

O ator foi sempre um hóspede da realidade, um estranho personagem que representava onde podia, sobre qualquer plataforma.

Quer me parecer que a cena elisabetana não era apenas um símbolo da idéia que a época tinha do mundo, mas que também se assemelhava, e bastante, às estalagens, locandas e hospedarias, em que os atores da época davam inicialmente

suas representações. O teatro dos gregos é uma petrificação do espaço ocupado pelos fiéis diante do altar.

Em outros termos, quando o teatro teve recursos monetários e pôde construir uma casa para si mesmo, fixou-se simplesmente nos lugares onde já estava acostumado a viver.

O teatro de ópera à italiana não foi construído por homens de teatro, mas sim por príncipes e arquitetos, tendo em vista muito menos a representação dos atores do que a grandeza e a glória do príncipe.

Creio, afinal, que para o espetáculo em si a arquitetura foi sempre coisa secundária. A cena ideal sempre foi uma desembaraçada de toda e qualquer invenção técnica.

A verdadeira magia do espetáculo é a de tudo transformar em poesia, num canto de outra coisa, de outras coisas, independentemente e mesmo contra o lugar onde se representa.

Que nos importa o esqualido teatro de hoje em dia, e sua péssima arquitetura, se de qualquer maneira apagamos as luzes, antes de começarmos a representar?

Não é um belo sintoma de vitalidade e da necessidade da arte teatral o fato de que ela se sirva de matérias usadas, de resíduos, de ruínas, para transformá-los em uma nova substância vitoriosa?

Shakespeare representava igualmente bem no Teatro do Cisne e no assoalho de mármore lustroso, diante da rainha Elizabeth, que bocejava de indiferença. Os espetáculos mais revolucionários do nosso tempo foram realizados nos palcos de velhos teatros. E nós continuamos a trabalhar em todos os tabladros que encontramos à nossa disposição.

Creio que neste ponto podemos encontrar mais um elemento característico da moderna arte de encenação. Toda a aparelhagem técnica, os elevadores, os giratórios, todo o delírio dos botões e dos sinais, não despertam, um só instante, nosso entusiasmo. Nossa tendência é a de montarmos os nossos espetáculos com os recursos mais simples e mais pobres. Com aqueles recursos de que os atores sempre dispuseram: *seus corpos, suas palavras, seus movimentos de conjunto*. O único meio técnico que sentimos que não podemos renunciar é a luz, graças à qual construímos ritmos e formas, dissolvemos e transformamos constantemente os objetos.

Acredito firmemente no futuro desta modalidade de teatro, a qual só utiliza os poucos recursos que pode encontrar ao alcance da mão. Acredito nela como num símbolo do poder maravilhoso que o homem tem de se libertar das adversas circunstâncias externas, de transformar o mundo, de transfigurar sua própria matéria.

Nossa civilização geme sob o peso de poderes sustentados pela força material; sob o peso de uma reação que parece avançar de todos os lados. Neste período de gritaria desbragada, até a palavra tem de se esconder debaixo da terra. Mas é trabalhando em lugares obscuros que nós nos sentimos ligados aos fatos essenciais. Acreditamos que é necessário continuar com o velho jogo; e mais uma vez digo

a palavra à moda francesa, no seu duplo sentido. Acreditamos nisso mais do que nunca. Diante da espessa indiferença, e mesmo diante da aversão, que o teatro às vezes desperta, temos ainda a vontade de irmos procurar nossos semelhantes, de forçá-los a um diálogo a que eles mesmos, muitas vezes, se recusam. Queremos transformar seu tipo de atenção. E achamos importante que isto se realize com o menor número possível de transformações externas.

Muitas vezes ouvi lamentações, vozes de pesar, sobre o que havia, sobre o que há de efêmero na arte do teatro, que é uma arte do instante. Mas, quais serão as coisas capazes de subsistirem enquanto tudo se precipita e desaba? Nesta dura existência o homem de teatro escolhe a forma de vida mais absurda, mais frágil, mais insignificante; consagra-lhe meses e meses de trabalho monstruoso, como se construísse para a eternidade. *Acreditamos sem queixas na destruição de nosso trabalho. Já no primeiro instante em que o iniciamos, demos o primeiro passo rumo ao seu desaparecimento; mas isso foi feito porque este jogo aparentemente fútil contém todo o nosso protesto; por que nós achamos que nele chora toda a grande mágoa terrestre, sua resistência à sombra e à morte; porque acreditamos na necessidade deste jogo, desta ficção feita de quase nada.*

Mas olhai! lá, num ponto do mundo onde o homem já foi unidade e milagre, o teatro de Dionísio fala aos céus com suas escadarias quebradas. Fala-nos de um acordo religioso, de uma aliança cívica, de uma terrível e serena elevação moral. É preciso olhar para lá; é preciso trabalhar olhando para lá, naquela luz que parece eterna.

Texto integral da aula inaugural do Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul, pronunciada por Ruggero Jacobbi em 10 de abril de 1958.

Este texto foi liberado para publicação por Fernando Peixoto.

PROGRAMA DE 1958

U. R. G. S.

FACULDADE DE FILOSOFIA

Curso de Estudos Teatrais



EXAMES PÚBLICOS DO CURSO
DE ARTE DRAMÁTICA — ALU-
NOS DO PRIMEIRO ANO —
CADEIRA DE INTERPRETAÇÃO
— 1958.

ESTÃO AÍ, POIS, A NOSSO VER, AS GRANDES VANTAGENS QUE O **CURSO DE ARTE DRAMÁTICA** TRARÁ AO ESTUDO DAS LETRAS E À MISSÃO CULTURAL DA FACULDADE. E CHEGAMOS TAMBÉM AO SEGUNDO PONTO DE NOSSA DECLARAÇÃO, ISTO É, A CERTEZA DE QUE O **CURSO DE ESTUDOS TEATRAIS** AJUDARÁ A ATENDER AS NECESSIDADES CULTURAIS E ARTÍSTICAS DO MEIO RIO-GRANDENSE. DE UM TEATRO FEITO COM SENTIDO E DIGNIDADE, PODER-SE-IA MUITO OBTER, A COMEÇAR PELO AREJAMENTO DAS IMAGINAÇÕES PROVINCIANAS. CRIARIA UM NOVO PÚBLICO, NOVOS LEITORES, NOVAS SENSIBILIDADES, PESSOAS COM UM MELHOR SENTIDO DAS COISAS E DA VIDA, ALERTAS, MAIS TOCÁVEIS. COM MAIS FÉ E HUMANIDADE. NÃO É ISTO O QUE O TEATRO FAZ, O QUE A ARTE PRODUZ?

PROFESSOR LUIZ PILLA

Diretor da Faculdade de Filosofia (Trecho do Discurso pronunciado no ato de inauguração do Curso de Estudos Teatrais).

O Curso de Estudos Teatrais, no momento em que apresenta os primeiros resultados de sua atividade didática, sente o dever de agradecer ao Exmo. Prof. Elyseu Paglioli, Magnífico Reitor da Universidade do Rio Grande do Sul, pelo incansável apoio espiritual e material que deu ao Curso, permitindo-lhe, inclusive, realizar êstes exames públicos com recursos técnicos adequados, e demonstrando, mais uma vez, sua profunda compreensão e seu grande amor pelas criações da Arte.

EXAMES DE ARTE DRAMÁTICA

O Curso de Estudos Teatrais, através de seu setor vocacional, que é o Curso de Arte Dramática, e, mais especificamente, da cadeira de Interpretação, promoverá este ano os primeiros exames públicos de seus alunos, em forma de espetáculos, que serão realizados no palco do salão de atos da U.R.G.S. de 25 de Novembro a 7 de Dezembro. O palco já está sendo adaptado às necessidades de encenação das peças escolhidas; embora se trate de um palco construído apenas para cerimônias acadêmicas, recitais e concertos, pereceu-nos possível a sua utilização em espetáculos que fossem especialmente planejados para suas medidas e sua estrutura. Graças a iniciativa do Magnífico Reitor e à colaboração ativa da Divisão de Obras, poderemos dispor de um espaço cênico bem aparelhado, dentro do qual, os alunos do C.A.D. enfrentarão seus examinadores e um vasto público de convidados.

A escolha das peças visou, antes de mais nada, a confirmação do nível cultural e do feito universitário do Curso. Num exame de primeiro ano, não podemos ter a pretensão de apresentar espetáculos de autêntico valor teatral, em moldes de alto profissionalismo; temos, porém, o dever de apresentarmos obras de reconhecida qualidade literária, que representem uma contribuição à cultura dos estudantes e do público rio-grandense.

Esta função cultural impõe-nos:

- 1) a apresentação de obras ainda novas para os palcos de Porto Alegre;
- 2) a presença dos clássicos da literatura nacional, ao lado dos mestres da literatura estrangeira.

Com efeito, das três peças escolhidas duas são estrangeiras e uma brasileira; e as duas estrangeiras são inéditas, não apenas para Porto Alegre, mas sim para o Brasil.

Conforme os jornais já noticiaram, nosso programa é o seguinte:

- 1) "EGMONT", de Wolfgang J. Goethe, na tradução de Hamilcar Turelli
- 2) "O NOVO TEATRO", de Rosso di San Secondo
- 3) "AS CASADAS SOLTEIRAS", de Martins Penna.

Ao lado da função cultural existe, evidentemente, a função didática do Curso. Afinal, trata-se de exames. Este aspecto impõe-nos uma grande variedade de gêneros e estilos, para a formação de atores o mais possível completos, e para que os examinadores possam avaliar sua versatilidade e seu preparo técnico.

Por isto, a escolha das peças reflete uma preocupação de gradualismo didático, que será bem visível depois de mostrarmos as linhas gerais do nosso planejamento de exames públicos para todos os três anos do Curso; planejamento que é, em verdade, um lento e prudente *Gradus ad Parnassum* teatral.

Com efeito, planejamos apresentar:

- a) no primeiro ano: uma tragédia, um drama e uma comédia representativos da fase de formação do teatro moderno (do romantismo ao expressionismo).
- b) no segundo ano: uma amostra de "Commedia dell'Arte", uma tragédia grêga, e uma peça de autor brasileiro contemporâneo.
- c) no terceiro ano: um drama de autor português ou brasileiro antigo, e duas peças estrangeiras modernas (uma de cunho realístico, outra de cunho poético ou de vanguarda).

Assim pensamos encaminhar os alunos para o domínio de todos os recursos de interpretação e de expressão, necessários para a divulgação de um repertório tão vasto.

Submetemo-nos, também, prazerosamente, à lei do "dois por um", com que o atual Governo decidiu proteger o autor nacional, para que o grupo dos alunos formados tenha amanhã, em possíveis excursões ou numa estruturação profissional, um repertório preparado, que possa ser apresentado em qualquer palco, de qualquer cidade, sem obstáculos burocráticos e sem a necessidade de improvisações perigosas.

Ao lado disso, queremos frisar que as três peças selecionadas para 1958 respondem a uma exigência primária da formação do ator: a criação do estilo cênico apropriado para as três categorias, fundamentais da expressão dramática: a tragédia, a comédia e o drama.

Goethe fornece-nos, ao lado de sua extraordinária mensagem de liberdade e de rigor moral, um tipo de tragédia menos rigorosamente formal do que a tragédia clássica, e menos complexo do que a tragédia espanhola ou elisabetiana (Shakespeare está ausente do nosso repertório, *et pour cause*: sendo o mais alto ponto de chegada de uma carreira profissional, não nos parece utilizável como texto didático, a não ser nos países de língua inglesa).

Martins Penna reflete, nos modos e no linguajar do Brasil do século XIX, a tradição da comédia européia, de Molière a Goldoni, aliada a uma crítica de costumes sempre atual, e transformada em expressão teatral singela, autêntica, viva, singularmente adequada para o trabalho de novatos. Queríamos encenar Strindberg, pai do teatro moderno: tivemos de nos contentar com a peça de Rosso, autor, também, entre naturalista e expressionista. Será este o gênero com que mais comumente nossos alunos terão que lidar, nos palcos brasileiros, quando iniciarem suas carreiras profissionais.

Esperamos que todos os que gostam de teatro e acompanham com amor e esperança o desenvolvimento de nosso Curso (que já tem recebido as mais lisonjeiras e estimulantes demonstrações de carinho da parte da "élite" cultural da cidade) saibam julgar nossas intenções, e saibam também ver com olhos límpidos os espetáculos apresentados.

Êstes, repetimos, são exames públicos, de uma atividade didática, planejada para três anos. Nada mais do que isto e nada que esteja mais longe da esfera do milagre.

RUGGERO JACOBBI

"O NOVO TEATRO"

1 ato de ROSSO DI SAN SECONDO
tradução de Ruggero Jacobbi

Personagens (por ordem de entrada em cena):

Secretária	Nilda Maria Toniolo
Dr. Rhom	João Carlos Caldasso
Irma	Carmelina Machado Dutra
Alsbach	Alberto de los Santos
Sra. Alsbach	Alba Faedrich
Elza Lang	Yara Victória
Eva Retsch	Nair Miorin Paiva
1º maquinista	N. N.
2º maquinista	N. N.
Max Erler	Cláudio Heemann
1ª jovem atriz	Ivete Brandalise
2ª jovem atriz	Jane Blauth da Costa
3ª jovem atriz	Suzana Mattos
1º jovem ator	Wolney de Assis
2º jovem ator	Luiz Carlos de Magalhães
Karl Tunk	Fernando Peixoto
1º assistente	Marcello Bittencourt
Frida Lang	Elisabeth Hartmann
2º assistente	Noé Sandino Vieira
Ellen Sigrid	Isabel Pitta
Kurt Sigrid	Marcos Klein
1 leiteiro	Armando Ferreira Filho
1 carvoeiro	Aysser Bobaduy
Dr. Fern	Luthero da Silva.

DIREÇÃO: RUGGERO JACOBBI
Assistente de Direção: Fernando Peixoto

A PEÇA FOI ESCRITA EM 1929
A AÇÃO PASSA-SE NO PALCO DO «NOVO TEATRO», NUMA CIDADE
DO NORTE DA EUROPA.

— 9 —

"AS CASADAS SOLTEIRAS"

Comédia em 3 atos de Luiz Carlos Martins Pena

Personagens (por ordem de entrada em cena):

Jeremias	Luiz Carlos de Magalhães
Bolingbrot	Armando Ferreira Filho
John	Aysser Bobaduy
Virginia	Nilda Maria Toniolo
Clarisse {	Suzana Mattos
{	Jane Blauth da Costa
Narciso	Luthero da Silva
Henriqueta	Yara Victória
Tomás	Noé Sandino Vieira
Pantaleão	Marcos Klein
Serapião	Alberto de los Santos

CENARIOS E DIREÇÃO: RUGGERO JACOBBI

Assistente de direção: Luis Carlos de Magalhães

Coreografia: TONY SEITZ PETZHOLD

Figurinos de ANITA MATTOS, executados por Oswaldo Motta

Colaboração dos alunos da escola de bailado de Tony Seitz Petzhold

A PEÇA FOI ESCRITA EM 1843

A AÇÃO PASSA-SE: 1º ATO, EM PAQUETÁ — 2º ATO, NA BAHIA — 3º ATO, NO RIO DE JANEIRO

MARTINS PENA, O PRECURSOR

Luis Carlos Martins Pena (1815-1848) não foi somente um comediógrafo vocacional, mas o autor do século passado que mais cedo percebeu, no Brasil, as coordenadas que o teatro deveria seguir para se tornar uma expressão autêntica do nosso meio, através da valorização dos costumes, do estilo de vida e das tendências populares que deram individualidade própria ao nascente Império. Surgindo em plena fase romântica, quando o predomínio do sentimentalismo, do tom lamuriento e das disquisições amorosas barrava ao teatro uma interpretação mais aguda da realidade, o autor de **O Juiz de Paz na Roça** (1833), embora muito jovem, abriu perspectivas pessoais à sua arte, fazendo obra original no meio em que viveu. Fugiu sempre à frase campanuda, à declamação, ao mau gosto reinante no Brasil e em Portugal, sem maiores preocupações que a de fazer rir; deu ao povo um teatro que não foi um corpo estranho às experiências do homem comum. Para chegar a tanto, Martins Pena escreveu uma prosa enxuta, clara e digna, que lhe permitiu comunicar-se facilmente. E se a isto juntarmos a naturalidade de seus temas, tomados à vida vivida, à realidade circundante, veremos que suas obras representaram uma tentativa bem sucedida na paupérrima cena brasileira, onde o produto importado - irreparáveis dramalhões traduzidos - continuava a dominar sem contrastes, impedindo a própria evolução das platéias.

A intuição de Martins Pena viu longe. Outros autores, sobretudo na província, como é o caso de Manuel José da Silva Bastos (1825-1861) no Rio Grande do Sul, procuraram também inspirar-se no meio que lhes eram familiares. Mas a vida literária do Império centralizava-se no Rio de Janeiro, e êsses inspirados autores provincianos, apesar do bom caminho que perseguiram, não chegaram a impressionar os grandes centros. Contudo, ali mesmo na Côrte, ainda depois do admirável exemplo de Martins Pena, viriam a surgir incriveis tragédias de gosto clássico, a teor da **Olgiato** (1841), do Visconde de Araguaia, composição arrebicada e pretenciosa.

O exame mais demoradamente crítico de sua obra mostra que antes dele nada existiu de essencial, com relação à comédia, na literatura brasileira. E após a sua morte, ninguém o sobrepujou, pelo menos no século XIX.

Na linha do costumismo carioca, que procede de Manuel Antônio de Almeida, o autor das Memórias de um Sargento de Milícias, continua com Machado de Assis e, nos dias mais próximos, aparece renovada com Lima Barreto e Marques Rebêlo - todos êles romancistas, - o teatro de Martins Pena conquistou um lugar de grande importância. Foi êle o primeiro a revelar, em cena, a vida cotidiana do Rio de Janeiro, com os seus tipos característicos, e o primeiro também a explorar com malícia os choques culturais resultantes do contato do habitante da cidade com o do campo. A sua verve descobriu

e manipulou artisticamente os pequenos ridículos, os engodos da vida, a opressão do patriarcado, os equívocos do coração, os azares da fortuna, as convenções burguesas de modo a retratar ao vivo uma sociedade inteira.

Inteligência intuitiva não fez grandes estudos, mas criou soluções originais para o seu teatro, deu-lhe caráter e eficácia. Escrevendo muito, não teve lazer para se demorar na composição de suas peças, em busca da perfeição, a que em verdade não atingiu. Mas, numa literatura que procurava, com os românticos, o grandioso da natureza ou a nota íntima dos sentimentos descabelados, o contido Martins Pena viu sobretudo as criaturas "exemplares" pelo traço caricatural, e o seu humor nada desprezível, rompe com as convenções estratificadas, alenta uma realidade nova, abre caminhos.

Como alguns criadores que desceram ao coração do povo, um Gil Vicente, um Goldoni, o brasileiro Martins Pena compreendeu o homem comum, suas alegrias e sofrimentos, e mostrou a classe média no desalinho da ação, na verdade de seus sentimentos elementares. O homem da classe média, aquele que labuta, que sua, que afronta riscos permanentes, também êle, por isso mesmo, resiste melhor aos grandes impactos do destino - e no empenho teimoso de subsistir, foge pela tangente do **humour**, extraíndo da vida tudo quanto esta lhe possa dar. Filho e intérprete da classe média, Martins Pena não mentiu à sua experiência; espelhou a sua cidade, o seu povo, com a fidelidade que teria posto no retrato de si mesmo.

Nem só comédias escreveu, é bem verdade. Produziu também alguns dramas. Mas o que conta em sua obra, há pouco restituída ao original na edição crítica de Darcy Damasceno, é a vocação do comediógrafo que se deixou prender aos temas da vida diária, à leve e esgarçada poesia das cousas triviais, repudiadas pela idealização romântica. E isso faz de Martins Pena um clássico do nosso teatro de costumes. Ou melhor, do teatro de cunho realista, antes mesmo de erigir-se o Realismo em escola literária.

Ruggero Jacobbi acertou em cheio ao escolher um original de Martins Pena para o primeiro exame público de seus alunos do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia. Dentro de pouco, quando o pano subir, verá o público pôrto-alegrense que As Casadas Solteiras, uma das peças menos conhecidas do autor, pois só foi publicada em livro recentemente (1956), restituirá a esta sala, em grande mercê da direção de Jacobbi, todo o encanto natural da vida, tal como a viu, com olhos benevolentes e coração limpo, o comediógrafo Martins Pena.

GUILHERMINO CESAR

UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA

REGIMENTO DO
CURSO DE ESTUDOS TEATRAIS

I

DOS OBJETIVOS

Art. 1 — O Curso de Estudos Teatrais, da Faculdade de Filosofia da URGs, desenvolverá as seguintes atividades:

- a) Curso de Cultura Teatral, para estudantes e intelectuais desajustados de conhecer e analisar os problemas do Teatro, como texto e como espetáculo;
- b) Curso de Arte Dramática, para formação de atores profissionais.

Art. 2 — O Curso de Estudos Teatrais funcionará anexo ao Departamento de Letras, da Faculdade de Filosofia.

§ único — O Diretor do Curso de Estudos Teatrais será indicado pelo Departamento de Letras.

II

DO CURSO DE CULTURA TEATRAL

Art. 3 — O Curso de Cultura Teatral dirige-se especialmente aos estudantes universitários, reservando-se porém certo número de vagas para professores, intelectuais, jornalistas ou pessoas interessadas na arte teatral.

Art. 4 — O Curso consta das seguintes disciplinas:

- a) TEORIA GERAL DO TEATRO
- b) HISTÓRIA DA LITERATURA DRAMÁTICA
- c) HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS E BRASILEIRO

§ único — Outras disciplinas poderão ser eventualmente introduzidas no currículo escolar, ouvido o C.T.A.

Art. 5 — O Curso de Cultura Teatral será ministrado em duas séries, respeitado o regime geral de férias universitárias.

III

DO CURSO DE ARTE DRAMÁTICA

Art. 6 — O Curso de Arte Dramática dirige-se exclusivamente a um núcleo selecionado de pessoas interessadas no exercício da profissão de ator, admitidas mediante testes vocacionais.

Art. 7 — O Curso de Arte Dramática consta de três disciplinas fundamentais, afora outras que poderão ser eventualmente introduzidas no seguinte currículo básico, ouvido o C.T.A.:

- a) INTERPRETAÇÃO
- b) ELEMENTOS DE MÍMICA E DANÇA
- c) TÉCNICA DA VOZ

Art. 8 — O Curso de Arte Dramática será ministrado em três séries, respeitado o regime de férias universitárias.

Art. 9 — Durante as primeiras séries do C.A.D., os alunos frequentarão, obrigatoriamente, o C.C.T., cujas disciplinas serão — exclusivamente para eles — matérias de exame.

Art. 10 — A cadeira de Interpretação promoverá exames públicos, sob a forma de espetáculos teatrais.

IV

DA ADMISSÃO E DAS MATRÍCULAS

Art. 11 — Para o C.C.T. não haverá exames de admissão. Qualquer estudante universitário poderá inscrever-se, sendo registrado na ordem cronológica de inscrição, até o preenchimento do número de vagas previsto para o respectivo ano. Dar-se-á o mesmo com relação às vagas reservadas a elementos estranhos à Universidade.

Art. 12 — Para o C.A.D. haverá exames de admissão, perante uma comissão examinadora, presidida pelo diretor do curso.

§ 1º — Os exames obedecerão à ordem seguinte:

- a) exame de cultura geral;
- b) apresentação de um texto decorado e interpretado, de livre escolha do candidato;
- c) leitura à primeira vista de um texto sorteado pela comissão examinadora;
- d) teste de improvisação.

§ 2º — No ato da inscrição, os candidatos apresentarão seus títulos de estudo, além da eventual documentação de suas atividades escolares.

Art. 13 — O exame de cultura geral será eliminatório.

Art. 14 — Nos exames de admissão, não haverá notas finais: os candidatos serão considerados, pela banca, HABILITADOS ou INABILITADOS.

Art. 15 — A taxa de matrícula, para o C.C.T. será paga no ato da inscrição; a taxa de matrícula dos alunos do C.A.D. será paga apenas pelos alunos habilitados, depois de publicados os resultados dos exames de admissão e antes do início das aulas.

Art. 16 — O total da quantia arrecada através dos pagamentos das matrículas, será destinado à encenação dos exames públicos de interpretação, não podendo ser aplicada para outros fins.

V

DA FREQUÊNCIA E DOS EXAMES FINAIS

Art. 17 — Será exigida, em ambos os cursos, a frequência mínima de 2/3 do total das aulas ministradas.

Art. 18 — No C.C.T. não haverá exames finais, mas serão expedidos certificados de frequência aos alunos que cumprirem o disposto no artigo anterior.

Art. 19 — No C.A.D. haverá exames finais ao término de cada ano letivo: provas escritas para as disciplinas de Cultura Teatral e provas práticas para as disciplinas de Arte Dramática.

Art. 20 — Receberão certificados de conclusão do Curso de Arte Dramática os alunos que obtiverem nota igual ou superior a cinco (5) em cada uma das disciplinas enumeradas nos artigos 4º e 7º deste Regimento.

VI

DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 21 — Os alunos dos cursos previstos neste Regimento ficarão sujeitos, no que lhes for aplicável, às normas estabelecidas no Regimento da Faculdade de Filosofia.

Art. 22 — Os alunos do C.A.D. poderão exercer atividades teatrais, quer como amadores, quer como profissionais, se obtiverem para isso autorização escrita do Diretor do Curso.

Art. 23 — Os programas das disciplinas ministradas em ambos os Cursos serão aprovados pelo Departamento de Letras.

ATIVIDADES DO C.E.T. EM 1958

Além das aulas das matérias fundamentais de seus dois Cursos, ministradas pelos profs. Angelo Ricci, Guilhermino César, Madeleine Ruffier, Tony Seitz Petzhold e Ruggero Jacobbi, o C.E.T. promoveu ou realizou em 1958 as seguintes atividades:

- «Introdução a Goethe e Schiller», curso de 12 aulas, pelo prof. Gerd A. Bornheim.
- Conferência de Zbigniew Ziembinsky sobre «A gênese psicológica da interpretação».
- 3 conferências de Marie-Hélène Deshaies sobre «Expressão e Caracterização».
- Um recital de poemas brasileiros e estrangeiros, pelos alunos do C.A.D.
- Apresentação da peça «Lição de Botânica», de Machado de Assis, celebrando-se o centenário do nascimento do autor.
- Colaboração com a Faculdade de Arquitetura; palestras e publicações sobre arquitetura teatral.
- Distribuição de peças mimeografadas a grupos amadores.
- Distribuição de textos críticos e didáticos aos alunos.
- Primeiro acervo da Biblioteca de Teatro, com livros em várias línguas e assinatura das principais revistas estrangeiras.
- Preparação de um programa de rádio-teatro, a ser lançado em 1959 pela Rádio da Universidade.
- Aula inaugural («Introdução à Poética do Espetáculo», de Ruggero Jacobbi) publicada no Boletim Informativo da Faculdade.
- Exercícios de crítica sobre espetáculos teatrais, pelos alunos do C.C.T.

Em todas essas atividades, assim como na preparação dos espetáculos, funcionou como assistente geral do Diretor do C.E.T. o sr. Lineu Dias.





MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

AGAMENON

de Ésquilo

tradução de Mario da Gama Kury

ELENCO

CLITEMNESTRA	Irene Brietzke
AGAMENON	Luiz Carlos Machado
CASSANDRA	Graça Nunes
EGISTO	Irion Nolasco

CÓRO

Maria Lúcia Raimundo
Marisa Goularte
A. M. Bartsch
Rachel Marcovici
Edith Kormann
Maria Zally Folly
Maria Valquiria Marques
Léo Ferlauto
Paulo Renato d'Almeida
José Gomes
Hamilton Braga

Direção de LUIZ PAULO VASCONCELLOS

Produção de Lygia Vianna Barbosa

Coordenação de Texto	Olga Reverbel
Expressão Corporal	Maria Helena Lopes
Técnica vocal e preparação dos coros	Charlotte Kahle
Figurinos e adereços	Maria de Lourdes Sanchez
Cenário	Luiz Paulo Vasconcellos
Roteiro sonoro	Léo Ferlauto e Luiz Paulo Vasconcellos

Impróprio até 14 anos

AUDITÓRIO TASSO CORRÊA

3 a 18 de julho de 1971

memória



Universidade do Rio Grande do Sul — Faculdade de Filosofia — CURSO DE ARTE DRAMÁTICA

AUTO DA MORALIDADE DA EMBARCAÇÃO DO INFERNO

GU VICENTE

Cenários: CARLOS ALBERTO MAYER
Figurinos: UIRAJARA GILBERTO FELIX
Colaboração Técnica: Prof. FAUSTO FUSER
Colaboração Plástica: Prof. MARINA FEDOSSEJEVA
Prof. CLOVIS MARQUES VASQUES
Músicas: Prof. BRUNO KIEFFER

PERSONAGENS

		Série
ARAUJO	Joana Carolina Hilbk	2ª
	Jorge Lima Krischke	2ª
DIABO	Moema de A. Brum	2ª
	Sandra Marcia Haute	1ª
COMPANHEIRO DO DIABO	Jorge Lima Krischke	2ª
	Joana Carolina Hilbk	2ª
ANJO	Nazir Migroni Paiva	3ª
FIDALGO	Kleber S. M. Vargas	2ª
CRÍADO DO FIDALGO	Carmem S. Furtado	1ª
ONZENEIRO	Celia Mary Parente	2ª
PARVO	Rubens Silva	2ª
SAPATEIRO	Adolfo Kusner	1ª
FRADE	Mariam Kassov — (colaboração)	
FLORENÇA	Olga Fedossejeva	2ª
BRIZIDA VAZ	Ruth P. Meseck	2ª
JUDEU	Hector W. E. H. Arroyo	2ª
CORREGEDOR	Enio J. C. de Carvalho	2ª
PROCURADOR	Pedro A. Olmos	1ª
ENFORCADO	Antonio C. Cardoso de Sena	2ª
4 CAVALEIROS	M. Regina da C. Vianna	1ª
	Sandra Marcia Haute	1ª
	Aparecida V. Dutra	1ª
	Renita M. Hollen	1ª

Direção: Prof. Lúcia Carvalho Mello
Assistente: Mariam Kassov

Impróprio para menores
de 18 anos.

Execução Figurina: Mme. Francinha Machado Mendonça
Execução Cenário: Sidnei Fozzato
Sonoplastia: Aníbal Damasceno Ferreira

1984

Efeméride do Departamento Dramático da UFRGS

Aldo Obino

Estávamos no ano da efeméride do quadragésimo ano da criação do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da qual se originou o presente Departamento de Arte Dramática, cujas lides acompanhamos desde sua inauguração, como crítico de arte do

Correio do Povo, por meio século ininterrupto.

Anteriormente só houve um ensaio efêmero e congênere entre nós. Foi a Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul, ideada por Renato Viana, que soube criar o teatro Anchieta no Bairro de São João, a par do Teatro São Pedro em que também atuou.

Nos cadernos de Cultura Gaúcha, na edição sobre Teatro gaúcho Contemporâneo*, Antônio Hohlfeldt, meu ex-aluno de filosofia e por mim orientado para a crítica teatral paralela à literária, registrou cinco autores teatrais gaúchos em 40 páginas e, de parceria, o ator, professor e diretor teatral Luiz Paulo Vasconcellos fez um levantamento documentário até 1976, sobre a formação e evolução desse Curso, Centro e afinal denominado de Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes, que começou como Conservatório de Música e, após também de Artes Plásticas e, afinal, denominado de Instituto de Belas Artes e, agora, Instituto de Artes, que congloba e irmanisa a Música, o Teatro Dramático, e as Artes Visuais.

O Instituto de Artes freqüentamos desde a adolescência na antiga sede, tendo colaborado para a ereção da presente sede, não esquecendo que um dos fundadores da instituição, hoje quase centenária, foi o professor Olinto de Oliveira, crítico musical, como eu, do Correio do Povo, com real ideal, e testemunhamos a colméia artística que essa instituição foi como grande vertente histórica e cultural de Porto Alegre.

Luiz Paulo Vasconcellos e Lygia Vianna Barbosa bem pesquisaram e arrolaram o nascimento, a documentação, os pareceres, legislação, diretores, documentos, formandos, obras encenadas e seus dirigentes e autores, palestras, cursos e publicações, como agora referimos.

Quem fundou o Curso de Arte Dramática foi a UFRGS através da Faculdade de Filosofia, em 30 de dezembro de 1957, como aconteceu com o Coral de Câmara de Madeleine Ruffier. O DAD após foi integrado pelo Instituto de Artes e seu diretor fundador foi Ruggero Jacobbi, diretor e ator, crítico e autor teatral e companheiro de estudo de Fellini e que soube plasmar o curso e semear as gerações novas de então. Ruggero Jacobbi laborou entre nós, dois anos, como diretor do Centro de Estudos Teatrais, sendo que a direção do CAD teve um punhado de professores diretores como Angelo Ricci, Guilhermino Cesar, Lothar Hessel, Gerd Bornheim, Luiz Paulo Vasconcellos, três chefes departamentais como Carlos Mancuso, Lygia Rothmann e Lygia Vianna Barbosa.

* Nota dos editores: a publicação referida pelo autor é

HOHLFELDT, Antônio. et VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Cadernos de Cultura Gaúcha: teatro gaúcho contemporâneo. Publicação da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1976.

Houve formandos graduados em direção teatral,
em arte dramática e formação de atores.

Evocar a trilha das apresentações teatrais nos leva à sede provisória num ex-açougue de esquina na Avenida Venâncio Aires e à sede na antiga médico-cirurgia à Avenida Salgado Filho e em outros centros, como o anterior Salão de Atos e o teatrinho Qorpo Santo, ambos na UFRGS.

O espetáculo inicial foi com Egmont, de Goethe, que foi julgado por Érico Veríssimo, Paulo Hecker e eu. Depois foi Electra, o Telescópio e obras de Gil Vicente, Arrabal, Ionesco, Maria Clara Machado, Brecht, García Lorca e entre um rol de diretores como Luiz Paulo Vasconcellos no excelente Agamenon, o Luiz Arthur Nunes com o Dr. Faustus de Marlowe, bem como com obras de Cervantes, Molière, Ibsen, Priestley, Woyzek, de Büchner, Pirandello, Beckett, Tennessee Williams, Cocteau e os subseqüentes.

Anterior à criação do Departamento de Arte Dramática, Porto Alegre só teve teatro de amadores como o Grupo dos 18, o Grupo do Orfeão, tendo porém autores como Ernani Fornari, Álvaro Moreyra, recebendo mais os movimentos de Álvaro Moreyra, Renato Vianna, Henriete Morineau, Dulcina Moraes, Maria Della Costa, Procópio Ferreira e o Teatro de Amadores de Pernambuco, afora o Teatro Estudantil de Paschoal Carlos Magno e as visitas através do século 19 de companhias dramáticas

da Itália, Alemanha, França entre outras e o que era nosso.

Se no passado Porto Alegre tinha só o Teatro São Pedro e o Teatro Coliseu, vários cinemas acolheram avulsamente o teatro da época, como o Guarany, o Avenida, o Carlos Gomes e outros, o Instituto de Artes após forjou o Auditório Tasso Corrêa. Aos poucos vieram os auditórios universitários, as salas adaptadas e os teatros atuais de porte como o Teatro Leopoldina (hoje teatro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), o Teatro da PUC, o Anfiteatro da UFRGS, e o recente da FIERGS.

Paralelamente, o movimento dramático, que já teve época com mais de trinta grupos, e hoje, temos a profusão dos movimentos grupais livres e múltiplos, com repertórios aqui bem escolhidos, dirigidos, e elencos adultos ou juvenis, ao lado dos quais impera a profusão dos shows musicais e híbridos, o melhor *substratum* cabendo porém, a sementeira do Departamento de Arte Dramática por quarenta anos até agora fortes, apesar das crises e obstáculos com as ditaduras, censura, transe econômicos, dificuldades de sedes e concorrência de fora, mas com achados como o Teatro de Equipe, o Teatro Renascença, o Teatro de Câmara, A Sala Álvaro Moreyra, e o Teatro Bruno Kiefer e a outra no Majestic - Casa de Cultura Mário Quintana.

Obras teatrais e ensaístas não nos tem faltado, com pesquisadores como Cláudio Heemann, Fernando Peixoto, assim como Edison Nequete, autor, ator, diretor e crítico, como Luiz Paulo Vasconcellos, Luiz Arthur Nunes, Fausto Fuser, Lúcia Mello, Paulo Hecker Fº, Maria Helena Lopes e inúmeros outros autores, diretores e atores que têm animado e contribuído ou já laboraram em prol do teatro daqui através do advento e evolução, e com a gratidão que nos merece o denotado Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na gestão atual de Sandra Dani■

MOLIÈRE

ESCOLA DE MULHERES



UFRGS - INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

apresenta

ESCOLA DE MULHERES

(L'Ecole des Femmes)

de

MOLIÈRE

em 2 atos

Tradução de Millôr Fernandes

ELENCO

CRISALDO	Luciano Alabarce
ARNOLFO	George W. Fonseca
ALAIN	Elizon D'Aquino
GEORGETTE	Olga Straitmann
INÊS	Nirce Levin
HORÁCIO	João Pedro Gil
NOTÁRIO	Eleamar Ungrad
HENRIQUE	Mario Rodriguez
ORONTE	Guto Pereira

Técnica Vocal:

Prof. FRANCISCO CAUDURO FILHO

Figurino:

PROF. LUIZ PAULO VASCONCELLOS

Execução dos figurinos:

Mme. Mercedes de Brito e Cunha

Confeção das máscaras:

Silvia Marques Tovo e Sandra Saldanha

Cartaz e capa programa:

Profs. RUBENS CABRAL e LUIZ FERNANDO BARTH

Sonoplastia:

Luiz Carlos Alves da Silva

Iluminação, construção cenário
e supervisão técnica:

LUZ ART LTDA.

Quem éramos nós?

Cláudio Heemann

O ensino formal de teatro na UFRGS possui origem bem conhecida. Trata-se de belo e raro exemplo de interação comunitária. Pois mostra uma atividade particularmente exitosa, o movimento teatral de Porto Alegre dos anos 40 e 50, que ganha credibilidade para se transformar em reivindicação feita às autoridades universitárias por jovens artistas e recebe pronto atendimento, enriquecendo o âmbito da ação educacional além de garantir apoio formativo aos cultores do teatro com a criação do Curso de Arte Dramática na Universidade.

A demanda veemente da mocidade praticante de teatro em Porto Alegre no sentido de que fosse criado um curso de teatro na universidade foi concretizada na Faculdade de Filosofia, então dirigida pelo professor Luiz Pilla. A Faculdade de Filosofia, onde gravitava uma geração alerta e criativa, acolheu experimentalmente as Artes Cênicas em seu currículo.

Curiosamente, o então Instituto de Belas Artes, dedicado à música e às artes plásticas, não incluiu a arte dramática nascente em seu domínio. O Instituto, aliás, fecharia, também, o Auditório Tasso Corrêa para representações teatrais, embora aquele local tivesse sido o palco de encenações memoráveis do Teatro do Estudante, do Clube do Teatro, do Teatro Universitário e de todo movimento teatral dos anos 40 e 50 e início dos 60.

Até a companhia de Cacilda Becker atuou em seu pequeno palco, onde autores como Sartre, Ionesco e Pirandello foram encenados. Só com a reforma administrativa o Curso de Arte Dramática finalmente integrou-se ao Instituto de Artes.

Enfrentando preconceitos, indiferença e obstáculos burocráticos, a Faculdade de Filosofia lançou-se na tarefa de organizar, instalar e promover o estudo formal da arte dramática entre suas disciplinas, surpreendendo aos que haviam solicitado o curso pelo pronto atendimento.

A Universidade tinha ficado especialmente entusiasmada em relação ao teatro após o diretor italiano Ruggero Jacobbi ter realizado um ciclo de palestras sobre temas teatrais na Faculdade de Filosofia.

A criação de um curso de teatro na universidade era agora solicitada pelos responsáveis por sucessos expressivos da produção local que vivia um momento de intensa criatividade. Quem solicitava o novo curso, éramos nós, estudantes universitários da época, engajados na prática de teatro como manifestação expressional de cultura.

Quem éramos nós? Os animadores de conjuntos como:

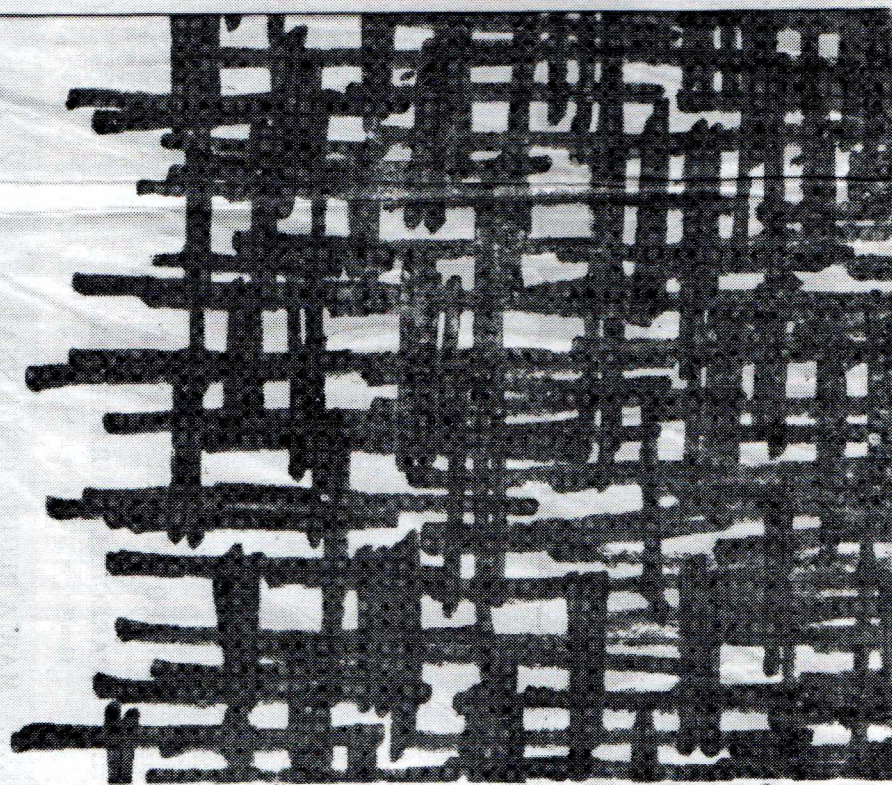
Teatro do Estudante, Clube do Teatro, Teatro Universitário, Teatro de Equipe, Comédia da Província, Sociedade Teatro do Sul, entre outros. Fazíamos parte de um movimento que congregava alunos de várias faculdades, especialmente os da Filosofia em cujo Bar e Centro Acadêmico, situados na Avenida Paulo da Gama, essa movimentação teatral tinha uma sede não oficial. A oficial localizava-se nas entidades estudantis da época, Federação dos Estudantes da Universidade do Rio Grande do Sul e União Estadual de Estudantes, que davam legitimidade às atividades teatrais elegendo diretorias administrativas segundo estatutos juridicamente estabelecidos.

Estas entidades obedeciam a um sério esquema democrático de existência. Alguns não-estudantes faziam parte das equipes técnicas e artísticas. Especialmente jornalistas, escritores, artistas plásticos, músicos e profissionais contratados para as atividades de palco. Este movimento tivera começo no fim dos anos 30 e bons frutos nas décadas de 40 e 50. Foi expressivo a ponto de criar em torno das realizações cênicas juvenis, credibilidade baseada em sucessos sólidos, na revelação de muitos talentos e na divulgação de grandes obras. E deixou um nome legendário, O Teatro do Estudante. Famoso por encenar Anouilh, Shaw, Pirandello, Tchekhov, cultivar os grandes poetas brasileiros e revelar autores como Fernando Pessoa, (em 1954, minha primeira direção teatral). Nomes como José Lewgoy, Walmor Chagas, Antônio Abujamra, Lilian Lemmertz, Paulo José, Paulo César Pereio e Amélia Bittencourt começaram a ficar conhecidos a partir desta fermentação. O movimento caracterizava-se pela divulgação de textos consagrados, a preocupação com a qualidade de encenação e das interpretações e enfoque de valores humanísticos. Algumas realizações mais expressivas chamaram atenção da crítica e atraíram público em montagens de resultado cênico categorizado. Aprofundar a qualidade de produção teatral e renovar a prática cênica eram os imperativos que nos guiavam. Queríamos fazer o melhor possível com o máximo de informação. Procurávamos por um conhecimento que nos capacitasse em alto grau. O rastilho desta sede de qualidade vinha do Rio de Janeiro e de São Paulo onde o profissionalismo teatral era sacudido por idéias e concepções inovadoras, e o trabalho qualificado de encenadores estrangeiros. A luta era pela afirmação de uma modernidade cênica, da nova dramaturgia brasileira, da preocupação com a realidade contemporânea, a elevação do nível das montagens e a divulgação de grandes autores de todas as épocas, nacionalidades e tendências. A intenção era fugir do teatro comercial de mera intenção recreativa. O trabalho de companhias como "Os Comediantes" no Rio, o Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo, e o movimento do Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno foram as fontes inspiradoras primordiais. Outras viriam depois, como o Teatro de Arena de São Paulo. Mas as citadas em 1º lugar foram as iniciadoras. Era um momento de efervescência e renovação cultural eloqüente. Época, pela qual, a Universidade mostrou-se sensibilizada. Essa evolução toda ajudou a dar lastro à criação do Curso de Arte Dramática na UFRGS. O mestre italiano Ruggero Jacobbi, em atividade no Brasil, foi convidado para primeiro diretor. Linneu Dias e Fernando Peixoto ficaram como assessores. Homem de conhecimento, cultura e inteligência excepcionais, Jacobbi tinha colaborado com o movimento de renovação do teatro brasileiro em São Paulo e no Rio. Era um intelectual de elite e hábil encenador. Seu desejo de pôr em prática suas visões de teatro o fez vir para a Universidade do Rio Grande do Sul. Durante dois anos de trabalho brilhante Ruggero direcionou o curso para uma perspectiva de universalidade libertária e abriu horizontes que até hoje não cessaram de ajudar seus privilegiados alunos na busca da grandeza humanística e formal do espaço cênico. Esse início brilhante foi um rasgo de audácia da Universidade. Iniciativa

Aprofundar
a
qualidade
de
produção
teatral
e renovar a
prática
cênica
eram os
imperativos
que
nos
guiavam.

AS CADEIRAS - IONESCO

Direção: FAUSTO FUSER



CURSO DE ARTE DRAMÁTICA

FAC.

FIL.

URGS

1993

que corajosamente usou força, prestígio e cuidado para colocar em órbita um curso de arte num universo dominado pela preocupação científica. O curso de Arte Dramática, hoje Departamento de Arte Dramática, de início apareceu como inusitada experiência acadêmico-artística. Hoje é um campo de estudo e preparo especializado, perfeitamente integrado na estrutura e vida universitárias.

Nos anos 50, nós que havíamos lutado pela criação do curso ficamos surpresos e encantados com a prontidão da Universidade em atender a sugestão do nosso movimento. Por uma questão de coerência fizemos todos a inscrição para o vestibular prático-teórico, entrando felizes, para a Universidade como num sonho. Íamos estudar o objeto de nossa paixão, Teatro. Como não poderia deixar de ser o vestibular inicial aconteceu através de exames públicos num clima festivo de espetáculo aberto.

Sem dúvida, as décadas de ouro da renovação teatral entre nós foram as desse tempo que precedeu a abertura do curso e seus primeiros anos de funcionamento.

Com a ativação do curso encerrou-se um período de conquista intuitiva e começou outro, mais voltado para o profissionalismo consciente, a informação aprofundada, o estudo e a poesia.

A eterna busca de mais conhecimento para uma prática amparada no saber. Um direcionamento na meta de níveis elevados de capacitação. Seria o caminho lógico para chegar ao progresso numa arte exigente. Penso que este é o sentido que o curso conquistou. O de uma ajuda para as vocações se encaminharem ao teatro com respaldo técnico e cultural. O movimento teatral de Porto Alegre, hoje, pode, portanto, ser grato ao curso e seus pioneiros. Sem eles as artes cênicas locais não teriam obtido lugar permanente de cultivo, estímulo e encaminhamento ao palco. Um ponto legítimo de referência.

Pensando em meu ciclo de envolvimento com o CAD-DAD vejo, que ele foi extensivo. Estive em todas as fases de sua gênese. Fiz teatro no brilhante movimento dos anos 40, 50, 60. Estava entre os que chamavam atenção para a importância do teatro como representação do mundo e processo civilizatório. Fui dos que lutou pela criação do ensino teatral na universidade. Formei-me com a primeira turma. Lecionei no curso onde encenei peças de Plauto e Tchekhov com os alunos. Por isso é agradável vê-lo integrado à rotina e à estrutura da universidade, cumprindo missão educativo-cultural. Significa que todo nosso trabalho ao longo dos anos, no palco, nos bastidores, na platéia, na sala de aula ou na crítica de jornal, não foi em vão. Deixou a alegria da participação na aventura fascinante da atividade teatral e sempre no esforço de ser jornada clarificadora e vital de observação dos conflitos humanos e da melhor maneira de representá-los sob a luz dos refletores.

Os 40 anos da existência do CAD-DAD servem como atestado de uma presença afirmativa. Não faltando todas as lutas, tropeços, vitórias e derrotas inerentes às ações humanas.

Que esta vivência sirva para um constante aperfeiçoamento da trajetória do curso, nesta hora de cantar "Feliz Quadragésimo

Aniversário!"■

Os 40 anos
da
existência
do
CAD-DAD
servem
como
atestado de
uma
presença
afirmativa.

Estrutura e Função Pedagógica do Ensino de Artes Cênicas na Instituição Universitária

Clóvis Massa

Apesar do caráter comemorativo deste primeiro número, tentarei ao máximo deixar o saudosismo de lado, o que significa esquecer o que foi bom e deixar realmente perdido no passado o que vivi com professores e colegas na época em que freqüentei o departamento como aluno. Em vez disso, procurarei analisar de um modo estrutural o curso de artes cênicas a partir de 1987, ano em que tomei o primeiro contato com a universidade. Dessa maneira, volto-me para o passado com uma intenção futura que vai além da simples nostalgia.

O departamento de arte dramática ofereceu a mim a oportunidade de travar um conhecimento teórico e prático a respeito da arte teatral. Contudo, os limites burocráticos da instituição universitária produziram na minha formação características semelhantes à sua própria estrutura. Quando se pensa em uma escola de teatro, acredita-se numa suposta unidade de pensamento em relação ao fazer teatral. Porém, a diversidade individual de professores e tendências no interior do departamento é reforçada pela estrutura universitária, formada de disciplinas desintegradas umas com as outras e freqüentadas por turmas também desagregadas. E o pior é que não se pode escapar disso. Deve-se tomar essa questão com relevância: trata-se de uma escola

de teatro que também é curso universitário. A escola de teatro trata seus alunos como futuros atores e diretores, ensinando-lhes o ofício através de uma prática específica sistematizada. Já o curso universitário informa os estudantes acerca da arte teatral através de um amplo conhecimento teórico em busca de sua realização artística. Tanto a escola quanto a universidade são de extrema importância e, ao mesmo tempo insuficientes enquanto formas que se bastam, pelo menos para mim: parece-me inadequado fazer teatro sem questionar o que faço, e, por outro

Clóvis Massa preparando-se para o espetáculo "Língua de Trapo".



lado, sem propósito contentar-me apenas com a reflexão sem prová-lo na prática.

Com efeito, quando estudei neste departamento — uma híbrida escola de teatro em forma acadêmica — tentei realizar ambas as coisas: assimilar as teorias de interpretação e fazer com que elas resultassem em atuação. Algumas vezes deu certo, outras, nem tanto, visto que, além das minhas próprias dificuldades, sofri (esse é o termo exato) ao mesmo tempo a influência de alguns professores que entendiam de teatro mas não o faziam, e vice-versa. Afinal, somos todos frutos de nossos mestres, e às vezes há uma abismo entre a teoria e a prática.

Passado a limpo esse período, o que fica é a dupla face do teatro. De um lado, nas aulas de evolução do espetáculo, o prazer de saber como era a *cordax*, a dança lasciva da comédia grega no tempo de Aristófanes; de outro, como era a minha entrega nas aulas de expressão corporal e a que ponto extraordinário podia o nosso corpo ser instrumento para uma linguagem única. Numa disciplina entendi o que era teatro, noutra o fiz da minha maneira. O aluno nunca deve esquecer que, por trás de cada disciplina, há um grupo de trabalho formado para que seja concretizado o fenômeno teatral. Por isso eu não esqueço os colegas das minhas turmas quando finalmente fizemos algo de interessante.

Nessa reduzida reflexão sobre o passado, encontra-se o princípio pedagógico do departamento. Seu inevitável academicismo deve induzir o aluno a pensar o que é teatro e qual sua função na sociedade, mas, como formador, precisa ao mesmo tempo capacitar a fazê-lo. Qual tipo? Não importa. A contemporaneidade permite justamente a convivência plural de todas as tendências. Nessa estrutura fragmentada que é a instituição universitária, os professores devem aceitar suas diferenças e, cada um a seu tempo e modo próprios, influenciar os grupos de jovens. Grotowski, numa conferência de 1996, ao responder sobre qual o tipo de teatro que gostava, disse:

“Não importa qual escolha. O único critério da arte é: será que funciona?” Enfim, como é característico do fazer teatral, o curso deve motivar o aluno a ter vontade de provar diversas tendências teatrais. ***“Prove isso...”***, diz o mestre ao ator, que deve *provar* — tanto no sentido de realizar para si, como no de mostrar ao outro — sua teoria na experiência prática ■



A Alma Boa de Setsuan

de Bertolt Brecht



A Alma Boa de Setsuan

de Bertolt Brecht

tradução de Geir Campos e Antônio Buihães
adaptações de Luiz Paulo Vasconcellos
cenários e figurinos - Alzira Azevedo
produção executiva - Sérgio Silva
maquiagem - Sandra Dani
cartazes e programas - Joaquim da Fonseca
iluminação - Paulo Mauro da Silva
assistentes de direção
Jacqueline Pinzon
Paulo Renato Soares
participação do
Conjunto de Câmara de Porto Alegre:
Márcia Goldanich (coordenadora)
Adriana Pahlmann
Elana Huber
José Fernando Marques

direção geral

Luiz Paulo Vasconcellos

CURSO DE ARTE DRAMÁTICA (Duração 3 anos)

CONDIÇÕES PARA PRESTAR O EXAME VESTIBULAR

Inscrição e Informação

Abertura: 1.º-2-62 — Encerramento: 25-2-62.

Horário: das 14 às 18 horas e das 20 às 23 horas

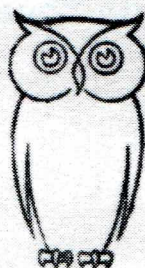
Local: Secretaria do C.A.D. — Rua Venâncio Aires, 646 (esq. Santana)

Condições para Inscrição

- a) pessoas não menores de 18 anos
- b) portadores do Curso Secundário (1.º ciclo)

Matérias do Exame Vestibular

- a) **CULTURA GERAL:** constando de uma redação em língua nacional e de uma breve tradução escrita de uma das línguas modernas lecionadas na Faculdade de Filosofia e à escolha do candidato;
- b) **TESTE DE INTERPRETAÇÃO:** apresentação de um texto decorado e interpretado, de livre escolha do candidato;
- c) **TESTE DE LEITURA:** leitura à primeira vista de um texto sorteado pela Comissão;
- d) **TESTE DE IMPROVISACÃO:** interpretação mímica pelo candidato de uma pequena cena anteriormente descrita pela Comissão.



**EXAMES PÚBLICOS DO CURSO
DE ARTE DRAMÁTICA — ALU-
NOS DO 1º, 2º e 3º ANO —
CADEIRA DE INTERPRETAÇÃO
— Dezembro de 1961.**

Tempo Quente

Haydée Porto - dez/97

Entrei, timidamente, naquele casarão amarelo da Venâncio com a Santana.

Na primeira sala, achei que tinha me enganado de endereço: aquilo era o CAD? era ali que se fazia teatro? mas e este monte de azulejos? Parecia uma sala de espera de dentista, um laboratório, sei lá. Em um banco comprido, de madeira escura, desses de igreja, estava sentado alguém. Bem lá na ponta, o que tornava o banco maior ainda, de óculos e um bigodão, um rapaz me olhava espantado. Acho que me enganei mesmo, pensei. Este aí é que não tem cara de artista. Depois de alguns "ois" descobri que, sim, ali era o CAD e, sim, ele também queria fazer teatro. Na cumplicidade da espera, ficamos amigos imediatamente.

Aí, chegou uma morena agitadíssima e em seguida um bonitão que já era

meu amigo, uma trançada de olhos verdes e uma guria saída de um pensionato de freiras. Pronto. Parecia que a gente se conhecia desde pequeninhos. E então, chegou o momento: nos levaram pro palco. A luz forte não deixava ver a cara e o sorriso de lado da banca e da platéia. Tinha, tinha platéia. Quase morri de vergonha, mas se aquele cara de óculos vai, eu também vou, resolvi. E aqueles seis foram pro caderno de chamada da primeira turma do curso de direção de teatro do agora Departamento de Arte Dramática. Deus, como foi maravilhoso aquele ano ali no CAD da Venâncio. Não existe mais a casa e eu não tenho fotos (alguém tem?), mas as noites passadas lá eu lembro como um filme, desses que a gente lembra até da cor da meia do coadjuvante na cena em que ele abre a porta do carro prá mocinha. De dia, a gente se encontrava na Filosofia, fazia passeata, comícios, jornais, vigílias, jogava bolinha de gude nas patas dos cavalos, fugia da polícia, apanhava, voltava, muito cafezinho e muito cigarro. De noite, tentávamos, com a voz e o corpo, mostrar que

existíamos, sim. E claro que também ficávamos horas de pé no palco, tentando ouvir o ratinho atrás de nós ou ver o barquinho passando no horizonte. Mas também tivemos aulas com mestres como o grande ator russo que nos apresentou Stanislavski de verdade, a cantora lírica alemã que era incansável e condescendente com a nossa rouquidão crônica, a enigmática professora que sabia fazer nosso corpo obedecer às suas ordens. Isto tudo misturado aos que já pisavam no palco há mais tempo, como aquele meio desengonçado que sabia tudo a respeito dos gregos, o lindo da voz forte e olhos doces, a loira tão chique e tão segura. Tantos outros, de agradáveis e engraçadas lembranças. Estava sempre cheio de gente, lá, assistindo aos ensaios, às aulas, conversando, rindo trocando, aprendendo, criando, buscando ou, simplesmente pra ficar junto. Tudo era importante, fundamental, imprescindível, intenso. Nos intervalos, aprendíamos o valor de um gole de conhaque, (abre a voz, sabe?) e do cachorro quente

com queijo derretido, o famoso "pastor". A esta altura, já éramos uns vinte, no meio do ano entrou uma turma grande pra fazer interpretação e umas gurias chegaram do Rio, nossa, já eram atrizes! A grande expectativa era um cara que estava chegando da França, bah, não acredito, da França! Ele saberia o que fazer. E ele chegou, um guri, com seus óculos de fundo de garrafa e a cabeça a mil. Juntos, alunos novos com os já tarimbados, montamos um espetáculo de linguagem totalmente inovadora, agressivo, contestador, e onde é que fomos apresentar? Pois no espaço que era chamado de *boite* da Reitoria. O público delirava e é claro que só nos deixaram lá uma semana. O nosso primeiro ano chegava ao fim. Era dezembro, tempo quente, na rua e no coração. O CAD trocava de endereço já no próximo ano, alguns de nós também, mas uma cópia daquele filme, colorido, com efeitos especiais e grandes atores, ficou, prá sempre, dentro de mim.

Por ordem de entrada em cena:
Carlinhos Carvalho,
Suzana Saldanha,

Irion Nolasco,
Valquíria Peña,
Nara Keiserman,
Eugênio Kusnet,
Charlotte Kahle,
Maria Helena Lopes,
José Ronaldo Falleiro,
Luiz Francisco Fabretti,
Maria Luiza Martini,
Graça Nunes,
Irene Brietzke,
Luiz Arthur Nunes.

O ano? Ah, que privilégio! era 68■

QUEM ROUBOU MEU ANABELA?



Autor: Ivo Bender
Direção: Irlei Machado.

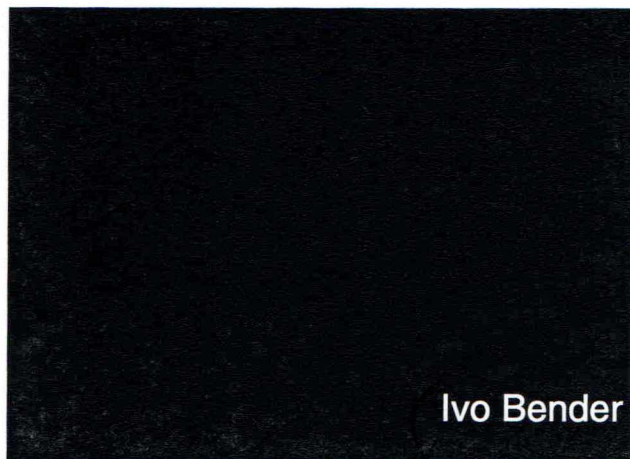
ESPETÁCULOS DIRIGIDOS POR ALUNOS

ANO	PEÇA	AUTOR	DIRETOR
1958	MATAN	Paulo Hecker Filho	Fernando Pezoto
	LIÇÃO DE BOTANICA	Machado de Assis	Armando Ferreira Fe
1961	A BRUXINHA QUE ERA BOA	Maria Clara Machado	Antonio Carlos Sena
1965	DEMORADO ADEUS	Tennessee Williams	Antonio Carlos Castilhos
	O MAL ENTENDIDO	Camus	Mario Mayerle
1968	HOMEM: VARIACOES SOBRE UM TEMA	L. A. Nunes	Luiz Arthur Nunes
1969	A MENDIGA E O VERTO	Maria Clara Machado	José Ronaldo Falteto
		Samuel Beckett	Carlos Carvalho
1970	FIM DE PARTIDA	Maria Clara Machado	Maria Luiza Martini
	CAMALEAO ALFACE	Ionesco	Inese Brietzke
	NA LUIA	Martins Pena	Suzana Saldanha
	A CANTORA CARECA		Luiz Arthur Nunes
	QUEM CASA QUER CASA	Marlowe	Edith Karmann
1971	A HISTORIA TRAGICA DO DR. FAUSTUS	Carverano	Inese Nolasco
		Ivo Bender	Hamilton Braga
1972	OS FALADORES	José Vicente	Inez Marocco
	AS CARTAS MAR.	Ivo Bender	Olga Stratzmann
	CADAS		Suzana Osterl
	O ASSALTO		Cecilia Abrahamson
1973	A CASA SITIADA	Glauco Gil	
	TODA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA	Jean Cocteau	
	A VOZ HUMANA	Ionesco	
	A LIÇÃO		

ESPETÁCULOS OFICIAIS DO DEPTO. DE ARTE DRAMÁTICA

ANO	PEÇA	AUTOR	DIRETOR
1958	EGMONT	Goethe	Ruggiero Jacobbi
	AS CASADAS SOLTEIRAS	Martins Pena	Ruggiero Jacobbi
	O NOVO TEATRO	Rosco di San Secondo	Ruggiero Jacobbi
1959	ELECTRA	Sóloles	Ruggiero Jacobbi
	O CORVO	Carlo Gozz	Ruggiero Jacobbi
1960	O TELESCOPIO	Jorge Andrade	Fausto Fuser
	A FARSA DE INES PEREIRA	Gil Vicente	Fausto Fuser
1961	AUTO DA BARCA DO INFERNO	Gil Vicente	Lúcia Carvalho Mello
	PIC-NIC NO FRONT	Fernando Arrabal	Lúcia Dias
	JACQUES OU A SUBMISSÃO	Ionesco	Fausto Fuser
	WOYZECK	Büchner	Fausto Fuser
1962	A PONTE	Valdis Ruzicki	Lúcia Dias
1963	AS CADEIRAS	Ionesco	Fausto Fuser
	O PROCESSO DE LUCULUS	Brecht	Lúcia Carvalho Mello
	QUATRO PESSOAS PASSAM ENQUANTO AS LENTILHAS COZINHAM	Stuart Walker	Lúcia Carvalho Mello
1964	JOAOZINHO PETELÉCO	Maria Helena Kuhn	Nair Miorim Paiva
	O DOENTE IMAGINARIO	Molière	Fausto Fuser
	SEM ENTRADA E SEM MAIS NADA	Roberto Freire	Fernando Benincasa
1965	A VIUVINHA	Acacio Antunes	Nair Miorim Paiva
	LIÇÃO DE BOTANICA	Machado de Assis	Nair Miorim Paiva
	O JEQUEIRO	Lúcia Fagundes Telles	Emílio Fontana
	VEREDA DA SALVA	Jorge Andrade	Emílio Fontana
1966	UM PEDIDO DE CASAMENTO	A. Tchekov	Claudio Heemann
	O ANIVERSARIO	A. Tchekov	Claudio Heemann
	AULULANIA	Piaute	Claudio Heemann
	O MACACO DA VIUVINHA	J. M. Macedo	Nair Miorim Paiva
1967	TEATRO: VARIACOES SOBRE UM TEMA	L. A. Nunes	Maria Helena Lopes
	DONA ROSITA, A SOLTEIRA	F. Garcia Lorca	Maria Helena Lopes
1969	A OPERA DOS TRES VINTENS	Brecht	Luiz Paulo Vasconcellos
1970	CASA DE ORATES	Arthur Azevedo	Luiz Paulo Vasconcellos
1971	AGAMMEMNON	Esquilo	Luiz Paulo Vasconcellos
1972	HAMLET	Shakespeare	Luiz Paulo Vasconcellos
1973	VESTIDO DE NOIVA	Nelson Rodrigues	Luiz Paulo Vasconcellos

De Mistérios,



Ivo Bender

Pombos

e Vinho

Por muitos anos o Departamento de Arte Dramática teve sua sede numa ruína de dois andares. Tapera, ou casarão mal-assombrado, seu chão de entrada, em cerâmica hidráulica com desenhos *trompe-L'oeil* em preto e branco prenunciava a atmosfera gótica que lá dentro reinava: a velha escadaria de madeira rangia e estalava, mesmo que fosse tão somente por cansados cupins ao roê-la; correntes repentinas de ar cruzavam as salas um tanto inexplicavelmente e, dependendo da luz e da hora, sombras pareciam arrastar-se pelas vetustas paredes.

Os alunos diretores comentavam que, em certas madrugadas, durante os ensaios de final de semestre, vozes ininteligíveis pareciam querer dizer um texto nas salas vazias, aplausos irrompiam do nada, e um piano solitário, rouco de tão antigo, subitamente rompia sua mudez.

Mas não era por esses incidentes um tanto prosaicos que reivindicávamos a ocupação do prédio lindeiro ao nosso. É que o antigo espaço tornara-se pequeno para abrigar os cursos que cresciam ano após ano.

Por isso, enquanto a Reitoria decidiu ceder à pressão dos docentes e nos ofereceu o edifício abandonado da Rua General Vitorino, resolvemos dele tomar posse inteiramente. E, como gesto emblemático, derrubamos uma porta secreta que ligava os dois prédios.

Construção de quatro pisos, gélida e ressoadora, o edifício já abrigara, em outros tempos, diferentes cursos. Desde há muito fechado, era agora refúgio de pombos e aranhas.

Começamos por abrir portas e janelas emperradas. Entrando numa das amplas salas, deparei com os restos de um pombo branco. O pequeno cadáver ressecado perdera a alvura da plumagem e jazia ali, como que à espera de alguém menos apressado que o devolvesse à terra.

Minha reação inicial foi de repulsa. Logo em seguida de um obscuro sentimento de mau-agouro. Um pombo morto sobre o frio parquê de uma sala desabitada: como interpretar o achado?

Seria prenúncio de que a Reitoria voltasse atrás e talvez nos negasse a nova sede? Ou, quem sabe, nossos cursos seriam definitivamente desativados já que, desde a instalação do regime militar, falava-se no incômodo que o Departamento representava: pois não era em seus cursos que se liam os textos de um tal Bertold Brecht, perigoso comunista alemão? Não era ali que uma certa Electra, filha desnaturada e vingativa, esbravejava contra quem detinha o poder? E, por fim, não era naquelas salas que um simpatizante dos militares desvelava, impiedosamente, as chagas que corroíam a família brasileira? Sim, pois não fosse Nelson Rodrigues um traidor, teria ele escrito coisas como *Álbum de Família* ou *Beijo no Asfalto*?

Enquanto minha fantasia trabalhava buscando decifrar o que agora já tinha fora do oráculo, um tênue bom-agouro começou a intrometer-se: mas não são os pombos aves consagradas a Afrodite? E a deusa não preside o amor e as artes? "Claro, mas esse pombo está morto!" "Certo", respondo eu próprio para mim mesmo. "O pombo está morto, a deusa, porém, só

pode estar viva. Na dúvida basta ficar atento para as rosas que se abrem ao sol da manhã, basta surpreender os jasmims exalando seu aroma na quietude da noite”.

Eu precisava, porém de indícios mais tranquilizadores e menos líricos. No esforço de contrapor uma interpretação menos catastrófica ao que insistia em se mostrar como um vaticínio ameaçador, eu inventava sinais, forjava evidências e chegava a comprovações definitivas: sem dúvida, os deuses voltariam sua face para nós, professores e alunos, mesmo que as autoridades de Brasília continuassem a nos ver como *outsider* acadêmicos.

Eu não me movera, ainda ali com o pássaro empoeirado a meus pés, minha mente vagava por um mar de conjunturas. De repente, na inquieta sucessão de imagens, uma forma tomou corpo e, com ela, desenhou-se um nome. A partir daí, impressões e sentimentos cederam lugar para o deus-máscara: sozinho, ele reinava no imponderável espaço de minha fantasia. E fui tomado pela categórica certeza de que o prédio seria nosso, que o Departamento teria longa vida. Pois, desde sempre, não tivera o teatro um deus próprio? Uma divindade um tanto marginal, por certo, um deus feminil e pândego mas quê, nem por isso, era menos deus. Sim, Dionisos certamente defenderia os interesses de seus pesquisadores, com o mesmo empenho com que, certa vez punira um jovem rei em Tebas.

De fato, até o momento em que recolho estas memórias, o Departamento de Arte Dramática continua em sua tarefa de formar profissionais. Assim, Édipo e Macbeth, Hedda Glaber, Arandir e Misael, Lisístrata e Santa Joana dos Matadouros, entre tantos outros companheiros de drama, continuam vivos num tablado da casa. Por isso, não há razão para surpresa quando, na volta de um corredor mal iluminado, flagramos a obsessiva Antígona, em seu lutuoso desafio. Ou quando, apurando o ouvido, distinguimos através das

grossas portas os sussurros de Clitemnestra e Egistro, a maquinarem a matança do rei.

A revivescência de situações marcadas pelo pranto ou pelo riso, com seu desfile de máscaras e aparições, tem certamente a mão de Deus no comando. Ou, melhor dito, a mão dos deuses. Se o leitor duvida, convido-o a visitar o maltratado prédio da General Vitorino. Ali, a qualquer hora do dia, pode-se observar a revoada dos pombos na face fronteira do edifício. São as aves de Afrodite a demarcar um território há muito pertencente à deusa.

Mas se os pássaros não são evidência bastante, resta entrar em casa. O visitante notará, aqui e ali, umas nódoas escarlates entranhadas no chão. “Alguém, numa festa antiga, derramou vinho por aqui”, dirá sem disfarçar a malícia no sorriso. E seguirá adiante, pisando nos rastros deixados por um bêbado Dionisos■

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA

CENTRO DE ARTE DRAMÁTICA

apresenta

"FIM DE PARTIDA"

SAMUEL BECKETT

••
Ato único

••
Tradução de J. Marshner e Silvano Santiago

CLOV.....	Gilberto Mônaco
HAMM.....	Maurício Herskovic
NAGG.....	José Carlos Henn
NELL.....	Isabel Ibiás

•

Cenografia e figurinos.....	Equipe
Iluminação.....	Luiz Paulo Vasconcellos
Iluminador.....	José Arthur Franco
Sonoplastia.....	Sandra Matzembacher
Sonotécnica.....	Graça Nunes
Maquiagem.....	Arines Ibiás
Fotografias.....	José Arthur Franco
Cartazes.....	Eduardo Cruz
Gravações.....	Rádio da Universidade

••

Produção.....	Lygia Vianna Barbosa
Supervisão do espetáculo.....	Maria Helena Lopes

•
Direção de Carlos Carvalho

BECKETT

CAD/70

A Força dos Espetáculos

Lygia Vianna Barbosa

Ingressei no Centro de Arte Dramática em março de 1969, num período de transição, justo na época em que o CAD se preparava para deixar a Faculdade de Filosofia e passar a integrar o Instituto de Artes como Departamento de Arte Dramática (DAD).

A mudança, embora desejada, não foi fácil. Modesto apêndice da Faculdade de Filosofia, sem vida própria, o CAD tornava-se, então, uma unidade da UFRGS, com todas as responsabilidades, direitos e deveres. O Centro de Arte Dramática era pouco conhecido no âmbito da Universidade, e a sociedade o desconhecia. Só os afisionados ao teatro estavam ligados ao trabalho do CAD.

O professor Gerd Bornhein, então diretor do CAD, desejava mudar esta realidade. Julgava que era preciso fazer alguma coisa, sair do casulo, mostrar à comunidade acadêmica e ao público em geral que existia um curso de arte dramática. Julgava, também, que a melhor maneira de dar publicidade ao curso, fazê-lo conhecido, era oferecer espetáculos de valor, trazendo a público o trabalho desenvolvido. A idéia foi apoiada calorosamente por todos os professores e alunos. E o plano começou a tomar forma.

Oriunda de teatro amador, onde funcionava na produção de espetáculos, fui contratada pelo CAD com o fim principal de coordenar os trabalhos das montagens teatrais. Anteriormente o Centro de Arte Dramática apresentava espetáculos no final do ano, como exames públicos dos alunos, com uma ou duas exposições. Agora, desejávamos fazer verdadeiras temporadas, com ingressos pagos, para um público mais vasto. A inauguração da nova sede do CAD, na Av. Salgado Filho e de seu teatro próprio, com 82 lugares tornava isso possível.

Depois de diversas consultas o CAD contratou o professor e diretor teatral, do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Vasconcellos para dirigir os trabalhos. O texto escolhido foi "A Ópera dos Três Vinténs", de Bertold Brecht, com música de Kurt Weill. Todo o pessoal do curso, professores e alunos, colaborou para a execução do projeto. A professora Maria Helena Lopes e os alunos Luiz Arthur Nunes e José Ricardo Falleiro foram assistentes da direção, a professora Charlotte Kahle encarregou-se da parte vocal e a direção musical coube ao aluno Léo Ferlauto. Os atores eram os alunos. Os esforços foram compensados, pois, o sucesso foi

muito grande. O espetáculo teve grande aceitação, mais de um mês de casa sempre cheia, gente correndo para a compra de ingressos.

Ainda em 1969, no mês de setembro, o CAD apresentou um novo trabalho. Dirigido pela professora Maria Helena Lopes, o texto escolhido foi "A loucura senil" (La Pazzia Senile), de Adriano Banchieri, cantada no original italiano, tendo na parte musical a professora Madeleine Ruffier dirigindo o Madrigal da UFRGS. Foi um espetáculo inesquecível, de grande valor artístico e apelo popular, que agradou a todos.

De julho a setembro de 1970 o CAD apresentou, numa grande temporada, o texto de Arthur e Aluísio de Azevedo, "Casa de Orates", sob a direção de Luiz Paulo Vasconcellos. Peça de costumes, com sabor essencialmente brasileiro, o trabalho alcançou misterioso sucesso.

Em julho de 1971, já como Departamento de Arte Dramática integrado ao Instituto de Artes da UFRGS, e para comemorar esta passagem, foi realizada a montagem da tragédia "Agamenon", de Ésquilo. Luiz Paulo Vasconcellos dirigiu o trabalho que foi apresentado no Auditório Tasso Corrêa do IA. Numa versão moderna, original mas fiel ao texto, a peça foi muito bem recebida, prestigiada por um grande público. Depois destes trabalhos, o DAD apresentou ainda diversos espetáculos como "Hamlet", de Shakespeare, "Vestido de Noiva" de Nelson Rodrigues, "Escola de Mulheres" de Molière e vários outros, sempre com grande sucesso. E com estes sucessos começou-se a falar no curso, professores de outras áreas da universidade começaram a descobrir o CAD, a saber de sua existência, a frequentar o teatro. Os espetáculos tornaram-se, assim, um elemento de integração. Isto era pretendido.

O DAD sente-se agora totalmente incorporado à UFRGS. É um Departamento ativo, com grande representatividade no meio universitário. A sociedade conhece também o trabalho do DAD, haja vista a grande procura por vagas no vestibular.

Só lamento que a direção do Departamento, por problemas incontornáveis, tenha abandonado esta saudável prática de apresentação de espetáculos. Sei que todos os anos os alunos vêm a público mostrar seus trabalhos de direção ou interpretação. Falo, porém, de um grande espetáculo, envolvendo professores e alunos, em temporadas regulares, num trabalho profissional, atingindo um vasto público, como fazia anteriormente.

Tenho ouvido comentários que a direção do DAD pretende voltar a este hábito salutar. Regozijo-me com a notícia, pois, acredito piamente na importância destas apresentações. Acredito na força dos espetáculos não só como elemento de integração mas também para o Departamento mostrar ao público o fruto de seu trabalho. O DAD deve estar sempre presente nas manifestações culturais da cidade e do estado, deve marcar com a sua presença a atividade artística da comunidade, como uma escola que forma os profissionais da arte. Julgo que está na hora de o Departamento de Arte mostrar novamente a sua cara.

"Homem: Variações sobre o Tema"

criação coletiva

roteiro e direção: Luiz Arthur Nunes

atores:

carlos carvalho
cecília niseblat
hamilton smith
haydée porto da silva
luiz francisco fabretti
maria luiza martini
nara keiserman
suzana maria de barros
valquíria peña

ambiente e acessórios: luiz roberto
damasceno - sonoplastia: josé ro-
naldo falleiro - iluminação: gilberto
mônaco - capa do programa: xilo-
gravura de Eduardo Cruz

produção:
clóvis marques vasques
stente de produção:
arines ibias

à
"cidade
to Alegre

"Homem: Variações sobre o Tema"
cad 68

ALMA MATER

Luiz Arthur Nunes



Este é um exercício assumido de nostalgia. Portanto, subjetivo, pessoal, afetivo. Vou falar sobre meus tempos de aluno da escola de arte dramática da UFRGS. Não há distanciamento possível quando se relembra um espaço privilegiado de experiência onde se erigiram os andaimes do nosso estar-no-mundo. Não me refiro apenas ao fato de que foi ali que aprendi (e muito bem) esse *métier* que dá sentido e felicidade ao meu percurso. Concomitante ao processo de formação profissional, desdobrou-se o processo mais amplo de formação espiritual, na interação profunda com professores e colegas. Neste contingente conta-se um grande número de figuras de excelência, talentos artísticos superiores, cabeças de vôo alto, vários deles(as), hoje, vultos de nossa cultura. Mas vamos começar do começo. Ainda cursando o clássico no Anchieta, já estava contaminado pela paixão do palco. Há muito freqüentava os teatros da cidade e participava de todas as montagens escolares. Foi um dos nossos professores jesuítas, responsável pelo grupo teatral do colégio, que levou a turma para uma visita ao então CAD, Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia, no velho e acanhado prédio da Venâncio Aires. Fomos recebidos por Lúcia Mello, professora e atriz, cuja atuação naquela época foi de fundamental importância para a escola. Fiquei babando e bebendo a torrente de sua fala, mais do que tudo, fascinado com a teatralidade carregada do seu próprio jeito de ser, voz, gesto, caras, atitudes. O encontro com Lúcia Mello foi o empurrãozinho final para a decisão de estudar teatro. No período de espera até ingressar no curso, continuei como ator amador e espectador aficcionado. Meus ídolos agora eram os atores egressos do CAD que já brilhavam nos palcos da cidade: Ênio Carvalho, Aparecida Dutra, Regina Vianna, Vaniá Brown, Luiz Damasceno, Maria de Lurdes Anagnostopoulos, Araci Esteves,

Alba Rosa, Jairo de Andrade e muitos outros. Em 1967 fiz vestibular para o recém-criado curso de Direção Teatral, de nível superior, que passou a conviver com o curso de ator, de nível médio, que era o que o CAD oferecia até então. Entraram comigo Irene Brietzke, Graça Nunes, Luiz Franciso Fabretti e José Falleiro. Lá dentro conhecemos Ida Celina, Neila Kieseling, Maria Luiza Martini e Cecília Niesemlat, as duas últimas, atrizes maravilhosas que infelizmente terminaram abandonando a profissão. A escola era dirigida então pelo Professor Gerd Bornheim - que dispensa apresentações - e tinha em seu corpo de professores outros luminares como Angelo Ricci e Dionísio Toledo. Foi contratada nesse mesmo ano, como professora de Expressão Corporal, Maria Helena Lopes, companheira de aventuras amadoras. Já no primeiro ano, a escola foi convidada para produzir um *pocket-show* para inaugurar a nova boate da moda: "Whisky a Go Go" (numa das esquinas da Independência). Sem me dar conta que estreava como dramaturgo, escrevi um roteiro misturando cenas de Molière, Lorca, e Ionesco com propostas originais a serem desenvolvidas por improvisação nos ensaios, tudo interligado por uma narração que contava a *vol d'oiseau* a história do teatro universal. O tom, em vez do didatismo, explorava o humor, o nonsense, a paródia. Maria Helena Lopes dirigiu esse *Teatro: Variações sobre o Tema*, e eu atuei, ator inexperiente, ao lado de Maria Luiza Martini e dos bem mais experientes Vaniá Brown e Luiz Damasceno, que haviam retornado para concluir o curso. Uma bandinha fazia os comentários musicais, com Irene Brietzke nos bongôs, Cecília Niesemlat na flauta e Ida Celina nos vocais. O *pocket-show* fez tamanho sucesso, que decidimos aumentá-lo para fazer temporada num teatro, o antigo Alvaro Moreyra, que fora antes o importantíssimo Teatro de Equipe, na subida da Rua da Praia.

No ano seguinte, fui o assistente de direção de la Lopes numa bela *Dona Rosita, a solteira*, de Lorca. Num dos ensaios desta peça, também no

Álvaro Moreyra, recebi a visita de dois amigos queridos, a pintora Magliani e o escritor Caio Fernando Abreu, dois apaixonados por teatro e até mesmo praticantes ocasionais (Caio viria mais tarde a ser aluno da escola). Tinham vindo me dar um abraço de aniversário. Fazia parte do elenco um aluno que supeitávamos ser informante dos órgãos oficiais de repressão, espécime nada raro naqueles anos negros. Este indivíduo ofendeu Magliani pesadamente, e Caio partiu para cima dele em defesa da amiga. Foi o caos. Fomos todos - Professor Gerd inclusive - parar na delegacia, aquela lá embaixo na Riachuelo. Caio teve de se esconder por uns tempos em minha casa para fugir de uma represália. Em vão. No primeiro dia em que deixou o asilo, foi atacado e espancado num terreno baldio.

Foi com o país vivendo esse clima, que interrompi o curso para gozar de uma bolsa de estudos na França. Imaginem em que ano: 68. A contemplação daquela exigência radical de utopia e de poesia detonou a minha (pequena) revolução pessoal, e, como artista de teatro, a minha revolução estética. Descobrimos Artaud, o Living Theatre, Planchon, Strehler, Béjart, etc, minhas até então comportadas concepções teatrais deram um giro de 180 graus. Pus-me a idealizar um espetáculo para os meus queridos companheiros do CAD. Enviei pelo correio calhamaços de anotações, propostas, sugestões para serem utilizadas por Maria Helena Lopes como roteiro. Mas era impossível transmitir desse jeito todo um mundo de novas percepções e novas formas a quem ainda não as tinha vivenciado concretamente. Quando retornei, eles tinham conseguido muito pouco. Lena abriu mão da direção, com a sabedoria que lhe é peculiar. Mas aí criou-se um problema grave: era preciso apresentar um espetáculo público, como parte da estratégia do Professor Gerd de afirmar e dar visibilidade a uma escola vista com suspeita pelas forças do conservadorismo. Sem rodeios, Gerd comunicou-me que só eu podia dirigir aquele trabalho. Tremi na base, eu que naquela época ainda pensava mais em atuar do que em encenar. Mas o nosso diretor e mentor era nosso ídolo, nosso deus, e não havia como desobedecê-lo. De uma hora para outra, me vi dirigindo o *Homem: Variações sobre o Tema*, para meu espanto, com a maior segurança. E, para a minha alegria, com colegas antigos e com maravilhosos colegas novos que haviam ingressado na minha ausência: Suzana Saldanha, Nara Keiserman, Haydée Porto, e meu antigo amigo, o saudoso escritor Carlos Carvalho, que se rendera ao teatro. Luiz Damasceno,

a meu pedido, criou num espaço da Reitoria (então conhecido como a "boate") um ambiente cênico radicalmente anticonvencional: por um túnel acolchoado chegava-se a uma bolha de plástico, um espaço organizado em níveis e rampas, com áreas para performance interpenetrando-se com áreas para acomodar grupos de espectadores, de modo que o espetáculo envelopava o público de todos os lados. A linguagem era a do teatro ritual, poético, corporal, buscando suscitar um nível de envolvimento sensorial e estético desconhecido até então para a platéia gaúcha. Temíamos uma rejeição, pela ousadia, mas aconteceu justamente o contrário: a adesão ao espetáculo, o sucesso foram excepcionais. *Homem: Variações sobre o Tema* parece que atendeu a expectativas e necessidades de uma faixa da coletividade que, oprimida pela censura, ansiava por experiências de ruptura e transgressão. Era um tempo de extraordinária fertilidade de idéias, propostas e criações. Graças à intuição do Professor Gerd, o CAD se colocava na vanguarda desse movimento.

O ano de 69 trouxe para o CAD novas conquistas e realizações. Ganhamos uma nova sede, a da Salgado Filho, onde a escola está até hoje, com maiores espaços e equipada com um teatro de verdade. Gerd nos deu Lygia Vianna Barbosa, a melhor produtora do teatro gaúcho de então, para tomar conta das produções da escola. A contribuição de Lygia foi inestimável durante os muitos anos em que trabalhou ao nosso lado. Do Conservatório de Teatro do Rio de Janeiro, por indicação de Jan Michalski, foi importado Luiz Paulo Vasconcellos para dirigir *A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht. Este foi sem dúvida, o mais estrondoso sucesso de público na história do CAD. Meses com casa sempre lotada. Toda a escola tomou parte. Eu atuei e fui assistente de direção. Além das figuras já aqui citadas, estavam lá Beto Ruas, Ivens Godinho, Arines e Izabel Ibias, Suzana Outeiral e Léo Ferlauto, maravilhoso, no piano. Graças à inteligente política do Professor Gerd, o CAD se afirmava definitivamente como um centro de criação teatral voltado para a comunidade e foi por muitos anos uma das usinas culturais de nível e impacto no cenário cultural da cidade.

Luiz Paulo terminou ficando. Contratado como professor estável, dedicou longos e profícuos anos ao ensino e ao teatro gaúcho. No meu tempo de aluno, dirigiu outros sucessos na escola, como *A CASA DE ORATES*, de Arthur e Aloísio Azevedo, na qual fui novamente ator. Maria He-

Lena Lopes, ainda em 69, aceitou um novo desafio de Gerd e encenou a ópera renascentista *LA PAZZIA SENILE*, de Adriano Banchieri, cantada em cena pelo Madrigal Renascentista da saudosa Madeleine Ruffier, com Marlene Goidanich na voz soprano, muitos anos antes de iniciar seu valioso trabalho com música antiga e de juntar-se às hostes cadianas como professora de técnica vocal. A *Pazzia* de Lena e Madeleine, integrava uma pantomima requintada, que executávamos envergando as máscaras da Commedia dell'Arte, com a pura musicalidade das vozes do Madrigal. Esse trabalho patenteava o alto nível de elaboração e virtuosismo alcançado pelas produções da escola.

Não lembro exatamente quando deixou de ser o Centro de Arte Dramática anexo à faculdade de Filosofia, o CAD, para tornar-se um Departamento (de Arte Dramática) do Instituto de Artes - o DAD - junto aos outros departamentos de Música e de Artes Visuais.

A escola quase sem professores foi gradualmente recrutando novos mestres, quase todos entre os ex-alunos recém-formados: nós. Eu, Irene Brietzke, Graça Nunes, Irion Nolasco, Maria Lúcia Raymundo, Suzana Saldanha, Beto Ruas, Solange Uflacker, Ida Celina, aos quais vieram somar-se outros com o tempo, entre eles, o maior dramaturgo gaúcho, Ivo Bender. Novas gerações de alunos foram se formando e passando para o quadro docente: Sandra Dani, Mirna Spritzer, Carmen Lenora, Marta Isaacsson. E agora sei que novíssimos aportes continuam chegando, em parte para preencher o vazio deixado pelas aposentadorias de muitos desses velhos companheiros do meu tempo.

Há oito anos troquei Porto Alegre pelo Rio de Janeiro, e a escola de teatro da UFRGS pelas da UFRJ e da UNI-RIO. Comparações são deselegantes. Mas não posso me furtar de dizer que freqüentemente sinto falta da minha primeira escola, das riquezas que ela tinha e que às vezes não encontro cá. Quando me vejo atrapalhado com os problemas daqui, busco inspiração nas soluções daí. E o nosso CAD/DAD, através de mim (e também de Angel Palomero, ex-aluno e hoje meu colega no Departamento de Direção Teatral da Escola de Teatro da UNI-RIO) mais uma vez traz uma contribuição, um enriquecimento para o ensino e o fazer teatral.

Foi esta escola que me forneceu a base de conhecimento, a ética profissional e campo de ensaio para desenvolver a competência técnica e a capacidade criadora. Graças a ela, fui reconhecido e respeitado em universidades lá fora. E aqui, nesta cidade adotada, centro cultural maior do país, apesar da acirrada competição com outros profissionais de alto nível, não tive maiores dificuldades de me impor, quer na função de encenador, quer na pesquisa acadêmica. Algum talento e inteligência (modéstias à parte) podem ter contribuído para isso, mas de nada valeriam se não estivessem respaldados na inestimável herança que recebi do CAD.

CAD ou DAD foi e será sempre a minha escola-mãe, a minha matriz. Se sou o que sou na profissão e na arte, foi dela que recebi régua e compasso■

A catástrofe nos atingiu no final do ano.

Vários de nossos maiores mestres tiveram seus direitos políticos e carreira universitária roubados pelo regime militar:

Prof. Gerd, Prof. Dionísio, Prof. Ricci, sua esposa, a Profa. Rina, e as duas novas professoras recém-contratadas, Maria da Glória Bordini e Reassylvia Kroeff de Souza, hoje importantes nomes da pesquisa e ensino da literatura, a primeira entre nós, a segunda na Universidade de Paris. Sobraram muito poucos, entre os quais, a última aquisição de Gerd: Olga Reverbel. Nossa revolta, nosso desespero somaram-se ao medo de que aquele esvaziamento servisse de pretexto para os agentes da repressão exigirem o fechamento da escola. Consideramos duas opções: abandonar tudo em protesto e solidariedade com os vitimados, ou ao contrário, deslanchar uma intensa atividade para provar que não fomos aniquilados, que resistíamos. Quase sem professores, os próprios estudantes tomaram a si a tarefa de propor e realizar sozinhos o trabalho teatral. Os meses seguintes viram uma febril atividade de ensaios e apresentações em que nós, os alunos, éramos os diretores, os atores, os técnicos. Resistimos. O CAD sobreviveu.

UMA ENTRADA DEFINITIVA

Marta Isaacsson

Era
com frio
na barriga
que
entrávamos
nas aulas de
"Oficina
de
Teatro"

A idéia de coletar depoimentos de ex-alunos e professores e fotos de montagem, nasceu em março de 1997, quando respondíamos pela Chefia do Departamento de Arte Dramática. Entrávamos o ano em ritmo antecipado de comemoração, pela passagem, em 31 de dezembro, dos 40 anos da instituição do Curso de Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Divulgávamos então nossa atividade sob a bandeira dos 40 anos, mas quando indagados sobre a história dessa Escola, muito pouca era a documentação a qual podíamos referenciar. Onde haviam então ido parar esses 40 anos? Como um espetáculo de teatro, arte efêmera, o resgate da história só nos pareceu possível de se fazer na memória daqueles que por aqui passaram na condição de alunos e/ou professores. Assim, depois de um exaustivo processo de coleta de nomes e endereços, recebemos a gentil contribuição de alguns de nossos destinatários, a quem expressei meus sinceros agradecimentos.

A natureza pessoal e mais, a qualidade afetiva que pode ser identificada nos relatos aqui apresentados, testemunham o caráter passional com que nos ligamos ao Teatro e, por consequência, a essa Escola. Uma ligação passional que tem seus prós e contra, pois nos faz viver momentos de grandes alegrias ao mesmo tempo fortes tempestades de crise.

O meu material mnemônico não difere muito dos demais. O fascínio misturado a uma grande parcela de fantasia, me fizeram hesitar em entrar no prédio da Av. Salgado Filho, 340, na manhã de minha primeira aula no DAD em 1980. Vendo por trás do barroco portão de ferro um grande número de alunos sentados nas escadarias, alguns dos quais já vira inclusive sobre o palco, constrangida, preferi caminhar até a esquina, buscando coragem para entrar. Hoje interpreto minha hesitação como manifestação inconsciente: minha entrada seria definitiva e sem saída. Aquela seria a escola onde deveria ter minha iniciação ao fazer teatral, mas também, com a qual selaria meu projeto de vida.

Abrem-se as cortinas do pequeno teatro do DAD, da porta aberta ao fundo do palco, ouve-se um aluno calouro chegar, procurando localizar sua sala de aula. Mas não nos enganemos, é apenas teatro. O espetáculo teve início e a história de nossa geração começa a ser relatada pelo aluno-diretor Júlio Conte em *Não Pensa Muito Que Dói*, espetáculo de conclusão de curso. A dor ali denunciada se tornou no entanto hoje, com o passar de quinze anos, na dor nascida da lembrança saudosa daquele tempo.

O deslumbramento se mesclava à indignação juvenil durante os cinco anos que passei no DAD enquanto estudante. O entusiasmo nasce imediatamente no coração do calouro dadiano, fertilizado pela natureza mesma das aulas. Oriundo de um segundo grau, numa proposta de ensino ainda eminentemente "positivista", o recém-chegado encontra na sala de aula de disciplinas como Improvisação, Interpretação, Expressão Corporal, entre outras, o espaço almejado para sua presença enquanto agente do conhecimento, expressando sua energia corporal e criativa.

À época de meu ingresso, haviam sido sustadas as provas específicas e no seu lugar implantado uma disciplina básica no currículo tida como seletiva e definitiva para o prosseguimento no curso.

Era com frio na barriga que entrávamos nas aulas de "Oficina de Teatro". Temor maior advinha do fato de termos como professora Maria Helena Lopes, recém chegada da França onde havia realizado estudos sobre o método de Jacques Le Coq. É preciso lembrar que, diferentemente de hoje, o nosso contato com o resto do planeta era muito restrito e todos aqueles que conseguiam cruzar os muros de um país ainda sob regime militar, carregavam uma áurea mística, a seu favor e também contra. Venci com orgulho "Oficina de Teatro" e aprendi para sempre com a Lena o valor da "verdadeira" ação física sobre o palco. Anos mais tarde, tive a incumbência de assumir uma disciplina da Lena na qualidade de Professora Substituta, título ingrato pois papel impossível a representar.

Era um momento de esperanças, bastante diferente de hoje, apesar da grave situação política do país. Talvez porque o inimigo de ontem era concreto e se apresentava como tal, enquanto hoje ele dissimula, atrás de discursos neo-liberais, ações perversas para a cultura deste país. Nutrido de esperança, o corpo docente investia em massa em qualificação, saindo muitos professores em estudos para os Estados Unidos. Lá se foram Luiz Paulo Vasconcellos, Sandra Dani, Graça Nunes, Irene Brietzke e Luiz Arthur Nunes. Isto acarretava graves problemas à nossa vida escolar, pois muitas vezes disciplinas não puderam ser oferecidas. Mas tínhamos uma certa (não sei se correta!) complacência com o fato, afinal tínhamos uma reverência com nossos professores na medida em que depositávamos sobre eles toda possibilidade de conhecer o fazer teatral em um sentido mais amplo e profundo. Em tempos de "Internet" esta reverência parece ter acabado.

Se por um lado éramos complacentes com a ausência temporária de determinados professores, por outro lado, brigávamos muito feio por outras questões. Assim, conseguimos fechar a Sala de Expressão Corporal e o Guarda-Roupa exigindo um saneamento daqueles espaços então infestados por sarna; denunciar no jornal e trazer ao DAD representantes da Câmara dos Vereadores para verem que a laje acima da platéia de nosso teatro estava desabando; expulsar o porteiro que havia saído de corrente atrás de um aluno... Nossas ações não eram contra o Departamento, primeiro, porque tínhamos consciência de que nosso inimigo maior não estava ali, depois, porque trocávamos com nossos professores uma cumplicidade muito grande, nutrida diariamente em longos "bate papos" na lancheria do Chinês. Na verdade, o Chinês era parte definitiva da vida acadêmica, que ao invés de vender rolinho primavera, nos fazia penetrar na culinária árabe com suas esfihas e kibes. Ali se faziam os "temas" para as aulas do Sérgio Silva e do Ivo Bender, ferrenhas críticas aos espetáculos em cartaz, os contatos de elenco para as montagens, as amizades e inimizades, os namoros, as fofocas. Foi ali inclusive que revelei aos meus colegas que havia me casado. O Chinês nos unia, até mesmo pela sua antipática norma de que quem bebesse só um café em martelinho não podia sentar às mesas. Na verdade, a norma tinha razão mercantil justa: consumíamos um martelinho e ficávamos uma tarde inteira sentados a aprofundar nossos conhecimentos teatrais e a adquirir um terrível cheiro de fritura de pastel (um pastel imenso, quadrado com meio ovo cozido!). Inúmeras vezes os professores tinham de mandar um aluno ao Chinês chamar os colegas para ter *quórum* em aula. Por isto tudo, apesar da barata morta dentro do sanduíche da minha então e sempre colega Vera Bertoni, ousou mesmo dizer que uma das grandes faltas que faz hoje à escola é o nosso Chinês.

Em um clima fortemente politizado, os alunos montavam muito texto de Plínio Marcos e Bertold Brecht. Um ano depois de meu ingresso no curso, fui convidada pelo professor Roberto Ruas a participar da montagem de *A Mulher Sem Pecado*, de Néelson Rodrigues. Essa

... tínhamos
consciência
de que
nosso
inimigo maior
não estava
ali...

... descobri
o que
mais me
fascina
no teatro,
o processo
criador
do
ator...

montagem fazia parte do projeto *Teatro Experimental*, coordenado por Lygia Vianna Barbosa e Roberto Ruas, cujo propósito era a realização de dois espetáculos anuais, visando resgatar a tradição de montagens do DAD, o que não vinha mais ocorrendo desde 1979. Minha estréia no palco do Teatro do DAD se daria então no papel de Dona Aninha, sentada o espetáculo inteiro em uma cadeira no canto do palco a enrolar um paninho, fazendo contraponto com a agitação da cadeira de rodas do Paulinho Conte no papel de Olegário. Uma vez por noite, tinha a cara lambuzada por uma meleca preparada por Clarice Castilhos, que no papel da Inézia, tentava sem êxito dar de comer a Dona Aninha. Depois de grandes laboratórios sobre o comportamento de uma pessoa catatônica, conduzido pelo assistente de direção Antônio Gilberto, aluno do DAD e de psicologia, era com grande prazer que eu lá ficava sentada... até o dia em que, antes de entrar em cena, ao descer no escuro as escadas do DAD, tropecei e rompi os ligamentos do tornozelo. Com meu acidente, decidimos interromper a temporada, não porque minha presença fosse tão indispensável, mas porque, na ausência do diretor (que havia viajado), o elenco vivia em uma crise de relacionamento muito grande. Sob a direção de Breno Ruschel eu voltaria à cena do teatrinho do DAD alguns meses depois, em uma montagem melodramática de *As Almas Pertencem a Deus* de Aldeny Fay. Jamais esquecerei de mim morrendo tuberculosa e lançando apelos amorosos a Carlos, interpretado pelo inesquecível Salimen Junior. Mas o pior de tudo não era morrer tuberculosa, mas passar longo tempo morta, deitada sobre uma porta que servia de ataúde. Sim, porque já desde aquela época vivíamos a estética do "teatro pobre" (a não confundir com as idéias de Grotowski!).

Na qualidade de aluna de Direção Teatral, não posso esquecer quanto generosos foram alguns colegas em me oferecer graciosamente o tempo de suas vidas e valiosos trabalhos de ator. Foi contando então com a colaboração de Salimen Junior e Sérgio Mantovani que coloquei no palco o texto *O Homem da Flor na Boca* de Luigi Pirandello e, com Cláudia Accurso, Lúcia Serpa e Paulo Vicente, *As Criadas* de Jean Genet. Duas montagens que tiveram a orientação cuidadosa de Luiz Paulo Vasconcellos a quem aprendi a respeitar como professor pelos ensinamentos e reservar uma amizade pela confiança sempre depositada em meu trabalho. Um trágico *black-out* abreviou a vida de nosso iluminador-mor, Hermes Mancilha, que mais do que bolsista de iluminação representava para todos nós um grande parceiro nas encenações. Sua habitual irritação de início logo se substituiu por um gesto de amizade, diante de meus insistentes apelos por um foco mais e mais fechado, impossível mesmo de se obter no palquinho do DAD. Mas lá ia ele, atrás de um papelão, recortar um pequeno orifício para criar uma máscara e, assim, satisfazer meu desejo de aprendiz de diretora. Enfim, foi então durante minha trajetória de aluna-diretora do DAD que descobri o que mais me fascina no teatro, o processo criador do ator. Deste interesse, vim fazer um projeto de pesquisa que me levou, a exemplo de meus professores, a aprofundar meu conhecimento teatral nas terras distantes de Molière.

Finalmente, confesso que experimento uma dose de perplexidade quando assisto hoje nossos alunos em toga formarem-se sobre o palco da Reitoria. Isto porque, para minha geração, formatura era uma coisa abominável. Em razão de uma greve de mais de noventa dias, me formei em 6 de março de 1985, dividindo a honra com uma única colega. No gabinete da então diretora do Instituto de Artes, Professora Di Pancaro, sem contar com a presença de nenhum de nossos familiares, Denize Barella leu "teatralmente" o juramento profissional, nos permitindo ascender assim ao grau acadêmico de Bacharel. Enfim chegara o momento de deixar o DAD, mas dentro de mim nascia já a vontade de retornar.... ■

CENTRO DE ARTE DRAMÁTICA

CURSOS:

Diretor de Teatro
Professor de Teatro
Formação de Ator
Cultura Teatral

PUBLICAÇÕES:

Coleção TEXTOS

A ponte, de Waldir Ruzicki
A intrusa, de Maurice Maeterlinck (tradução de
Guilhermino Cesar)
Para Cervantes, 4 comédias curtas, traduzidas e
apresentadas por Paulo Hecker F.

Coleção ENSAIOS

O Espectador apaixonado, de Ruggero Jacobbi
Temas da História do Teatro, Sabato Magaldi
O sentido e a máscara, de
O Cinquentenário de funde
"hier", de G. Raeders

Coleção CONFERÊNCIAS

O teatro de Ugo Betti, de
O teatro de Sêneca, de
Lope de Vega, de Ivan I

ULTIMAS APRESENTAÇÕES:

"Um pedido de casar
de Cláudio Heem

"O aniversário do b
Cláudio Heem

"Aululária" — Pla

"O macaco da vi
de Nair M. F

"Teatro: varia
alunos do C
direção de

"Dona Rosita
de Marit

"Homem:
alunos

Arthur

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
FACULDADE DE FIL
CENTRO DE ARTE DR
em convênio com o INSTITUT
BRASILEIRO-ALEMÃO

A ÓPERA DOS TRÊS

Cantor de rua	Luiz Arthur N
Sr. Peachum	Maurício Hers
Filch	José Carlos H
Sra. Peachum	Suzana Outeir
Mathias	Luiz Francisec
Polly	Maria Luiza J
Mac Navalha	Carlos Carvall
Jacob Mão de Gancho	Gilberto Mõna
Roberto Serrote	Fernando Bon
Ede	Arines Iblas
Walter Chorão	Carlos Queiroz
Pastor Kimbail	Adriano Miguel
birown o Tigre	Roberto Ruas
Jenny Espelunca	Cecilia Nisemblat
Um homem	Adriano Miguel
Betty	Suzana de Barros
Dolly	Haydee Porto da Silva
Vixen	Beth Zambrano
Velha	Graca Nunes
Sargento Smith	Ivens Godinho
Lucy	Nara Keiserman ou Valquíria Peña
Mendigos	Irene Brietzke, Iona Christensen
	Arines Iblas, Fernando Bonow,
	Carlos Queiroz, Graca Nunes, Hay-
	dée Pôrto, Nara Keiserman
Policiais	Luiz Arthur Nunes e Fernando
	Bonow
Arauto	Irene Brietzke
Cenário e figurinos —	Luiz Roberto Damasceno
Planista — Léo Ferlauto	
Técnica Vocal — Charlotte Kahle	
Contra-regra — José Ronaldo Falleiro	
Execução do figurino — Clélia Fróes e Francisco Aron	
Cenotécnica — Ivo Piva	
Publicidade — José Ronaldo Falleiro	
Assistentes da direção —	Luiz Arthur Nunes, Maria
Helena Lopes e José Ronaldo Falleiro	
Produção — supervisão Lygia Vianna Barbosa	
assistente Luiz Francisco Fabretti	
Direção de LUIZ PAULO VASCONCELLOS	
(do Conservatório Nacional de Teatro)	

CAD / 69



BRECHT

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
semana de artes cênicas
2 a 6 de junho/86



INSTITUTO DE ARTES
Aquino
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
SUBSECRETARIA DE CULTURA
DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

INSCRIÇÕES E PROGRAMA:
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
Av. Paulo Gama, 110 3 andar
De 22 a 30 de Maio de 1986

DAD: 40+40

Me pedem um depoimento sobre o DAD e seus 40, hoje 42 anos. Coincidência ou não, tenho, também eu, 42 anos.

Cheguei no então CAD, completamente encantada com a minha coragem de ser aluna de uma escola de teatro. Mais coragem ainda: ser atriz! Tinha por muito tempo, a impressão de estar no meio de um filme, alguma coisa tipo "Fame". Ainda hoje, percebo às vezes, tento criar para meus alunos a atmosfera que aqueles anos tinham para mim.

Para quem vê de fora, parece que ser aluno do DAD é ser careta, acreditar num tipo de "teatrão", reverenciar uma forma de "teatro de colégio" (perdoem-me os colégios, que eu adorava os meus alunos adolescentes) ou ainda ser bem comportado para os padrões de vida "artística". Por outro lado, por exigências do mercado, escola de teatro é sonhada por muitos como um passaporte para a televisão (quem diria!).

Hoje, muitos anos depois de ter sido aluna e sendo professora, me invade a sensação de que somos rebeldes. Estudando, acreditando que é possível realizar a suprema heresia de escolher o teatro como profissão, e ainda por cima, "fazer faculdade de teatro?" Resistindo a

tantas tendências; à sempre anunciada morte do teatro; a tantas tentativas de enquadramento em rótulos: o teatro do corpo, o teatro da forma, o teatro do grito, o teatro sem ator; a divisão de um conhecimento, que é íntegro por natureza, em disciplinas/matérias estanques; lutando por uma universidade pública ameaçada de se tornar uma instituição de mercado, e que lugar existe para uma escola de teatro numa universidade de mercado?

Hoje, enquanto leio Tchekhov com meus alunos; enquanto lembro da minha turma: Angela Gonzaga, Sérgio Lulkin, Rebeca Litvin, Denize Barella, Torquato, Míriam Tessler, Antônio Gilberto, Clarissa Malheiros, Alzira, Dunga, Cláudia Nocchi, Conceição, Júlio Conte e tantos outros; enquanto penso em meus professores depois colegas Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Sérgio Silva, Luiz Paulo Vasconcellos, Lygia Vianna Barbosa, Luiz Arthur Nunes, Sandra Dani, Graça Nunes, Ivo Bender, Alziro Azevedo, Ida Celina; enquanto tenho saudade dos dias vorazes passados na escola da Salgado Filho; enquanto revivo a experiência de me tornar atriz fazendo papel de sacristão; acredito que a cada momento que os nossos alunos sobem ao palco nos tornamos mais rebeldes. Cada vez que abrimos o portão do Teatro da Salgado Filho, agora Sala Alziro Azevedo, a cada nova aula que iniciamos, reconstruímos uma vez mais a idéia de Peter Brook *"no teatro, toda forma uma vez nascida é mortal; toda forma tem que ser reconcebida e sua nova concepção trará as marcas de todas as influências que a cercam"*.¹ Portanto, que venham outros 40!■

"fazer faculdade de teatro?"
Resistindo a tantas
tendências;
à sempre anunciada morte do
teatro;
a tantas tentativas de
enquadramento em rótulos:
o teatro do corpo, o teatro da
forma, o teatro do grito, o
teatro sem ator; a divisão de
um conhecimento, que é
íntegro por natureza, em
disciplinas/matérias
estanques; lutando por uma
universidade pública
ameaçada de se tornar uma
instituição de mercado, e que
lugar existe para uma escola
de teatro numa universidade
de mercado?

¹ BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

Lembro Sim

**Na minha turma (família) do CAD,
do Província, da CASA e de casa,
eu sempre fui tida como a que
guarda as memória.**

**"A Nara lembra de tudo!",
eles adoram dizer.**

**Quando penso naqueles tempos, de 68 a
71, lembro sim de muitas coisas,
umas fragmentadas, outras incontáveis
- que não se podem contar.**

**Por precaução, vão aqui algumas
das que se podem contar.**

1 O Gerd (Bornhein) era o Diretor do Curso.

Professor, mas eu não cheguei a ter aulas com ele. Íamos montar a "Ópera dos Três Vinténs", do Brecht e o Luiz Paulo Vasconcellos vinha do Rio de Janeiro especialmente convidado para isto. Tínhamos um problema com a direção musical, sem as partituras, alguém teria que tirá-las de ouvido das gravações do original que o Gerd tinha.

Nesta época, eu namorava o Léo Ferlauto, que recentemente havia largado a faculdade de engenharia pela música, aluno brilhante do curso de piano na Escola de Belas Artes. Gerd, quando soube, disse: "é ele!" Lá fomos nós, uma tarde, para a casa do Gerd ouvir a Ópera. O Léo tremia, mas, corajoso, topou.

Montamos, sucesso e tal.

O CAD, na Av. Salgado Filho há pouco tempo, estava em obras. Nosso camarim era na sala de esgrima (não faço a menor idéia de que sala seja hoje lá).

Um frio do cão, duas estufas, conhaque, Beth Zambrano e Graça Nunes tricotando, nenhum banheiro. Tínhamos que usar o pátio para, digamos, aliviar a tensão antes de começar a peça. E claro que choveu a temporada inteira: era junho.

Era junho de 1969, o homem pisava na Lua, nós estreávamos a "Ópera dos Três Vinténs", nascia o Luciano Ibias - não dá para esquecer.

Eu era uma aluna média, tinha feito um ou outro exercício decentemente. Ganhei um papel pequeno, de um dos mendigos. Mas fui melhorando nas aulas e passei a ensaiar o papel da Luci, para alternar com a Valquíria Peña (talentosíssima, mas mais interessada na Dança do que no Teatro) durante a temporada. Ela faria a estréia. Chega o dia, meia hora antes e nada da Valquíria. Meti-me no figurino da Luci e, claro, a Valquíria chegou. Foi um momento e tanto.

2 Logo que eu entrei no Curso, ainda na Av. Venâncio Aires, percebi que a pessoa mais importante, mais amada, falada e festejada era o irmão da Graça Nunes, namorado da Lulu (Maria Luiza Martini). Ele estava na França e cada carta que chegava era um alvoroço. Corriam todos, e o dono da carta, enquanto a lia no meio da roda que se criava tinha lá os seus dez minutos de sucesso. Maria Helena (Lopes) só dizia: "que saudade daquele sorriso!"

Luizar (como eles o chamavam) mandou, para a Maria Helena dirigir, a idéia de um roteiro para criação coletiva. Maria Helena começou conosco (éramos tão poucos espalhados nas três séries do curso, que as aulas eram, quase sempre, coletivas) as improvisações, mas preferiu que o próprio Luizar dirigisse. Ele estava por chegar! Trouxe na mala e na cabeça os livros e as idéias de Artaud e de Grotowski. Era, afinal de contas, 1968.

Seguimos trabalhando. Um dia, o Luizar e o Zé Falleiro (José Ronaldo) me chamaram para saber minha opinião sobre que frase do Artaud colocar no programa da peça. Foram os meus dez minutos de sucesso!

Luiz e eu ficamos logo amigos, e íntimos. Nossa parceria começou ali mesmo, e passou por várias fases e modalidades (ele me dirigindo, nós dois dando aulas juntos, eu o dirigindo, fui sua assistente de direção, dirigi textos seus, fui atriz em textos que ele escreveu) e segue até hoje no Rio de Janeiro, onde somos professores na UNI-RIO e no trabalho com o Núcleo Carioca de Teatro.

Foi com este espetáculo, estreado no final de 1968 e que se chamou "Homem: Variações Sobre o Tema", com muita expressão corporal, participação do público e tal, que virei minha primeira noite no teatro. O cenário, do Damasceno (Luiz), foi construído numa sala da Reitoria, era uma sala com dois ambientes: um corredor, por onde o público entrava e o espaço em que se passava a peça. Feito de uma estrutura de madeira, com o chão forrado de estopa e almofadas, e as paredes de plástico branco, que nós, os atores, alegres e pacientes pregamos com percevejos que nos furavam as ricas e expressivas mãozinhas. Quando terminamos, às 7 horas da manhã do dia da estréia, Luizar quis fazer um corrido. Fomos tomados por um acesso de riso nervoso e feliz - foi a primeira vez que vi o Luiz furioso.

Lembro Sim

③ Em 1969, o mesmo ano da montagem da "Ópera", a Universidade incumbiu a Maria Helena de montar um espetáculo em conjunto com o Madrigal, dirigido pela estupenda (desculpem o adjetivo, mas ainda é pouco para ela) Madeleine Ruffier. A Lena hesitou, não queria fazer, não sabia bem o que fazer, enfim decidiu-se por um libreto da Commedia dell'Arte intitulado "La Pazzia Senile". Faria com os alunos adiantados, a Lulu, o Luizar, o Damasceno e fez teste (horrível para nós!) comigo, a Haydée Porto, o José Carlos Henn, o Carlos Carvalho e o Gilberto Mônaco. Ficamos Zé Carlos, Carlinhos e eu. Meu mérito era ter dançado toda a vida e isto me dava grande afinidade, é claro, com a linguagem do movimento, que seria a única utilizada na peça.

Posso dizer que o que aprendi com a Lena dirigindo e com o Damasceno contracenando, são coisas que uso até hoje no palco e nas aulas. Tive ali momentos muito difíceis. Eu não entendia o que a Lena queria, e quando entendia não conseguia fazer.

Meu papel era o de uma cortesã, e eu mal sabia o que isto queria dizer. Meus gestos estavam impregnados pelo ballet clássico, que eu estudara desde pequena e meus modos eram os de uma menina de Pelotas, onde eu nasci e vivi até os 17 anos (tinha 19, a estas alturas). Acho que levei a Lena ao desespero até ela decidir, depois de uma conversa com a Lulu, que a única solução para salvar a peça era trocarmos os papéis. Eu faria a mocinha (ai, que alívio) e a Lulu a cortesã. Tudo certo, foi lindo.

A Graça Nunes deve ter ainda uns slides belíssimos da peça.

④ Em 1970, montamos "Casa de Orates", Luiz Paulo dirigindo, já instalado em Porto Alegre, e "A Cantora Careca", exercício de final de Curso da aluna-diretora Irene Brietzke. Foi o primeiro trabalho só nosso, sem nenhum professor por perto. Montagem moderna, com luz negra, estroboscópica, pintávamos os rostos com tinta colorida de automóvel (a Suzana Saldanha, que estava no elenco só agora soube disto).

⑤ Estivemos sozinhos, sem professores, em outros momentos não tão felizes. Cassados, aposentados compulsoriamente, ficamos sem vários deles. Era iminente o fechamento do Curso. Impossível, para os professores que restaram, darem todas as aulas, assumindo, cada um, várias disciplinas. Resolvemos a questão com as monitorias (foi quando comecei a dar aulas de Expressão Corporal, o que faço cada vez com mais prazer, até hoje) e organizamos seminários para montagens de cenas e estudos teóricos.

Luiz e eu coordenamos uma divisão de temas, cenas, salas e horários e trabalhamos muito, todos nós. A nós dois coube a montagem da famosa cena de "A Gaivota", de Tchekhov, Nina e Treplev, pouco antes dele se suicidar. Maria Helena nos supervisionava. Foi horrível. Eu não conseguia fazer. Minha voz tremia involuntariamente. Soava como a pior rádio-novela, parecia aquele estilo antigo de declamação que eu assistira milhares de vezes na infância.

Até que um dia, acho que cansada de dar instruções, indicações, conselhos até, e NADA, a Maria Helena levantou e MOSTROU (naquela época, isto era pecado mortal). Fez um silêncio enorme dentro de mim e eu compreendi. Eu compreendi, eu compreendi, eu compreendi tudo. E acreditei, ali, que eu podia ser atriz.

Nara Keiserman

Agosto de 1997

Teatro São Pedro — de 23 a 30 de novembro de 1967

« Dona Rosita, a Solteira »
ou

« A Linguagem das Flôres »

peça em 3 atos; poema granadino do Novecentos, com cenas de canto e dança,
de FEDERICO GARCÍA LORCA
(1899 - 1936)

Tradução de Carlos Drummond de Andrade

O Dia em que Caio bateu no delegado

Sérgio Capparelli

O homem era da Polícia Federal e tinha entrado havia pouco no Centro de arte Dramática. Queria ser ator.

Pois é, ator.

Eu também queria ser ator.

Acontece que eu tinha chegado do interior de Minas

Gerais e ainda estava perplexo com a escola de teatro. Me dava conta que

ninguém, ali, era da

tradicional família mineira.

Choque cultural, diria mais

tarde. Pois bem, havia

aparecido aquele cara do Rio de Janeiro, como quem não

quer nada, puxando os "s",

com seu terno e gravata.

Ali, no CAD, acredita?

Não me lembro mais do

nome dele, nem vem ao

caso. Uma hora, contava

vantagens, dizendo que era

delegado no Rio e que tinha

matado muito bandido nos

morros. Outra hora, dizia que

nos morros tinha matado

muito bandido. E que era

delegado federal...

Entrou no primeiro ano, - sem

vestibular, - e eu estava

intrigado em saber se ele

colocaria malha para os

exercícios de esgrima.

Porque naquela época tinha

esgrima no CAD e o cara

despejava a cantilena dos

perigos dos morros do Rio.

Touché!

Era o mês de setembro de

1967, se me lembro bem.

Havia muita movimentação

política. E a gente ali,

sestroso. Um dia ele deu a

entender que tinha caído

numa crise depressiva e o

psiquiatra o tinha

aconselhado a deixar os

morros e se exilar num lugar

mais tranquilo, para se

ocupar emocionalmente.

Acontece que ele encontrou o Caio pela frente. Sim, ele mesmo. Assistia às aulas do professor Gerd Bornheim junto com a Magliani. Chegavam cedo e ficavam por ali, conversando, trocando idéias, essas coisas... Irene Brietzke, Luiz Arthur Nunes, Graça Nunes, Cecília Niesemlat, Ida Celina, todos juntos. Tudo tranquilo até a última aula da noite.

Acho que eu estava às voltas com a iluminação de "Dona Rosita, a solteira", de Garcia Lorca. Ou ensaiava "Que Delícia de Guerra", de Thornton Wilder. Thornton Wilder? Não sei bem. Passava pelo corredor quando ouvi o estalo. Plaf! Esses estalos inconfundíveis que carregam o ambiente de eletricidade e todo mundo espera pelo trovão. Alguns tapando o ouvido, claro. Entrei na saleta e compreendi de imediato. Caio Fernando Abreu, franzino, de pé, com o braço ainda estendido, e o delegado, de rosto incendiado, levando a mão dentro do paletó para pegar o revólver.

- Mas ele xingou a Magliani, racista!

O CAD, nesta época, já tinha saído da Rua Venâncio Aires, perto do Colégio Militar, e se transferido para o início da Salgado Filho. O prédio ainda estava em reformas. E naquela noite havia mais gente do que o usual por causa da aula do professor Gerd. Mas ninguém esperava por aquele tapa. E não sabiam o que fazer com ele. Ou depois dele.

Os alunos cercaram o delegado para dissuadí-lo de alguma loucura. Outros afastaram o Caio e a Magliani. O tempo continuava se fechando. O delegado passou mais uma vez a mão pelo rosto e deve ter se lembrado que tinha vindo de longe, para fazer amigos, interpretar Ibsen e Shakespeare e então voltar aos morros do Rio.

Naquela noite a aula terminou mais tarde no CAD. O delegado estava cada vez mais isolado mas prometia vingança. Alguém sugeriu que fossem chamados brigadianos para acalmar a situação. De fato, alguém deixou o CAD em busca de proteção. Qual nada! Quando os brigadianos se aproximaram, o delegado mostrou seu documento da polícia federal e ordenou que arrombassem o CAD, se fosse preciso, para prender o Caio. Só não aconteceu a invasão porque o professor Gerd foi até a rua conversar com seu aluno delegado e os brigadianos. Depois de algum tempo, o delegado aceitou as ponderações e foi embora. Os estudantes foram saindo, temerosos, mas nada aconteceu. Uma semana depois, Caio voltou ao CAD. Quando saía de casa foi seqüestrado por três policiais - entre eles o delegado-ator - e espancado num beco da Cidade Baixa. ■



Espectáculo comemorativo aos 30 anos do DAD.
Na foto Hermes Mancilha e Suzane Weber no camarim.

A TEMPESTADE

de William Shakespeare

adaptação de Luiz Paulo Vasconcellos, segundo tradução de Oscar Mendes

ELENCO POR ORDEM DE ENTRADA EM CENA:

Prólogo (A Tempestade)	Fernando Ochôa, Breno Saul, Hermes Mancilha, Alexander Marques, André Boll, Luis Antônio Pradel, Marcos Vaz
Alonso, rei de Nápoles	Alexandre Bueno Madeira
Gonçalo, nobre napolitano	Luis Antônio Pradel
Sebastião, irmão do rei de Nápoles	André Boll
Antônio, o atual Duque de Milão	Marcos Vaz
Próspero, o deposto Duque de Milão	João Batista Diemer
Miranda, sua filha	Cátia Corrêa
Ariel, um espírito	Suzane Weber
Espíritos	Cláudia Lizardo
Calibá, um habitante da ilha	Fernando Ochôa, Breno Saul
Fernando, príncipe de Nápoles	Hermes Mancilha
Trinculo, um napolitano	Fernando Von Waschburger
Stefano, um napolitano	Jackson Gerchmann
	Alexander Marques

EQUIPE TÉCNICA:

Cenário	Rodrigo Lopes
Figurinos e adereços	Raquel Dias
Supervisão de Cenário e Figurino	Alzira Azevedo
Maquiagem	Sandra Dani
Assistente de Maquiagem	Ana Cristina Nöthen
Trilha Sonora	Marlene Hoffmann Goidanich
	Luiz Paulo Vasconcellos
Preparação Vocal	Marlene Hoffmann Goidanich
Preparação Corporal	Suzane Weber
Criação de Iluminação	João Acyr
Operação de Luz	Lúcia Carvalho
Operação de Som	Jaqueline Pinzon
Estúdio de Som	Versus Comunicações
Técnico de Estúdio	M. A. Fontella
Fotos de Cena	Cláudio Etges
Produção Executiva	Lúcia Carvalho, Breno Saul, Goretti Grossi
Orientador de Produção	Sérgio Silva
Produção	Departamento de Arte Dramática
	FUNDACEN (Projetos Especiais p/ Teatro)
Assistente de Direção	Hermes Mancilha
Direção Geral	LUIZ PAULO VASCONCELLOS

O espetáculo será apresentado em ato único. A Tempestade estreou em 19 de agosto de 1988, no Teatro Universitário - Sala Qorpo Santo.

Departamento de Arte Dramática: uma questão de respeito

"A tecnologia já move-se por si. É a vez da POESIA".

Krikor Belekian, arquiteto professor da UP V e da École Jacques Le Coq. Paris, 1987.

Solange Couto Uflacker

Há quarenta anos a UFRGS oferece à comunidade o Curso de Arte Dramática: é uma questão de respeito. Muito longe do eixo Rio-São Paulo, a distância física aumentada pela precariedade dos meios de transporte, Porto Alegre passa a contar com a possibilidade de formação, em nível superior, na área de arte dramática.

Nestes quarenta anos mantive duas formas de relacionamento, com o Curso de Arte Dramática da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que, abrindo ainda mais o acesso ao conhecimento de Teatro, oferecia à comunidade o Curso de Cultura Teatral. Constando da parte teórica do CAD, era dirigido a pessoas que, graduadas em outras áreas, se interessavam pelo teatro. A fundamentação teórica abrangia todas as disciplinas de formação básica do diretor de teatro, que era a única habilitação superior até então.

Apaixonada pelo teatro e por cenografia há muitos anos, estava consciente de que minha formação em artes plásticas (escultura) não era suficiente para fazer cenografia. Precisava muito aprender e conhecer teatro para então enveredar pelos caminhos da modulação do espaço cênico, cuja magia me arrebatava.

Os primeiros passos desse caminho aconteceram quando ainda era aluna: cenografia para a montagem de "O AMANTE", de Harold Pinter, dirigida por Maria Helena Lopes, e encenada no auditório do Círculo Social Israelita, bem como cenografia, maquiagem e efeitos visuais para a encenação (no curso) da peça "A CANTORA CARECA", de Eugène Ionesco, dirigida por Irene Brietzke, no pequeno teatro da Av. Salgado Filho.

Ah! Como ousávamos! Contrariando as "normas" para encenação do Teatro do Absurdo, levamos o absurdo quase que às últimas conseqüências!

Impossibilitada de concluir o Curso por razões que aqui não cabem comentar, afastei-me da Universidade no início dos anos 70, no entanto continuei a fazer cenografia, figurinos, etc., tendo trabalhado com vários diretores e em vários espaços, cabendo citar "O AUTO DO PASTORZINHO E SEU REBANHO", de Ivo Bender, realizada na escadaria do antigo prédio da Prefeitura Municipal, sob a direção de Irene Brietzke.

Menciono estas montagens apenas para ilustrar a variedade de espaços viáveis para encenações teatrais: o auditório do Instituto de Artes, o Teatro de Arena, o auditório da Assembléia Legislativa, etc..

No final de 1979, aceitei assumir as disciplinas da área visual do teatro, no já então Departamento de Arte Dramática. O sempre difícil encargo de lecionar começou em março de 1980, e permaneci no Departamento de Arte Dramática até o final do ano letivo de 1991.

Em dezembro/91 pedi transferência para o Departamento de Artes Visuais por duas razões: lecionando as disciplinas Art 162, Art 914 e 915, cujos conteúdos eram os caminhos e a história da Arte, estas provocavam-me profunda necessidade de reencetar o antigo projeto de tentar desenvolver minha poética pessoal em artes plásticas. Precisava, pois, retornar às minhas origens. A outra razão (razão, e não "missão") era a certeza de que meu trabalho no departamento estava concluído. "Outros tempos, outros mundos".

Durante esse longo período pude presenciar a arrancada do Departamento de Arte Dramática em direção à conquista do respeito e respaldo da Universidade e da comunidade.

Em 1986 a pesquisa (a primeira do Departamento), proposta e realizada pelos professores Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo, que investigava o

treinamento do ator, conquistou o respeito da comunidade acadêmica.

O Departamento de Arte Dramática contava em seu pequeno corpo docente com professores que primavam pela competência, entre os quais cabe citar Maria Helena Lopes, cujo vasto currículo foi abrilhantado com dois grandes momentos: a direção de uma ópera bufa barroca, "A ÓPERA DELLA SERVA PADRONA", encenada apenas três vezes no Theatro São Pedro no segundo semestre de 1987, em que os cantores líricos eram brasileiros residentes na Europa, onde desenvolviam suas carreiras, já que no Brasil a forma teatral operística não apresenta continuidade, fundamental para aqui reter esses dotados artistas; e posteriormente, quando a competência desta renomada professora atravessa o Oceano, tendo sido convidada pelo diretor do Instituto de Teatro de Barcelona para dirigir um espetáculo na capital catalã, o que ocorreu em 1988, após o que seguiram-se vários convites para dirigir ópera em São Paulo. A carreira de professor universitário no nosso país, entretanto, não permite esses afastamentos, o que não ocorre em outros países onde, ao contrário, as atividades extracurriculares são vistas com bons olhos. Seria um orgulho para a Universidade e para o Departamento ter em seu corpo docente esta evidência de competência.

No início do primeiro semestre de 1987, instada por amigos, solicitei inscrição para realizar o Estágio de Verão oferecido pela **ÉCOLE JACQUES LE COQ** escola particular considerada uma das três melhores escolas de teatro do Ocidente. O estágio, embora realizado em instituição particular, contava com o alto patrocínio do Ministério da Cultura Francês. Tais estágios são oferecidos de quatro em quatro anos, mudando também suas ênfases. Os de 1987 seriam: 1) le jeu a travers les styles, 2) initiation dramatique, 3) architecture et théâtre.

A carga de trabalho no estágio era enorme. Tive o privilégio de ter aulas de improvisação e expressão corporal ministradas pelo próprio Le Coq. Além de sua renomada escola particular, Le Coq era também professor da Universidade de Paris V - UP V. Acompanhado há mais de vinte anos pelo arquiteto e professor da UP V Krikor Belekian, trabalhavam no sentido de transpor para a área arquitetônica e plástica a arquitetura básica do corpo humano.

Com esses mestres e seus assistentes Dorly e Patrice, encontrei o que há muito buscava: a metáfora como instrumento básico para aplicação na cenografia, indumentária, etc.

Voltei enriquecida, entusiasmada, renovada. Respalhada pelo estágio, pude aprofundar meu trabalho nas disciplinas de Elementos da Linguagem Visual

do Teatro e Indumentária.

Em 1988 começaria a ministrar duas disciplinas teóricas cujos conteúdos eram de História da Arte, matéria obrigatória de acordo com o currículo mínimo estabelecido pelo Conselho Federal de Educação. Junto com a Comissão de Carreira e a Chefia do Departamento, havia abordado a possibilidade de ministrar, em dois semestres, o conteúdo, que abrangia da arte rupestre ao pós-moderno, com a convicção de que, embora as súmulas das disciplinas não mudem e os seus programas atenham-se a estas, é possível buscar uma abordagem sempre fresca nas disciplinas teóricas, propor novos trabalhos, variar as formas de avaliação, ser, em suma, criativo, enquanto professor.

Por essa época eu havia concluído também minha Especialização em Artes Plásticas na PUC-RS, que desenvolvi durante dois anos junto àquela Universidade.

Sempre trabalhamos em precárias condições, resultantes tanto do exíguo espaço físico disponível, quanto da falta de manutenção regular. Parece que a Universidade não dispunha de possibilidades, verbas e agilidade funcional nesta área: a deterioração geral dos espaços era paulatina e irreversível, como bem o ilustra o casarão da Av. Salgado Filho. Empreendemos então a busca e conquista de um local mais adequado, que se materializou no prédio da rua Gal. Vitorino, para o que fez-se necessário buscar junto à Prefeitura da UFRGS a solução para obter o espaço e realizar as reformas pertinentes. Consegui então uma sala (11 metros de comprimento) no último andar do referido prédio, dotada de janelas de ponta a ponta, voltadas para o poente e com um grande balcão e duas pias, na mesma extensão das janelas, que deveria ser reformada para se tornar viável, o que muito nos custou, pois foi preciso instalar as mesas, quadro-negro, armários, painel, etc.

Mesmo sabendo que o currículo mudou e desconhecendo o atual, gostaria de expor a função primordial da disciplina Art 162- Elementos da Linguagem Visual do Teatro. Expusera à COMCARDRA a necessidade de uma disciplina que abordasse a linguagem visual, porém orientada para a arte dramática. Oferecida como obrigatória para as várias habilitações, meu plano era de, através desta disciplina, apressar o conhecimento tanto da parte visual do teatro, como proporcionar forte embasamento nesta área: linhas, superfícies, cores, massas, **tensões espaciais** (imprescindível conhecimento para atores e diretores), domínio do espaço bi e tridimensional. Visava, em suma, dar-lhes instrumental para realizarem seus trabalhos em direção, interpretação e licenciatura.

Fortemente embasada nas obras de Fayga Ostrower, Paul Klee, Kandinsky e Israel Pedrosa, dis-

punha de excelente suporte teórico para ensinar-lhes princípios fundamentais das artes visuais. Tal conhecimento iniciava-se no espaço bidimensional de:

1) folhas de papel ofício,

2) nanquim,

3) talos de taquara por mim preparados para servirem como ponta seca. Composições e composições abstratas sucediam-se. Cada uma era cuidadosamente avaliada. Orientava-os no sentido de aplicar esse conhecimento nas outras disciplinas.

Após o uso da cor, primeiro diluída como aquarela e depois como abordagem matérica, matéria texturada, na superfície bidimensional avançava-se para a tridimensional. Em primeiro lugar as composições monocromáticas, culminando com as composições policromáticas: o conhecimento da cor e suas irradiações. Este conhecimento espalhava-se para outras disciplinas, conforme relatos espontâneos de alunos da disciplina.

Uma indumentária é uma complexa organização de linhas, superfícies, texturas, cores e massas. É uma estrutura tridimensional sobre outra estrutura tridimensional: o corpo humano. O ator deve saber tirar o máximo proveito de sua indumentária, pois ela lhe permite dar ênfases dramáticas ou cômicas ao seu desempenho cênico.

No início de 1994, os professores Irion e Maria Lúcia, com o respaldo da Universidade, trazem a Porto Alegre o grupo de teatro italiano POTLACH. Uma excepcional apresentação pública na Praça XV atraiu enorme multidão, bem como outra, realizada à noite no Salão de Atos da UFRGS, evidenciando ambas o sucesso da iniciativa. No segundo semestre de 1994 estes mesmos professores trazem a esta cidade luminárias do teatro europeu, para o SEMINÁRIO: O TEATRO DO FINAL DO MILÊNIO, cujo encerramento se deu com a apresentação da brâmane SANJUKA PRANIGRAHI, que conseguira restaurar a Dança Odissi, forma antiquíssima de dança hindú, no Salão de Atos da UFRGS.

O respaldo da Universidade tem sido absolutamente coerente com a abertura à comunidade do Curso de Arte Dramática, ocorrido há quarenta anos atrás, enriquecendo não só os alunos e o departamento mas, principalmente, a comunidade.

Por último, gostaria de lembrar que fomos nós, que cursamos o Curso de Arte Dramática entre 1968 e 1971, que, a partir dos anos 80, conseguimos formar os que agora nos substituem, já que estamos quase todos aposentados■

EPÍLOGO:

“A grande arte irradia uma aura misteriosa, além do bem e do mal”.

“A educação deve se concentrar nos textos originais, grandes obras de arte, tão complexas e alusivas que assombraram geração após geração. Nenhum de nós as entende completamente. Devemos apresentá-las aos estudantes e então sair do caminho”.

Paglia, Camille. *Vampes & Vadias*, Rio de Janeiro. Livraria Francisco Alves Editora S/A. 1996. pag. 26. ed. n/numerada.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
FACULDADE DE FILOSOFIA
CENTRO DE ARTE DRAMÁTICA

CORPO DOCENTE

Clovis M. Vasques — Diretor
Bruno Kiefer
Lygia Vianna Barbosa
Maria de Lourdes Sanchez
Nair Miorin Paiva
Gilberto Marques
Luiz Paulo Vasconcellos
Maria Helena Lopes
Rina Ricci
Olga Reverbel
Charlotte Kahle

CENTRO DE ARTE DRAMÁTICA
apresenta

"FIM DE PARTIDA"

SAMUEL BECKETT

Ato único

Tradução de J. Marshner e Silviano Santiago

CLOV	Gilberto Mônaco
HAMM	Mauricio Herskovic
NAGG	José Carlos Henn
NELL	Isabel Ibias

Cenografia e figurinos	Equipe
Iluminação	Luiz Paulo Vasconcellos
Iluminador	José Arthur Franco
Sonoplastia	Sandra Matzembacher
Sonotécnica	Graça Nunes
Maquiagem	Arines Ibias
Fotografias	José Arthur Franco
Cartazes	Eduardo Cruz
Gravações	Rádio da Universidade
Produção	Lygia Vianna Barbosa
Supervisão do espetáculo	Maria Helena Lopes

Direção de Carlos Carvalho

Sobre o autor

Pode-se entender TEATRO como a combinação perfeita entre o texto dramático e o espetáculo formal realizado no palco (duas linguagens diferentes que se integram pela atividade do "metteur-en-scène"). Talvez isso pareça, à primeira vista, uma concepção muito acadêmica ou a ignorância de certas experiências (válidas, não se nega) de teatro em que a palavra literária inexistente ou está relegada a segundo plano. E a bibliografia teórica discute com frequência essas idéias. Todavia, não se pode contestar que o teatro ocidental, ao longo dos tempos, tem partido de uma maior ou menor ênfase ao texto pré-existente ao espetáculo cênico (tragédia grega, Shakespeare, Molière, Commedia dell'arte, o teatro realista ou as revoluções do século XX).

Ao tomar-se a história do teatro no Brasil, então, tem-se dois momentos bem definidos em sua evolução: o teatro até 1940 e o teatro moderno que tem, como marco inicial, a festejada apresentação de O VESTIDO DE NOIVA. E o divisor espontâneo é, sem dúvida, NÉLSON RODRIGUES.

Se Néelson, como indivíduo, foi questionado, discutido e até combatido, como dramaturgo representa uma renovação efetiva cujos méritos unanimemente são reconhecidos. São praticamente únicas na dramaturgia brasileira a fertilidade de sua imaginação criadora e a eficiência de sua linguagem teatral, em especial no que se refere à estrutura dinâmica dos diálogos (rompendo com o tom declamatório que caracterizava a dramaturgia nacional de até então).

NÉLSON RODRIGUES está na encruzilhada de uma dramaturgia literária e de uma popular, sendo um cronista excepcional do mundo social controverso da classe média suburbana e um observador apaixonadamente cruel das paixões primitivas dos seres doentios que povoam seus textos. Suas peças partem da esquematização de uma trama folhetinesca que, a rigor, está a um passo do inconsequente melodramático; porém, a verossimilhança e a segurança dramática com que o autor vai compondo a psicologia dos personagens em suas lutas individuais ou sociais, conduzem o texto a um resultado final surpreendentemente patético, a uma verdadeira "autópsia" das carências desses seres sofridos, a uma visão da fragilidade dos valores burgueses de nossa sociedade, atingindo ainda — como autor de teatro — uma dimensão verdadeiramente universal. A MULHER SEM PECADO, o primeiro texto de NÉLSON RODRIGUES, embora apresente problemas na sua estrutura orgânica, já revela as qualidades que o autor desenvolverá posteriormente em seu maior trabalho, o VESTIDO DE NOIVA. Em princípio, os episódios de A MULHER... tendem a uma exacerbação dramática "mas a convincente solução cênica lhes infundia qualidade literária. Sem o imponderável de arte que suporta o tema, pouco original, a peça resvalaria para o inteiro mau gosto (sic)". (Sábato Magaldi)

A peça a que assistimos agora, possui todos os ingredientes necessários ao teatro de NÉLSON RODRIGUES e cabe, apenas, verificarmos a articulação do mundo rodrigueano pelo professor-diretor Roberto Ruas e sua equipe de trabalho.

SÉRGIO SILVA

O DEPARTAMENTO DE ARTE
DRAMÁTICA DO INSTITUTO
DE ARTES / UFRGS
APRESENTA DE

NELSON RODRIGUES

A mulher sem pecado

BETO RUAS / DIREÇÃO
CELSO L CHAVES / MÚSICA

PROMOCÃO / PROREXT / UFRGS
APOIO FINANCEIRO / FUNARTE

*hoje pesquiso sobre o trabalho do ator porque
eu tenho certeza de que uma das maneiras de
se chegar a Deus, de transcender a vida - é
através da Arte; o artista (ator) é o condutor.*
Suzana Saldanha

Nunca pensei em ser atriz

Desde criança fazia minhas "palhaçadas" junto com minhas irmãs - Lena, Yeyê e Eliana (ainda não existiam a Débora e a Armanda) e as amiguinhas do Prédio - Neuza, Vera, Edilza e Tereza. As brincadeiras eram números de "bailados" clássicos e popular onde eu fazia um solo com "Índia". Vó-Cici, que saudades, estimulava-nos fazendo os "tutus" e as sapatilhas de morim com cadarços trançados até o joelho, tudo cor-de-rosa. Um luxo! Nosso público era - o zelador e sua esposa, vó-Cici, mãe Lurdes, as mães das amiguinhas e a Cecília, nossa irmã de criação.

Ensaivávamos vários dias para uma única e exitante apresentação noturna. O teatro começa a surgir na minha vida no Colégio Santa Família e na Igreja São Geraldo, mas sempre é claro, como um recurso didático. A primeira vez que vou a uma peça adulta foi no Teatro Leopoldina (hoje Ospa) para ver "My Fair Lady" - enlouqueci com o espetáculo e fiquei fascinada por Bibi Ferreira.

Nem passou pela minha cabeça ser atriz. Mas eis que surge o ano de 1967 como um furacão na minha vida. Num primeiro dia de aula do mês de março, chegando em casa do Colégio Anchieta - eu era professora do pré-primário - recebo um telefonema anunciando que o meu noivo - eu casaria no dia 15 de junho do mesmo ano - sofrera um acidente fatal. Minha vida parou. Parou a vida pra mim.

Só muito lentamente comecei a fazer um pré vestibular (IPV) para talvez fazer História. Antes que chegasse o vestibular encontro uma ex-colega da Escola Normal em frente a Santa Casa de Misericórdia que taxativamente diz:

— Teatro agora é Faculdade e você tem que fazer vestibular para o CAD.
— CAD?

Mudei de opção, passei no Vestibular de Arte Dramática - Direção Teatral e mais tarde Licenciatura e, pela mão de meu pai, eu tinha 21 anos, eu fui conduzida ao primeiro dia de aula.

— Sr. Diretor (isso para Gerd Bornheim) aqui está minha filha que eu estou entregando para o senhor; sou radicalmente contra essa profissão de artista, isso aqui é uma escola de formação de putas.

Gerd se limitou a escutar gentilmente e, ainda hoje, aqui no Rio, quando lembramos dessa história damos boas e suculentas risadas.

Meu pai, que eu amo tanto, se enganou, pois foi no CAD - Centro de Arte Dramática (hoje DAD) que encontrei os meus iguais. No CAD eu fiz amigos, que duram até hoje, me casei com um colega e fui feliz, formamos o Grupo de Teatro Província - Luiz Arthur Nunes, Maria Luiza Martini, Beto Ruas, Haydée Porto, Izabel e Arines Ibias, Nara Keiserman, José Ronaldo Falleiro, Cecília Niesemlat; criamos a CASA (Centro de Arte Sensibilização e Aprendizagem), moramos em comunidade e viajamos pelo Brasil e fora dele,

sempre em busca do que tinha de melhor em teatro.

Saio da escola como aluna e volto como professora. No DAD formei outra família - com tudo de bom e de ruim que numa família pode ter, mas uma família que eu AMO. Minha carreira de professora sempre correu paralela a de atriz. Da UFRGS passei para a UFRJ onde me aposentei - EBA!!! Nunca saí de cena (exceto quando fiz mestrado em Paris) e até hoje pesquiso sobre o trabalho do ator porque eu tenho certeza de que uma das maneiras de se chegar a Deus, de transcender a vida é através da ARTE, e o artista (o ator) é o condutor.

Suzana Saldanha
Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1997.



As Casadas Solteiras de Martins Pena / 1958.

imagens da memória



Egmont de Goethe, 1958.
Carlos Sena e Ivete Brandalise.



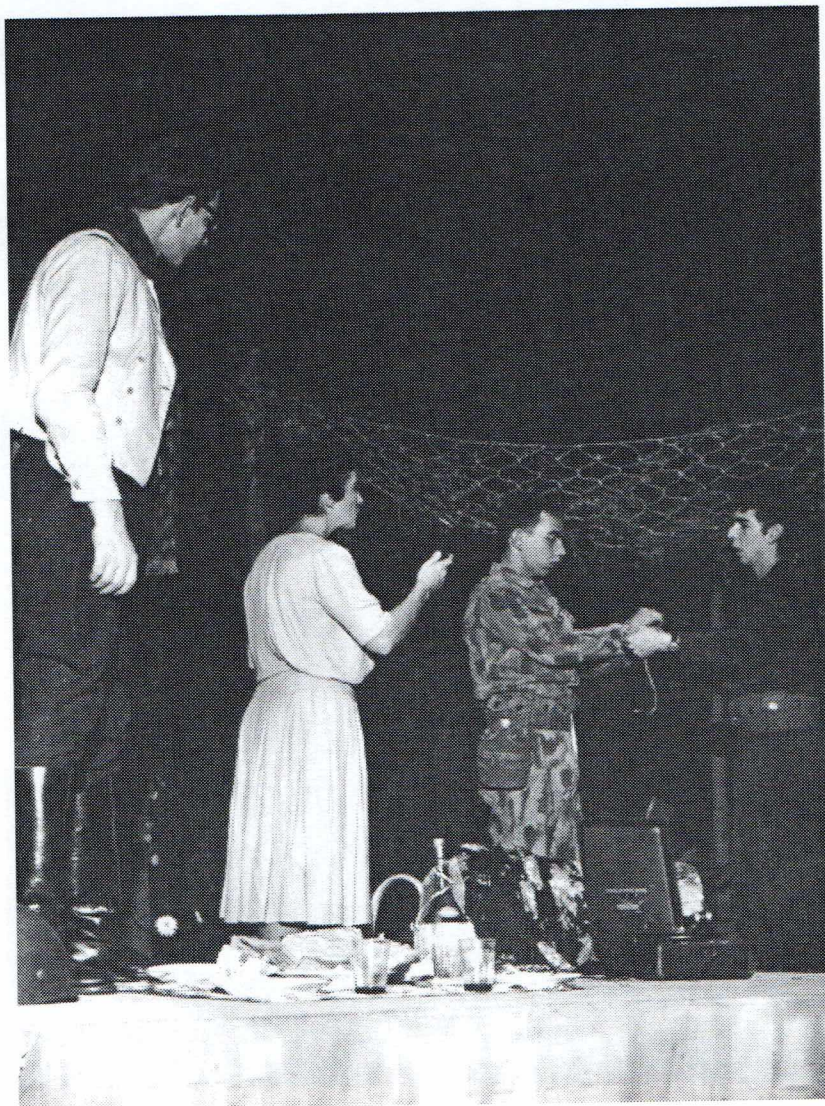
Ensaio de Dona Rosita, a solteira, 1967.

Da esquerda para a direita: Luiz Francisco Fabretti, Ida Celina, Graça Nunes, Valquíria Peña, Maria Luiza Martini e Maria Helena Lopes.

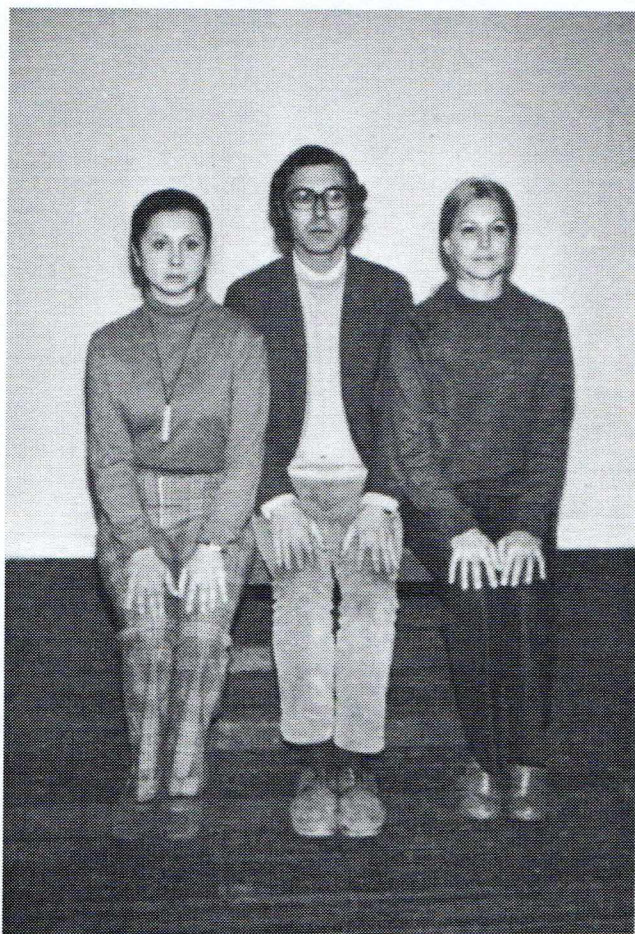
Sentados: Nelsi Terezinha, Vaniá Brown, Luiz Arthur Nunes, Cecília Niesemlat e Irene Brietzke.



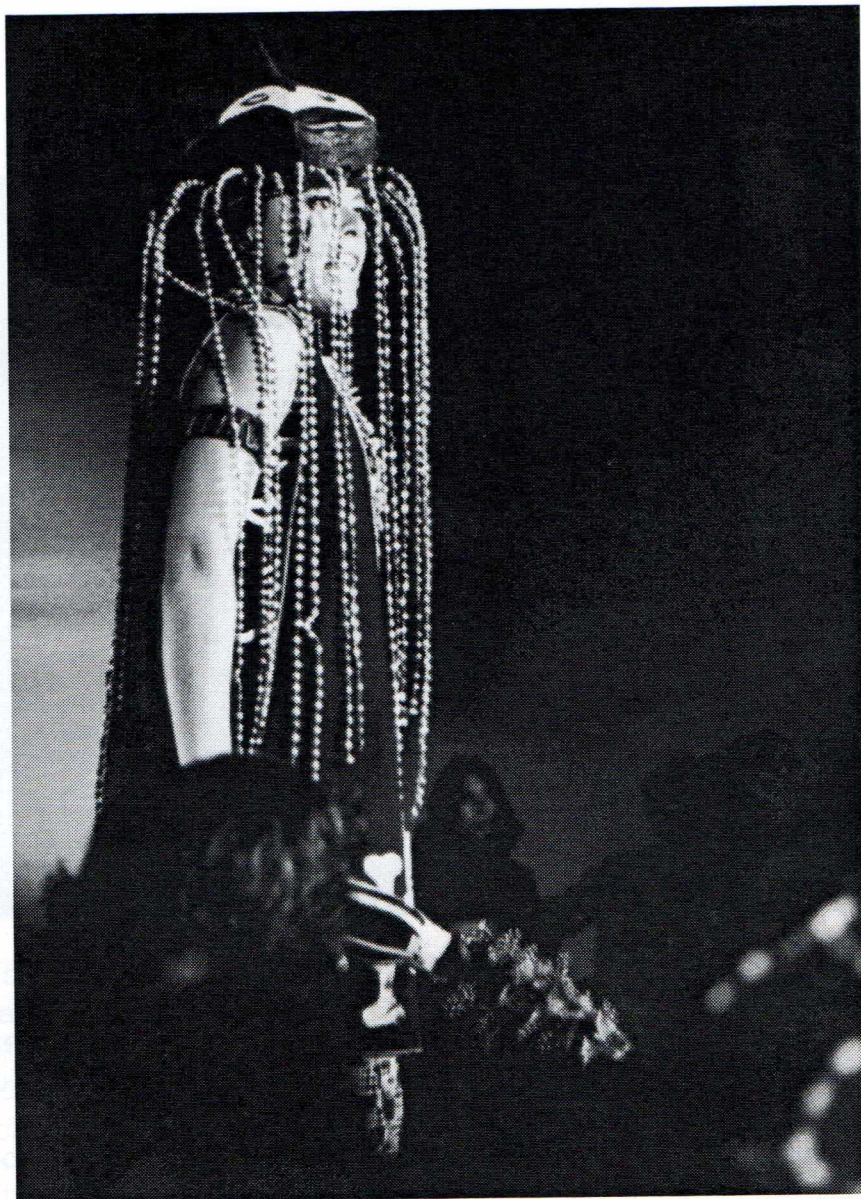
Joãozinho Peteleco, espetáculo infantil.
Da esquerda para a direita
no chão - Vaniá Brown, Elizabeth Hartman e Luis Roberto Damasceno.
em pé - Carlos Castilhos, Jairo de Andrade, Nair Miorin Paiva,
Araci Esteves, entre outros.



Pique-nique no Front de Fernando Arrabal, 1961.
Nair Miorin Paiva entre outros.



Ensaio de A Cantora Careca, 1970.
Suzana Saldanha, Carlos Carvalho e
Haydée Porto.



Graça Nunes em Agamenon de Ésquilo sob direção de Luiz Paulo Vasconcellos, 1971.



Alunos da 1ª turma de 1967, Curso de Ator.

da esquerda para a direita

sentados - José Ronaldo Faleiro, Maria Lydia Magliani, Cecília Niesemblat, Luiz Roberto Damasceno, Ida Celina, Suzana Saldanha, Eugenio Kusnet, Haydée Porto, Maria Luiza Martini, Graça Nunes e Eduardo Cruz.

de pé - Charlotte Kahle, Carlos Castilhos, Maria Helena Lopes, Carlos Carvalho, Nelsi Terezinha, Ilona, Valquíria Peña, Luiz Francisco Fabretti.



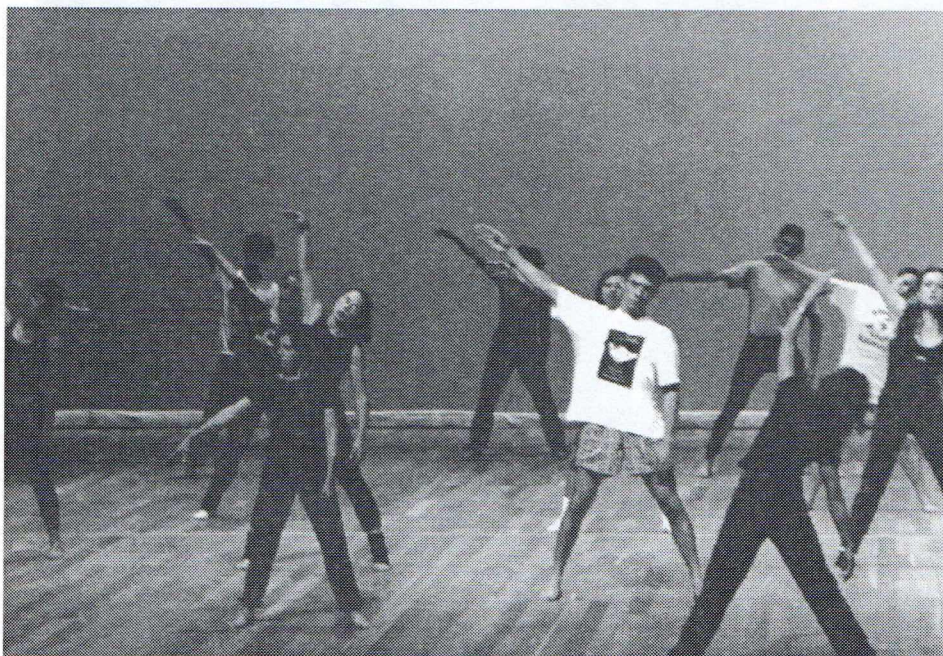
Lisístrata, de Aristófanes.
da esquerda para a direita
frente - Míriam Tessler e Gisela Habeyche
fundo - Ilana Kaplan, Adriane Mottola, Nora Prado e Ciça
Reckziegel.



Escurial de Michel de Guelderode, 1991 / Suzane Weber e Gisela Habeyche
Projeto de Graduação em Interpretação Teatral.



Intervenção dos alunos do DAD no Brique da Redenção em novembro de 1997, aniversário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando foi entregue a *Carta da UFRGS à Sociedade Gaúcha*. À direita se vê, a então Diretora do Instituto de Artes, professora Sandra Dani entregando cópias da carta.

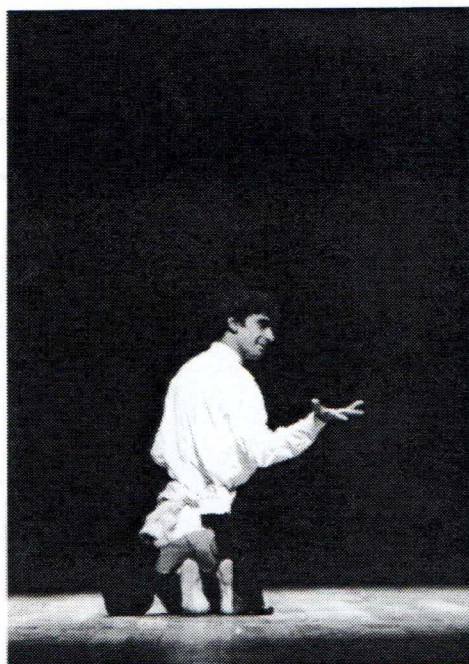


Visita ao Teatro do Sesi/FIERGS em 27 de março de 1998,
Dia Internacional do Teatro.

Na foto acima aquecimento orientado pela professora Suzane Weber.

Na página ao lado, trabalhos do semestre 1997/2.

Marcus Vinícius Almeida, Projeto de Graduação em Interpretação Teatral baseado em textos de Qorpo Santo e performance resultante da disciplina de Improvisação Teatral com os alunos Luis Fernando Messias, Heloísa Correa Gravina e Fabiane Ribeiro Alves.



Sérgio Roberto Silva

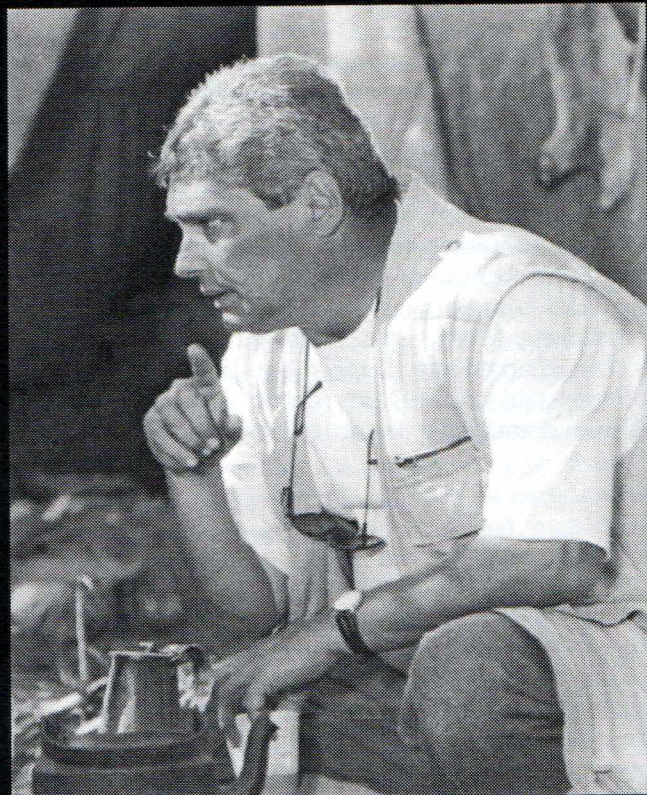
... O DAD permitiu que eu verificasse que os egressos do Departamento tinham uma maior sistematização e um maior comprometimento com o trabalho do que os atores e diretores que não passaram pela escola. Isso me deu a certeza de que é preciso que exista uma escola que normatize as informações, que dê exercícios práticos para o ator e para o diretor de modo a sistematizá-lo dentro da prática do palco...

... Há um reconhecimento do trabalho do DAD que ultrapassa a esfera acadêmica e eu acho que o Departamento se afirma cada vez mais desta maneira. Ao longo desses 40 anos, o Departamento teve bons e maus momentos, mas em todos os momentos sempre teve uma importância muito grande. A saúde é muito mais importante que a Arte, já dizia Brecht. Primeiro vem a saúde, a alimentação e a escola, para depois vir o consumo da Arte....

... Teatro é uma arte de conjunto. Tão importante quanto o diretor é um produtor, tão importante quanto um ator é um cenotécnico. Tanto nas funções artísticas quanto nas funções técnicas, o espetáculo é esse todo, embora no palco o que a gente vê com ênfase é o trabalho do ator...

... O DAD se tornou a partir do esforço de um grupo de jovens atores que, Porfirio Alegre que, em meados dos anos 50, sentiram a necessidade de aprofundar o conhecimento técnico em Teatro...

... Eu não acredito na palavra talento. ...



Professor adjunto do DAD desde 1978, quando o Departamento completava então seus 20 anos, sendo hoje o professor decano do quadro docente.

Especialista em Literatura Brasileira pela UFRGS, além de sua atividade no magistério, atuou como ator, produtor e diretor de teatro. Sua atividade artística abarca também direção, argumento e roteiro de filmes.

Em seu último filme - *Anahy de las Misiones*, 1997, foi diretor e co-autor do argumento e do roteiro (com Gustavo Fernández). Atualmente em projeto, outro longa-metragem, em fase de captação de recursos - *A Noite de São João*, com previsão de início de filmagem em 2001.

A importância da formação acadêmica

Cena - Sérgio Silva, como começaste no Departamento de Arte Dramática?

S.S. Bom, na verdade eu comecei o curso de Arte Dramática, mas nunca terminei, sobretudo por causa das cassações de professores. O Gerd Bornheim, que era professor do DAD e um dos grandes pensadores da UFRGS, foi expurgado pelo regime militar. Por conta disso, eu acabei me transferindo para o curso de Letras, que eu concluí, sem perder o contato com pessoas ligadas ao DAD. Em 72 ou 73, não me lembro bem, comecei a trabalhar com o Luiz Paulo Vasconcellos, que já era professor do DAD. Eu produzia ou fazia direção de produção nos espetáculos do Luiz Paulo e trabalhava com pessoas como Sandra Dani e Irene Brietzke, que já eram professoras ou eram ainda alunas do Departamento. Depois, em 78, eu me tornei professor aqui no DAD, abraçando as disciplinas de literatura dramática e de currículo mínimo.

Cena — Qual é a importância de um curso de nível superior de Arte Dramática para o desenvolvimento de nossa cena teatral?

S.S. Eu sou de uma geração que acredita que é preciso que exista uma formação acadêmica para o ator e para o diretor. A gente sabe que, no Brasil, muitos grandes atores e diretores nunca passaram por uma escola de teatro, mas a minha experiência de trabalho com o Luiz Paulo, a Irene Brietzke, a Miriam Amaral e outros professores, alunos e ex-alunos do DAD, permitiu que eu verificasse que os egressos do Departamento tinham uma maior sistemática e um maior comprometimento com o trabalho do que os atores e diretores que não passaram pela escola. Isso me deu a certeza de que é preciso que exista uma escola que normatize as informações, que dê exercícios práticos para o ator e para o diretor de modo a sistematizá-lo dentro da prática do palco.

Cena — Além da formação técnica, em que medida é necessário que o ator ou o diretor tenham talento ou vocação para a Arte Dramática?

S.S. Eu não acredito na palavra talento. Acho que as pessoas têm aptidões. Alguns têm aptidão para pregar botão em roupa, enquanto outros são incapazes de re-

alizar esta tarefa. Eu acho que a pessoa pode ter uma aptidão para a Arte que, se for incentivada e orientada, acaba fazendo dela um artista. É preciso que esta aptidão seja desenvolvida a partir da formação acadêmica, que fornece o conhecimento técnico necessário para o trabalho consciente e não aleatório, distante daquela explosão de idéias que muitas vezes é tomada por manifestação criativa, mas que é apenas confusão. Antes do Mário de Andrade ou do Oswald de Andrade destruírem a linguagem do romance, do conto ou da poesia, eles foram escritores extremamente acadêmicos; o Mário de Andrade, por exemplo, foi um simbolista ou um parnasiano, que depois se saturou daquela forma poética e acabou indo para uma poesia livre, uma poesia liberada. Sem a experiência anterior, que conferiu a ele noções fundamentais sobre a forma literária, era impossível que ele tivesse uma consciência da necessidade de transição. Picasso, antes de se tornar o artífice do Cubismo e revolucionar a pintura, foi um retratista. No final do século passado, ele fez uma pintura registrando a primeira comunhão da irmãzinha dele, quase como uma fotografia, e, em 1904, ele já estava na fase azul, na fase da metapintura, da pintura pela pintura. Eu acho que a escola pode contribuir exatamente para que essa aptidão seja encontrada sob uma forma técnica pelo jovem estudante.

Às vezes a gente vê em Festivais de Cinema, como o de Gramado ou o de Cannes, a premiação de atores infantis. Eu não acredito que uma criança de dez anos trabalhe num filme com a consciência de criação de interpretação; ela trabalha por pura intuição. O diretor deve ser hábil para conduzir a criança a partir do que ela oferece intuitivamente. O ator mirim pode ter a aptidão, mas falta-lhe exatamente a consciência do que faz e o conhecimento técnico, fundamentais no processo de criação artística.

Cena — Como surgiu o Departamento de Arte Dramática da UFRGS?

S.S. O DAD se formou a partir do esforço de um grupo de jovens atores aqui de Porto Alegre que, em meados dos anos 50, sentiram a necessidade de aprofundar o conhecimento técnico em Teatro. Eles se reuniram e começaram a fazer contatos com a Universidade, especificamente com a Faculdade de Filosofia, que oferecia, além do curso de Filosofia e Letras, Jornalismo, História, Geografia e Pedagogia, entre outros. Para a

criação do curso de Arte Dramática, eles trouxeram o diretor teatral italiano Ruggero Jacobbi. O curso foi aprovado em 1958, passando a integrar a Faculdade de Filosofia. Esse foi o início. De lá para cá, o curso vem formando uma série de nomes importantes do Teatro gaúcho e brasileiro.

Cena — Entre os profissionais formados pelo DAD que despontaram na cena teatral não há apenas atores e diretores, mas também professores, cenógrafos e técnicos de Teatro, não é mesmo?

S.S. Nem todo o aluno que sai da escola vai necessariamente estar em cima do palco; muitos acabam fazendo uma carreira na área da produção ou numa área técnica, o que, às vezes, é menos divulgado, mas não menos importante. Hoje todo mundo diz assim, “Ah, o Fernando Peixoto passou pela escola”. Sim, passou, mas o Fernando apareceu muito porque era ator e diretor e foi trabalhar no Teatro Oficina. Tem pessoas que estão em Rio, em São Paulo ou nos teatros aqui de Porto Alegre, cujos nomes estão perdidos em fichas técnicas, mas que são extremamente importantes para a constituição do espetáculo. Então me parece que o DAD cumpre muito bem sua função. É claro que nem todos os alunos formados vão seguir nesta carreira, porque é necessário um desprendimento muito grande para que alguém se torne artista. É preciso lutar muito, ir em busca dos trabalhos mais variados: o trabalho do intérprete em cima do palco, do intérprete em TV, em spot de rádio, em comercial de TV, em filmes de curta e de longa metragem. Esta é a vida do intérprete, e isso requer uma disponibilidade muito grande. Aqueles que precisam sobreviver do salário que recebem como funcionários públicos ou como bancários têm poucas chances de seguir carreira, mas os que se aventuraram estão vivendo muito bem da profissão. Eu acho que é uma questão individual seguir a carreira.

O curso oferece uma formação de terceiro grau cuja qualidade é reconhecida nacionalmente. Eu encontro pessoas que me dizem, “A escola de vocês gerou muitos atores ou diretores ou cenógrafos importantes”. Eu acho que isso é uma verdade. Comparado com cursos mais tradicionais, como os de Medicina, de Jornalismo, tão importantes dentro da Universidade, o curso de Arte Dramática parece um curso menor. Às vezes é difícil convencer a Universidade como um todo da importância desse curso. Em uma ocasião, um professor da Medicina me disse: “Eu faço operações incríveis e nunca saio no jornal, enquanto vocês fazem uma peça de teatro e isso é divulgado com muita ênfase pela imprensa”. Há um reconhecimento do trabalho do DAD que ultrapassa a esfera acadêmica e eu acho que o Departamento se afirma cada vez mais desta maneira. Ao longo desses 40 anos, o Departamento

teve bons e maus momentos, mas em todos os momentos sempre teve uma importância muito grande. A saúde é muito mais importante que a Arte, já dizia Brecht. Primeiro vem a saúde, a alimentação e a escola, para depois vir o consumo da Arte. Mas o trabalho desenvolvido nestes quarenta anos faz do Departamento de Arte Dramática uma escola importante dentro da estrutura acadêmica.

Cena — Tu falaste em consumo de Arte. Como é que tu vêes hoje o marketing cultural e o produto cênico comercial?

S.S. Uma coisa que eu dizia para os alunos da disciplina de produção teatral, que eu ministrava com a professora Mirna Spritzer, é que em geral o diretor do espetáculo e os atores são enormemente divulgados, se prestigia muito a criatividade, as concepções cênicas, etc., só que a gente esquece que Teatro é uma arte de conjunto. Tão importante quanto o diretor é um produtor, tão importante quanto um ator é um cenotécnico. Tanto nas funções artísticas, quanto nas funções técnicas, o espetáculo é esse todo, embora no palco o que a gente vê com ênfase é o trabalho do ator. O que está ocorrendo agora é que o mercado de trabalho, seja a nível nacional, estadual ou municipal, está exigindo um outro pensador da arte, um cara mais prático, mais lúcido, tecnicamente muito mais informado. Hoje um produtor não é aquele cara que junta objetos emprestados por amigos e parentes para botar em cena. Um produtor cultural hoje precisa estar equipado para trabalhar. Ele precisa conhecer os instrumentos criados para fomentar a criação artística, precisa ter um plano de direção estruturado e uma equipe afinada para entender o que é esse conjunto de acontecimentos que forma o espetáculo teatral. Acho que, dos últimos 5 anos para cá, seja no Teatro ou em outras artes, está se exigindo que o profissional seja cada vez mais profissional e cada vez mais informado daquilo que lhe é oferecido como incentivo a nível de governo municipal, estadual ou federal.

Cena - Nestes quarenta anos de atividades, o DAD cresceu muito?

S.S. Do final da década de 50 até meados da década de 60, o DAD era uma coisa muito acanhada. O único curso de terceiro grau oferecido pelo DAD nesta época era o de direção, que tinha poucos alunos. O curso de interpretação era secundário, era equivalente ao segundo grau, e também tinha uma quantidade de alunos relativamente pequena. Em 1969, quando o Gerd Bornheim trouxe o Luiz Paulo Vasconcellos do Rio de

Janeiro para dirigir "A Ópera dos Três Vinténs", o Departamento tinha somente vinte e oito alunos. O Luiz Paulo botou todos os vinte e oito alunos em cena, independente de serem alunos de direção ou de interpretação. Dez anos depois, o curso já tinha mais de cem alunos. Hoje o DAD tem cento e cinquenta alunos. Também cresceram o número de professores e a área física do DAD. Porém, nem sempre o DAD consegue formar trinta alunos por semestre, como acontece com outros departamentos da Universidade. A gente forma às vezes sete, oito alunos, o que me parece natural. O processo de aprendizado em Teatro não é uma coisa, digamos assim, concreta, instrumental, mecânica, mas um trabalho em que o ator é a um só tempo intérprete e instrumento. É diferente do aprendizado em Música, no qual o piano é o instrumento e o concertista é o executante; o concertista pode ser grandioso e o piano estar desafinado, ou o piano pode ser fantástico e o concertista não ser legal, ou os dois podem estar afinados e sair um belíssimo espetáculo. O instrumento do ator é o seu próprio corpo e sua cabeça, e nem todos os dias esse instrumento está afinado, seja por interferência cotidiana, problemas familiares ou emocionais. Nós não fazemos terapia de apoio quando o aluno está enfrentando uma determinada crise emocional: o aluno tem que resolver os seus problemas para estar apto a receber as técnicas e informações que a escola fornece a ele. Existem processos naturais de seleção em qualquer área profissional e isto também ocorre dentro do próprio curso.

Cena — E o mercado de trabalho para atores e diretores, como está hoje?

S.S. O mercado de trabalho é muito relativo, não só para as Artes Cênicas ou para o ator ou o diretor de teatro, mas para todos. Eu conheço muita gente formada em determinados cursos da Universidade e que não trabalham nas suas áreas por falta ou de mercado de trabalho ou de vontade de buscar novos espaços. Há uma tendência muito grande no Brasil inteiro dos

jovens formados se fixarem nos grandes centros. Na Arte, acontece a mesma coisa e naturalmente os mercados dos grandes centros são muito saturados. O ator, depois de sair da escola, ou vai seguir a linha A, B ou C desses papas do Teatro universal, ou vai procurar adaptar o seu trabalho de interpretação à diferentes veículos, o que abre para ele um mercado muito grande. A maior parte dos atores com que trabalhei no Cinema começaram no Teatro, fato que os habilita a desenvolver um bom trabalho nos filmes. Eu trabalhei em curtas metragens com a Nora Prado, que foi aluna do Departamento de Arte Dramática. A experiência teatral da Nora Prado tornou fácil para ela entender o trabalho da câmera, a relação do ator com a câmera. O Teatro acaba sendo uma base muito importante porque nós não temos uma teoria da interpretação no Cinema. Quando eu fiz o "Anahy de las Misiones", eu exigi da produção a figura da Araci Esteves, que é realmente uma mulher de Teatro. A Araci, formada pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS, com toda a sua carreira calcada em cima da interpretação teatral, teve a qualidade da sua atuação no filme enormemente reconhecida no Brasil inteiro. Os outros atores do elenco do Anahy também têm experiência teatral: o Marcos Palmeira também fez Teatro, embora a área dele seja o Cinema, porque o pai dele é um diretor de Cinema (Zelito Viana). A Dira Paes é graduada pela Escola de Teatro do Rio de Janeiro e o Matheus Nachtgaeler é um ator de teatro bastante premiado e conhecido, que só tinha participado de um filme antes do Anahy, o filme do Bruno Barreto, "O que é isso companheiro". O estudo formal do Teatro dá um embasamento muito grande para que o ator migre para outros veículos de comunicação. O mercado de trabalho existe, mas o ator precisa ter disposição para enfrentá-lo. Ficar dentro de casa, sentado numa poltrona esperando que chovam os convites não adianta, é preciso ir à luta, oferecer-se para trabalhar numa peça como bilheteiro e ficar acompanhando os ensaios, oferecer-se como ator, fazer teste. É uma questão de lutar pelo próprio espaço.

Sérgio Silva foi entrevistado por Flávio Mainieri e Sérgio Ávila no dia 17 de janeiro de 1998 no Departamento de Arte Dramática da UFRGS.



Impressão: Gráfica UFRGS
Rua Ramiro Barcelos, 2705 - 1º andar
Fone: 316 5088 Fax: 316 5083 - Porto Alegre - RS
E-mail: grafica@vortex.ufrgs.br

APOIO



BANCO REAL

ABN AMRO Bank