

Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas

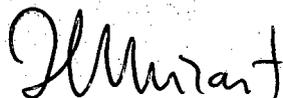
NASCIMENTO E DESENVOLVIMENTO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO  
NO RIO DE JANEIRO E NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina  
para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, área de Literatu-  
ra Brasileira

CÁRMEN LÚCIA FOSSARI

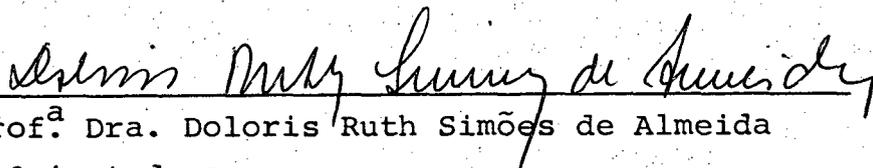
Florianópolis, novembro de 1982.

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Grau DE  
MESTRE EM LETRAS - LITERATURA BRASILEIRA  
e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação.



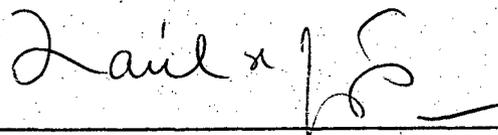
---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Zahidê Lupinacci Muzart  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Literatura Brasileira



---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Doloris Ruth Simões de Almeida  
Orientadora



---

Prof. Dr. Raúl Antelo

---

Prof.<sup>a</sup> Mestre Tânia Regina Oliveira Ramos

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Edda Arzua Ferreira  
Suplente

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> DOLORIS RUTH SIMÕES DE ALMEIDA, pela capacidade lúcida da crítica aliada à paciência tão própria dos professores orientadores de dissertações,

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, em especial aos que resistem na "Coragem do Canto", apesar de tudo...

A todos os que possibilitaram acesso às fontes bibliográficas e às fontes primárias, em especial à equipe do jornal O Estado, de Florianópolis, e à do Serviço Nacional do Teatro, Rio de Janeiro,

Ao Prof. Dr. OSWALDO ANTÔNIO FURLAN, por haver contribuído na revisão lingüística e técnica,

Aos companheiros na profissão de FÉ-TEATRO, particularmente aos integrantes, um dia, do Grupo Pesquisa Teatro Novo,

imorredouro reconhecimento.

## SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

- 1 - PRIMEIROS TEATROS UNIVERSITÁRIOS NO RIO DE JANEIRO
  - 1.1 - Concepção de teatro universitário e sua factibilidade
  - 1.2 - Teatro do Estudante do Brasil e Teatro Universitário
    - 1.2.1 - Teatro do Estudante do Brasil
    - 1.2.2 - Teatro Universitário
- 2 - DESENVOLVIMENTO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO NO RIO DE JANEIRO
  - 2.1 - Momento histórico
  - 2.2 - Centro Popular de Cultura
- 3 - MOVIMENTO TEATRAL EM FLORIANÓPOLIS, DE 1962 a 1981
- 4 - TEATRO NA UFSC
  - 4.1 - Percurso histórico
  - 4.2 - Momentos dos grupos teatrais
  - 4.3 - Dramaturgia e processo teatral
  - 4.4 - Opção por uma dramaturgia própria
- 5 - CONCLUSÃO
- 6 - BIBLIOGRAFIA
- 7 - NOTAS
- 8 - ANEXOS
  - I - TEATRO DO RIO DE JANEIRO
    - 1 - Depoimento de um associado do TEB
    - 2 - Apreciação do TEB pela imprensa
    - 3 - Depoimento sobre a "Caravana da Cultura"
    - 4 - Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes
    - 5 - Depoimentos dos integrantes do CPC
  - II - TEATRO DE SANTA CATARINA: NOTÍCIAS E CRÔNICAS

## RELAÇÃO DOS QUADROS

- 1 - Características do teatro aristotélico e do teatro brechtiano
- 2 - Primeiros teatros universitários e educação escolarizada
- 3 - Relações de ruptura do engajado teatro universitário com a educação escolarizada
- 4 - Apresentações, no TAC, de companhias que visitaram Florianópolis (1962-1973)
- 5 - Peças promovidas pela UFSC em Florianópolis (1967/72)
- 6 - Peças promovidas em Florianópolis pela UFSC (1967/1972)
- 7 - Atividades teatrais realizadas em Florianópolis (1962/1973)
- 8 - Teatro encenado na UFSC (1962/1981)
- 9 - Opção por uma dramaturgia própria no desenvolvimento do teatro na UFSC e sua relação com a educação popular

## SIGLAS

- CPC - Centro Popular de Cultura  
DAC - Departamento de Assuntos Culturais  
GIT - Grupo de Interpretação Teatral  
GPTN - Grupo de Pesquisa Teatro Novo  
ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros  
MCP - Movimento de Cultura Popular  
TAC - Teatro Álvaro de Carvalho (Florianópolis)  
TEB - Teatro do Estudante do Brasil  
TEUFSC - Teatro Experimental da UFSC  
TEUSC - Teatro Universitário de Santa Catarina  
TPE - Teatro Paulista do Estudante  
TU - Teatro Universitário (UFRJ)  
TUSC - Teatro Universitário de Santa Catarina  
UNE - União Nacional dos Estudantes

## RESUMO

A presente dissertação visa apresentar um panorama do teatro que foi feito na Universidade Federal de Santa Catarina e demonstrar que seu nascimento e desenvolvimento apresentam traços em comum com as primeiras manifestações teatrais que foram realizadas na Universidade do Rio de Janeiro. As manifestações daquela Universidade, a saber, as do Teatro do Estudante do Brasil e as do Teatro Universitário revelam características semelhantes com as da Educação Escolarizada.

O desenvolvimento do Teatro Universitário a partir do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, por sua vez, demonstra haver realizado uma ruptura das relações de semelhança entre esse mesmo Teatro Universitário e a Educação Escolarizada. Em Santa Catarina registra-se o compromisso com a Educação Popular.

O teatro realizado na Universidade Federal de Santa Catarina revela, em seu nascimento, características relacionadas com a Educação Escolarizada, ainda que coincida, cronologicamente, com a realização do Teatro Universitário Engajado no Rio de Janeiro. No seu desenvolvimento, tendo a preocupação de produzir uma dramaturgia própria, conseguiu romper essas relações e traçar perspectivas rumo a uma Educação Popular, resultando num Teatro Engajado.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation vise présenter un panorama du théâtre qui a été fait à l'Universidade Federal de Santa Catarina et démontrer que sa naissance et son développement présentent des aspects en commun avec les premières manifestations théâtrales qui ont été réalisées à l'Universidade do Rio de Janeiro. Les manifestations de cette Université, à savoir, celles du Teatro do Estudante do Brasil e celles du Teatro Universitário, montrent des caractéristiques semblables de ce Théâtre avec l'Éducation Scolarisée.

Le développement du Teatro Universitário à partir du Centro Popular de Cultura de l'União Nacional dos Estudantes démontre, de son côté, a réalisé une rupture des relations de ressemblance entre ce même Teatro Universitário et l'Éducation Scolarisée. À Santa Catarina on enregistre le compromis avec une Éducation Populaire.

Le théâtre réalisé à l'Universidade Federal de Santa Catarina a révélé, à sa naissance, des caractéristiques qui sont en rapport avec l'Éducation Scolarisée, quoique il coïncide chronologiquement avec la réalisation du Teatro Universitário Engajado à Rio de Janeiro. Dans son développement, ayant la préoccupation de produire une dramaturgie propre, il est arrivé à rompre ces relations et tracer des perspectives envers une Éducation Populaire, ce qui a donné un Théâtre Engagé.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se repensar os aspectos da produção cultural no que concerne à especificidade do teatro universitário (nascimento e desenvolvimento) no Rio de Janeiro e na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Partindo do princípio de que teatro é uma reunião de pessoas em torno de idéias que recriam determinada visão do homem face ao seu momento histórico, interessa precisar a sua função variante face à possibilidade de engajamento na realidade que propicia o jogo teatral.

Desde a instauração da educação escolarizada no Brasil até à criação das Universidades por voltas de 1940, perpetuaram-se, em virtude da oficialização da cultura, dogmas do saber institucionalizado que bem refletem os momentos econômicos dependentes da economia externa do país e por ela dominados.

A implantação das Universidades no Brasil e o conseqüente liberalismo trouxeram à cena os filhos da burguesia nacional. Nesse contexto importa definir o fazer artístico coletivo, de caráter discente, o qual, paralelo ao ensino acadêmico, tenha tido sobretudo possibilidades de superar o dirigismo da educação escolarizada.

O nascimento do teatro universitário no Rio de Janeiro concentra-se em dois momentos: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e o Teatro Universitário do Rio de Janeiro (TU). Através do primeiro ramificaram-se por todo o Brasil os grupos de teatro de estudantes, assumindo a missão de fazer teatro não empresarial e legando ao Estado a responsabilidade

para com a educação e a cultura.

O TEB resultou de experiências conflitantes a nível ideológico, mas possibilitou inegavelmente, através de um processo do seu idealizador Paschoal Carlos Magno, a proliferação dos teatros de estudantes em todo o país.

No desenvolvimento do teatro universitário no Rio de Janeiro, o teatro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) surgiu com a perspectiva de um teatro que foi sujeito de seu momento histórico. Nesse momento, início da década de 60, manifestaram-se os primeiros posicionamentos acerca da cultura popular e nasceu uma estética do fazer formal de uma arte urgente e engajada. Nesse momento o país vivenciou um amplo questionamento da realidade social brasileira, a qual operou articulações dos segmentos populares. O teatro daí nascido respondeu, muito mais na teoria do que na prática, aos espaços solicitados, valendo ressaltar que sua prática foi essencialmente podada com a mudança política operada no país em 1964.

O teatro que se originou na UFSC coincidiu cronologicamente com o desenvolvimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro. Contudo, defasado do seu momento histórico, veio a apresentar estruturas semelhantes àquelas que ele tinha quase duas décadas anteriores, coincidindo com as do nascimento do TU naquela cidade. O desenvolvimento do teatro realizado na UFSC começou num momento político de tendência ditatorial, propensa ao não questionamento da realidade imediata, tendência essa que decorreu sobretudo da própria educação escolarizada, atingida pelos acordos MEC/USAID, pelo Decreto-Lei nº 477 e por outros atos de arbítrio, como o Ato Institucional

nº 5. A revelia desse momento político e através da opção de produzir uma dramaturgia é que o desenvolvimento do Teatro Universitário a desenvolver-se na UFSC irá posicionar-se face à realidade imediata.

O presente trabalho visa determinar o tipo de engajamento desse teatro, fruto de um movimento estudantil: se esse engajamento se processou mais na linha elitista e institucionalizada da arte face à educação ou mais na linha não-elitista, com estética própria de uma ética de educação popular.

## 1 - PRIMEIROS TEATROS UNIVERSITÁRIOS NO RIO DE JANEIRO

O teatro brasileiro do início do século XX viveu em função do ator, que garantia e/ou procurava garantir o público mediante grande letreiro contendo seu nome, afixado na frente do teatro. O ator Procópio Ferreira foi um dentre os versáteis atores que bem marcaram o teatro profissional realizado no país nessa época. Esse teatro, por apoiar-se no carisma da pessoa, do artista, proporcionava à platéia diversão e prazer (fruto da emoção e da magia) de um mundo encantado.

A partir do terceiro decênio deste século, esse teatro do ator, do envolvimento sensível, passa a ser feito de outra forma, possibilitando, da parte do público, participação racional e levando a um conhecimento crítico da realidade em que vive. Essa transformação cultural, que resultou no teatro da comunicação racionalizada, surgiu simultaneamente com a Universidade brasileira. Bem observa SODRÉ (1978:23):

O primeiro contingente saído da Universidade começou a atuar no panorama cultural em 1936. A formação desses jovens era, em grande parte, influenciada pelos professores europeus que o Estado contratava para consolidar a Universidade. Através dessa influência européia penetrou também uma mentalidade liberal que permite aos jovens burgueses o compromisso com alguns encargos culturais até agora reservados aos membros da classe média e do proletariado. Como, por exemplo, fazer teatro.

Essa mentalidade liberal, capaz de permitir à juventude burguesa fazer teatro, marca um dos fatores que, entre outros, possibilitou surgir no Brasil a formação de muitos grupos teatrais, valendo ressaltar, quanto ao Rio de Janeiro, o Teatro

Experimental, o Grupo Universitário de Teatro e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), que é objeto do presente trabalho. Segundo ALVES (1978:24),

Esses grupos têm sua origem no meio universitário e começam a trabalhar dentro de uma organização amadora. Estão preocupados em alterar a forma de representação teatral e a maneira de ver do público. Não pensam ainda em modificar o recrutamento de Público, atingindo outras camadas sociais. Fazer teatro para o mesmo público que é atingido pelo círculo da Universidade.

### 1.1 - Concepção de teatro universitário e sua factibilidade

O teatro universitário pode ser considerado não só como etapa vivencial do acadêmico que participa, em seu momento estudantil, de atividades artísticas, mas também como processo de crítica da realidade e de sua reformulação. Segundo DUGUET (1972:2),

No plano das realizações de grupo e de seu espírito de trabalho é preciso tentar dar um passo no sentido de promover o desenvolvimento teatral, não um teatro de cultura, um teatro que ilustra cursos universitários, mas um teatro que se elabora dentro de uma concepção constante de experimentação e questionamento, garantindo assim uma educação política e artística permanente a seus membros e a seu público.

A função de desenvolvimento do espírito crítico no teatro universitário deve ser mais forte do que o caráter ilustrativo de cursos acadêmicos, porque é através desse processo que ele se torna capaz de questionar o próprio dirigismo da

educação escolarizada, neste caso, a universitária. Bem observa DORT (1972:3):

É assim que o Teatro Universitário, sem nada abdicar de sua especificidade, pôde tornar-se um exemplo para o teatro profissional; o Teatro Universitário lembra entre outras coisas que realidade e jogo teatral não são antagonistas e que é sobretudo missão de todo teatro se servir de um para nos remeter ao outro. Ou, fazer teatro é primeiramente expressar sua própria realidade (individual, cultural e social) num jogo. E que, antes de ser espetáculo, todo teatro é um aprendizado e uma contestação do mundo.

Para que esse aprendizado possa ocorrer concretamente, remetendo a considerações mais profundas quanto ao aspecto de contestar uma ordem cultural imposta pelo sistema econômico, pressupõe-se o estar presente de um grupo, desde a percepção da realidade até à apresentação dessa realidade sob forma de jogo teatral. Aqui é necessário registrar os métodos que possibilitam realizar esse teatro, que aqui será denominado teatro engajado.

O teatro engajado, na acepção moderna do termo, remonta, historicamente, ao período da industrialização ocidental, sobretudo ao sistema econômico capitalista, sobre o que FISCHER (1973:95) nota o seguinte:

O operário submetido à parcelarização do trabalho na produção industrial capitalista não pode ter, em relação ao seu trabalho, um sentido de unidade e não se pode defender contra tal alienação. Sua atitude ante o produto do seu trabalho é a atitude a ser tomada em face de um objeto estranho que tem poder sobre ele. Aliena-se das coisas por ele mesmo feitas e aliena-se de si próprio, perde-se no ato da

produção. Então, como observa Marx, a atividade aparece como sofrimento, a força como fraqueza, a produção como castração, a energia física e espiritual própria do trabalhador, sua vida pessoal (pois o que é a vida senão atividade?) aparecem como atividade independente dele, como atividade que não lhe pertence, voltada contra ele.

É precisamente com o objetivo de fazer oposição à alienação que surge o teatro engajado, ou seja, um teatro com o objetivo nítido de propulsionar consciências, capaz de restabelecer no homem sua condição de ser pensante, de ser emocional e de ser atuante.

A partir do segundo quartel do século XIX até ao século XX, o teatro desenvolveu tendências múltiplas, tais como a do absurdo, do protesto, a realista, a épica. BRUSTEIN (1967) observa no prefácio do seu livro O teatro de protesto:

O drama moderno tem sido até agora estudado, em grande parte, seguindo o ponto de vista do estilo, como uma manifestação de realismo, naturalismo, simbolismo, expressionismos, etc. Ao tratar o drama moderno como uma expressão de rebeldia ou de protesto, pretendo explicar como todos esses 'ismos' meramente disfarçam a unidade essencial deste movimento. Pois trata-se de um movimento, sem dúvida alguma, em que os mais importantes dramaturgos modernos estão mutuamente vinculados por pressupostos e um ponto comum de ataque.

Essas tendências múltiplas estão relacionadas com a perspectiva de uma consciência histórica do homem face ao seu tempo. Teatro Engajado, portanto, é o teatro que se faz sujeito de seu processo histórico e que, independente de suas variantes formais, exercita a prática da educação popular na realidade latino-americana. É um teatro capaz de uma ação de cons-

cientização, cuja estética é de uma força que se respalda na criação artesanal e cujo conflito estabelecido revela às classes exploradas e oprimidas os mecanismos do sistema para mantê-las como tais. O Teatro Engajado leva a uma prática de libertação tanto para quem o pratica quanto para quem dele participa, a saber, o público, ser pensante, ser emocional e ser que, ao transformar-se, transforma seu meio. Para o desenvolvimento do processo de um Teatro Engajado supõe-se uma convivência com a cultura popular.

Para focalizar com maior nitidez as possibilidades metodológicas de realização do Teatro Engajado, convém recordar o questionamento moral ocasionado pelo advento do capitalismo. Segundo BORNHEIN (1975:26-27),

os valores sobre os quais se apóia o mundo ocidental passam a ser problematizados, são valores que perdem a sua vigência, despidos que são de sua dimensão de fundamento último e estável. E o que afeta a todos os aspectos da cultura não poderia deixar de atingir também o teatro. Daí o caráter caótico, confuso, do teatro contemporâneo; também ele sofre essa avalanche de problematização radical, que incide sobre os seus próprios alicerces, razão pela qual se pode afirmar que hoje já não se encontra uma forma única para o teatro, mas topa-se com o informe que busca formas.

Esse aspecto de busca das formas teatrais coincide com o advento da encenação que, através de um processo, culmina na possibilidade de um teatro não-aristotélico. A encenação (leitura cênica do texto dramático) resulta, em parte, do próprio desenvolvimento da tecnologia. O aproveitamento da luz elétrica nas representações é um exemplo. Contudo a encenação não é

resultante apenas do aproveitamento do desenvolvimento tecnológico no teatro. Ela é algo mais profundo, ligado intimamente com a possibilidade de o artista ser o sujeito de sua arte e de o público ser sujeito de seu momento histórico. Muitos são os encenadores que contribuíram para o teatro de hoje. Todavia os grupos teatrais universitários são mais influenciados por Stanislavski, Grotowski ou Bertolt Brecht, acrescentando, mais recentemente, no Brasil, Augusto Boal.<sup>1</sup>

Constantin Stanislavski, tendo agido sob a impressão de ciências recentes, tais como a psiquiatria e a sociologia, com destaque especial da obra de Freud e Jung, e tendo-se baseado nas emoções e nas motivações das pessoas em seus atos criativos, formulou um método para o ator e impulsionou o Teatro Realista. A expressão cênica atinge praticamente uma etapa analítica. Utiliza, para tanto, a expressão plástica (o grupo) e a expressão vocal (a voz), considerando três aspectos: a criação através da memória emotiva evocada à interpretação, a emoção controlada e o sentido da verdade, para permitir uma arte autêntica face à realidade.

Jercy Grotowski, contemporâneo de Stanislavski, propõe o teatro ritual em "O ator santo e o teatro pobre". Este teatro é um ritual, ao qual o ator empresta seu instrumento de trabalho, o corpo, para a encenação, eliminando qualquer auxílio ou recurso, tal como maquiagem. Grotowski parte do pressuposto de que as novas artes, como o cinema, possuem condições técnicas ilimitadas. Por isso, um teatro que se sujeitasse a elas não teria razão de ser. Grotowski chega ao teatro superando o que ele chama de via negativa, que consiste em eliminar a maquiagem, o figurino, a luz, o som e o texto. O "Teatro

Pobre", por ser um ritual, abandona o efeito da "quarta parede", de Stanislavski.

Bertolt Brecht completa esta trilogia dos encenadores, que, de forma constante, têm servido de suporte teórico aos grupos teatrais não empresariais do Brasil de hoje. Para se anunciar os pressupostos teóricos do teatro brechtiano, é mister registrar a interpretação catártica da tragédia exposta na Poética de Aristóteles: o despertar no público a identificação com o sofrimento sobre-humano do herói-trágico, que, representado na tragédia, consegue, através do envolvimento emocional, purgar esse público. Dessa maneira, o público, por ter sofrido, ao momento da representação dramática, com seu herói-trágico, purifica-se e libera as tensões emocionais. Em oposição ao Teatro Aristotélico tem-se o Teatro Épico de Brecht. Transcreve-se, na página seguinte, um quadro em que são postas lado a lado as características do Teatro Aristotélico e as do Teatro Brechtiano, quadro que se encontra em PEIXOTO (1974:99-100).

Brecht, poeta, encenador e dramaturgo, iniciou seus trabalhos teatrais na Alemanha em 1929, época em que Erwin Piscator (1967) concebeu o teatro como sendo uma tribuna, e o público como sendo o parlamento. É o Teatro Político, onde, segundo ele, "o espetáculo e a dramaturgia tradicionais não mais servem aos interesses do novo público - o proletariado - ao qual pretendem se dirigir: é imprescindível encontrar novas estruturas narrativas que permitam a discussão ampla de uma temática nova". Para atingir esses objetivos, utilizou-se de uma tecnologia na marcenaria teatral, adotando palco giratório, esteira rolante, o cinema, tudo como recurso teatral que permi-

QUADRO 1

CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ARISTOTÉLICO E DO TEATRO BRECHTIANO

FORMA DRAMÁTICA ARISTOTÉLICA	FORMA ÉPICA BRECHTIANA
<p>É ação.            Faz o espectador participar da ação.            Consome-lhe a atividade.            Desperta-lhe sentimentos,            Vivência.            O espectador é jogado <u>dentro</u> de alguma coisa.            Sugestiona.            Os sentimentos são conservados tais como são.              O espectador está no interior da ação,            participa.            Supõe-se que o homem é algo conhecido.            O homem é considerado imutável.            Interesse apaixonado pelo desenlace.              Uma cena em função de outra.            Progressão.            Desenvolvimento linear.            Evolução contínua.            O homem como um dado fixo.            O pensamento determina o ser.            Sentimento.</p>	<p>É narração.            Faz do espectador um observador, mas            Desperta-lhe a consciência crítica.            Exige dele decisões,            Visão do mundo.            O espectador é colocado diante de alguma coisa.            Argumenta.            Os sentimentos são elevados a uma tomada de            consciência.            O espectador está em frente, analisa.              O homem é objeto de análise.            O homem transforma e pode transformar-se.            Interesse apaixonado pelo desenvolvimento            da ação.            Cada cena para si.            Construção articulada.            Desenvolvimento retilíneo.            Saltos.            O homem como realidade em processo.            O ser social determina o pensamento.            Razão.</p>

tisse "revelar a engrenagem da História sob um ponto de vista materialista e revolucionário" (PISCATOR, apud Peixoto 1980:108). Brecht, talvez por ser poeta, discorda da adoção de tanto aparato tecnológico e trilha outro caminho, ainda que sedimentado na concepção do Teatro Político. De Brecht surge o Teatro Épico, conhecido também sob o nome de Teatro Didático. Enquanto o Teatro Aristotélico possibilita a identificação e a purificação emocional, o Teatro Épico assegura o direito do homem como um ser social, sujeito também de razão. Segundo BRUSTEIN (1967:283),

Brecht extrai o seu poder do choque da tese e da antítese, contornando sempre uma ilusória síntese harmoniosa. Quer Brecht esteja encaminhando o conflito de razão e instinto, vício e virtude, covardia e heroísmo, adaptação e revolta, ciência e religião, marxismo e neo-romantismo, êle concentra-se quase invariavelmente na oposição, em lugar da resolução de seus termos.

É esse o caráter dinâmico do processo que marca a trajetória do Teatro Didático. Conforme BENTLEY (1967:130-1),

A questão que o nome de Bertolt Brecht suscita é mais a de propaganda do que de pensamento como tal; mas dificilmente se pode analisar a propaganda isolando-a das idéias propagadas. Para começar, as pessoas que se declaram adversas à propaganda na arte apenas se opõem, quase sempre, à propaganda 'do outro lado', resultando que a do 'hosso lado' não é propaganda coisa nenhuma, mas toda a Verdade e nada mais que a Verdade, jorrando, desinteressada e intacta, da boca de Deus ou de um dos seus muitos e solícitos vice-gerentes. Visto que existe, correntemente, essa falta de sinceridade na discussão dêste assunto, torna-se necessário afirmar o que deveria ser óbvio: que todos nós gostamos e aprovamos a propaganda (dado um

mínimo de eloquência) quando estamos de acôrdo com ela e, inversamente, nenhum de nós gosta da propaganda (por mais eloquente que seja) de uma causa que nos é antipática.

Brecht propõe um teatro que seja porta-voz de mudanças sociais e apregoa, para tanto, o recurso do estranhamento. É assim que F. PEIXOTO (1980:109) traduz Brecht: "tornar estranho aquilo que é habitual, tornar insólito aquilo que é cotidiano." Nessa perspectiva, o público não é apenas o ser, produto do meio, mas também o ser social, capaz de detectar as contradições de seu momento histórico. A realidade é, pois, apresentada como passível de ser transformada. O espectador, sendo um ser social, racional e emocional, ao assistir à encenação e ao estranhar determinada situação, estará desenvolvendo o pensamento crítico, porque não está envolvido por completo emocionalmente.

Essa concepção brechtiana de um teatro como instrumento não tira do teatro a sua função de lazer, mas, por sabê-la recurso das forças econômicas, do poder, aproveitar-se-á dela para os fins que se propõe. Dessa forma, esse teatro contará com muitos artifícios, tais como faixas, música, cartazes, capazes de romper a linearidade do espetáculo e, conseqüentemente, o gradativo envolvimento emocional passivo do drama aristotélico. Tornou-se clássico o seguinte texto brechtiano, que se transcreve de FISCHER.

Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo pelo libertador.

Assim, Stanislavski, Grotowski e Brecht, encenadores, contribuem, cada qual a seu modo, teórica e praticamente, para o desenvolvimento de uma encenação teatral brasileira e, especificamente, para o teatro universitário, a partir da década de 60, quando surge o teatrólogo Augusto Boal.

Boal reaproveita os pressupostos desses encenadores e recria uma proposta para a realidade latino-americana. Surge com ele o Teatro do Oprimido, conseguindo, assim, não só mergulhar profundamente no Teatro Brechtiano, mas também ir além no processo, ao propor o Teatro Invisível, que se caracteriza por eliminar a distância entre público e atores e, com isso, eliminar o palco e reviver um teatro nas praças e ruas.

O Teatro Realista de Stanislavski, serviu muito para retratar a decadência da aristocracia russa no início deste século. Todavia foi inoperante face às exigências de uma arte proletária. O Teatro Pobre de Grotowski, tendo eliminado a "quarta parede", foi sustentado pelo Estado polonês, que nele investiu, possibilitando as experimentações deste Teatro-Corpo até às suas últimas conseqüências. Em contrapartida, o Teatro Épico de Brecht resistiu com lucidez à precariedade econômica, social e cultural de um Teatro Universitário no Brasil, porque revelou ser um processo e, como tal, suporta teoricamente o desenvolvimento de um Teatro Engajado. Ao opor-se ao Drama Aristotélico, revela uma estética revolucionária em constante transformação oposta à estética burguesa. Essa transformação processa-se tantas vezes quantos forem os momentos históricos específicos e os homens, seres criadores que neles vivem.

## 1.2 - Teatro do Estudante do Brasil e Teatro Universitário

O Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e o Teatro Universitário (TU) representam, na perspectiva deste trabalho, um marco que assinala o nascimento do teatro universitário do Rio de Janeiro. O TEB, sobretudo por ter atingido uma gama de experiências, tais como excursão ao Norte e Nordeste do Brasil, Teatro Duse e Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes (considerando então as iniciativas do mentor do TEB Paschoal Carlos Magno) faz jus à sua inclusão neste trabalho. O TEB, que em seu tempo existencial, negou sua identificação enquanto "teatro universitário", originou, paradoxalmente, a idéia de formar o "Teatro Universitário", a qual se concretizou nos grupos de teatro de estudantes, difundidos por todo o país.

### 1.2.1 - Teatro do Estudante do Brasil

A casa do estudante do Brasil, criada no Rio de Janeiro na década de 30 com o apoio do Embaixador Paschoal Carlos Magno, quando dirigida por Ana Amélia Carneiro de Mendonça, tomou dois rumos: (1) a formação da União Nacional dos Estudantes, em 1937, cujos objetivos, nitidamente comprometidos com a educação brasileira e, conseqüentemente, com a realidade nacional nos aspectos sociais, políticos e econômicos, o excluem de sua estrutura funcional: (2) a criação de um grupo teatral de estudantes, em 1938, cujo mentor foi o próprio Paschoal Carlos Magno, grupo que subsistiu até ao ano de 1952.

O momento histórico do nascimento do TEB insere-se politicamente na ditadura de Getúlio Vargas, período do Estado No-

vo (1937-1945). Após a revolução de 30, quando a 1.<sup>a</sup> República terminou as reformas políticas de cunho liberal preconizadas, foi possível o retorno ao poder das oligarquias então dissidentes. Estas se refizeram da crise econômica agro-exportadora, para o que aumentaram a produção industrial do país mediante o mecanismo de substituição de importações. Segundo observa ALENCAR (1974:262), não foi por coincidência que o Estado Novo se estabeleceu "na mesma época em que, na Europa, o fascismo e a guerra entre as burguesias monopolistas das potências capitalistas patenteavam a crise das democracias-liberais e ameaçavam destruir a primeira experiência socialista iniciada na União Soviética".

No campo educacional brasileiro, em 1938, a União Nacional dos Estudantes (UNE) realizou o II Congresso, em 5 de dezembro, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Reuniram-se, então, 80 associações estudantis. O tema central desse encontro girou em torno das reivindicações por uma melhoria no ensino brasileiro, considerado arcaizante. O congresso exigiu ensino popular obrigatório, ensino profissional intensivo, criação de cidades universitárias, criação de Universidades populares capazes de integrar a Universidade com a vida social popular, eleições de Reitores e de diretores das escolas através do corpo docente e discente, salários justos para os professores...

Nesse momento conflitante, o TEB conseguiu impor-se perante o público, representando os clássicos universais da dramaturgia. Paschoal Carlos Magno (1978:3) descreve assim o nascimento do TEB:

...nasceu de minha mais completa loucura. Eu tinha chegado da Europa e via aqui a situação melancólica do teatro brasileiro, um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação ... pois, quando cheguei ao Rio de Janeiro, eu, que havia ajudado a fundar a Casa do Estudante do Brasil, percebendo que nada se pode fazer neste país sem o apoio dos estudantes, apesar da má vontade de algumas autoridades de ontem e de hoje, e sempre, percebendo que nada se pode fazer neste país sem o apoio dos moços, e foi assim na nossa Independência, na Abolição da Escravatura, na Proclamação da República, na Aliança Liberal e no nosso movimento da Casa do Estudante, quando andamos pelo Brasil afora alvoroçando a consciência nacional, pois assim pensando, reuni, na casa de minha mãe, dezenas de jovens, planejando criar o Teatro do Estudante do Brasil. Faço questão de ressaltar que nunca pretendi que o movimento se chamasse teatro universitário, porque teatro não pertence a uma classe...

Nesse depoimento cristalizaram-se duas metas que foram perpetuadas pelo TEB: (1) a preocupação quanto ao caráter técnico, a fim de valorizar esteticamente o espetáculo; (2) a consciência de seu mentor, Paschoal Carlos Magno, da necessidade da participação do estudante no processo cultural do país.

O TEB estréia com a encenação de Romeu e Julieta de William Shakespeare. Dotado de visão muito ampla, o Embaixador deixou-se impregnar emocionalmente pela obra shakespeariana. O texto adotado foi o da tradução de Onestaldo Pennafort. O grupo foi constituído do seguinte elenco: Sônia Oiticica e Paulo V. Porto como intérpretes dos papéis-títulos; Antônio de Pádua como Mercúrio; Justiniano Silva como príncipe de Verona; Mafra Filho como Frei Lourenço, e Elvira de Sales Fonseca como Anna, entre outros. (Ver em anexo a opinião do elenco e da imprensa carioca.)

O Estado Novo, que criou o Serviço Nacional de TEatro, por um lado patrocinou, demagogicamente, o teatro de revista que popularizou o Governo, por outro prestigiou o TEB. Na estréia o então diretor desse Serviço Dr. Abadie Faria Rosa levou ao grupo suas congratulações em nome da instituição que dirigia.

Nos anos de 1940 a 1948, Paschoal Carlos Magno foi removido do Brasil para o Consulado de Liverpool, depois para o de Londres e, em 1950, para o de Atenas. Embora o Embaixador não tenha podido realizar seu desejo de permanecer perto do Brasil, não deixou de dar apoio constante ao TEB.

O período em que Paschoal Carlos Magno esteve a serviço do Itamarati teve reflexos no TEB, no sentido de que este, embora continuando as representações, não atingiu o nível técnico e estético que o grupo inicial se propôs.

O TEB contou com a participação de duas diretoras teatrais, a saber, Maria Jacintha e Ester de Leão, conhecidas já pelo talento e pela dedicação ao teatro. As montagens subsequentes do TEB foram as seguintes: (1) Dias felizes, de Claude André Puget, direção de Maria Jacintha, em 1940. Segundo o Correio da Manhã de 18/10/1940, "a platéia recompensou o esforço desenvolvido, aplaudindo o espetáculo que lhe proporcionou realmente alguns momentos de fino prazer espiritual, tanto pela peça, que é uma jóia, como pelo desempenho que ela teve". (2) O jesuíta, de José de Alençar, direção de Ester de Leão. Segundo o Jornal do Brasil, dezembro de 1940,

Muito esforço terá despendido Ester de Leão para evitar o fracasso do espetáculo, tão ingrata é a peça. Isso ela conseguiu, o público assistiu à representação

sem enfado, a não ser durante os intermináveis entreatos, e aplaudiu com calor Mafra Filho como Sônia, pedindo a presença em cena, por fim, da ensaiadora. O sucesso, porém, seria muito maior se nos dessem obra de atualidade, mais de acordo com o sentir da hora que passa, sem prejuízo do seu mérito ou de suas altas intenções.

- (3) Como quizeres, de Shakespeare, direção de Sadi Cabral, 1942.  
 (4) El Rei Seleuco, de Gil Vicente. (5) Hamlet, de Shakespeare.  
 (6) Inês de Castro, de Antônio Ferreira. (7) Otelo, Sonho de uma noite de verão e Romeu e Julieta (remontagem), de Shakespeare.  
 (8) Hécuba, de Eurípides. (9) Os espectros de Ibsen. (10) O noviço, de Martins Pena. (11) Édipo Rei, de Sófocles. O TEB montou ainda peças de outros autores, tais como Marivaux, Molière e Camões.

Na opinião da autora deste trabalho, após a estréia, o TEB viveu três momentos fundamentais: (1) a estréia de Hamlet consagrou o ator-revelação Sérgio Cardoso no ano de 1948; (2) a crise financeira do grupo, a qual resultou na carta-depoimento de Paschoal em 1942; (3) a primeira excursão ao Norte e ao Nordeste, decisiva para as transformações e realizações do grupo após 1952.

Com o objetivo de avaliar a repercussão, na imprensa carioca, da estréia de Hamlet, seguem as observações de Décio de Almeida Prado e de Antônio Callado. PRADO (1956) escreve:

Dissemos a uma pessoa intimamente ligada ao grupo, que a direção se explica, em parte, pelo receio de arriscar, com atores e públicos inexperientes como o nosso, uma interpretação menos exuberante, mais sábia e intelectualizada. Mas não deixa de ser extremamente perigoso, como princípio, o intuito de fazer o grande teatro ao nível do público e não o contrário.

Callado, por sua vez, escreve no Correio da Manhã de 25/10/48:

Pois foi um grande Hamlet, Sérgio Cardoso, o que nos deu o espetáculo do Fênix. Fiquei, ao sair do teatro, matutando comigo mesmo, como teria a crítica londrina recebido a revelação que é esse rapaz, tivesse ele representado no Haymarket, por exemplo, e em inglês. Matutação algo absurda, pois Hamlet em inglês é peça de tão constante consumo que certos trechos famosos não podem ser acentuados, precisam ser declamados com extrema discrição. Por exemplo, seja qual for o ator que se encarregue de viver o papel de Hamlet, o famoso monólogo "ser ou não ser" é dito com requintes de simplicidade ... Aliás, Paschoal deveria encarar como responsabilidade sua o mandar Sérgio Cardoso a Londres, quando mais não fosse para que o rapaz comparecesse ao teatro lá três vezes por semana. Sua projeção como ator poderá ser mundial depois de um curso, mesmo que meramente visual, de John Gielgud e Laurence Oliver...

Após o sucesso de Hamlet em 1948, o TEB atravessa grande crise financeira em 1949, o que levou seu mentor a comover a nação com o artigo "Despedida de um fracasso" ou "Despedida de um fracassado". Esse artigo foi publicado no Correio da Manhã e nele o autor enuncia as graves dificuldades financeiras do grupo, bem como lamenta ter que servir ao Itamarati em país distante do Brasil. Decorridos alguns anos dessa publicação, o Embaixador relembra: "Dizia que tinha de deixar todo o movimento do Teatro de Estudante, que os moços continuassem. Pois, quanto a mim, pagaria com os meus livros, quadros, terrenos as despesas e dívidas que tinha." (MAGNO 1969:120-1).

A falta de estrutura empresarial impossibilitou a auto-suficiência financeira, cuja bilheteria não cobria os grandes gastos com montagens requintadas. Nesse ano de 1949, após a repercussão da carta-despedida, um auxílio solicitado ao Depu-

tado Café Filho de quinhentos contos foi liberado ao TEB e tão tardiamente que mal deu para pagar as dívidas. Em 1952 o TEB excursionou ao Norte e Nordeste, contando com a colaboração da FAB para o transporte e com nenhum níquel do MEC.

Essa excursão resultou em outro momento teatral: a criação do Teatro Duse, no Rio de Janeiro, onde inúmeros atores jovens revelaram seus predicados. Após haver idealizado o Duse, Paschoal idealizou os Festivais Nacionais de Teatro do Estudante. A vivência do TEB em outros espaços cênicos, em outras realidades que não as da metrópole, possibilitou o processo de transformação de um teatro que era apenas bem realizado técnica e esteticamente, em criação de espaços aos novos grupos teatrais do Brasil.

A excursão do TEB incluía no repertório Sófocles, Eurípi-des, Gil Vicente, Ibsen e Martins Pena. Dessa seleção de autores há uma seqüência cronologicamente linear dos dramaturgos representativos do teatro ocidental, bem como a inclusão de um autor brasileiro. Sob esse ponto de vista, a então proposta do TEB de educar através do teatro atingiu seu primeiro momento. O registro é ainda de Paschoal C. MAGNO (1978:9):

Depois da viagem ao norte, voltando ao Rio, cheguei à conclusão de que meu grande movimento teatral com todo um repertório de textos internacionais exigia agora uma nova atitude do TEB. A campanha por levar à cena peças brasileiras inéditas, trabalhadas por atores novos e nossos. Surgiu então em minha casa o pequeno Teatro Duse, que realizou missão importantíssima, a mais importante missão do Teatro do Estudante, pois, em menos de seis anos, apresentamos cerca de 26 dramaturgos novos e lançamos para mais de duzentos atores...

Nesse momento, o TEB, enquanto grupo teatral, encerrou seu ciclo, sedimentando a criação do Teatro Duse. Posteriormente realizou os Festivais Nacionais de Teatro Amador e a Caravana da Cultura, sobre o que ver texto anexo.

Em sua existência, o TEB esteve vinculado à Casa do Estudante do Brasil, a mesma entidade que rejeitou a representatividade estudantil organizada, a União Nacional dos Estudantes. O processo do TEB foi contraditório sua continuação, ou seja, o Teatro Duse e os Festivais Nacionais do Teatro de Estudantes superaram as contradições de sua própria existência, a saber, o então compromisso com a cultura institucionalizada.

O liberalismo que permitiu aos primeiros contingentes saídos das Universidades fazerem teatro, a partir dos anos de 30, obteve o respaldo do TEB, quando este assumia a Cultura Institucionalizada. Por essa cultura é que foi referida atrás a escolha dos textos que foram encenados. A dramaturgia clássica ocidental é, para as classes dominantes, inquestionável, porque se perpetuou junto a essas próprias classes. Contudo, omite-se que esse clássico está situado historicamente e que, exatamente por isso, enquanto os modelos econômicos sociais de dominação existirem, a obra terá eco... Contudo, essa cultura é absorvida e transportada como elemento raro, conforme observa MAGNO (1978:11): "Fazer essas peças todas verdadeiros monstros sagrados da dramaturgia universal, fazer essas peças num país em que ninguém tinha coragem de encená-las é sobretudo ser-se muito corajoso". As críticas da estréia e do espetáculo subsequentes do TEB vêm acompanhadas de qualificações tais como bom gosto, beleza, luxo. Esses são, na realidade, nomes próprios de uma determinada classe social. O TEB conseguiu, por outro lado,

romper a tradição de atores brasileiros representarem no Brasil com sotaque lusitano.

O TEB, a nível de engajamento com a realidade brasileira, foi omissivo, colonizado e colonizador. Se foi arrojado por haver assumido os "monstros sagrados", sentiu-se seguro pelo respaldo da mentalidade alienante e intelectualizada da Universidade brasileira na época.

A figura do Embaixador Paschoal Carlos Magno é inseparável da vivência do TEB. Se, por um lado, quando ele propunha educar através do teatro, reafirmava a ideologia dominante do Estado - para quem a educação é um perpassar do "saber, e o saber é o poder", por outro não eximia o Estado de sua responsabilidade para com a educação e a cultura.

### 1.2.2 - Teatro Universitário

O Teatro Universitário (TU) surgiu em 1940, dois anos após a estréia do TEB no Rio de Janeiro. O TU é movimento teatral nascido dos próprios estudantes e contou com o apoio, a nível de infra-estrutura, da UNE, entidade dissidente da Casa do Estudante do Brasil, órgão que abrigara o TEB.

O TU foi fundado por Jerusa Camões, pessoa ligada à Escola Nacional de Música. Suas primeiras montagens foram peças de teatro musicado e operetas, entre as quais sobressaem as seguintes: (1) O mano de Minas, de Verdi Carvalho, (2) Longe dos olhos, de Abadie Faria Rosa, primeiro diretor do Serviço Nacional de Theatro, (3) A viúva alegre, de Franz Lehar. O TU, após haver começado a poder contar com o apoio da UNE, reuniu atores e atrizes que formaram um elenco fixo ou, ao menos, mais

estável que o do TEB. O elenco contou com a participação de Vanda e Zeni Lacerda, Zezé Pimentel, Fernando Pamplona, Milton Carneiro, Luiz Delfino, Mário Brasini, Alberto Renor, Sérgio Cardoso, Fernando Torres, Alfredo Santos de Almeida, Nicetti Bruno, Sérgio Bruno, Dênio Nogueira, Valdir de Oliveira, Hélio Souto e José Vasconcelos. O repertório era constituído, em sua maior parte, de peças de autores estrangeiros e já incluía alguns autores brasileiros. As peças representadas pelo TU foram as seguintes: várias de Martins Pena; Quebrando, de Coelho Neto; O fantasma de Cantewille, de Oscar Wild; Gonzaga ou a Revolução de Minas, de Castro Alves; A dama da madrugada, de Alejandro Casona em tradução de Cecília Meireles; Pai, de Strindberg; O ingênuo, de Savoir, baseado no conto de Voltaire; e uma adaptação de Romeu e Julieta, de W. Shakespeare.

Seguem-se alguns depoimentos divulgados pela imprensa.

Jerusa CAMÕES (1978:82), a fundadora e diretora do TU, escreve:

Naquela época o estudante era muito bem aceito pelas autoridades, era carinhosamente tratado por todos. Ninguém fugia do Estudante e assim conseguíamos tudo o que precisávamos para nossos espetáculos. Tudo emprestado: condução, roupas, cenários. Até profissional trabalhava de graça para nós. Aí vieram as operetas, depois as comédias... Eu costumo dizer que o TU, enquanto instituição, nasceu realmente quando o Ministro Campanema nos entregou alguns salões na sede da UNE - à praia do Flamengo, 132. O TU tinha como proposta definida fazer teatro, qualquer que fosse, como diversão, sem grandes revoluções cênicas. Coisas que nos alegrassem a vida. Por isso, éramos um grupo alegre e interessante. Usamos e não usamos o ponto. Digo isso, porque, em termos de história do teatro daquela época, sempre vem a pergunta do pesquisador: 'Vocês ainda usavam o

ponto?' Como se uma coisa ou outra fosse tão importante assim... Usávamos um tipo de ponto que se chamava 'socorro'... Não para ditar o texto, mas para auxiliar, socorrer, daí o nome, se necessário.

O seguinte depoimento é de Mário BRASINI ( 1978:84 ), ator do TU:

No TU ia um público mais espontâneo, ansioso por ver teatro, coisa que não podia se ver no teatro profissional, por causa dos preços do ingresso. Tínhamos um público anônimo, um público mais povo, pobre ou remediado, mas não 'nobre', como o público das primeiras casas do TEB. Depois nós éramos mais um movimento saindo do seio da atividade estudantil, propriamente dita. Estudantes que queriam fazer teatro, e não um teatro que buscava o estudante para nele atuar como ator. Ensaivamos na UNE, pela gentileza de seus dirigentes e pelo prestígio que Jerusa tinha no seio da política estudantil da época. O TU, porém, é bom que se frise, nada tinha a ver com as atividades políticas da UNE ... O Ministro Capanema nos ajudava concordo, mas tínhamos a mais absoluta liberdade de ação ... Algumas vezes acompanhávamos Capanema em suas viagens, levando peças às capitais de outros Estados. Mas não fazíamos disso uma atividade política ou demagógica. Era mais uma oportunidade de nos apresentarmos ao público teatral.

Depoimento de Jerusa CAMÕES (1978:29) sobre a relação do elenco com os familiares:

Havia, às vezes, probleminhas familiares, com relação aos pais ou mães de nossos atores. Não digo que fossem preconceitos com relação ao teatro. As famílias temiam que no TU, seus filhos abandonassem os cursos universitários que faziam, deixando de ser doutores para serem intérpretes.

A existência do Teatro Universitário opõe-se à existência do TEB em alguns aspectos, tais como: atingir um público prove-

niente de outros segmentos sociais, ser um movimento artístico, fruto da vivência acadêmica, e obter apoio do MEC. Dessas constatações se evidencia que o fato de o TU atingir novos segmentos sociais não o fez deixar de lado uma função populista de um teatro digestivo. As afirmações de Sodré sobre o liberalismo proveniente da instalação de Universidades no país, permitindo à burguesia "até" fazer teatro, estão exemplificadas nesses depoimentos.

A Universidade, nascida da transformação do modo de produção capitalista industrial no país, oferece, através dos títulos de Doutor, a hierarquização de uma classe intermediária (classe média) entre o povo e a burguesia nacional. Essa "classe média" vai preencher os cargos necessários a uma economia industrial a ser formada através de uma educação escolarizada. Por isso, não lhe é estranho que um grupo teatral, como o TU, fruto imediato desse processo, sequer questionasse a atribuição de outra função ao teatro, que não a de diversão, aliada ao espírito caritativo (apresentações do TU em locais marginalizados pelos sistema, tais como cadeia, asilo, quartéis).

O TU, por outro lado, abdicou de maiores compromissos com a estética teatral, opondo-se assim ao que denominavam elitismo do TEB. Como esse, também o TU partilhou de contradições internas quando, em pleno Estado Novo, se agregou ao MEC. Foram coniventes, consciente ou inconscientemente, com o momento político.

A perspectiva histórica do nascimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro através dos grupos Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e Teatro Universitário (TU) revela que essa ati-

vidade artística apresenta relações comuns com a educação escolarizada. Nesse aspecto, esse teatro perpetuou o ensino universitário. Apresenta-se, a seguir, um quadro no qual se salientam os itens que, a ver da autora, são denotativos dessas relações.

QUADRO 2.

PRIMEIROS TEATROS UNIVERSITÁRIOS E EDUCAÇÃO ESCOLARIZADA

TEATRO: TEB/TU	EDUCAÇÃO ESCOLARIZ.	TRAÇOS COMUNS
1. Atinge o círculo universitário (TEB)	Restringe-se ao círculo escolar	Comprometem-se com as elites culturais
2. Monta autores clássicos (TEB e TU)	Transmite "saber institucionalizado"	Não desenvolvem pensamento crítico
3. Atinge superficialmente novos segmentos sociais (TU)	Executa extensão paternalista	Não se comprometem com os explorados
4. Tem preocupações estéticas e digestivas	Conceitua cultura como "saber erudito"	Omitem-se em ser sujeitos na produção cultural
5. Cultua o mito do intérprete	Oferece título de Doutor	Privilegiam os "bem dotados"
6. Responde aos anseios da classe dominante	Perpetua os valores da classe dominante	São instrumento do Estado capitalista
7. É objeto do modelo econômico	É objeto do modelo econômico	São sujeito do sistema político
8. Não partilha das lutas da UNE pela educação, mesmo propondo-se educar pelo teatro (TEB)	Ignora as reivindicações da UNE	Não assumem os anseios da representatividade estudantil nacional - UNE

## 2 - DESENVOLVIMENTO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO NO RIO DE JANEIRO

Foi através do Centro Popular de Cultura da UNE que o Teatro Universitário realizado no Rio de Janeiro rompeu padrões e conseguiu delinear perspectivas de um teatro vinculado com a cultura popular. O teatro foi levado às praças e ruas e refletiu, na sua encenação, o compromisso dos estudantes com a realidade imediata. Por outro lado, o espaço para o Teatro Engajado foi exigido pelo próprio momento político da nação, articulado nas bases populares através das classes trabalhadoras.

### 2.1 - Momento histórico

O desenvolvimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro coincidiu historicamente com um processo vivido pela nação brasileira a partir de 1960, o qual implicou em lutas nacionalizantes face ao compromisso que o país estabeleceu gradativamente com o capitalismo internacional.

Em 1960, Jânio Quadros assumiu legalmente a presidência, como nota ALENCAR (1979:309), "política econômica externa de austeridade antiinflacionária e estabilizadora, política externa independente e combate à corrupção, à especulação e ao favoritismo, filhotismo e compadrio sugando a seiva da Nação!" Essa política, porém, não correspondeu aos anseios de grupos econômicos internos, representados em facções dos partidos UDN e PSD, tendo essas passado a contar com apoio econômico dos capitais norte-americano e europeu. Alegavam, para tanto,

que o Brasil caminhava para o esquerdismo e se desligava do bloco ocidental. Para dar força a essas ponderações, passaram a fazer-se valer de um fato político\_ a condecoração, com a Ordem do Cruzeiro do Sul, do Ministro das Relações Exteriores de Cuba, Ernesto Guevara, um dos líderes da Revolução daquele país e passaram a apregoar um provável golpe de Estado por Jânio Quadros. A 25/08/61, esse renunciou à Presidência, havendo alegado, para isso, a interferência de supostas "forças ocultas". O Vice-Presidente João Goulart resistiu a elas e, com o apoio de outros segmentos econômicos e sociais, assumiu a Presidência. Seu Governo era porta-voz dos setores nacionalistas, principalmente do Partido Trabalhista Brasileiro, alas da esquerda, além de ter o suporte da ala de centro. Prometia reforçar o capital nacional (particular e estatal) da economia em detrimento do capital estrangeiro. Celso Furtado, então Ministro do Planejamento, elaborou o Plano Trienal de Desenvolvimento. Segundo ALENCAR (1979:311),

Seu objetivo principal era manter em nível elevado as taxas do crescimento, reduzindo ao mesmo tempo a inflação ... a realização de reformas de base (agrária, bancária, educacional, etc ...

As forças conservadoras, detentoras do poder econômico, sentiam-se ameaçadas, tanto quanto os proprietários de terras, pela ascensão dos movimentos populares e pela ação estatizante do Estado. Pelas mesmas razões, o Governo abdicava da reforma agrária baseada na redistribuição de terras, optando pela capitalização das propriedades rurais como forma de aumentar a produtividade. Se esses segmentos sociais se opunham às reformas de base propostas, outros segmentos, tais como os trabalhadores rurais, reivindicavam-nas.

O capitalismo industrial que, no campo, começou a ser implantado no Brasil desde 1950 apresentava também as restrições de sua implantação pelos próprios trabalhadores rurais. Eles se organizaram em Ligas Camponesas e encontraram apoio nos setores reformistas, em Pernambuco por exemplo, cujo governador, em 1962, era Miguel Arraes. Em 1961, na cidade de Belo Horizonte, realiza-se o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, cuja bandeira de luta era a reforma agrária, a aplicação da legislação trabalhista ao campo e o direito à livre organização camponesa. Em março de 1962, foi aprovado o Estatuto do Trabalhador Rural.

Entre essas duas tendências políticas - a conservadora, apoiada externamente pelos Estados Unidos, e a reformista, respaldada no apoio ao Governo pelo Partido Comunista Brasileiro e por segmentos tais como a UNE - o Governo de Goulart iria sucumbir ante a ala conservadora. ALENCAR (1979:313) diz que

Em início de 1964, a crise dominava o próprio Estado Populista. O governo não tinha o apoio da maioria da burguesa, cujos investimentos diminuíram abruptamente, levando a economia quase à estagnação em 1963. ... A realização, no dia 13 de março, de um grande comício em frente à Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, para o lançamento do programa de reformas, parecia merecer a ascensão das facções mais radicais. Na presença de 300 mil trabalhadores, estudantes e grupos de esquerda, e no mesmo palanque usado por Getúlio para seus comícios, o presidente Goulart, ao lado de autoridades militares e civis do governo, decretava a nacionalização das refinarias particulares de petróleo e desapropriava propriedades à margem das ferrovias e em zonas de irrigação dos açudes públicos.

Além de haver descontentado os latifundiários e os segmentos conservadores da classe média em virtude de não haver estagnado a inflação e além de ter sofrido pressões da parte dos responsáveis pela expansão e pela solidificação do sistema capitalista internacional, Goulart ainda encontrou resistência da parte da imprensa nacional (leia grande empresa), que apregoava a cubanização do Brasil. Alie-se a esses fatores, a incapacidade do exercício do pensamento crítico da classe média, que, manipulada por segmentos conservadores da Igreja (numericamente mais quantitativos do que os segmentos que optavam, já então, pelas transformações de base), organiza a Marcha da Família pela Liberdade, somando 400 mil participantes em São Paulo a 20 de março de 1964. Setores militares, respaldados no "apoio" norte-americano ao Brasil, através de seu Embaixador Lincon Gordon e da Agência Central de Informação (CIA) no que concerne ao asseguramento da ajuda militar para a derrubada do Governo Goulart, levaram-na a termo em março de 1964.

O golpe de Estado que tomou o poder, rompendo com a legalidade do poder constituído, encerrava então um momento histórico da nação brasileira. Bem afirma Otávio IANNI (1978:26):

A crise econômica e a democracia populista revelaram-se incompatíveis. Por esta razão, forças políticas "latentes" assumem primazia sobre aquelas predominantes anteriormente. No primeiro instante aparece o poder militar. Uma das bases de manobra, no entanto, é a classe média. Assim, mais uma vez a solução política da crise brasileira resulta da dependência estrutural.

## 2.2 - Centro Popular de Cultura

Na década de 1960, o Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE, não constituiu produção cultural isolada, problematizando a causa estudantil em primeira instância. Ao contrário, o trabalho extrapolou da Universidade e entrou na convivência com o povo através de produções culturais, superando os limites institucionais. O teatro realizado rompeu com os parâmetros do teatro burguês, que era meramente digestivo. Segmentos da classe estudantil universitária, numa atuação contrária à instituição a que estavam vinculados, viveram um processo de produção artístico-cultural de oposição ao neocolonialismo no Brasil. O CPC resultou do Teatro de Arena, do Curso de Filosofia, ministrado, no Rio de Janeiro, por José Américo Peçanha<sup>2</sup> sobre as experiências realizadas pelo Governo de Araracão em Pernambuco corporificadas no Movimento de Cultura Popular.

Em 1961 o Teatro de Arena apresentou-se, no Rio, com Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarniere, dramaturgia pioneira no Brasil quanto à abordagem de uma greve operária, e com Chapetuba Futebol Clube, de Vianinha. Prestigiado pela classe média, atuava num momento político que precisava atingir novas camadas sociais, as classes trabalhadoras, o povo. Nesse momento, Vianinha (apud MARTINS 1980:59) alertava "É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa."<sup>3</sup> Vianinha e Chico de Assis não retornaram com o Teatro de Arena a São Paulo. Carlos Estevan Martins une-se aos dois no Rio de Janeiro, em agosto

de 1961, para a montagem de A mais-valia vai acabar, seu Edgar.<sup>4</sup> Martins era membro do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e foi procurado por Vianinha, para elucidar a possibilidade mais didática de expor de onde vem o "lucro". Carlos Lyra musicou a peça, que fez temporada no teatro da Faculdade de Arquitetura do Rio, no segundo semestre de 1961. Dentre o público dessa peça, um grupo era perseverante: constituía-se de pessoas que queriam desenvolver alguma atividade artística, sobressaindo os nomes de Leon Hirzman, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Joel Barcelos, Armando Costa. Martins e Hirzman perceberam a necessidade de não deixar esvaziar-se esse agrupamento natural. Canalizou-os a José Américo Peçanha através de um curso de Filosofia. MARTINS (1980: 77-82) relembra:

Pelo fato então de ser um curso dado pelo José Américo, o número de alunos chegou a duzentos, o que causou um problema de espaço. Procuramos então a UNE e foi-nos cedido um auditório. Durante o desenvolver do curso começou a surgir a idéia de fazer algo realmente novo. Uma influência importante para isso foi a de Paulo Freire, que frequentava o ISEB e ali fez algumas conferências divulgando o trabalho do MCP (Movimento de Cultura Popular).

O MCP fez parte de um plano de desenvolvimento cultural de Miguel Arraes, quando Prefeito de Recife em 1958. Consistia de uma produção cultural de caráter popular. Em 1960, Luiz Mendonça integrou o setor de cultura da Secretaria da Educação, junto com Suassuna, Hermílio Borba Filho e Graça Mello. Luiz Mendonça atuou no bairro Casa Amarela, em Recife, e, tendo percebido a não correspondência do público, recriou o espetáculo teatral, inserindo nele a música, o canto e a dança.

Dessa perspectiva dinâmica do espetáculo, o teatro conseguiu obter popularidade. Foi construída, então, uma concha acústica, com capacidade para cerca de 10.000 pessoas. Da Casa Amarela, o movimento deslocou-se para o interior. Hermílio Borba Filho e Suassuna ausentaram-se dessa experiência, mas, ainda assim, os espetáculos caracterizaram-se por um grande envolvimento popular. Segundo DÓRIA (1975:181),

Era então uma grande festa, pois que o povo a-corria das serras e locais distantes, esparramavam-se pelo local barraquinhas e comidas e bebidas à maneira das feiras. E, curiosamente, nos últimos tempos o espetáculo que oferecia maior receptividade era o que historiava o homem brasileiro, apresentando-o em seus vários aspectos.

Em 1963, um ano após a eleição de Arraes para o governo de Pernambuco, o MCP manterá, na área teatral, intercâmbio com o grupo Arena, criando as Praças de Cultura. Além da atividade teatral, outros trabalhos desenvolvidos pelo MCP irão ter influência nas realizações do CPC da UNE. No campo educacional, Paulo Freire desenvolveu então experiências que atingiram os Estados vizinhos. Segundo consta em GÓES (1980:49),

O trabalho educativo com o homem e não para o homem ... irá conscientizar as massas através da alfabetização e educação de base ... e incorporar à sociedade os milhares de proletários marginais do Recife ...

O MCP propunha a síntese dos movimentos populares com o objetivo de popularizar a cultura, de forma tal que não oferecesse produtos acabados para o consumo, mas meios para a própria produção e/ou resgate da cultura popular. Quando ele atingiu seu processo, na prática, de maiores possibilidades, foi interrompido pela mudança política de 1964.

Motivado por essas experiências, o CPC, criado em 1961, existiu como empresa, órgão de sociedade civil, sem fins lucrativos, mas capaz de autogestionar-se financeiramente. O primeiro núcleo coincidiu com a administração de Oliveiros Garaúnas em 1961 e apresentou a seguinte estrutura organizacional: departamentos de teatros, cinema, música, artes plásticas, alfabetização de adultos (após a criação) e arquitetura, este último com a finalidade de criar a "carreta" e o Teatro do CPC, financiado pelo Serviço Nacional de Teatro. O número de pessoas envolvidas, quanto à elaboração dos projetos culturais, chegou a atingir 400. Contudo, relacionados diretamente com a folha de pagamento, eram em número inferior. A organização como empresa possibilitou, além de todo o projeto cultural, a criação do PRODAC, que, segundo MARTINS (1980:77-82), "era uma subsidiária do CPC para a distribuição de livros e discos, através de uma rede informal, instalada pelo Brasil afora".

O CPC fomentou, a partir da sua sede no Flamengo, a criação de mais sete CPC na Guanabara. E foi nesse momento de proliferação dos CPC por várias regiões do país (1963) que ele conseguiu comunicação efetiva com o proletariado, como, por ex., o CPC dos metalúrgicos de Santo André (SP). Antes, a comunicação efetiva ocorria apenas com a classe estudantil. O CPC da UNE foi um celeiro de sementes que se somaram aos movimentos populares no início da década de 60. Quando a 1.<sup>a</sup> UNE volante excursionou pelo país em fora, conseguiu o saldo de 12 CPC e, com a 2.<sup>a</sup> UNE volante, no ano de 1963, o movimento se consolidou a nível nacional. O depoimento é de GULLAR (1980:54):

Em 1960, quando o CPC se consolidava a nível nacional, havia um canal certo para a divulgação dos filmes como Cinco vezes favela, dezenas de peças de teatro (teatro de rua), de Long-Plays, "O povo conta", de edições e debates, além de contato direto da liderança estudantil da UNE com as bases universitárias, operários e camponeses de todo o Brasil, o que significou uma revolução nos métodos de atuação política tradicionais no meio estudantil.

Na área teatral, o CPC objetivou ser gerador de conscientização, ao esperar resposta imediata face à sua própria produção. Esperando uma atitude política, por exemplo, do povo no ato de votar conscientemente, de participar ou não de greves e, sobretudo, ao torná-lo ciente do imperialismo norte-americano no Brasil. Nas palavras de BOAL (1979:28), pretendia-se "explicar à platéia determinado fato, urgentemente, pois, dependendo de sua consciência, ela votaria neste ou naquele candidato, participaria ou não de determinada greve, entenderia esta ou aquela ação política". O teatro encontrou espaço para si nas ruas e nas praças. Augusto Boal cita algumas peças realizadas: Só Jânio dá à Esso o máximo, cujo título parodia o jingle "só a Esso dá a seu carro o máximo"; José da Silva e o Anjo da Guarda, da peça de Boal Revolução na América do Sul, que se constitui de uma cena dependente da participação do público durante 5 a 60 minutos; Auto do bloqueio furado, peça que foi encenada nas escadarias do teatro municipal, um dia depois que Kenedy havia determinado o bloqueio naval de Cuba, e que questionava as perspectivas do bloqueio: Patria o muerte, venceremos e muitas outras peças.

O CPC, tendo-se proposto realizar uma arte revolucionária, viria a encontrar no agit-prop<sup>5</sup> condições de romper

com o teatro convencional burguês mediante a supressão do palco e dos altos investimentos na produção do espetáculo. Contudo, a questão fundamental relacionada com esse aspecto é a concepção de cultura popular, que por se ausentar de uma visão mais abrangente, limitou a própria produção teatral efetivada no CPC.

Movido por política cultural, o CPC teceu as seguintes considerações acerca da natureza da arte, no seu anteprojeto segundo MARTINS (1979:67-79):

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce, de preferência, no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. ... Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento.

Com esse anteprojeto, pela primeira vez a questão de política cultural popular se fez representar na vida universitária. Esse texto é polêmico e demonstra que o CPC particularizou a cultura popular, reduzindo-a a uma cultura rural, e chegou mesmo a considerá-la inútil à arte revolucionária, alegando ser "expressão ingênua". Além desse aspecto contraditório, saliente-se o de que a cultura urbana não foi considerada. A transcrição do pensamento de Ruben G. OLIVEIRA (1979:39) sobre cultura quer contribuir para a avaliação dos pressupostos teóricos do CPC:

Quando se compararem diferentes extratos sociais de uma grande cidade brasileira, todos estabelecidos nela há tempos, ainda apresentam pronunciadas diferenças culturais (sem falar das econômicas), apesar de todos eles terem estado expostos à vida urbana. Isto sugere não somente que categorias como rural versus urbano são enganosas quando aplicadas a processos que estão ocorrendo em cidades latino-americanas, mas também que tais processos constituem um rico e praticamente inexplorado campo de investigação social. O desenvolvimento destes estudos poderia permitir uma compreensão melhor da cidade como o lugar onde as contradições da acumulação capitalista são mais dramaticamente refletidas na América Latina.

Essas contradições teóricas do Projeto Cultural, todavia, não tiveram o tempo necessário de serem superadas, quando a partir de 64 foi silenciado não só todo o movimento estudantil mas também todos os segmentos da nação brasileira. Todavia, em textos posteriores os participantes do CPC analisaram criticamente suas falhas e acertos.<sup>6</sup>

Se avaliar o CPC na área teatral é importante, questionar sua validade ou limitar as colocações facciosas da ausência de uma dramaturgia, de um projeto estético relegado a segundo plano, ou aceitar o rótulo de "não artístico" é muito mais do que ser ingênuo, conivente. Isso seus realizadores não foram. Desse trabalho de não omissão, interrompido por um Golpe de Estado, no seu processo de superar as contradições próprias da pequena burguesia face à cultura popular, permanecem a lisura e a dignidade do ser humano em compartilhar dos segmentos mais explorados, na certeza de que a realidade é passível de ser transformada.

Na área teatral, o CPC atingiu principalmente o meio universitário. Segundo Ferreira Gullar, isso "possibilitou a consolidação da UNE com as bases estudantis". Extrapolando e convivendo em outros segmentos sociais, descobrindo a própria realidade, que não a especificamente universitária, a UNE atingiu curiosamente, através do CPC, sua consolidação com as bases sociais. O CPC provou que o "específico da Universidade" é irreal face à prática de um Teatro Engajado.

O desenvolvimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes conseguiu romper, a nível ético e estético, com o teatro convencional. O Teatro Engajado conquistou seu espaço. Será apresentado, a seguir, um quadro no qual se relacionam os itens mais significativos da ruptura entre a Educação Escolarizada e o Teatro Engajado.

## QUADRO 3

RELAÇÕES DE RUPTURA DO ENGAJADO TEATRO UNIVERSITÁRIO  
COM A EDUCAÇÃO ESCOLARIZADA

EDUCAÇÃO ESCOLARIZ.	TEATRO ENGAJADO	RELAÇÕES DE RUPTURA
1. Compromete-se com as elites culturais.	Compromete-se com a cultura popular.	Atinge outros segmentos sociais.
2. Ausenta-se do desenvolvimento crítico.	Alicerça-se no pensamento crítico.	Abdica do saber institucionalizado.
3. Não se compromete com os explorados.	Volta-se para a sociedade sem camuflar sua divisão hierárquica.	Não executa ação paternalista.
4. Exime-se de ser sujeito na produção cultural.	Faz-se sujeito da produção cultural.	Elimina a gratuidade do "saber erudito".
5. Privilegia os "bem dotados".	Denuncia os "privilegiados".	Desmascara o culto do "personalismo".
6. É instrumento do Estado.	É instrumento contra determinado Estado.	Denuncia os valores perpetuados pela classe dominante.
7. É sujeito do sistema político.	É sujeito de sua história.	Nega ser objeto do modelo econômico.
8. Não assume os anseios da representatividade estudantil nacional.	Representa os anseios da representatividade estudantil nacional.	Fortalece a União Nacional dos Estudantes.

### 3 - MOVIMENTO TEATRAL EM FLORIANÓPOLIS, DE 1962 a 1981

Nos capítulos um e dois foram analisados o nascimento e o desenvolvimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro. Passar-se-á a analisar o mesmo ciclo na UFSC, o que deverá permitir o estabelecimento de cotejos e a observação de diferenças estruturais. Mas antes se faz necessário registrar o movimento teatral em Florianópolis (companhias visitantes e grupos locais), enfocando assim o movimento de realização teatral na cidade. Isso será feito através dos seguintes quadros sinóticos, que apresentam as companhias visitantes entre 1962 e 1973, as peças promovidas pela UFSC na capital entre 1967 a 1972, as atividades teatrais realizadas aí entre 1962 e 1973, e o teatro realizado na UFSC entre 1962 e 1981.

Esses quadros foram elaborados a partir da pesquisa efetuada no diário O Estado, editado em Florianópolis, entre 1962 e 1981. A relação não pretende ser completa, o que resulta sobretudo da ausência de registros da época sobre publicações afins. Os quadros visam levantar um panorama do teatro representado na cidade pelos visitantes e pelos grupos locais.

Os referidos quadros situam o nascimento e o desenvolvimento do teatro da UFSC dentro do movimento teatral realizado em Florianópolis. As primeiras encenações na UFSC coincidem, sob o ponto de vista formal, com as do teatro realizado em Florianópolis: utilização do palco italiano, arregimentação de um público capaz de pagar ingresso em um teatro municipal, então elitizado. Quanto ao público, registre-se uma exceção

ocorrida no grupo de Geni Borges, que, com seus trabalhos de teatro infantil, percorria o interior da ilha de Santa Catarina na década de 60. A busca de um novo público em outros setores sociais veio acompanhada de uma reestruturação do fazer teatral a partir da produção de uma dramaturgia própria, no desenvolvimento do teatro na UFSC, fator esse que rompeu com os padrões do teatro até então realizado na capital. Após essa experiência, o teatro realizado na cidade começa a ser repensado e reestruturado: dramaturgia, endereço do espetáculo e o reaproveitamento dos espaços cênicos não convencionais.

QUADRO 4

APRESENTAÇÕES, NO TAC, DE COMPANHIAS QUE VISITARAM FLORIANÓPOLIS (1962-1973)

TÍTULO DA PEÇA	AUTOR, DIRETOR, ELENCO	COMPANHIA	DATA
Boca de ouro	De Néelson Rodrigues, dir. José Renato	Teatro Nacional de Comédia	5 a 9/12/62
A família do Antunes	Com Procópio Ferreira	Cia. Procópio Ferreira	3 a 5/7/63
Meu marido é um santo	Com Procópio Ferreira	Cia. Procópio Ferreira	6/7/63
Em moeda corrente	Com Cacilda Becker	-	agosto 1963
Dente por dente, olho por olho	Com Ítalo Cúrcio	-	12/5/64
O melhor é rir	De Ricardo Bandeira	Cia. Ricardo Bandeira	21/5/64
Amanhã, se não chover	De Henrique Pongetti	Teatro de Bolso de Curitiba	26/5/66
Liberdade, liberdade	De Millor Fernandes e F. Rangel com P. Autran	Grupo Oficina	29/6/66
Mímica	Com Pradel e Domenique	-	11/8/66
O homem do princípio	De Millor Fernandes, com Fernanda Montenegro	-	28/9/66
O pecado imortal	De Pedro Bloch, com Yoná Magalhães e C. Alberto	-	26/9/67
Festival de besteira que assola o país	Textos de Stanislaw Pon- te Preta e Brecht	-	28 a 30/10/67
O burguês fidalgo	De Molière	-	5/5/68
Dança lenta no local crime	De Willian Haley, dir. João Bethencourt	-	16/6/68

Moral do adultério	Com Eva Todor	-	13/8/68
Navalha na carne	De Plínio Marcos, com Tônia Carrero	Cia. Plínio Marcos	23 e 24/10/68
Dois perdidos numa noite suja	De Plínio Marcos	Cia. Plínio Marcos	25 a 27/10/68
A viúva psicodélica	-	-	19 e 2/3/69
Leito nupcial	De Kartog, com Zé M. dos Santos	Cia. do Paraná	12/3/69
Quando as máquinas param	De Plínio Marcos	Grupo da Guanabara	7/8/69
O avarento	De Molière	Cia. Procópio Ferreira	29/8/69
Linhas cruzadas	De João Bethencourt, com T. Meira e G. Menezes	-	21 a 23/10/69
Zefa entre os homens	De Henrique Pongetti	Grupo Sesiharte - PR	22 a 23/10/69
À flor da pele	De Consuelo de Castro, com Miriam Meher	-	8 a 10/5/70
Odorico, o bem amado	De Dias Gomes	Cia. Procópio Ferreira	2/6/70
Boeing - Boeing	De Marco Gamaletti, com Rubens de Falco	-	junho de 1970
Gatinha que se casar	-	Grupo Infantil de Porto Alegre	16 e 17/6/70
O exercício	De Lewis Carol, com Glauce Rocha e R. de Falco	-	18/9/70
Henrique VIII	De Willian Shakespeare	-	15 a 17/10/70
Macbeth	De Willian Shakespeare, com Paulo Autran	-	19 a 3/11/70
A festa de gala dos fantoches	Com Alberto Bernardo	-	9/3/71
Em família	De Oduvaldo Viana, com Eva Todor e André Villani	-	17/3/71

A dama do camarote	Com Castro Viana	-	4/4/71
Fala baixo, se não eu grito	De Leilah Assunção, dir. Gemba	ia. de Curitiba	17 e 18/4/71
Um vizinho em nossas vidas	Com Miriam Pérsia, Teresa Araújo e Beatriz Lyra	-	27 a 31/9/71
Vivendo em cima da árvore	De Peter Ustinow	Cia. Ziembinsky	27 a 29/7/71
Balada de Manhattan	Com Léo G. Ribeiro	Grupo de Santos (SP)	20/11/71
Missa leiga	Com Chico de Assis	Produção Ruth Escobar	outubro 72
Quando as máquinas param	De Plínio Marcos, com Jairo de Andrade e Marly	Teatro de Arena de Porto Alegre	março 73
Um grito parado no ar	De Gianfrancesco Guarni- êre	Cia. Othon Bastos Produções Artísticas	maio 73
Arena conta Zumbi	De Guarniêre e Boal	Arena	julho 73
O prisioneiro da segunda avenida	De Neil Simon, com Itala Nandi	-	novembro 73

QUADRO 5  
PEÇAS PROMOVIDAS PELA UFSC EM FLORIANÓPOLIS (1967/72)

PEÇA	AUTOR, DIRETOR, ELENCO	COMPANHIA	ÓRGÃO PROMOTOR	DATA
Marido, matriz e Filial	De Sérgio Jokman	Os Comediantes (Porto Alegre)	Dep.Cult.UFSC	27 e 28/8/67
Les bonnes (em francês)	De Jean Genet	-	Fac.de Letras Dep.Cult.UFSC	14/9/67
Quatro num quarto	De Valentim Kaiev, com F. Peixoto, R. Borghi, Ítala Nandi	-	Dep.Cult.UFSC	junho 67
Quando as máquinas param	De Plínio Marcos	Cia.Plínio Marcos	Dep.Cult.UFSC	26 e 27/4/68
Toda donzela tem um pai que é uma fera	-	Grupo Teatro Jovem do Paraná	Dep.Cult.UFSC	agosto 68
O pato torto	De Coelho Neto, com Olavo Saldanha	Grupo de Comédia de P.Alegre	Dep.Cult.UFSC	11 a 17/7/68
Morte e vida severina	De Ariano Suassuna	Cia.Paulo Autran	Dep.Cult.UFSC	outubro 68
Os pais abstratos	De Pedro Bloch, com Jorge Dória	-	Dep.Cult.UFSC	13 a 15/5/69
Galileu Galilei	De Bertold Brecht	Grupo Oficina	Dep.Cult.UFSC	22 a 29/7/69
Dois perdidos numa noite suja	De Plínio Marcos, com Roberto Pirillo	-	Diret.XI deFev. Fac.de Direito	17/7/69
O cão siamês	Com Emílio de Biase	-	Dep.Cult.UFSC	10 a 12/10/69
A ameaça veio com a chuva	De Mary San Juan	Cia.José Maria dos Santos (PR)	Dep.Cult.UFSC	15/3/70
O preço	De Arthur Müller, com P.Gracindo, L.Villar	-	Dep.Cult.UFSC	13/7/70

O assalto Brasil e Cia. Pic Nin no Front	- Com Paulo Autran De José Anabel	- Cia. Paulo Autran Grupo da Escola Leopoldo Frões de Sta. Maria (RS)	Dep. Cult. UFSC Dep. Cult. UFSC Dep. Cult. UFSC	25 2 28/4/70 5 e 6/5/70 setembro 70
Os palhaços	De T. Webbi, com E. de Biase e o Autor	-	Dep. Cult. UFSC	maio 71
A vinda do Messias	De T. Webbi, com Berta Zimmel	-	Dep. Cult. UFSC	4 a 7/6/71
A ponte sobre o pântano	Com Glauce Rocha	Grupo Oficina	Dep. Cult. UFSC	11 a 13/6/71
Agenda confidencial	Dir. H. Morrineau, Márcia de Windsor	-	Dep. Cult. UFSC	24 a 27/7/71
Hair	Dir. Ademar Guerra	Produção Altair	DCE, DACEB e Ass. de Médicos de 1975	3 a 5/11/71
Tango	De S. Wrozack, com Teresa Raquel	-	Dep. Cult. UFSC	dezembro 72

QUADRO 6

PEÇAS PROMOVIDAS, EM FLORIANÓPOLIS PELA UFSC (1967/1972)

PEÇA	AUTOR, DIRETOR, ELENCO	COMPANHIA	ÓRGÃO PROMOTOR	DATA
A ponte sobre o pântano	Com Glauce Rocha	Grupo Oficina	Dep.Cult.UFSC	11 a 13/6/71
Agenda confidencial	Dir. Henriette Morri- neau, com Márcia de Windsor	-	Dep.Cult.UFSC	24 a 27/6/71
HAIR	Dir. Ademar Guerra	Produção Altair	DCE, DACEB e As- soc. da Turma de Médicos de 75	3 a 5/11/71
Tango	De S. Wrozack, com Teresa Raquel	-	Dep.Cult.UFSC	dezembro 72

QUADRO 7

ATIVIDADES TEATRAIS REALIZADAS EM FLORIANÓPOLIS (1962/1973)

PEÇA	AUTOR, DIRETOR, ELENCO	GRUPO	DATA
O auto da compadecida	De Ariano Suassuna, Dir. Odília C. Ortiga	Teatro Univ. de SC	maio 62
Grupo Jogral	Com Murilo P. Martins, Jair Hamms e Raul Caldas Filho	Jogral da UFSC	2º semestr. 62
Brinquedo Sabido	De Thais Bianchi, com Luiz Carlos Sant'Ana	Teatro Experimental de Florianópolis (SESC)	junho 62
Joanzinho anda para	De Lúcia Benedeti, Dir: Geni Borges	Teatro Infantil	julho 62
A galinha dos ovos	Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	outubro 62 a julho 63
Édipo Rei	De Sófocles, adapt. de Cocteau, dir. Murilo P. Martins	Teatro da UFSC	1963
Está lá fora um inspetor	De Priestley, dir. Odília C. Ortiga	Teatro Univ. de SC	junho 63
Milagre de fé e um pai para Ricardinho	-	Grupo Teatral Pio XII (Paróquia do Estreito)	agosto 64
Palhacinho Pimpão	Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	setembro 65
Living Room	De Graham Greene	Teatro do SESC	outubro 65
Tuta, o mágico	Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	janeiro 66
Uma mulher em três atos	De Millor Fernandes, com Geni Borges e A. Costa	Teatro Amador de Florianópolis	março 66
Pedreiras das almas	De Jorge Andrade, dir. Olavo Saldanha	Grupo de Interpretação Teatral (Grupo TU)	outubro 66

QUADRO 7

ATIVIDADES TEATRAIS REALIZADAS EM FLORIANÓPOLIS (1962/1973)

PEÇA	AUTOR, DIRETOR, ELENCO	GRUPO	DATA
O auto da compadecida	De Ariano Suassuna, Dir. Odília C. Ortiga	Teatro Univ. de SC	maio 62
Grupo Jogral	Com Murilo P. Martins, Jair Hamms e Raul Caldas Filho	Jogral da UFSC	2º semestr. 62
Brinquedo Sabido	De Thais Bianchi, com Luiz Carlos Sant'Ana	Teatro Experimental de Florianópolis (SESC)	junho 62
Joanzinho anda para	De Lúcia Benedeti, Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	julho 62
A galinha dos ovos	Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	outubro 62 a julho 63
Édipo Rei	De Sófocles, adapt. de Cocteau, dir. Murilo P. Martins	Teatro da UFSC	1963
Está lá fora um inspetor	De Priestley, dir. Odília C. Ortiga	Teatro Univ. de SC	junho 63
Milagre de fé e um pai para Ricardinho	-	Grupo Teatral Pio XII (Paróquia do Estreito)	agosto 64
Palhacinho Pimpão	Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	setembro 65
Living Room	De Graham Greene	Teatro do SESC	outubro 65
Tuta, o mágico	Dir. Geni Borges	Teatro Infantil	janeiro 66
Uma mulher em três atos	De Millor Fernandes, com Geni Borges e A. Costa	Teatro Amador de Florianópolis	março 66
Pedreiras das almas	De Jorge Andrade, dir. Olavo Saldanha	Grupo de Interpretação Teatral (Grupo TU)	outubro 66

A prostituta respeitosa	De Sartre	Grupo Avanço, UFSC	1966
O santo e a porca	De Ariano Suassuna	Grupo Teatro Amador do SESC	novembro 66
Chico Rey	De Walmir Ayala, dir. Olavo Saldanha	Grupo de Interpretação Teatral (UFSC)	julho 67
A miragem	-	Associação Catarinense de Comédia	novembro 67
Os inimigos não mandam flores	De Pedro Bloch, com Geni Borges e Henrique Dingle	Teatro Amador de Florianópolis	agosto 68
Beata Maria do Egito	De Raquel de Queiroz, com Geni Borges e A. Costa	Teatro Amador de Florianópolis	setembro 68
As mãos de Eurídice	De Pedro Bloch, com Adélcio Costa	-	setembro 68
O santo inquerito	De Dias Gomes, dir. Odília C. Ortiga	Teatro Álvaro de Carvalho (SESI)	69/70
Camaleão alface	De Maria Clara Machado, dir. Geni Borges	Teatro Infantil	outubro 69
O fardão	De Bráulio Pedroso, dir. Aimbar Lima, com G. Pawlick	Grupo Experimental de Teatro	set./out. 69
Diário de uma louca	De Gogol, dir. Mário Alves Neto, com Adélcio Costa	Grupo Sucata	maio 70
A prostituta respeitosa	De Sartre	Grupo de Promoções San Carte	maio 70
Falando de rosas	Dir. Mário Alves Neto	San Carte Produções	setembro 70
O herói da floresta	De Orlando M. de Carvalho dir. Geni Borges	Teatro Infantil	outubro 70
Celestina	De Fernando Rojas, adapt. Elizabeth Leonetti	Grupo Fórmula Arte, UFSC	1971

O casamento da bruxinha	Dir. Mário Schultz	Grupo Desterro	julho	71
Lisístrate ou a greve do sexo	De Aristófanes, dir. Sérgio Lino	TECA	agosto	71
O ratinho sabido	De Nilson Mello	Grupo Nós	setembro	71
O coelhinho Pitomba	De Milton Luiz, com Adelcio Costa	Sam Carte Produções	abril	72
As mãos de Eurídice	De Pedro Bloch	Sam Carte Produções	maio	72
Sedimentação movediça da sociedade	De Gelci José Coelho, dir. Jason	Fórmula Arte, UFSC	julho	72
O livro de Cristóvão Colombo	De Paul Claude, dir. Sérgio Lino	TECA	julho	72
A infidelidade ao alcance de todos	De Lauro César Muniz, dir. Fernando L. Andrade	-	setembro	72
As aventuras do Cata-tau	De Nilson Mello	Grupo Nós	outubro	72
O Contestado	De Romário J. Borelli	Grupo Armação		1972
Catacumba 2.000	De Sérgio Lino	TECA	julho	73
As criadas	De Jean Genet, dir. Zé Celso Martines Corrêa	Grupo Ananke (3 ex-integrantes do Grupo Oficina)		1973

QUADRO 8

TEATRO ENCENADO NA UFSC (1962/1981)

ANO	PEÇA	AUTOR, DIREÇÃO	GRUPO	LOCAL DE APRESENT.
1962	Jogral	Dir. Murilo P. Martins	Jogral da UFSC	Teatro Álvaro de Carvalho (TAC)
1962	Auto da compadecida	De Ariano Suassuna, dir. Odília C. Ortiga	Teatro Universitário de SC (TUSC)	TAC
1963	Está lá fora um inspetor	De Priestley, dir. Odília C. Ortiga	TUSC	TAC
1963	Édipo Rei	De Sófocles, dir. Murilo P. Martins	Teatro da UFSC	TAC
1963	O tempo e os Conways	De John Boyton Priestley dir. Odília C. Ortiga	TUSC	TAC
1963	Pedreira das al-	De Jorge Andrade, dir. Olavo Saldanha	Grupo de Integração Teatral UFSC (GIT)	TAC
1966	A prostituta res-	De Sartre	Grupo Avanço, UFSC	TAC e S. Francisco do Sul (II Fecata)
1967	Chico Rey	De Walmir Ayala, dir. Olavo Saldanha	GIT	TAC
1971	Celestina	De Fernando Roja, adapt. E. Leonetti	Grupo Fórmula Arte	
1972	Sedimentação mo-vedição da sociedade	De Gelci José Coelho, dir. Jason César	Grupo Fórmula Arte	TAC, Carlos Gomes (Blumenau), Brusque, Lages (III Fecata)
1975	O amante de minha mulher	De Jose Wanderley Moritz	TEUFSC	Fac. de Economia (auditório)

* 1975	Essa mulher é minha	De Raimundo M.Jr.,	TEUFSC	TAC, Brusque
* 75/76	O consertador de brinquedos	De Stella Leonardos, dir.Maria L.de Faveri	TEUFSC	TAC,UFSC, S.Amaro da Imperatriz, Joinvile, S.José e Arco Zelo (RJ)
* 75/76	Recital de poesias	De Vinícius, Cecília Meireles, M.Bandeira, Clécio Espezim	Grupo Pesquisa Teatro Novo	UFSC, TAC, S.Martinho, Ingleses, Ribeirão da Ilha, Tubarão, Joaçaba, Biguaçu, Lages, Armazém
* 1977	Mesa grande	De Clécio Espezim, dir.Cármen Fossari	Grupo Pesquisa Teatro Novo	(ver nota de rodapé)
* 1978	Labirinto	De Drumond e Brecht	Grupo Pesquisa Teatro Novo	"
* 1979	Circo Arena	De Clécio Espezim dir.Cármen Fossari	Grupo Pesquisa Teatro Novo	"
* 1979	Estória de criança para gente grande pensar	Do Grupo, dir.Cármen L.Fossari	Grupo Pesquisa Teatro Novo	"
* 1980	Terra de Terrara	De Cármen L.Fossari	Grupo Pesquisa Teatro Novo	"
* 1981	Engenho engendrado	De Cármen L.Fossari	Grupo Pesquisa Teatro Novo	"
* 1981	O universitário	De criação coletiva	Grupo A	"
* 1981	O enterro da cidade	De Paulo R.Wollinger	Grupo Rebojo	"
* 1981	Teatro com bonecos (várias peças)	De criação coletiva	Grupo Pesquisa Teatro Novo	"
80/81	Somatória I e II	De criação dos alunos do Curso Livre de Formação de Ator	-	Teatro da UFSC

\*O público atingido por essas montagens foi heterogêneo, compreendendo desde os assíduos frequentadores de teatros convencionais até os que nunca haviam assistido a teatro. As representações, realizadas em espaços cênicos, chegaram a comunidades rurais, urbanas e suburbanas.

#### 4 - TEATRO NA UFSC

O nascimento e o desenvolvimento do teatro na UFSC compreende o período de 1960 a 1982. Esse teatro caracterizou-se essencialmente por fases que aglutinaram a existência dos grupos teatrais que se vincularam à Instituição. Essa vinculação esteve relacionada, num primeiro momento, com o elenco formado por acadêmicos da UFSC e manteve-se através de uma infra-estrutura que essa Instituição passou a contar desde 1979. Existindo o teatro (espaço físico), grupos da comunidade integraram-se aos grupos dos estudantes, os quais já se achavam formados com pessoas da comunidade.

O ciclo do nascimento e do desenvolvimento do teatro universitário na UFSC apresenta inúmeras semelhanças com os ciclos afins desenvolvidos no Rio de Janeiro.

##### 4.1 - Percurso histórico

Em 18/12/60, o Decreto-Lei 3.849 agregou as Faculdades de Direito, Ciências Econômicas, Farmácia, Odontologia, Filosofia, Ciências e Letras, e Medicina, que passaram a constituir a Universidade Federal de Santa Catarina. Instalada a 17 de março de 1962, a UFSC expandiu-se notavelmente na proliferação dos cursos, que em 1982 somavam 61 na Graduação, 3 Pré-Universitários, além de Colégios Agrícolas, sem contar os Cursos de Pós-Graduação.

A UFSC, conquanto na área de Artes não possua senão um Departamento e um Núcleo de Atividades Artísticas, não excluiu

de sua existência o nascimento e o desenvolvimento do teatro.

A atividade artística vinculou-se a órgãos departamentais, que transferiram, periodicamente, a tutela. No período compreendido entre 1960 e 1966, foram promovidas pelo Setor Cultural da Reitoria as atividades culturais. De 1966 a 1979, foi criado o Departamento de Assuntos Culturais, o qual esteve ligado à Sub-Reitoria de Assistência e Orientação Estudantil. De 1980 a 1982, o Departamento de Assuntos Culturais e Extensão continuou vinculado ao mesmo órgão, que passou a denominar-se Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e Extensão. Como grupo permanente foi fundado, a partir de 1962, o Coral da UFSC, que ficou subordinado diretamente à Reitoria até 1979, quando se expandiu e se transformou no Setor de Artes Musicais. Entre 1971 e 1977 surgiu o Setor de Manifestações Artísticas, o qual, através de convênio com o Departamento de Assuntos Estudantis da Sub-Reitoria de Assistência e Orientação Estudantil e através do programa "Bolsa de Trabalho, passou a dar respaldo às coordenadorias das Atividades Plásticas, Cine-Clube, Dança, Teatro e Literatura. Em 1977, os Setores de Manifestações Artísticas e Artes Musicais foram integrados, passando a constituir o Setor de Atividades Artísticas, sob a subvenção e supervisão da Sub-Reitoria. Nessa data, a Instituição determinou, pela primeira vez, o espaço físico ao Setor de Atividades Artísticas, que desenvolveu o "Projeto Universidade-Sub-Projeto I Circuito Universitário de SC", sob a gerência do Departamento de Assuntos Culturais em convênio com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). O I Circuito Universitário possibilitou aos grupos Coral, Musical V Zero, Capuchon (da comunidade) e Pesquisa Teatro Novo levarem suas produções artísticas pelo Es-

tado afóra.

Em 1978, com a implantação de novos cursos na UFSC, o Setor de Atividades Artísticas teria sido desalojado de seu espaço físico no Campus, não fosse a representatividade e a presença dos Grupos junto à comunidade e, de alguma forma, junto à própria Instituição. O bairro Trindade viu em ruínas o prédio que fora sua igreja matriz. Perto construiu-se "nova, maior e moderna" igreja. O antigo prédio foi restaurado pela UFSC para abrigar o Setor de Atividades Artísticas. Ao seu lado, o ex-Salão Paroquial e a Casa do Divino permaneceram em escombros. Ao mesmo tempo, a carência de espaço físico era o maior problema dos Grupos. Pensou-se na restauração do Salão e no seu aproveitamento como teatro. A UFSC não dispunha de recursos financeiros. O Grupo Pesquisa Teatro Novo solicitou-os ao Serviço Nacional de Teatro, que atendeu prontamente com envio de verba para a restauração do prédio. Na solicitação foram feitas ponderações acerca da necessidade de espaço cênico alternativo para os grupos teatrais da UFSC e da comunidade, tendo-se considerado sobretudo que o teatro municipal Álvaro de Carvalho, ligado ao Governo estadual, mantinha política hostil às atividades locais.

O "teatrinho" resultante da restauração do referido prédio foi inaugurado em 10 de maio de 1979, com uma Semana de Arte. Participaram do evento as seguintes entidades artísticas: Grupo Armação, constituído de ex-integrantes dos grupos Fórmula Arte e Teatro Universitário, além de atores da comunidade, o qual encenou Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarniére; Coral da UFSC; Cine Clube, com filmes de Marcel Mar-

ceau; Grupo de Dança e Grupo Pesquisa Teatro Novo com o trabalho Labirinto, coletânea de textos de Carlos Drumond de Andrade (A rosa do povo) e Bertolt Brecht. É criado o Setor de Artes Cênicas. O Setor de Atividades Artísticas passa a denominar-se Núcleo de Atividades Artísticas. Um ano depois, este último núcleo é transferido para o Departamento de Assuntos Culturais.

#### 4.2 - Momentos dos grupos teatrais

De modo geral, o teatro feito em SC foi e é o teatro colonizado, não o engajado. Em 1945, o Grupo Sul destacou-se pelo arrojo em montar peças, sobressaindo as de autoria de Jean Paul Sartre, representado então no Brasil pela primeira vez. Em 1938 havia o Teatro da Liga da União Operária e, na década de 50, quando só havia as Faculdades, existiram grupos teatrais universitários. O teatro realizado na UFSC demonstra, em seu nascimento, vinculações com a Educação Escolarizada. Consta do livro de atas do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFSC, em 1962, o seguinte texto:

Aos vinte e dois dias do mês de agosto do ano de mil novecentos e sessenta e dois reuniram-se os professores do Curso de Letras, compondo o Departamento de Letras desta Faculdade. [... O Sr. Presidente] comunicou ainda a realização de trabalho, pelo curso de Letras Neolatinas, iniciando os ensaios de uma peça em espanhol, sob a direção dos senhores professores Dilza Dêlia Dutra e Aníbal Nunes Pires.

O texto deixa entrever que o teatro, nesse Departamento, não

passava de mecanismo didático com a função de reforçar a educação escolarizada. Em 1971, o mesmo Departamento contactou com a Faculdade de Letras do Paraná (Curitiba) e trouxe o Grupo Gil Vicente. Voltou a trazê-lo por mais duas vezes, quando representou o Auto da barca do inferno, entre outros autos vicentinos. Em 1972, o Departamento de Letras da UFSC realizou, com os alunos de seu curso da III fase, a representação da peça El-Rei Seleuco. Comemoravam-se, então, os quatrocentos anos da publicação da obra épica Os lusíadas, de Luiz Vaz de Camões. Houve outras montagens que, se não revelam aspectos mais profundos da realização cênica, denotam ao menos a certeza de que o teatro era essencialmente didático, mesmo com respeito à educação escolarizada.

Importa registrar as formas pelas quais a UFSC viabilizou, através de seus instrumentos burocráticos, o desenvolvimento do teatro. Em 1974, a administração central dedicou a ele atenção especial, de cunho liberal. É o que consta do Relatório da UFSC (1969:7), por ocasião do seu 79 aniversário:

... mas chega de falar em obras. Agora vamos falar em cultura. A partir do primeiro ciclo técnico-científico-cultural realizado em 1964 foram promovidos pela UFSC 103 cursos, dos quais participaram 11.851 pessoas. Sem dúvida, é a mais importante contribuição cultural dada à comunidade. E só nos referimos a cursos. Ainda tem as palestras e conferências. E sempre proferidas por gente de reconhecido gabarito. Nomes nacionais. Além disso, as exposições e apresentações teatrais têm recebido o nosso mais substancial apoio. É que sabemos da importância dessas coisas ...

Nesse relatório fazem-se alusões a cursos ministrados à comunidade, sob forma de cultura, e registra-se a convicção

de que as "coisas" artístico-teatrais têm valor. BOAL (1979: 96) observa que "o que caracteriza as classes dominantes é o ócio. Por isso ela associa a cultura às atividades menos produtivas e mais afastadas das necessidades básicas do homem".

As atividades teatrais acontecem, e as primeiras apresentações dos grupos formados na UFSC acontecem no Teatro Álvaro de Carvalho.<sup>7</sup> Segundo os jornais locais, houve quase que um reviver do teatro universitário do Rio de Janeiro em duas décadas anteriores, como se depreende do registro de que a nata da sociedade compareceu ao evento e dos anúncios nominais das personalidades políticas e econômicas. Os grupos, pelo fato de se haverem apresentado apenas no teatro municipal, revelaram não a ausência de espaços alternativos, mas a total alienação dos grupos em relação ao momento histórico pelo qual a nação passava e, também, do processo desenvolvido pelo teatro universitário no RJ, através de um Teatro Engajado - CPC da UNE, entre outros. Por outro lado, apesar da sua alienação relativamente à realidade política do Estado, de não alternância no poder político, que há 50 anos se mantinha nas mãos de dois grupos econômicos, esse nascimento de grupos teatrais na UFSC possibilitou, a longo prazo, romper com uma estagnação da produção cultural no Estado.

Em 1962, tão logo foi instalada a Universidade, surgiu o Grupo Jogral, sob a direção de Murilo Pirajá Martins. Existia, então, o Grupo de Teatro Universitário, remanescente do período das Faculdades, sob a direção de Odília Carreirão Ortiga. O Grupo Jogral começou a atuar com a formação de uma coletânea de poesias a serem dramatizadas, de autoria dos integrantes: Jair Hamms e Raul Caldas Filho. Os demais componen-

tes do grupo eram: George Peixoto, Benedito Cunha, Marcílio Medeiros e Nicolau Apóstolo. Este grupo que, na prática, era o sujeito de sua produção artístico-cultural teve continuidade no Grupo de Interpretação Teatral (GIT), quando então Murilo Pirajá Martins passou a ocupar a direção do Departamento de Assuntos Culturais, tendo promovido, em 1966, o Curso Técnico-Cultural da UFSC. O Curso era constituído pelas seguintes disciplinas: Dicção, ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Maria José de Carvalho; A dramaturgia de Willian Shakespeare, pelo Prof. Décio de Almeida Prado; História do teatro brasileiro, pela Prof.<sup>a</sup> Renata Pallontini.

Após o Curso Técnico-Cultural, ainda em 1966, o DAC realizou o Curso de Interpretação Teatral, pelo Prof. Olavo Saldanha, curso este que deu nome ao grupo dele participante: Grupo de Interpretação Teatral. Esse grupo marcou um momento de produção cultural racionalizada e engajada face à opção de uma dramaturgia brasileira, como exemplifica Chico Rey, poema dramático de Waldir Ayala. Por outro lado, esse engajamento não ultrapassou o comportamento liberal dos universitários, considerando que atingiam um público que, embora novo, pertencia ao mesmo círculo que a Universidade já atingira.

Paralelamente ao Grupo Jogral, o Grupo de Interpretação Teatral e, antes dele, o Grupo de Teatro Universitário, representou o texto de Ariano Suassuna O auto da compadecida. Após essa montagem, escolheu-se, de Priestley, O tempo e os Conways. Essas duas opções na dramaturgia teriam revelado uma dose excessiva de ingenuidade face à leitura e ao compromisso do teatro engajado, não tivesse sido a retomada da dramaturgia de

Dias Gomes O santo inquirido (1969/1970), quando o grupo se desvinculou da Universidade, passando a denominar-se Grupo do Teatro Álvaro de Carvalho ou Grupo de Teatro do SESI. O TUSC, portanto, se desvinculou de uma instituição para vincular-se a outra, revelando não uma preocupação por uma produção independente, mas sua própria fragilidade, que o impediu de garantir um espaço na UFSC e vice-versa, haja vista a precariedade, também da UFSC, a nível de infra-estrutura, capaz de conter em si atividades múltiplas.

Em 1971 iniciou-se uma década muito fecunda na área artística. Alunos da UFSC, com experiências em outros campos artísticos, criaram o Grupo Fôrmula Arte. A primeira montagem constituiu-se de uma adaptação do texto de Fernando Rojas Celestina, realizada pela integrante do grupo Elizabeth Leonetti. A primeira montagem repousou no aspecto visual, sobremaneira pictórico e pirotécnico, tanto assim que usaram de fogueiras em tachos durante toda a encenação. Essa característica de compromisso estético com o espetáculo compreende-se ao ter-se um referencial, a saber, o fato de os integrantes terem sido, em sua representatividade, artistas plásticos e de o serem ainda hoje.

Com o Fôrmula Arte surgiu um autor: Gelci José Coelho (Peninha). O jornal O Estado, de Florianópolis, publicou, a 31/5/71 o seguinte:

A UFSC vai promover intercâmbio com a Universidade Gama Filho da Guanabara. A idéia básica do programa prevê a participação direta da comunidade, envolvendo todos os níveis sociais, através da presença efetiva dos acadêmicos com suas atividades culturais e informativas. A Universidade Gama Filho se

propõe vir a Florianópolis com corais, orquestras, equipes de teatro universitário e outros conjuntos para se exhibir na coletividade catarinense. Numa 2.<sup>a</sup> etapa as atividades extra-curriculares serão levadas à Universidade Gama Filho da Guanabara. O professor Jorge Poyares diz que a UFSC tem infra-estrutura e a Gama Filho da Guanabara pretende colher subsídios na área administrativa de Santa Catarina, considerando-a modelo não só para a instituição, como de outros países da América Latina.

Dessa maneira, o Grupo Fôrmula Arte manteve intercâmbio com a Universidade Gama Filho, levando a peça Celestina e encenando-a lá: por sua vez, a Universidade Gama Filho trouxe também seu grupo teatral. O fato consta no mesmo jornal, de 12/9/71:

Quem quiser ver Roslene (fotografia da atriz), pode ir no Teatro Álvaro de Carvalho. Roselene Ferreira é a artista principal do Teatro Experimental da Universidade Gama Filho, que encena hoje e amanhã no TAC "O Princípio de Arquimedes" e "A Megera Domada" (Projeto Integração Universitária) cuja renda será doada aos excepcionais. O Princípio de Arquimedes é de Guilherme Figueiredo e A Megera Domada de W. Shakespeare.

O grupo teatral Fôrmula Arte participou, assim, do Projeto Integração Universitária, valendo ressaltar que esse projeto, de cunho "diplomático", servia, na realidade, a interesses outros. A instituição tinha sido uma das primeiras a sofrer a Reforma Universitária.

A partir dessa experiência em teatro, o Grupo Fôrmula Arte cresceu sensivelmente. Gelci José Coelho escreveu Sedimentação movediça da sociedade, para cuja direção a UFSC contratou Jason César. A peça compreendia 40 personagens. O elenco reuniu-se por completo, pela primeira vez, no dia da estréia.

Quanto à dramaturgia, ressalte-se o caráter de evasão da geração pós-68, quando sua maior resistência consistia no euforismo de se fazer notar, como "artistas" e, principalmente, vinculados à UFSC, reafirmando, assim, os padrões de uma pequena burguesia, incapaz de superar o "destino traçado". O grupo apresentou-se em Lages, Blumenau, Brusque e Florianópolis. Buscava-se novo endereço para a produção artística, ainda que o texto, crítico face à realidade social, fosse ingênuo quanto à existência de classes sociais, num sistema econômico determinado, não havendo, daí, nenhuma perspectiva que não fosse a da "denúncia do caótico".

De 1972 a 1973 não se registrou a criação de novos grupos e, nem sequer, a continuidade do Grupo Fórmula Arte.

Em 1974, ex-integrantes do Teatro Estudantil Catarinense (TECA), oriundos de uma experiência relativamente fértil em teatro, com a construção inclusive de um Teatro de Arena (antigo Trapiche Municipal, demolido em 1976, e hoje (1983) área ociosa, após haverem rompido com o diretor, resolveram partir para uma experiência teatral mais coletiva, cujo processo de criação e de produção fosse mais democrático. Esse grupo existiu por três anos, quando, sem diretor, filiou-se à UFSC, querendo também participar do movimento estudantil. Surgiu o TEUFSC (Teatro Experimental da UFSC). Durante um ano, todas as suas tentativas de trabalho se frustraram: Oswaldo de Andrade estava proibido pelo Departamento de Censura Federal e, assim, todos os trabalhos do grupo, bem como o texto O homem e o cavalo foram frustrados pela impossibilidade de se concretizar a encenação.

Outras tentativas, outros autores com textos proibidos... Então o grupo resolveu assumir uma comédia de costumes, a saber: Essa mulher é minha, de Raimundo Magalhães Júnior, com direção literalmente coletiva. Nesse momento o grupo já permanecia unido por quatro anos e meio. Readaptando a comédia, distanciando os anos para duas décadas anteriores e trazendo as personagens para o cotidiano atual, o grupo tentava, des-sarte, não trair sua intenção de um teatro crítico face à realidade circunstante. A peça endereçava-se principalmente a comunidades fechadas em torno do binômio status x Igreja. O espetáculo percorreu alguns municípios vizinhos e cidades do interior. Convém registrar que a própria intenção de um texto engajado era muito mais intuitiva, carecendo inclusive de um domínio dos possíveis recursos teatrais.

A partir de posicionamentos conflitantes com a Instituição, o TEUFSC começou a amadurecer enquanto núcleo permanente, tendo realizado cursos para interessados na história não oficial do teatro, interpretação, expressão corporal etc. Em paralelo ao movimento, o grupo se viu boicotado parcialmente quando a UFSC contratou um diretor, não tendo sido movida por preocupações maiores do que a de garantir um teatro de Instituição. Surgiu, em paralelo, o TEUSC (Teatro Universitário de SC), com outros alunos, que encenaram O amante de minha mulher, de José Wanderley. Essa montagem era tão gratuita que o resultado foi desastroso para a própria Instituição enquanto "imagem" de um teatro que nem sequer correspondia aos anseios de uma estética burguesa. O reacionarismo do trabalho felizmente não encontrou respaldo cênico correspondente a uma arte "des-

compromissada" mas bem "elaborada"... Por outro lado, as pressões exercidas abalaram os bons propósitos do TEUFSC, que viveu uma guerra fria, pressionado por todos os lados.

O TEUSC se desfez. O TEUFSC, por sua vez, montou a peça infantil O consertador de brinquedos, de Stella Leonardos. Aí já havia uma direção individual, e o trabalho permitiu ao grupo percorrer desde os bairros distantes até ao hall da Reitoria. Com esse trabalho, o grupo participou do último Festival Nacional do Teatro de Estudante na aldeia de Arconzelo (RJ), que foi coordenado por Paschoal Carlos Magno em 1975. Nesse momento houve a primeira preocupação de somar com algo de cultura popular. Em decorrência disso, os cenários passaram a ser confeccionados pelo grupo junto à Sociedade Carnavalesca Grandedeiros da Ilha.

O grupo esvaziou-se a partir do 2º semestre de 1975. Alguns integrantes do TEUFSC continuaram com os "cursos" e passaram a formar o Grupo Pesquisa Teatro Novo. O que caracterizou o primeiro momento desse grupo foi o não saber exatamente o que se queria. Mas, por se saber tudo o que não se queria, os participantes desenvolveram um processo teatral que alcançou uma perspectiva de ação que vai desde a produção de uma dramaturgia própria até à fomentação de novos grupos teatrais.

O Curso Livre de Formação de Ator presseguiu, em paralelo a ciclos de Leitura Dramática e de montagens rápidas, com o teatro de bonecos. A questão principal aí debatida é a opção pelo direito de ser sujeito da produção artística e de voltar-se para a realidade objetiva, capaz de ser transformada. Nessa linha convém retomar uma afirmação anterior na qual se dizia que nada do que é específico da Universidade é real.

Propunha-se a possibilidade de participação, fomentando a criação de grupos novos em outros segmentos sociais, realizando um teatro, como diz Boal, com a estética própria deste teatro - teatro da América Latina.

Nos oito anos e meio de existência do Grupo Pesquisa Teatro Novo, por outro lado, convém registrar a ocorrência constante de conflitos com a "Instituição", porque o trabalho teatral foi realizado a partir das bases, ou seja, através da convivência com outros segmentos sociais. Foi a partir desses conflitos que, de certo modo, a própria Instituição viveu seu processo de autocrítica, buscando, nos espaços possíveis, um relacionamento com a própria comunidade, sem camuflar a essa comunidade sua identidade enquanto classe social hierarquizada.

#### 4.3 - Dramaturgia e processo teatral

O processo teatral na UFSC efetuou-se a partir da opção por produzir dramaturgia própria. Essa iniciativa veiculou-se, num primeiro momento, na procura de identidade do grupo teatral e perpassou para a realidade imediata. Tal foi o processo do desenvolvimento do teatro. LIMA (apud BOAL, 1979:95-6) analisou, da seguinte forma, o surgimento dos grupos de teatro:

Quando um povo percebe que os benefícios do seu trabalho estão revertendo, por exemplo, para o além-mar, compreende o significado da colonização. Compreende que é um campo de trabalho forçado e que não está usufruindo das vantagens materiais para a liberdade. Uma das maneiras de expressar essa percepção é definir as diferenças entre colonizador e colonizado. Caracterizando as diferenças, o colonizado reconhece a especificidade da sua própria cultura. Tenta fixar a sua língua, a sua música, a sua forma física, o seu próprio teatro. Conhece por oposição. Esse trabalho é realizado por grupos de expressão que a princípio afirmam a individualidade do colonizado, mas nem por isso sabem entender as razões históricas que produzem essa relação colonizador/colonizado. Num primeiro momento estão preocupados em assegurar a sua existência independente, mais do que a igualdade dos direitos. No teatro brasileiro essa reação permanece como uma constante através da história. As novas propostas constroem sua poética sobre o decálogo das reivindicações nacionalistas. É evidente que há variações essenciais no conceito de nacionalismo defendido por homens de teatro através da história. A definição do que é nacional depende sempre de uma ideologia. Depende tam-

bem, em grande parte, do tipo de organização social que um homem de teatro admite como válida depois de um processo de 'descolonização'.

Para a autora deste trabalho, a dramaturgia como reflexo imediato de uma visão do mundo e da sociedade, surgindo dentro de um processo da existência de um grupo teatral, é propulsora desse mesmo processo.

O TEB preocupou-se, em seu primeiro momento, com o aspecto técnico da encenação. Na ausência de dramaturgia própria, revelou preocupações estéticas de um teatro formalmente bem-realizado. Portanto, não houve sequer as preocupações do colonialismo, ainda que em seu processo revelasse, através de seu mentor Paschoal Carlos Magno, intenções nacionalistas. Estas intenções, todavia, a nível de momento não se preocupavam com a já crescente dependência econômica da nação e com suas implicações sociais internas.

Os CPC, da União Nacional dos Estudantes, conviviam com a consciência do colonialismo. A preocupação formal do teatro era mínima face à necessidade, que viam, do engajamento. Ali, a individualidade grupal estava presente, inclusive no conhecimento, por oposição ao processo do colonialismo. Embora considerando, nesse caso, que teoricamente havia a preocupação com o tipo de organização social válida para depois do processo de descolonização, a dramaturgia opcional, a partir dos sketches, não atingia a outros segmentos que não o da própria Universidade.

Essas constatações evidenciaram a importância tanto dos grupos permanentes quanto da dramaturgia equacionada à encenação do grupo. Daí o porquê da insistência do termo dramaturgia

própria, capaz de opor-se ao colonialismo e, em certas especificidades, emergindo da cultura popular, donde surge a possibilidade da convivência com a realidade, resultando em trabalhos mais fecundos.

A seqüência dos sketches usados pelos CPC foi frágil demais, porque estes ou reafirmavam o colonialismo ou, negando-o, repetiam internamente a própria ideologia colonialista de imposição. Esteve ausente o 'processo', ou seja, o desenvolvimento de uma dramaturgia que fosse o resultado de convivência com a realidade e do próprio binômio interativo dos artistas e do público. Isso implica, portanto, num compromisso com a cultura concreta, por opção da atividade teatral que é desenvolvida em determinado momento histórico dos grupos teatrais, em suas auto-determinações. Ao teatro universitário compete a adoção da causa da cultura popular, superando assim a própria contradição que o vincula à Universidade.

Nesse sentido, a transcrição da ata da Faculdade de Filosofia, Curso de Letras, ilustra um teatro típico do curso de línguas neo-latinas. O endereço teatral no momento em que é restrito ao programa de determinada disciplina pelo dirigismo institucional, está perdendo sua possibilidade de ser didático, ou seja, de assumir também o caráter ilustrativo, sem anular a participação crítica dos 'teatreadores'. Nesse sentido vê-se, por exemplo, uma perspectiva, para o curso de Comunicação Social, de desenvolver o Teatro Jornal, proposto por Augusto Boal. Ressalve-se, portanto, que, antes do 'caráter ilustrativo', é necessário o 'espírito crítico', capaz de questionar o próprio dirigismo institucional.

Para que o aprendizado possa ocorrer concretamente, remetendo a considerações mais profundas, quanto ao aspecto de contestar uma ordem cultural imposta pelo sistema econômico, pressupõe-se o estar presente de um grupo através de participações igualitárias, desde a percepção da realidade até ao jogo propriamente dito. Nessa perspectiva e repensando a atividade teatral na UFSC, constata-se primeiramente a presença oficial da Instituição nas manifestações artísticas e culturais, a qual abrigou ou deu respaldo aos grupos artísticos. Convém ressaltar aqui que o sentido dos atos da Instituição impregnados de colonialismo está sempre presente da seguinte forma: a Instituição oferece à comunidade promoções e, em muitos momentos, relega a último plano as atividades desenvolvidas pelos "núcleos culturais", em favor da produção que lhe é externa. Extrapolando da área teatral, não raro amostras de artes plásticas de alunos são interrompidas, para o primeiro artista desconhecido ocupar o espaço. Constata-se, portanto, que há, por parte da Instituição, uma política cultural contraditória: (1) ou ela oferece algo à comunidade, (2) ou tira proveito desta. Nesse aspecto, os grupos teatrais desenvolveram suas encenações. Contudo, é a partir da opção por uma dramaturgia própria que se evidencia o processo de auto-determinação, convivência crítica entre a realidade e o próprio jogo teatral; e aí o próprio endereço das atividades teatrais vai atingir os segmentos populares até então marginalizados face à cultura oficial.

Com a expressão dramaturgia própria, a autora não quer indicar uma unilateralidade regional, mas apenas enunciar a

possibilidade de, através dela, o processo de encenação de um grupo resultar sólido face à visão crítica e criativa da realidade. Este posicionamento pode resultar em uma dramaturgia que anula inclusive a palavra falada. Como exemplo lembre-se o trabalho realizado pelo grupo de São Luiz do Maranhão, em 1976, com a peça Tempo de espera, de Aldo Leite, na qual seus personagens falaram, denunciaram, sem emitir qualquer palavra. Para esse posicionamento, todos os caminhos são possíveis, tais como a ausência da personagem individual pela coletiva ou outras modalidades. Reafirma-se, assim, não uma preocupação de caráter estrutural pro forma, mas a união da realidade ao "jogo teatral", como diz Dort. Crê-se que essa dramaturgia, por estar em função de um processo grupal permanente, se habilita ao posicionamento crítico, capaz de fomentar pensamentos outros, novas consciências a agirem sobre essa realidade, tão colonizada, sobretudo na educação escolarizada.

GUARNIÈRE (1982:98-105) fala da falta de exercício de um número mais quantitativo mesmo de uma dramaturgia brasileira. É sob essa perspectiva, acrescida da vivência com um grupo teatral permanente, que será analisado o processo de dramaturgia no teatro da UFSC.

O primeiro texto surge com o Grupo Fôrmula Arte, através de Gelci José Coelho (Peninha) em Sedimentação movediça da sociedade (1971). A extinção do grupo após a primeira experiência não possibilitou maiores raízes, e a superação da forma crítica de ver a realidade, incluindo aqui a ausência de uma visão mais completa dessa mesma realidade. O texto revela a desagregação social e, ao fixar o caos social, como capaz de superar-se apenas com a paz, escamoteia a raiz do mal social.

Em 1977, o texto de Clécio Espezim Mesa grande, retratando dez operários em greve, tentando resistir ao sistema, repete, a nível ideológico, o mesmo equívoco. Primeiro porque as personagens, não tendo definidas as suas categorias de trabalho, caracterizam-se pelo subjetivismo. Revela-se o lado introspectivo a partir da denominação das personagens: Político, Apaziguador, Espiritualista, Apatetado, Leviana, etc. A situação que caracteriza o conflito no texto é uma greve. Esta se desenvolve em torno de uma "mesa grande". Os alimentos que permanecem sobre a mesa são apresentados como estando deteriorados (manteiga rançosa, pão duro etc). Mesmo assim, eles terminam a greve e, ao terminarem, esgotam simbolicamente a precária infra-estrutura dos trabalhadores para manterem a greve. A morte da personagem Apatetada, que, ao final da peça, é asfixiada pelos alimentos e que, ao morrer, sai do ostracismo, serve como advertência aos trabalhadores, que vêem, nesse fato, seu futuro imediato e que, para evitá-lo, retornam mecanicamente ao trabalho. O modo de retornar caracteriza a não consciência do próprio movimento grevista. Os demais personagens retiram-se clamando: "hoje eu quebro a cara do diretor, hoje eu bato no cobrador de ônibus" etc. Ao retornarem, todos juntos clamam por democracia, o que, se por um lado revela um ato de coragem, já que em pleno 1977 essa palavra não estava liberada, por outro revela também ingenuidade face às categorias de trabalho, sua organização etc.

Com esse trabalho, todavia, o Grupo Pesquisa Teatro Novo faz a opção de uma dramaturgia própria. Um fato interessante foi o de que, com esse trabalho, o grupo participou, em 1978,

do I Mambembão, que é um projeto idealizado pelo SNT (hoje INACEN), que objetiva levar aos centros culturais do país a produção teatral representativa da cultura das diversas regiões brasileiras. A encenação contou com a presença do Grupo Musical V Zero, que a todos sensibilizou. (O grupo sempre trabalha com músicos no processo das pesquisas da encenação). Durante o Projeto, o Grupo recebeu, no Rio de Janeiro, uma carta sem assinatura, a que, por ser anônima, o Grupo não deu crédito, salvaguardando a "sensibilidade ferida". Nela, o missivista dizia não ter gostado do trabalho, mas, em seguida, se corrigia dizendo: "minto, o trabalho penetrou-me, tanto que agora vejo-me a escrever". Finalizando, fazia as seguintes considerações, entre outras: "Como podem gritar por democracia, esta democracia tão manipulada?" Três anos depois, a múltipla releitura revelou a autora deste trabalho o endereço da crítica.

Esse relato visa reafirmar a necessidade do processo de um grupo teatral que se propôs ser engajado com a realidade. Quanto ao endereço do trabalho, restringiu-se ao círculo universitário, visto que participou do I Circuito Universitário de SC, projeto que foi realizado em convênio com as instituições UFSC/FUNARTE. E aqui, enquanto o grupo avançava na tentativa de uma dramaturgia própria, retrocedia em relação ao primeiro trabalho, a saber Recital de poesias brasileiras, que, bem ou mal, percorreu as comunidades pesqueiras da Ilha e as agrícolas do interior do Estado.

Quanto a essa experiência do recital, transcrevem-se alguns depoimentos de espectadores de uma apresentação em São Martinho, comunidade agrícola. Esses depoimentos foram colhidos por Walmor Beltrame três dias após a apresentação do Grupo.

Eu gostei muito do teatro, pois era simples e foi bem apresentado. Os artistas não estavam nervosos. Também tinha o locutor que anunciava o que iam apresentar. O teatro era em versos. Tinham luzes coloridas, estavam muito simples e de cor branca... (Genésio Dirksen).

Na minha opinião, o teatro era de grande proveito, porque essas coisas de poesia eu não entendo bem. Claro que isso foi bem apresentado. Para quem entendeu, acho que foi bonito. As poesias eram de diversos poetas, tais como Manuel Bandeira. A poesia que eu mais gostei foi "Cai Chuva". Do teatro eu aprendi a organização, porque estava tudo bem organizado. Silêncio para concentração. (Aloísio Bernarth).

13/11/74. Aqui em São Martinho apresentação de poesia pela UFSC. Tivemos, pela primeira vez, a oportunidade de assistirmos grátis nesta cidade um teatro de poesias pelos universitários de Florianópolis. Foi um pouco demorado a arrumação das luzes, mas achei que valeu a pena. Cada aluno soube apresentar bem sua parte. (Sônia Rocha).

Tinha a poesia sobre "Nega Maluca", "Cai Chuva", e outras mais que não me lembro. As poesias tinham significados bons. (Cecília Loch).

A receptividade do trabalho tinha tantas reações quantos os públicos, ainda que houvessem sido inseridas poesias de acordo com o local, população, etc. O Grupo tinha por princípio que a poesia é universal ("Se eu ao menos soubesse pra que"). Nesse sentido, o trabalho tinha um apelo emocional muito grande, ainda que o grupo racionalmente se sentisse "messiânico" ao dirigir-se para novos segmentos sociais.

A proposta de uma dramaturgia própria, todavia, não encontrou respaldo no próprio grupo. Após Mesa grande, decidiu-se

encenar poesias de Drumond (A rosa do povo) e de Bertolt Brecht. Esse trabalho, denominado Labirinto, tinha como eixo centralizador o drama de um palhaço que, tendo perdido a voz ao iniciar o espetáculo, teve a idéia de usar cartolinas e hidrocores para anunciar cada poesia com um cartaz. Para o Hino Nacional, o palhaço saía, todo expremido, de um caixote, e assim a cada poesia. Além das poesias, o grupo usava módulos, que formavam os cenários, fábricas, ruas etc. O trabalho terminava da seguinte forma: pela platéia, com velas, os atores conversavam o poema "Tempo partido" ("este é um tempo partido... no beco apenas um muro, e sobre ele a polícia..."), seguido do poema brechtiano "Eu vivo num tempo sem sol", quando, então, os atores retiravam as máscaras, adereços etc e lá se apresentava a figura do palhaço, entre todos os módulos, muito feliz, escrevendo: "Labirinto significa que, apesar de difícil, a saída existe".

Esse trabalho de 1978 revelava toda a asfixia de vetos e de repressões que a nação vivia, especialmente a denúncia da inexistência de liberdade de expressão, ao mesmo tempo que reafirmava a necessidade de resistência. O público atingido por esse trabalho, embora bastante heterogêneo, respondeu de forma positiva, porque aqui já havia certo domínio do endereço da denúncia, bem como do jogo teatral, através do palhaço, da interpretação etc.

O GPTN conviveu, por dois anos, com as comunidades da periferia de Florianópolis, as quais tem sofrido duramente pelo fato de a cidade apresentar pendores turísticos. Elas têm sofrido a espoliação imobiliária, que transformou as casas dos pescadores em tímidas moradias situadas perto das mansões de

veraneio; têm sofrido a desagregação das colônias de pescadores, a exploração das rendeiras face ao processo turístico, sem falar no drama dos agricultores minifundiários. A convivência, durante dois anos, com essas comunidades deu subsídios à elaboração do texto Circo Arena, texto de Clécio Espezim.

Como o título deixa entrever, o "Arena" trazia conotações com o partido político homônimo. Assim, o personagem do texto, o Domador do circo, era muito feroz, exigindo, a qualquer preço, paz e alegria em seu circo, cuja atração eram as personagens, constituídas de rendeiras, lavadeiras, pescadores, feirantes... Num processo já mais amadurecido, o texto apresentava dois momentos: (1) o funcionamento do próprio circo: (2) as tentativas de personagens circenses decidirem seus caminhos, a revelia do Domador. A peça terminava, mas não o conflito, que se estabelecia nesse momento de opção, por auto-determinação. Para esse trabalho, o grupo era integrado por 25 pessoas; seu endereço também se constituía de um público heterogêneo.

O trabalho subsequente, após essa experiência, que, a partir de uma convivência, se voltou para a realidade concreta circunstante, foi o texto Terra de Terrara. Este configurou o conflito dramático pela posse de terras, a partir de uma situação entre as personagens em confronto, através de seqüência de quadros curtos (cenas), nos quais, o seguinte esclarecia a versão não oficial em planos distintos entre o elemento tipificado do latifundiário, com o boneco Zé Catarina, tipificado no agricultor minifundista. Na sucessão das cenas entre atores e bonecos, estabelecia-se a identificação dos artifícios usados por todos os que garantem muito e muito mais do que a sua parte "da

cova"... O texto, depurado de linguagem apologética, apresentava diálogos curtos, mas possuía estrutura dramática forte, capaz de extrapolar as situações mais complexas do próprio latifúndio à especulação imobiliária do interior da Ilha. A situação conflito tinha alternativas para os casos específicos, através do recurso áudio-visual, slides feitos a partir de depoimentos em jornais, revistas etc passados no final da encenação e início do debate com o público. Em termos concretos, esse trabalho conseguiu respaldo para a formação de uma Comissão de Defesa da Ponta do Sambaqui, a qual desencadeou um processo que assegurou o local aos "proprietários primeiros", a saber, os pescadores e a comunidade, em detrimento de um projeto de privatização do local através da criação de um Iate Clube. No interior da Ilha, muitas vezes as apresentações aconteceram ao ar livre, com o uso de fogueiras e de tochas como elemento de iluminação. Este criava um clima, possibilitando o envolvimento emocional e racional com o público. Por outro lado, o trabalho também foi apresentado em teatros convencionais, sucedendo-se debates sobre a necessidade de reforma agrária do país.

Esse trabalho participou também, como os anteriores, do Projeto Circuito Universitário, só que aqui o grupo teve condições de saber endereçá-lo. Participou também do projeto Mambembão ano de 81 (cf. atrás), em que o grupo viveu experiência gratificante com relação à consciência dos condutores de uma arte oficial, ou seja, a crítica através de empresas de notícias, estas altamente comprometidas, do que resultou surgirem inclusive expressões pejorativas tais como "personagens caipiras", agredindo o grupo pela petulância de trazer tais

personagens em palcos tão maravilhosamente oficiais (sic) ou, então, "a parte mais charmosa do espetáculo é o visual dos bonecos"... Num processo já bastante amadurecido, o grupo se fortaleceu com essas considerações, por sabê-las portadoras de ideologia contrária à do próprio grupo. Esse trabalho foi, de certa forma, um momento de percepção completa do processo teatral, face à percepção crítica da realidade e do próprio jogo teatral.

A esse trabalho seguiu-se Engenho engendrado, cujo conflito estabelecido é a própria consequência de transformação de uma economia agrícola rural minifundiária em industrial urbana, a partir da constatação de que os outrora engenhos de farinha do interior da Ilha são hoje objeto de decoração em mansões. O texto retrata tal situação através de dois planos. O primeiro é o cotidiano das personagens, os compadres e as comadres do Engenho e as constantes dificuldades de mantê-lo, as quais vão desde o plantio da mandioca, o preço "mínimo" da farinha, até à inevitável venda da terra, para o asfalto que vai dar ao "balneário". O segundo plano é o dos narradores, os quais rompem a encenação naturalista e contam ou questionam os porquês, a situação, que vai desde a miséria até ao provável êxodo rural de uma comunidade que, ao menos, sobrevivia culturalmente. O texto retrata, também, a não alternância política no poder do Estado, o que facilitou sobremaneira as transformações das comunidades em Distritos. Os narradores do texto rompem com o envolvimento emocional da encenação. O endereço do trabalho foi o público heterogêneo, ressaltando que as representações nas comunidades que vivenciam este problema reafirmaram um proces-

so desenvolvido pelo grupo, além da dramaturgia que esteja voltada para a realidade passível de transformação. Em algumas comunidades, o trabalho serviu de respaldo a organizações de pessoas em comissões em que porta-vozes da comunidade tentam fazer-se ouvir pelos administradores dos Distritos.

Paralelamente a esse compromisso de teatro de educação popular<sup>8</sup> através de uma dramaturgia própria, o GPTN vem mantendo, nos dois últimos anos, uma Oficina Permanente de Bonecos, através dos quais e pelos quais fez apresentações a partir de situações-momento, com um roteiro que se poderia talvez associar aos sketches do CPC. Contudo, ressalve-se que o boneco em si é mágico e capaz de superar a própria precariedade que esse trabalho-relâmpago pode acarretar. Nesse momento percebe-se que a existência do Grupo durante nove anos na Instituição foi abrindo espaço e, principalmente, continua no processo de superar suas contradições internas, ao mesmo tempo que possibilita espaços à formação de novos grupos, com a presença inclusive de ex-integrantes do mesmo, alguns em outras cidades catarinenses.

Desse núcleo originaram-se o Grupo A, bem como o Grupo Rebojo. A dramaturgia do Grupo A é coletiva: se, por um lado, a experiência é altamente positiva a partir de encenações, na sua maioria, em locais abertos, por outro lado o aspecto da dramaturgia tende a superar algumas contradições de nível ideológico, o que tem sido ponto comum em todos os grupos surgidos na Instituição. O texto O universitário encerra sequências do ingresso do calouro na UFSC e as dificuldades encontradas na própria deficiência estrutural dos cursos. Paralelamente aborda os

conflitos de valores dos universitários vindos de famílias alicerçadas na moral repressiva da classe média. Reside no seguinte o aspecto a ser superado: não questiona a raiz, ou seja, o próprio elitismo da instituição de nível superior. Por outro lado, a personagem do professor tipificado camufla a real situação da correlação entre educação e o sistema econômico determinado. A luta estudantil efetuada através da entidade representativa é ridicularizada, sem contudo abrir espaço para a necessidade da organização a partir das bases. É evidente que essas contradições de nível ideológico ocorrem exatamente nos primeiros trabalhos dos grupos (Fórmula Arte, Pesquisa Teatro Novo, A e Garapuvu no Rebojo), por serem frutos da classe média.

Enterro da cidade, de Paulo Wollinger, caiu em outro extremo, i.é, numa contradição que, a princípio não sendo de nível ideológico, consiste em reproduzir o sistema que reprime o trabalhador. A situação-conflito acha-se estabelecida nos operários de construção civil, nas suas tentativas de organização sindical e na conseqüente morte do líder pela polícia. Revoltados, mulheres e homens explorados resolvem enterrar a cidade, falando versos que justificam o enterro. Acontece que, hoje, o que o operário de construção civil quer é primeiramente trabalho; quer melhores salários, não tendo, de fato, consciência que o estimule a acabar com a cidade; então o trabalho caracteriza-se por esta contradição: a de assumir uma visão que não é pertinente dessa categoria, nem se sustentar dramaticamente na possibilidade de ser uma alegoria. De qualquer forma, o positivo, nesses dois grupos, é a concepção própria de

seus trabalhos, fazendo daí um exercício de criatividade. No mais, é questão de reflexão sobre o trabalho e, principalmente, sobre a continuidade e constância dos grupos.

Das experiências e feitos teatrais, constata-se que, a partir de uma dramaturgia "própria dos grupos, nesta mesma Instituição que representa menos de 1% da população brasileira, existe a possibilidade de um teatro que caminhe em paralelo ao processo da nação, buscando superar suas situações gritantes de desequilíbrio econômico, político e social.

#### 4.4 - Opção por uma dramaturgia própria

A partir da opção por uma dramaturgia própria, o teatro realizado na UFSC atingiu o equivalente nível estrutural do Teatro Universitário feito no Rio de Janeiro na fase de seu desenvolvimento. Ressalve-se, contudo, que o momento político entre ambos esteve defasado. O desenvolvimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro realizado através do CPC da UNE somava-se a outros espaços reivindicatórios da nação brasileira no início da década de 60. O mesmo não aconteceu com o desenvolvimento do teatro na UFSC, cuja opção por uma dramaturgia própria e por um Teatro Engajado marcou o início da década de 70, quando pesavam sobre os estudantes o Ato Institucional nº 5, a Lei de Segurança Nacional e o Decreto-Lei nº 477. Esses fatores, contudo, não dirigiram mecanismos frágeis no processo de desenvolvimento do teatro na UFSC, mas, de algum modo, levaram à necessidade de um trabalho teatral que se coadunasse com uma educação popular. Segue-se um quadro que evidencia os pontos comuns entre a educação popular e a opção por uma dramaturgia no teatro da UFSC.

## QUADRO 9

OPÇÃO POR UMA DRAMATURGIA PRÓPRIA NO DESENVOLVIMENTO DO  
TEATRO NA UFSC E SUA RELAÇÃO COM A EDUCAÇÃO POPULAR

TEATRO COMO SUJEITO DA DRAMATURGIA ENCENADA	EDUCAÇÃO POPULAR	PONTOS COMUNS
<p>1. Volta-se para a realidade imediata.</p> <p>2. Recria criticamente o momento histórico.</p> <p>3. Abdica de ser produto digestivo e consumista.</p> <p>4. Cria estética capaz de impor-se em espaços cênicos não convencionais.</p> <p>5. É sujeito de sua criação.</p> <p>6. Possibilita desenvolver a sensibilidade.</p> <p>7. Assegura o prazer do descobridor.</p>	<p>Atinge os segmentos sociais marginalizados.</p> <p>Está sedimentada no pensamento crítico.</p> <p>Educador e educando caminham num mesmo nível.</p> <p>Dispensa o aparato didático da Educação Escolarizada.</p> <p>É sujeito de sua aprendizagem.</p> <p>Possibilita desenvolver a sensibilidade.</p> <p>Assegura o prazer do descobridor.</p>	<p>Comprometem-se com a educação popular.</p> <p>Abdica da cultura oficializada das elites.</p> <p>Desenvolve-se relação de igualdade.</p> <p>É viável em qualquer tempo e espaço.</p> <p>Nega ser objeto do sistema econômico-político.</p> <p>Rompe com o mito genialidade inatingível.</p> <p>Extermina a sensação de inoperância.</p>

## 5 - CONCLUSÃO

O nascimento e o desenvolvimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro e na Universidade Federal de Santa Catarina coincidiram quanto às estruturas formais e às propostas cênicas, ainda que tenham estado defasadas entre si não só cronologicamente mas também quanto aos momentos históricos.

A preocupação com o fazer artístico, a arregimentação de um público comum ao círculo universitário e o pioneirismo na opção de fazer teatro coincidiram enquanto resultado cênico. Todavia, o nascimento do Teatro Universitário na Universidade Federal de Santa Catarina já decorreu da proliferação dos grupos de teatro de estudante como fruto do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) sediado no Rio de Janeiro. A realização cênica coadunou-se, então, com a Educação Escolarizada, o que permitiu concluir que o nascimento do teatro universitário se equipara com a estrutura formal do surgimento da Universidade do Brasil. Esta, nascida da transformação do modo de produção capitalista industrial no país, oferece, através de títulos de doutor, a hierarquização de uma classe social intermediária (classe média) entre o povo e a burguesia nacional. Essa classe média, cuja tarefa consiste em preencher os cargos carentes a uma economia industrial, assimila, para tanto, os princípios da Educação Escolarizada.

O nascimento do Teatro Universitário no Rio de Janeiro e na Universidade Federal de Santa Catarina revela uma realização artística equivalente aos princípios essencialmente estéticos da classe dominante, ainda que esta, como lembra Boal,

não freqüente teatro feito no Brasil.

O nascimento do Teatro Universitário apresentou estruturas semelhantes, ou seja, destinou-se a um público arregimentado na mesma clientela já atingida, de alguma forma, na Universidade e teve como prioridade a realização estética do espetáculo em detrimento dos próprios questionamentos, não se havendo perguntado, por exemplo, por que fazer teatro e para quem fazê-lo; Esse questionamento, todavia, se fez presente no desenvolvimento do Teatro Universitário, tanto no do Rio de Janeiro quanto no da Universidade Federal de Santa Catarina.

Através do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes no Rio de Janeiro houve o compromisso com essas questões, tendo-se acrescentado, em primeira instância, uma reflexão profunda da realidade nacional e, especificamente, da Educação Escolarizada face a essa mesma realidade. A preocupação em produzir dramaturgia própria na Universidade Federal de Santa Catarina trouxe à tona esses tópicos, tendo-se registrado aqui o desenvolvimento do Teatro Universitário.

Para o desenvolvimento do Teatro Universitário, a defasagem dos momentos político e histórico não anulou a estrutura semelhante, quer no Rio de Janeiro, quer na Universidade Federal de Santa Catarina. Essa estrutura semelhante corporificou-se nos aspectos de romper com os padrões estéticos do passado: buscou um público em segmentos sociais até então marginalizados e, sobretudo, inovou no próprio processo do fazer teatral, cuja elaboração artística esteve revestida da linguagem resultante de uma criação "grupál democrática".

O desenvolvimento do Teatro Universitário surgiu, portanto, da percepção crítica da realidade imediata, da opção consciente de o teatro se fazer sujeito na produção cultural, mas não conseguiu evitar suas contradições. A contradição presente aos que realizaram esse segundo momento do Teatro Universitário teve sua raiz no processo dos grupos teatrais, que reafirmaram sua identidade e individualidade face à realidade circunstante, camuflando as contradições ainda "mais imediatas" das classes sociais. Estas, se são superadas com a transformação da realidade econômica, política e social, passaram a ser detectadas pelos grupos, quando houve continuidade, com nitidez cristalina, tendo evitado essas ingenuidades, que se refletiram no resultado do processo cênico ou, mesmo, no relacionamento com o público. Nesse aspecto e através da perseverança desses grupos foi que o teatro universitário, em seu desenvolvimento, conseguiu romper com as reminiscências da Educação Escolarizada, tendo assumido os pressupostos de uma Educação Popular e compactuado com eles, do que resultou um Teatro Engajado.

Por outro lado, esses tópicos do nascimento e do desenvolvimento do Teatro Universitário não estiveram desligados do contexto universitário, cujo questionamento da realidade nacional endereçou à causa da educação popular e do anseio da real integração da Universidade com a comunidade em que está inserida.

## 6 - BIBLIOGRAFIA

- 1 - ALENCAR, Francisco et alii. História da sociedade brasileira. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979.
- 2 - ALVES, Mariângela Lima. Teatro brasileiro moderno. Dyonisos, Rio de Janeiro, MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 25, 1978.
- 3 - ARISTÓTELES. Poética. São Paulo, Abril Cultural, 1979. Col. Os pensadores.
- 4 - BENTLEY, Eric. A experiência viva do teatro. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- 5 - BOAL, Augusto. Técnicas latino-americanas de teatro popular. São Paulo, Hucitec, 1979.
- 6 - BORHEIN, Gerd. O sentido e a máscara. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975. Col. Debates/Teatro.
- 7 - BRUSTEIN, Robert. O teatro de protesto. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- 8 - CAMÕES, Jerusa. Teatro universitário. Dionysos, Rio de Janeiro, MEC-DAC - FUNARTE/SNT, 23, 1978.
- 9 - DÓRIA, Gustavo. Moderno teatro brasileiro. Rio de Janeiro, Ed. America, 1975. Col. Ensaios - MEC/SNT.
- 10 - DUGUET, Ane Marie. Teatro universitário, trampolim do teatro profissional? Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro, Publ. O Tablado, 24, 1972.
- 11 - FANNON, M. Le teorie economiche della colonizzazione. Edizione Einaudi, 1952.
- 12 - FERGUSSON, Francis. Evolução e sentido do teatro. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.
- 13 - FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
- 14 - FREIRE, Paulo. Educação e mudança. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1981.
- 15 - -----'. Ação cultural para a liberdade e outros escritos. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1981.

- 16 - FURTADO, Marli Tereza & FOSSARI, Carmen. Entrevista com Gianfrancesco Guarniere. Travessia, Revista do Curso de Pós-Graduação de Literatura Brasileira, UFSC, Florianópolis, 2(4):98-105, jun.1982.
- 17 - GAMA, Oscar. História do teatro capixaba: 395 anos. Vitória, Fundação Ceciliano Abel Almeida/Fundação Cultural do Espírito Santo, 1981.
- 18 - GÓES, Moacyr de. De pé no chão também se aprende a ler (1961-1964): uma escola democrática. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- 19 - GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- 20 - HOLLANDA, Sérgio Buarque. O Brasil monárquico. 3.ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- 21 - IANNI, Otávio. Imperialismo e cultura. Petrópolis (RJ), Vozes, 1976.
- 22 - -----, O colapso do populismo no Brasil. São Paulo, Civilização Brasileira, 1978.
- 23 - MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.
- 24 - MAGNO, Paschoal Carlos. Não acuso nem me perdôo. Rio de Janeiro, Gráfica Record Ed., 1969.
- 25 - -----, Teatro do estudante. Dionysos, MEC-DAC - FUNARTE/SNT, Rio de Janeiro, 23, 1978.
- 26 - MARTINS, Carlos Estevan. História do Centro Popular de Cultura. Arte em Revista. São Paulo, Kairós Ed., 2(3): 77-82, 1980.
- 27 - -----, Ante-projeto do manifesto do Centro Popular de Cultura. Arte em Revista, São Paulo, Kairós Ed., 1(1):67-79, 1979.
- 28 - OLIVEIRA, Ruben George. Cultura, classe social e participação em cidades brasileiras. Encontro com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 8, 1979.
- 29 - ROMANELI, Otaiza de Oliveira. História da educação no Brasil. 2.ed. Petrópolis (RJ), Vozes, 1980.

- 30 - MENDES, Antônio Jr. Movimento estudantil no Brasil. Tudo é História. São Paulo, Liv. Brasiliense Ed., 23, 1981.
- 31 - PEIXOTO, Fernando. Brecht: vida e obra. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1974.
- 32 - ----- . O que é o teatro. São Paulo, Brasiliense Ed., 1980. Col. Primeiros Passos.
- 33 - PISCATOR, Erwin. Teatro político. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- 34 - PRADO, Décio de Almeida. Apresentação do teatro brasileiro moderno. São Paulo, Martins Ed., 1956.
- 35 - SABINO, Lina Leal. Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina. Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura Ed., 1982.
- 36 - SODRÉ, Nelson Werneck . Síntese da história da cultura brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- 37 - SOUZA, J. Galante. O teatro no Brasil. São Paulo, Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1960. V.1.
- 38 - STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- 39 - TRAGTEMBERG, Maurício. Descaminhos da educação, o conhecimento expropriado e reapropriado pela classe operária. In: --- et alii. Debate. São Paulo, Liv. Brasiliense Ed. 1980.
- 40 - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Assessoria de Relações Públicas. Relatório. Florianópolis, Imprensa Universitária, 1969.

- <sup>1</sup> Isto vale apenas com relação ao trabalho ora apresentado e considerando-se a bibliografia a que se teve acesso.
- <sup>2</sup> José Américo Peçanha, professor do Curso de Filosofia no Rio de Janeiro em 1960, é um dos nomes mais respeitados nos meios intelectuais e estudantis, exatamente por seu trabalho fomentador do pensamento crítico.
- <sup>3</sup> Este pensamento já tivera boa acolhida no Teatro Paulista do Estudante (TPE) em 1955, quando Guarniêre era integrante do mesmo, após haver-se vinculado ao Teatro de Arena. Apesar do desligamento de Vianinha do Teatro de Arena, esse grupo continuou seu processo, com muita lucidez, principalmente com a participação de Augusto Boal, que trabalhará junto ao Movimento de Cultura Popular em Pernambuco.
- <sup>4</sup> As peças Chapetuba Futebol Clube e A mais valia vai acabar, seu Edgar têm por conflito a sociedade industrial capitalista. Denunciam a máquina do "sonho" imposta (o futebol) ou a máquina da realidade (a mais valia). Essas montagens estabelecem uma relação a nível de comunicação sobre a classe operária, embora suas encenações não tenham atingido os segmentos então representados.
- <sup>5</sup> O que Augusto Boal denomina agitprop consiste na técnica desenvolvida nos Estados Unidos Unidos, a qual conota caráter agitador e propagandístico, neste caso, de contrapropaganda ao sistema político e econômico. Baseia-se nos fatos, suprime a dramaturgia por um roteiro (skecht), sua montagem é rápida (de um dia para o outro) e sua representação é feita em locais de concentração popular, tais como ruas, praças, escadarias, etc.
- <sup>6</sup> Em anexo transcrevem-se os depoimentos dos participantes, de forma constante no processo do CPC.
- <sup>7</sup> Confira nos Anexos o registro jornalístico dos grupos da UFSC entre 1962 e 1981.
- <sup>8</sup> Conceber o termo em seu sentido forte e belo, sem conotação de imposição, tal a educação escolarizada.

## 8 - ANEXOS

### I - TEATRO DO RIO DE JANEIRO

#### 1 - Depoimento de um associado do TEB

Sônia Oiticica: " Era eu estudante, acabando o ginásio, quando Antônio de Pádua, aluno de meu pai no Colégio Pedro II, me falou do Teatro do Estudante que Paschoal Carlos Magno pretendia fundar. Sem muito entusiasmo, pois não tinha muita consciência do que se tratava, acompanhei-o à casa de Paschoal, onde encontrei um grupo animadíssimo, disposto a montar Júlio César, de Shakespeare. Paschoal, porém, quando me viu foi dizendo com aquele seu jeito: "Por que não montamos Romeu e Julieta?" Achei tudo muito engraçado, mas tremi emocionada quando Paschoal me mandou ler o monólogo do veneno de Julieta... Daí em diante o micróbio tomou conta de mim, completa e irremediavelmente..." (Dionysos, nº 23, 1978)

#### 2 - Apreciação do TEB pela imprensa

1) "A iniciativa de Paschoal Carlos Magno é o que se pode rigorosamente chamar um empreendimento artístico, sem nenhuma finalidade comercial, com um objetivo exclusivamente emocional. A senhora Getúlio Vargas será a presidente de honra do "comité" patrocinador do espetáculo. Já isso, por si só demonstra o alto cunho de distinção de que o mesmo se revestirá. Resta-nos, agora, esperar Romeu e Julieta, cujos ensaios estão sendo dirigidos pela capacidade incontestada de Itália Fausto. O espetáculo terá lugar no Teatro João Caetano." (A Noite, Rio de Janeiro, 12/10/1938)

2) Romeu e Julieta, no João Caetano, representada por estudantes - por Mafra Filho, da Escola de Arte Dramática.

"... A idéia de se criar entre nós o teatro estudantil, à semelhança do que já se pratica como escola, aprendizado e selecionamento de valores técnicos, no Velho Mundo e na Amé-

rica do Norte, pertence a Paschoal Carlos Magno e recebeu de pronto a mais espontânea adesão da Sr.<sup>a</sup> Amélia Carneiro de Mendonça, que dirige os destinos da Casa do Estudante. ... Cumpre se frisar que a interpretação de Romeu e Julieta, a 28 do corrente, no João Caetano, constitui um tríplice ineditismo no Brasil: a criação, como dissemos, do "Teatro do Estudante", com a existência permanente, a interpretação em vernáculo daquela peça e o elenco exclusivamente estudantil. ... Mafra Filho, que na tragédia de Verona, vai representar o papel difícil de Frei Lourenço, não é um desconhecido nos nossos meios teatrais. Embora ainda aluno da Escola de Arte Dramática já apareceu muitas vezes em público e fez parte do elenco teatral da Rádio Tupi e da Mairink Veiga. Num dos intervalos dos ensaios de ontem, perguntei-lhe:

- Que pensa sobre o Teatro;

- "Le Théâtre, le vrai Théâtre, est une religion", disse Gemiêr, e eu ousei pensar como ele. Gemiêr e Stanislavski são os meus mestres prediletos. Aliás, dessa religião, se eu tenho sido mau sacerdote, em compensação sou fervoroso crente.

... Uma vez Coelho Neto, conversando comigo sobre Shakespeare, disse-me que o julgava "um novo Deus, porque como Deus, ele foi o grande criador". Nunca mais esqueci essas palavras e, se o insigne escritor não mais as pronunciou, que elas sejam reveladas agora. Farei Frei Lourenço. Mas não se iluda meu amigo, o que vou dizer é certo: a minha atuação é muito inferior à dos elementos a que me referi. É possível que eu tenha apenas a vantagem de um certo domínio adquirido pelo tirocínio e pela cultura especializada..." (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25/10/1938, excertos)

### 3) Romeu e Julieta - por Austragésilo de Athayde

"Vai ser uma realidade o teatro universitário. Reuniram-se alguns moços e decidiram, a exemplo do que se faz nos grandes centros do mundo, organizar entre estudantes uma companhia de amadores para levar à cena peças de alta comédia, cada vez mais raras no nosso pobre teatro. Abre-se assim uma esplêndida escola de preparação intelectual, de apuração de gosto artístico, de formação de caracteres e de elevação do espírito da ju-

ventude"... (Diário da Noite, Rio de Janeiro, 25/10/1938)

Nesse mesmo dia 25/10/1938, o jornal O Correio da Noite, Rio de Janeiro, cita, com destaque, 154 nomes de "senhores e senhoritas" da sociedade que patrocinam o espetáculo de estréia do TEB.

4) Humor Globinas - Casa de Estudantes - por Álvaro Armando

"Vocês todos com certeza leram que os estudantes vão representar Romeu e Julieta, hoje à noite no João Caetano: E, estudante leva a sério alguma coisa; é bem capaz de levar, sim, nem que seja "a título de farra" ... (O Globo, RJ, 27/10/1938)

5) Artigo de Rubem Braga sobre a estréia do TEB

"Os rapazes e as moças da Casa do Estudante representaram domingo, no Municipal, Romeu e Julieta. Romeu era um rapaz magro, que às vezes tinha o defeito de falar gritando. Julieta era uma moça bonita, morena e suave. Doce Julieta! Não gostei da ama. Gostei de Mercúrio. Não gostei da mãe de Julieta. Gostei mesmo de verdade da Julieta. Um pouco impressionada com os gestos de Norma Shearer. Mas Norma Shearer é uma senhora. E a Julieta estudantil, que às vezes fala um pouco depressa, essa Julieta estudantil era, sem ser muito triste, sinceramente triste com esse fato. Por que morre Julieta; Há qualquer coisa em Shakespeare que me parece mau. Deve ser o gênio. Eu por mim, pobre Chico paupérrimo Chico, possuidor de um coração mole, eu, se fora autor de Romeu e Julieta, era capaz de escanhar a peça e deixar de ser gênio - mas, com mil diabos! - eu não matava Julieta, não. Matava a ama de Julieta, a mãe de Julieta, e o Romeu amado de Julieta, mas na hora de matar Julieta eu preferia jogar fora os originais do drama. O importante é que os estudantes fizeram teatro de verdade. Fizeram, estão fazendo e vão fazer. Isso é muito sério. Antes do último ato, um rapaz apareceu no palco para anunciar a instalação do Congresso Nacional de Estudantes - Eles vão discutir os problemas culturais, econômicos e esportivos de sua classe. E essa classe é das tais que toda gente precisa ajudar. Até há pouco tempo nem os próprios haviam ajudado. Agora eles resol-

veram levar as coisas a sério. Vão discutir as coisas, vão ver o que está errado e o que está certo, o que é possível fazer e como fazer. Eu francamente, quando percorro com os olhos e com os ouvidos a turma que representa a cultura, a elite cultural do Brasil de hoje, é verdade que vejo algumas pessoas decentes e ouço tanto terêré que prefiro acreditar que a melhor geração é essa que vem aí. Os estudantes, estudando os seus problemas que são alguns dos mais graves do Brasil, estão realizando uma tarefa que toda gente deve apoiar. Olhemos e ouçamos com atenção esses rapazes e essas moças porque eles estão vindo por aí, eles são Brasil de logo mais." (O Imperial, RJ, 6/12/1938)

### 3 - Depoimento sobre a "Caravana da Cultura"

O seguinte depoimento, de Paschoal Carlos MAGNO (1969:282), focaliza duas atitudes antagônicas tomadas pelo movimento revolucionário de 1964, que tirou à nação a liberdade de livre agremiação: o Estado, por um lado apregoa um patriotismo exacerbado, somado à grande apologia bélica que justificava as Forças Armadas no poder e, por outro, financia esse sonho faraônico e louco, também quixotesco, dos "patriotas da arte".

"Em começo de 1964, o Ministro Júlio Sambaqui, um dos raros Ministros da Educação preocupados com a cultura, patrocinou a "Caravana da Cultura", que realizou grande parte ou mais das aspirações do "Navio Fantástico". Eram 256 brasileiros capitaneados pelo meu entusiasmo e pela minha fé, oito ônibus, seis automóveis, dois caminhões carregando toneladas de livros e discos, uma cômbi transportando exposições. A Caravana atravessou o Estado do Rio, Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas. Demorou-se um dia em cada cidade. Distribuiu livros, discos, assinaturas de revistas de arte e literatura aos ginásios das cidades visitadas. Os teatros de Estudantes do Paraná, Brasília, Goiás, mais o quinteto Villa Lobos, grupos de dança da Escola Leda Iuqui (Guanabara), Tony Petzhold (Porto Alegre), Conjunto Internacional Gaúcho de Folclore; deram, especificamente para crianças, ao longo do percurso, 274 espetáculos de uma

hora cada um, em pátios de escolas, salas de orfanato, asilos, colégios, todas as noites em recintos fechados, quando chovia, ou ao ar livre, foram 28 espetáculos dos quais participaram os cantores Eunice Lima, Wanda Oiticica, Alfredo Colóssimo, Newton Paiva, do Teatro Municipal, os bailarinos Beatriz Consuelo e Cláudio Dante, os atletas da Escola de Sargento da Força Pública de São Paulo, as campeãs panamericanas do Sport Clube Pinheiros, todos os grupos de teatro e dança acima citados, a Orquestra de Câmara de Belo Horizonte sob o comando do Maestro Carlos Eduardo Pretes. Os professores Luiza Barreto Leite, Paulo Emílio Salegones, Stélio Alves de Souza, Nilson Penna, falavam no recinto da exposição ou pelo rádio local, sobre artes plásticas, cinema, arquitetura, livros, ciências. A caravana também contou com a colaboração dos atores Sérgio Cardoso, Mário Brasini, Wilson Mause, Teresa Amayo, de minha irmã Orlanda, dos funcionários do MEC, Oku Martins Pereira, João Costa Mendes, Sálvio de Oliveira, Ary de Freitas, Válder Reis Freira, do funcionário do DNER, Caio Monteiro de Barros. Todas as cidades acolheram decretando feriado municipal com os sinos de suas igrejas bimbalhando e o povo enchendo suas ruas para aplaudir, cobrir de papel picado e flores os 256 patriotas da "Caravana de Cultura". (P.C.MAGNO, 1969:282)

#### 4. - Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes

Depoimento de Luiza Barreto Leite, participante dos Festivais organizados por Paschoal C. Magno:

"Se você quiser conhecer bem o Brasil, este Brasil brasileiro do qual tanto se fala e tão pouco se sabe, basta incorporar-se às privilegiadas caravanas de um destes Festivais de Teatro de Estudantes, hoje multiplicadas em Festivais de Amadores, de Universitários, de Colegiais... Procurarei, pois, resumir o mais possível esses encontros de jovens dos mais diversos pontos de nosso país, onde cada grupo, com suas características peculiares, conduziu o Brasil para a criatividade mais ampla, tanto nos melhores quanto nos piores momentos. Os mais aptos tecnicamente influenciando os mais inexperientes, sem desligá-los de suas raízes específicas, pois este país conti-

nente (para não fugir ao lugar comum), sendo diferente em cada ponto cardeal, só através do entrosamento cultural poderá conservar ou obter uma autêntica unidade ... apresentando espetáculos dignos de servir de exemplo a muitos profissionais, pois felizmente, de festival para festival, diminui o número de moços ainda condicionados à formação acadêmica, transformados em velhos precoces, em contraste com os veteranos capazes de se renovar de ano para ano." (Rev. Dionysos, Rio de Janeiro, nº 23, 1978)

##### 5 - Depoimentos dos integrantes do CPC

1) Entrevista de Carlos Alberto Oliveria (Caô) a Carmem Gadelha e Fátima Saadi:

"... muito cuidado para não repetirmos os erros de 63"

Caô, vice-presidente de intercâmbio internacional de 1962 a 1963, gestão de Vinícius Caldeira Brant, revendo a atuação da UNE e, especificamente do CPC, diz o seguinte:

"Os estudantes universitários representavam, no seu conjunto, menos de 1% da população brasileira, eram exatamente 0,8%. O canal de seleção de discriminação social funcionava da forma mais compulsória possível. Tínhamos uma universidade profundamente elitista e, na raiz disso, estão alguns erros que nós cometemos. Eu creio que começamos a fazer auto-crítica quanto percebemos que pretendíamos substituir outras forças sociais. Então, em determinado momento, você deparava com o movimento estudantil, que pretendia ser o eixo dessa força. Pretendia ser o principal elemento determinante das transformações sociais e políticas do país ... No caso do CPC, era também uma substituição, o que se pretendia, mas não havia outra forma de ele iniciar o seu trabalho. Já depois da vitória do golpe militar, eu estava conversando com dois colegas do CPC, entre eles Oduvaldo Vianna Filho, e ele fazia uma observação extremamente importante: 'Eu, no CPC, falava de Operários, escrevia sobre sentimentos, comportamentos, aspirações e valores dos operários e na realidade eu não conhecia o operário.' Essa observação dele vale para toda a ação política e cultural do CPC. Mas nem

por isso o CPC deixou de desempenhar um papel muito importante, porque ele esboçava uma primeira tentativa da pequena burguesia de descer aos problemas do povo, apesar desta descida ter sido feita de uma forma paternalista, já se idealizando um comportamento, aspirações e valores do povo. É claro que, à medida que essa descida se realizava, ela sofria as influências da própria realidade."

2) Entrevista de João das Neves a Vera Cândido: "uma tentativa sincera de trabalho com a cultura popular"

"... Talvez pela primeira vez tinha-se discutido o caráter que pode assumir a cultura nas diversas camadas sociais; pela primeira vez uma tentativa de compreensão, de valorização da cultura popular, uma tentativa sincera de trabalho com essa cultura; e, principalmente, um questionamento muito grande dentro da classe intelectual de toda a cultura oficial. ... Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas, porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de Faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante; para montagens mais ambiciosas, fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, o bumba-meu-boi, a comédia dell'arte, o mamulengo, etc. ... Os fatos aconteciam: imediatamente íamos para as ruas, estabelecíamos um roteiro crítico, e as montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem ... O nosso trabalho era censurado, o que impossibilitava qualquer tipo de debate. O resultado era muito pouco mensurável. Quando fazíamos para uma massa informada, como os estudantes, tudo bem. Mas quando era para o povo, não tínhamos nenhum meio de medir a eficácia do trabalho. A frequência de nosso trabalho era realmente assustadora (quase que diariamente)."

3) Entrevista de Ferreira Gullar a Dejair Cardoso da  
SILVA: O CPC está solto

"Colocando-se contra as relações entre a cultura da elite, seja no teatro, no cinema ou na literatura, que não se vol-

tava para a realidade do país, que não tomava conhecimento dos problemas brasileiros, que não tomava partido e que, em função disso, defendia o conceito da arte pura, da arte como algo que não tivesse a ver com o processo histórico ... Uma outra etapa desse projeto consistia em estimular sindicatos, as organizações de bairros e os moradores das favelas a criar grupos teatrais, clube de atividades culturais de sua própria expansão, posto que a nós não interessava somente levar a nossa cultura, a nossa forma de ver a realidade para essa massa, o lema era "Arte para o povo e com o povo". São inteiramente procedentes as críticas do Vianninha (deformação nos objetivos do CPC). Eles refletem exatamente a consciência dos erros que começávamos a tomar na segunda metade de 63, e da necessidade de corrigi-los. Ficou patente que um certo esquematismo na conceituação do problema cultural nos levou de fato a baixar a qualidade do trabalho artístico, na esperança, com isso, de alcançar o grande público. ... Além disso tinha a repressão que também dificultava o trabalho aqui no Rio. Lacerda já tinha instaurado uma espécie de ditadura. Em outras circunstâncias, enfrentávamos mesmo a repressão policial. ... Uma revolução cultural mesmo tem que ser feita a partir da transformação da própria sociedade. ... Isso não significa, todavia, que muita coisa não possa ser feita a partir do conhecimento das citadas limitações, no sentido de pelo menos diminuir a distância entre o povo e a cultura."

## II - TEATRO DE SANTA CATARINA: NOTÍCIAS E CRÔNICAS

1) "Ciclo Técnico Cultural da UFSC - 170 inscritos no curso sobre Shakespeare. O Professor Décio de Almeida Prado, crítico do 'Estado de São Paulo' e Professor da USP, ministrará: A vida de Willian Shakespeare, o teatro de seu tempo e condições; (2) a tragédia de Willian Shakespeare; (3) as peças históricas; (4) as comédias." (O Estado, Florianópolis 14/07/1964)

2) Anúncio do curso de Interpretação Teatral - "No Departamento de Educação e Cultura da Reitoria da UFSC, Rua Bocaiúva 22, estão abertas as inscrições para o curso de Interpretação TEatral, que será ministrado pelo Sr. Olavo Saldanha, recentemente requisitado pela UFSC. O curso tem por objetivo o aprimoramento de uma platéia teatral e especificamente o preparo de autores, desenvolvendo-se em duas perspectivas fundamentais: Teoria Geral do Teatro e Prática do Teatro, como atividade cultural, desenvolvendo-se a montagem de textos teatrais. O curso será de junho a novembro, com três aulas semanais." (O Estado, Florianópolis, 25/05/1966)

3) Ministração do curso de Interpretação Teatral - "As aulas do Curso de Interpretação Teatral serão reiniciadas na próxima segunda-feira, obedecendo-se o mesmo horário estabelecido para o 1º semestre. Haverá o reinício dos ensaios da peça, Pedreira das almas, de Jorge de Andrade." (O Estado, Florianópolis, 31/07/1966).

4) "Prefeitura agora não deixa mais ensaiar no Teatro Trapiche - Depois de tentar renovar os bancos da Praça XV, remover os artesões da mesma praça e anunciar uma 'República Popular de Arte' a ser realizada todos os domingos, também na Praça XV, a PMF mais uma vez se destaca ante a população, com a proibição imposta aos grupos de teatro amador de ensaiarem no Teatro Trapiche, antigo Miramar. A queixa dos atores do TEUFSC e do Grupo do Estreito é que, com a proibição, eles não têm mais onde ensaiar e apresentar suas peças Morte e Destruição."

A pergunta é da universitária da 2.<sup>a</sup> fase de Artes e Comunicações Carmem Fossari: 'Por que a Capital não está participando do VIII Festival de Teatro Amador, que ora se realiza em Blumenau?' Ela não tem dúvidas em responder, firme e taxativamente: "Ninguém incentiva o teatro amador na cidade. Com essa proibição, para piorar, não temos condições de fazer mais nada." Ademir Rosa, do Grupo do Estreito, também estudante da UFSC, é mais pessimista. Para ele, 'é a morte do teatro amador nessa terra. Estão destruindo tudo o que levamos um tempão para fazer." Foi uma falta de respeito total isso que a Prefeitura fez com a gente. Era tudo legal, ninguém tinha invadido o Trapiche, os grupos se revezavam e, agora, sem mais nem menos, o guarda da maquete da então futura ponte Colombo M. Salles da ponte disse que 'vocês não podem mais ensaiar aqui. Ordens lá de cima.' Vera Collaço, 4.<sup>a</sup> fase de História, do TEUFSC, é outra desanimada com a medida imposta pela Prefeitura ... Ademir diz que na UFSC não tem lugar para ensaios, por problemas técnicos." (O Estado, Florianópolis, 2/06/1974)

5) "Teatro Universitário de Santa Catarina - Em homenagem aos universitários barriga-verdes e sob o patrocínio da UFSC, será encenada no próximo dia sete, às 20 horas no TAC, com entrada franca, a conhecida peça de Ariano Suassuna O Auto da Compadecida, 4 meses levada no Rio de Janeiro e em quase todas as capitais brasileiras, por renomados artistas profissionais. Agora em nossa capital, o Teatro Universitário de Santa Catarina, se propõe a apresentar a referida peça produzida por Nuno Campos e dirigida por Odília Carreirão Ortiga. O elenco é composto por 16 acadêmicos de nossas diversas Faculdades, os quais há mais de três meses vêm ensaiando continuamente, a fim de fazerem juz ao seu já elevado conceito na opinião dos amantes desta tão difícil quão aplaudida arte." (O Estado, Florianópolis, 6/05/1962).

6) TUSC apresenta "O Auto da Compadecida" - "O Clube dos Diretores Lojistas, através de suas lojas associadas, está promovendo uma homenagem às mães florianopolitanas, proporcionando a apresentação da peça O Auto da Compadecida pelo TUSC (a

fotografia fixa um flagrante do ensaio geral realizado dia 28 de abril, que contou com a presença do Dr. João David Ferreira Lima, Magnífico Reitor, Dr. Osni Rêgis, Secretário da Educação e Cultura do Estado, bem como de diversas autoridades e convidados especiais - Paschoal Carlos Magno, do Conselho Nacional de Cultura." (O Estado, Florianópolis, 8/05/1962)

7) TUSC estréia com encenação de Édipo Rei - "Sob a direção de Murilo Pirajá Martins, está em formação o Teatro da Universidade de Santa Catarina com a peça Édipo Rei, de Sófocles, adaptação de Cocteau." (O Estado, Florianópolis, 30/05/1963).

8) TUSC encena "O Tempo e os Conways" - "Teatro - Sérgio Stodieck. O Tempo e os Conways. Autor - John Bayton Priestley. Tradutor - Daniel Rocha. Grupo TUSC. Diretora - Odília Carreira Ortiga. Contra-regra - Édio Nunes Souza e Mauro Amorim. Maquiadora - Dulce Manguiche. Elenco - Edelmira Rodrigues, Maria Glória Teixeira, Sady Miguel, Gilda Dalcanelle, Yara Pedrosa, Edy Sachet, Tânia Balsini, Marcílio dos Santos, Rogério Cancellier e Hilário Bruxel.

A peça - Segundo o próprio autor, 'quando escrevi O Tempo e os Conways, estava sob a influência da teoria sobre o tempo que J. W. Dunne expôs em vários livros. Dunne só não veio a Londres assistir ao espetáculo, como ainda fez uma tentativa que me pareceu inútil, mas simpática de explicar sua teoria aos autores. O livro que Alan menciona no 2º ato deve atribuir-se a Dunne. Segundo sua teoria sobre o tempo, cada um de nós compõe-se de uma série de observadores em séries correspondentes de tempo. Somente como observadores 'observador um', podemos dizer que morremos, pois os observadores subsequentes são mortais: Dunne chegou a essa teoria pela descoberta, que me parece válida, de que freqüentemente o futuro se nos revela em sonho. Explica que no sonho, quando já não desempenhamos funções de 'observador um', o 'observador dois' tem uma intuição dos acontecimentos que ajudam o 'observador um' que se move no 'tempo um'. Deste modo, no sonho, o 'observador dois', muitas vezes focaliza fatos que pertencem ao passado ou ao futuro do

'observador um' e, como este 'observador dois' tem uma visão tetradimensional completamente distinta do 'observador um', nossas experiências do sonho são surpreendentemente diferentes da vigília, e Dunne, com sua teoria, explica-as com muita habilidade.'

E agora vejamos O Tempo e os Conways. Algumas pessoas ingênuas declaram que nessa peça há muito barulho sem motivo e que bastaria representar o 3º ato no lugar do 2º e este no fim. Claro que isto é uma crítica ridícula. Deveriam ter observado que Kay Conway nunca está fora de cena, ainda que com frequência se ausente no 1º e 3º ato. A razão é que o 2º ato não passa de uma intuição que Kay tem do futuro, e, de acordo com a teoria de Dunne, o 'observador dois' de Kay vê o que aconteceu muitos anos depois do 'observador um'. Só tranqüila depois de uma grande satisfação, enquanto sonhadora ouve a música, tem a visão de uma cena futura, e o 2º ato é essa visão. O 3º ato retorna a história de Kay do 1º, mas a própria Kay com o seu 'observador dois', ainda acordada e relembando em parte e agora diferente do que no 1º ato. Eis a razão de seu apelo a Alan no fim da peça. Perderia muito tempo e espaço se quisesse expor toda a ação desta peça de acordo com a teoria de Dunne, mas felizmente não é necessário fazê-lo nem no teatro, onde a peça pode ter sucesso por suas virtudes teatrais. Mas talvez precisasse acrescentar que a teoria do tempo exposta em O Tempo e os Conways é mais próxima a mim e que, das três peças que tratam o tema tempo, esta é a minha favorita.

A direção - Houve muitas falhas, entre elas a mais notada foi a marcação nula dos três atos, principalmente no 1º. Eu acho que deveria haver um clima de alegria, de festa, o que não houve. Deixou muito a desejar, pois Odília tem talento realmente. O guarda-roupa estava bom, chegando a ser luxuoso, porém fora de época em que se desenvolve a peça. O cenário, levando-se em consideração a falta de recursos do grupo, estava também bom. Este espetáculo, dentro da falta de ajuda por que passa o nosso teatro, não chegou aos pés de O Auto da Compadecida; foi uma encenação razoável para Florianópolis, com seus altos e baixos." (O Estado, Florianópolis, 2/07/1963).

9) Grupo Teatro Universitário encena "A Pedreira das Almas - "A Pedreira das Almas, de Jorge Andrade, estréia hoje no TAC: interpretação do Grupo Teatro Universitário. Por Celestino Sachet - da cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia.

A partir de hoje e durante toda a semana, Florianópolis terá a oportunidade de assistir a uma peça de Jorge de Andrade, um dos bons, senão o melhor escritor de teatro no Brasil, hoje. Pedreira das Almas, escrita em 1965, será o espetáculo a desfilar no Álvaro de Carvalho e que chegou até nós graças ao trabalho de uma turma de jovens atores comandados por Olavo Saldanha, aqui trazido do Rio de Janeiro pelo interesse e esforço da Reitoria da UFSC. Jorge Andrade, para um crítico, poeta de ontem, e de penoso declínio dos gigantes derrotados, nasceu em Barretos, interior de São Paulo em 21/05/22, neto e filho de Junqueiras, fazendeiros riquíssimos, que há 20 anos emigraram do sul de Minas para o Planalto Paulista. Pertencendo à aristocracia da terra, seguiu o caminho normal de todo o filho de fazendeiro rico, acabando bacharel em Direito, fiscal na Fazenda do Pai. Com o desastre financeiro-econômico de 1922-1930, o império agrícola-rural do pai foi se esvaziando aos poucos com a conseqüente carga de frustrações de Jorge, que, qual gigante derrotado, com 26 anos aparece em São Paulo funcionário de Banco. Por sugestão de Cacilda Becker, em 1951, inscreve-se na Escola de Arte Dramática Júlia de Mesquita, a fim de satisfazer a um novo impulso que vinha sentindo ... ser ator. Neste mesmo ano, escreve sua 1.<sup>a</sup> peça O telescópio, arrancando o prêmio Fábio Prado de Teatro. Durante as comemorações do IV Centenário de São Paulo no concurso de Teatro, com o trabalho As colunas do tempo, classifica-se em 1.<sup>o</sup> lugar. Dois anos depois, nos Estados Unidos, com uma bolsa de estudo Teatro. Arthur Müller lhe pergunta o que fora fazer lá, quando, se quisesse ser um autor brasileiro, sua escola deveria ser a alma e a gente do Brasil e não as frias paredes de uma escola de teatro americano. Não fez o curso. De volta ao Brasil, casa com uma paulista de 400 anos, uma Almeida Prado e, a partir de 1961, retorna às atividades, localizando-se na fazenda do pai, em Barretos. No ano passado, prêmio nacional de teatro, com

a peça O Incêndio, cujo back-ground é a guerra da Igreja de Chapecó, em Santa Catarina, por um pai e seu filho. Neste ano de 1966, novamente o prêmio nacional de teatro, concorrendo com o trabalho Rastro atrás. Atualmente passa a semana na cidade, com o professor de teatro Gicário Vaccário - de Barretos, e leva aos sábados e domingos, das nove da noite às seis da manhã, elaborando paixões e conflitos resultantes do 'longo processo da queda do café' e a urbanização e participação de novas camadas na vida social da civilização paulista. Jorge de Andrade é o criador do regionalismo paulista. É o escritor que soube captar a alma de homens da terra e homens de tradição urbana. É um autor capaz de estabelecer diálogo de intensa comunicação com o público. A escola, escrita em 1961, ficou 5 meses em cartaz no Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo. Os ossos do Barão, em 1962, foi admirado por 125 mil espectadores. É este escritor que hoje à noite nós, os catarinenses, iremos saborear no palco do T.A.C." (O Estado, Florianópolis, 25/10/1966)

10) Interpretação de 'Pedreira das Almas' pelo GIT, na apreciação de Silveira de Souza - "O Grupo de Interpretação Teatral da UFSC ofereceu seu 1º espetáculo, desde que foi criado com a encenação de Pedreira das Almas de Jorge de Andrade. Não há dúvida de que a existência de um grupo de teatro na UFSC é a única esperança de cultura efetiva dentro dessa mesma Universidade. Constituída de um modo geral por um aglomerado heterogêneo de Faculdades diferentes mais ou menos auto-suficientes, que atuam, talvez com duas honrosas exceções, como centro de informações obsoletas. O Grupo de Interpretação Teatral possivelmente e de início será o traço de união indispensável para uma vida universitária autêntica em nosso estado, se não porque se utilize desse meio extraordinário dinâmico da cultura, que é o teatro. Na obra de Jorge Andrade, Pedreira das Almas é uma das peças de encenação mais difícil: o grande número de personagens, a movimentação complexa têm sido, o que ocorre também com Vereda da Salvação, estorvos apontados por grupos profissionais para apresentações freqüentes. No caso particular de Pedreira, acrescenta-se não ter sido desen-

volvido com a inspiração e segurança dramáticas de Jorge de Andrade, que se realizam integralmente no palco. Em Pedreira, o teatro e a literatura se desequilibram com acentuado predomínio desta. Os sonhos de Gabriel e Mariano crescem e fluem literariamente, como são literárias as palavras e as atitudes de Urbana, protótipo das mulheres fortes do passado que se repetirá de modo mais vivo e real no sentido de teatro - em outras peças de Andrade. Essas razões vêm ressaltar o valor do trabalho de Olavo Saldanha, jovem diretor do Grupo de Interpretação Teatral da UFSC. Reinterpretando um texto que talvez se desequilibrasse dentro de sua estrutura naturalista. Saldanha transformou Pedreira numa sucessão de quadros ricos de simbolismo, alguns deles de surpreendente beleza, com uma movimentação rítmica de dança. Os personagens "realistas" do texto original assumiram outra dimensão, transcenderam-se, e Pedreira das Almas, esse lugarejo do sul de Minas Gerais, com suas pedras e os seus túmulos, adquiriu ares fantasmagóricos de um reduto intemporal de decadência, desolação, reacionarismo e prisão do passado. A dissonância com a linha de conduta e interpretação sugeridos pelo original, paradoxalmente acentuou as intenções do autor, deu vigor maior ao espírito da peça. Já o talento e a firmeza de Saldanha, demonstradas na recriação cênica do texto e na movimentação dos personagens, não se objetivam integralmente na direção de atores. Destacamos no espetáculo do Grupo de Interpretação Teatral os trabalhos de Lígia Callage (D.<sup>a</sup> Urbana), Murilo Pirajá (delegado) e Olavo Saldanha (o padre) como os mais seguros e conscientes. Edi Sachet (Mariana), talentosa e tendo excelente voz, possivelmente devido ao natural nervosismo da estréia, teve os movimentos tolhidos por visível inibição e rigidez. Miro Moraes (Gabriel) apresentou-se em todos os momentos vacilante e inseguro. Houve falhas na técnica do som: a entrada dos soldados a toque dos tambores, reproduzidos por um alto-falante, abafou totalmente o diálogo que se desenvolvia paralelamente no palco. O bellissimo tema para violão de Oswaldo Mello (filho) perdeu um tanto o sentido, no início da peça, em virtude da má sintonia com as vozes do coro nos bastidores. Presenciamos, diga-se de passagem, o espetáculo no seu dia de estréia. Ainda mais, tratava-

se da estréia de um grupo que se formou há poucos meses atrás, trazendo elementos que pela primeira vez pisavam em palco. Se imaginarmos as dificuldades técnicas que qualquer grupo encontrará numa casa de espetáculos como o Álvaro de Carvalho, então as pequenas falhas do Grupo de Interpretação Teatral são completamente desculpáveis. O que é importante é o seguinte: o Grupo de Interpretação Teatral apresentou-se com dignidade, encenando um texto de ótimo nível, de um autor que é, se, dúvida, dos mais sérios dramaturgos brasileiros de todos os tempos. Essa linha deve ser mantida e estamos certos que o será. O Grupo de Interpretação Teatral deve continuar a merecer o apoio e o incentivo da Reitoria da UFSC - uma vez que é um dos esforços mais objetivos já realizados dentro de nossa Universidade, em benefício da cultura." (O Estado, Florianópolis, 4/11/1996).

11) "Teatro da UFSC vai encenar no dia 15 de junho o poema dramático de Walmir Ayala "Chico Rei" - Será encenado pelo Teatro Universitário TEU (UFSC), sob a direção do Professor Olavo Saldanha. A obra foi escrita em memória dos acontecimentos que semearam, pela primeira vez, a idéia de liberdade no Brasil: a revolta dos escravos comandada por Chico Rei. A estréia terá início às 21 horas para jornalistas e convidados especiais. Tomam parte vários universitários que encenaram Pedreira das Almas." (O Estado, Florianópolis, 25/05/1967)

12) "De 15 a 21 de julho, Chico-Rei - TEU - O TEU, sob a direção de Olavo Saldanha, estará estreando no dia 19 de julho, no TAC, a peça Chico Rey. Os trabalhos estão em fase de conclusão, não havendo dúvida de que a peça será levada ao palco do TAC na data acima. Participando além de Olavo Saldanha, Iara Pedrosa. A orientação musical estará a cargo do maestro José Acácio Sant'Ana, e os figurinos de George Peixoto." (O Estado, Florianópolis, 27/6/1967).

13) "O Grupo Fórmula de Arte, integrado por jovens da UFSC - O movimento tem como sustentáculo a longa experiência dos participantes nos movimentos universitários de caráter teatral. Ob-

jetiva a dinamização do teatro, artes plásticas, do cinema e, inclusive, com pensamento em editar um jornal cultural. Jáson César Carvalho, que está 25 anos lidando com a arte teatral, vai comandar o grupo. Seus conhecimentos adquiridos num curso de especialização realizado nos Estados Unidos possibilitaram ao Grupo iniciar uma estrutura que não venha a ser destruída pelas intempéries. O movimento é difundido pelos acadêmicos Pedro Paulo Miranda e Luiz Carlos Costa. Ganhou apoio dos universitários e Sub-Reitoria de Assistência ao Estudante. A peça em junho no TAC: Sedimentação Movediça da Sociedade. Para o autor, a peça 'encerra mensagem de confraternização entre os povos.'" (O Estado, Florianópolis, 14/05/1972).

14) TEUFSC encena 'O consertador de brinquedos' - "Bom espetáculo de teatro infantil será encenado a partir das 15 hs de hoje no auditório do SESI, quando o Teatro Experimental da UFSC levará à cena a peça intitulada O Consertador de Brinquedos de autoria de Stella Leonardos. A peça será reprisada amanhã, em dois horários: 10 e 15 horas, devendo atrair bom público infantil no SESI. Os personagens da peça Tio Fábio, Musicalim, Mônica, Baiana, Seu Nicolau e Egoistão serão interpretados pelos atores Ariovaldo Ribeiro, Gelci José Coelho, Thais Binder Guedes, Vera Collaço, Valério Carioni e Clécio Espezim. A direção estará a cargo de Maria Luiza Fáveri. Segundo Osmar Pisani, responsável pelo Setor de Manifestações Artísticas da UFSC, o Teatro Experimental realiza com a peça uma excelente experiência. Além do seu objetivo educativo, a peça visa também o desenvolvimento dos valores estéticos da criança. E, para chegar a esses resultados, os atores e toda a equipe técnica (Edmar Pernes, Dulce Fossari e Carmem Fossari) se entregam ao trabalho com a mesma seriedade com que se dedicam às peças para adultos." (Jornal de Joinvile, Joinvile, março de 1974).

15) Grupo 'Teatro Novo' apresenta recital de poesias brasileiras - "O grupo de pesquisa 'Teatro Novo', formado por alunos e ex-alunos da UFSC, estréia terça-feira às 20 hs 30 m no auditório da Reitoria com um recital de Poesias Brasileiras. Esta apresentação é o resultado das pesquisas que eles vêm realizando

do desde o início do ano, quando o extinto grupo TEUFSC dispersou e, para não interromperem o trabalho, "iniciou a busca de gente interessada por teatro". Dessa busca nasceu o grupo formado por sete pessoas, sendo que cinco nunca fizeram qualquer tipo de interpretação em teatro. Carmem Fossari, embora não se considere a líder do grupo, é quem coordena: "todos participam; o grupo foi criado para que se considerasse prioritário a presença e a participação de todos". Ela explica como foi o início dos trabalhos. "Eu participava do Grupo TEUFSC, mas depois que as pessoas começaram a dispersar, sentimos a necessidade de ampliar o trabalho, com gente nova. O primeiro critério escolhido para a formação do grupo foi a vontade de querer fazer teatro. Depois fomos desenvolvendo pesquisas sobre interpretação, expressão corporal e muitos exercícios. A frequência é muito importante para o acompanhamento do trabalho e todos participam com responsabilidade." Como acontece em todos os grupos, eles também estão com problemas de verbas, mas não chega a ser empecilho para fazer teatro, pois todos estão trabalhando na confecção de roupas e cenários. Elenco: Clécio Espezim, Maria de Fátima Sabino, Timotheo Poeta Filho, Ivoneti Souza, Marisa Monticelli e Dulce Fossari. O teatro realizado por eles teve a coordenação geral do Setor de Manifestações Artísticas: a Professora Delci Canela "que nos ajudou com o único intuito de desenvolver a cultura e a arte." (O Estado, Florianópolis, dezembro de 1975).

16) XI Festival de Teatro Amador de Santa Catarina - "Foi encerrado, aos últimos minutos de domingo, o XI Festival de Teatro Amador de Santa Catarina ... Constituída a comissão ... , esta houve por bem destacar, dentre as várias peças apresentadas, aquelas que, por suas qualidades, merecessem a distinção dos prêmios. 1º lugar, Mesa Grande de Clécio Espezim, Grupo Amador de Florianópolis. A peça foi escolhida pelo engajamento individual, pela observação e reflexo das circunstâncias atuais que permitiu a encenação (texto, etc., etc.) atingir uma dimensão cultural catarinense, pelo enfoque crítico da realidade... (Jornal de Santa Catarina, Blumenau, 20/09/1972).

17) 'Grupo Teatro Novo' apresenta 'Labirinto' em Brusque - "Apresenta-se amanhã em Brusque o Grupo Pesquisa Teatro Novo, da UFSC, com a peça Labirinto. Alicerçado em poesias de Carlos Drummond de Andrade, o espetáculo está percorrendo cidades do Estado, alcançando em todas grande sucesso. Antes de Labirinto, o Grupo montou a peça Mesa Grande, que obteve o primeiro lugar no Festival Estadual de Teatro, realizado em Blumenau no ano passado. Este ano, o GPTN apresentou-se nos teatros Cacilda Becker, do Rio de Janeiro e Eugênio Kusnet, em São Paulo, como parte do projeto Mambembão do SNT-RJ, representando a arte catarinense. O elenco é composto de Terezinha Maravalhas, Gilberto Tomazoni, Márlcio Silva, Paulo Wollinger, Bernardete Farias, Graça Guimarães, Zélia Sabino, Ivana Fossari, Ana Sabino, Dulce Fossari, Alcides Silva, Valmor Beltrame, Leonor Michelin e Antônio Romão Andrade Neto. A peça será levada à cena no Centro Evangélico." (O Município, Brusque, 15 a 21/09/1978).

18) Grupo 'Teatro Novo' ganha concurso com 'Labirinto' - "O Grupo Pesquisa Teatro Novo da Seção de Atividades Artísticas da UFSC conquistou, em Campos Novos, o 1º lugar no Festival de Teatro, com a peça Labirinto. Cerca de 17 grupos teatrais do Estado participaram do festival, e o Grupo da UFSC conquistou o seu bi, porque também em 77 voltou para a capital com a primeira colocação. O grupo já esteve se apresentando neste ano em Joinville, Lages, Blumenau, Taió, Tubarão, Brusque e Criciúma. E tem ainda programado, até o final do ano, uma semana de apresentações na Seção de Atividades Artísticas, outras apresentações no DCE e no Colégio de Aplicação (UFSC)." (O Estado, Florianópolis, 12/10/1978).

19) Grupo 'Teatro Novo' apresenta 'O berço do herói' - "O Grupo Pesquisa Teatro Novo apresentou ontem, às 9 h 30 min., no teatrinho da UFSC, na Trindade, a leitura dramática da polêmica peça O Berço do Herói, de Dias Gomes, que foi atingida pela censura em 1965, horas antes de ser encenada pela primeira vez." (O Estado, Florianópolis, 30/08/1979).

20) Grupo 'Teatro Novo' apresenta 'Circo Arena' em Criciúma - "Hoje às 20 horas no Campus da FUCRI, no bairro Pinheirinho, o Grupo Pesquisa Teatro Novo estará apresentando a peça Circo Arena, trabalho baseado na cultura popular de S.C. A citada peça já foi apresentada em Florianópolis, Xanxerê e, após Criciúma, será levada a Tubarão, Joaçaba, Blumenau, Lages, Brusque, Joinville e Itajaí, para, em dezembro, percorrer todas as localidades da ilha de Florianópolis ..." (Jornal do Sul, Criciúma, 6/10/1979).

21) Grupo 'Teatro Novo' apresenta 'Circo Arena' na Capital - por Paulo C. Schmitz. "'Uma amostra típica dos mais diversos personagens do nosso cotidiano, nossos corpos desnudos dentro de uma feira livre.' Essa é, usando as palavras do palhaço apresentador, uma definição metafórica do que é Circo Arena, peça de Clécio Espezim, que o Grupo Pesquisa Teatro Novo começou a exhibir domingo e que permanecerá até amanhã, sempre às 20 h 30 min. no teatro da UFSC, antigo Salão Paroquial da Trindade. Fruto de uma intensa pesquisa do grupo ... abrangendo os pescadores, as rendeiras, as lavadeiras, os lavradores, que Clécio Espezim 'jogou dentro de um picadeiro de circo, onde as personagens são dominadas pelo supremo mandante'. Segundo um dos atores, Circo Arena pretende ser uma expressão típica da realidade e representando as visões dos dominadores (centralizados no domador) e dos dominados (representado pelas classes 'inferiorizadas'). Diversidade - Dessa forma, existe uma visível preocupação em abarcar todos os aspectos da realidade ilhoa, que, no entanto, podem ser transportados para quaisquer outros ambientes nacionais. São apresentadas as 'lavadeiras, cantadeiras, rendeiras, suadeiras, meretrizes, perdigueiras e infinitudes de beldades'; além de 'lavradores, pescadores, traidores, deturpadores, temos até saudáveis senhores que nós chamamos carinhosamente de senadores!' - explica ainda o palhaço apresentador, que é o primeiro a ser eliminado pelo montão de repressão' representado pelo domador do circo simulado. ... Sem demonstrar maior preocupação com a verossimilhança, a peça reveza cenas alegres, tristes, trágicas, sem grande linearidade. ... O problema feminino é, aliás, ricamente tratado na

peça, desde os preconceitos (com as lavadeiras, rendeiras, etc.) até os morais: 'sou beata branca, cansei de ser santa (...) vem Satanás, tome forma de homem, me arranque esse véu, para que todos saibam que sou pecadora igual a você (apontando à platéia), que usurpa e que mata e que sai por aí rogando e pregando a senha do Senhor. Com trilha musical de Nildo Ouriquez, Circo Arena apresenta um elenco numeroso ... vale a pena conferir, uma vez que este trabalho demonstra que, com um pouco de apoio, a arte em geral e o teatro em particular têm muito a oferecer ao público de Florianópolis." (O Estado, Florianópolis, 13/11/1979).

22) Grupo 'Teatro Novo' apresenta 'Terra de Terrara' em Chapecô - "Terra de Terrara é a peça teatral de Carmen Lúcia Fossari do Grupo Pesquisa Teatro Novo que será encenada hoje em Chapecô no Grêmio Esportivo Industrial. Terra de Terrara questiona a posse e aproveitamento da terra num espetáculo de atores e bonecos. O espetáculo estará aberto ao público sem cobrança de ingressos, às 30 h 30 m. (O Estado, Florianópolis, 1/11/1980).

23) Grupo 'Teatro Novo' apresenta 'Terra de Terrara' na capital - "O Grupo Pesquisa Teatro Novo, da UFSC, vai fazer hoje às 20 h 30 min, a última apresentação da peça Terra de Terrara em Florianópolis. ... Terra de Terrara, com 14 atores, utiliza-se de bonecos e personagens para abordar os problemas do cotidiano, principalmente do latifúndio e da posse da terra. A peça, inclusive, foi exibida em várias cidades do Estado e fora dele, tendo participado de um festival de teatro em Ponta Grossa, no Paraná, em outubro do ano passado. Em fevereiro último fez parte do projeto Mambembão, com apresentações nos teatros Glauce Rocha (Rio de Janeiro) e Eugênio Kusnet (São Paulo).

Todas as camadas

De acordo com Carmem Fossari, Terra de Terrara mostra o mundo das tradições populares e das crendices, através da utilização de bonecos, enquanto os atores extrapolam isso e re-

presentam o choque dessa cultura com o mundo atual, o cotidiano, os problemas que envolvem a luta pela terra e a hegemonia e expansão dos latifúndios, vêm à tona questões como a exploração do trabalho, a preservação do solo e o dilema dos índios. ... Terra de Terrara, para atingir seus objetivos, 'procura ser popular e, ao mesmo tempo, atingir a todas as camadas sociais, tendo assim condições de ser apresentada em teatros convencionais e para as populações que nunca tiveram a oportunidade de assistir a uma peça". Há uma busca do equilíbrio: 'não cair em simples produto estético para o lazer de uma platéia e nem apenas conter elementos de denúncia para um outro tipo de platéia'. ... enfatiza que a intenção do grupo é levar à reflexão e ao questionamento ... a principal função da arte engajada. ... 'Nenhuma peça obviamente é capaz de causar transformações, mas não se pode tirar um mínimo de consciência e força que ela transmite.' E diz que esta filosofia de trabalho está dando os resultados esperados, pois a reação do público, em qualquer lugar em que a peça seja mostrada, comprovou que o questionamento e o debate dos problemas abordados são o movimento imediato após o seu encerramento." (O Estado, Florianópolis, 15/5/1981).

24) "Teatro como alternativa de vida. E o Grupo A sempre tem público. Por Sílvio Fantini. Teatro como alternativa de vida é a opção do Grupo "A", um grupo jovem, com idéias novas e uma linguagem diferente das usadas em nosso contexto até então. Sempre questionando o que está estabelecido, Ney Mourão, Elisa Oliveira, Márlcio S. Silva e Iran Mello criaram 'uma técnica própria, seguindo uma tendência de se trabalhar com pouco'. O Grupo "A" não escreve textos, "a não ser quando a censura pede". Geralmente o roteiro segue um conto de Márlcio, que também é Nicolau Flores, e os atores criaram diálogos em cima". ... Elisa Oliveira acha 'boa a experiência do grupo ... Aprendemos mesmo a conquistar este espaço para trabalhar, e cada vez mais aprendemos a fazer isso em grupo, o que não é fácil. 'Satisfeito com o trabalho que vem sendo realizado individualmente e em grupo', Iran Mello é quem afirma que 'nossa vivência não se resume em um trabalho conjunto. O mais forte é a

vivência do lar, moramos juntos. Não encaro o teatro como profissão, mas como uma alternativa de me comunicar, de dizer o que sinto. É nessa alternativa que a gente se sente unido, e eu não estou preocupado enquanto isso vai durar'." (O Estado, Florianópolis, 1/09/1981.

25) Representação de 'Engenho Engendrado' em Florianópolis

- "Por Wilson Rio Apa. Local: Teatrinho da Universidade (Praça da Trindade). Direção: Carmem Fossari. Elenco: Leisa M. Leal, Dulce Fossari, Leonor Michelon, Viviani Damiani, Tadeu da Silva, Carlos Roberto Silveira, Regina Panceri, Tomazi Ogino, Gilberto Colzzani Filho, Ivãna Fossari, Ismar Medeiros, Nicolau Marques Jr, Ruth Tavares, Thales Telemberg e José Alfredo Beirão Filho. Música: violão e composições de Josué Silva; efeitos e Percussão Paulo Consoni. Pesquisa: Tadamir Tomitch. Iluminação: Esdras Antunes (Dico).

... Histórico ... Agora, leitor uma pergunta: o que significa para uma coletividade dez ou doze montagens numa média de duas por ano; Não sabe; Exatamente ninguém sabe, mas dá para imaginar o que significa tal trabalho em benefícios culturais, artísticos e sociais, ao assistir por exemplo, uma daquelas montagens de Engenho Engendrado, que está em cartaz.

Crítica - Trata-se de um espetáculo trabalhado cuidadosamente em todos os sentidos e fundamentado numa pesquisa séria e emocional, realizada por uma equipe de universitários que, não tenho dúvidas, vai marcar a sua passagem nos meios culturais da cidade. ... Sobre o conteúdo dessa pesquisa, transpareceram no espetáculo os detalhes, sentem-se seus efeitos no cenário artesanal, na iluminação e, o principal, no desempenho individual e coletivo do elenco, cujos narradores fazem uma viva e fecunda introdução ao espetáculo, introdução essa que melhor seria não fosse o exótico figurino dessas figuras, destoante do tema e clima regionais da peça. Esses mesmos narradores cumprem, aliás, muito bem, a ingrata tarefa de podar a dramaticidade. a vivência em cena, com interferências mensagísticas, didáticas, que só prejudicam a revelação natural, viva e denunciante, implícita na dramatização dos personagens.

Esse condicionamento, essa técnica brechtiana, teve sua função política nas décadas de 50, 60, mas hoje...? Afinal o teatro deixou de ser o serviço de ideologias e comícios em cena, expressão e revelação humana, social, contendo obrigatória, óbvia e conseqüentemente, política e todas as denúncias mais profundas do universo humano. O sistema, Carmem, poda a vida, usa e escraviza o homem - o teatro liberta-o. Liberte o seu teatro. Ele já tem tudo pro vôo livre e o mergulho reto, implacável nas entranhas e mazelas da nossa gente, da nossa cultura."\* (Jornal Comunicação, Florianópolis, 5 a 12/10/1981).

---

\* Engenho Engendrado recebeu menção especial no X Festival de Ponta Grossa, PR (FENATA) ao Grupo Pesquisa Teatro Novo, pela pesquisa da cultura popular.