

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL:
CONSERVAÇÃO DE ARTEFATOS

TEATRO DE PELOTAS: um patrimônio adormecido

Francisca Alves da Silva

Pelotas
2006

Francisca Alves da Silva

TEATRO DE PELOTAS: um patrimônio adormecido

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito parcial para à obtenção do título de Especialista em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos, sob a orientação da Professora Mestre Carmen Lúcia Abadie Biasoli.

Pelotas
2006

Dedico este trabalho ao teatro: a todos os atores e atrizes pelotenses presentes e aos que já partiram. Com igual intensidade, ofereço-o aos diretores, aos técnicos e a todos os apreciadores do teatro de Pelotas.

SUMÁRIO

Lista de Quadros

Introdução	1
 Capítulo I – Abrem-se as cortinas	5
▪ Um cenário em adaptação	5
▪ Nas terras daqui	7
▪ Corpos patrimoniais	10
▪ Escritura de tempo nos espaços de atuação	12
▪ A teatrologia revela um tempo	13
▪ Festivais antigos: garantia de uma tradição	14
 Capítulo II – Palco, Luz, Ação	19
▪ 1º Festival – 1985	20
▪ 2º Festival – 1986	25
▪ 3º Festival – 1987	33
▪ 4º Festival – 1988	38
▪ 5º Festival – 1989	47
▪ 6º Festival – 1990	52
▪ 7º Festival – 1991	53
▪ 8º Festival – 1992	58
▪ 9º Festival – 1994	61
▪ 10º Festival – 1995	63
▪ 11º Festival – 1996	65
▪ 12º Festival – 1997	68
▪ Desfecho	71
 Capítulo III – Palco, Luz, Lembranças	73
▪ Acevesmoreno	76
▪ Moisés Vasconcelos	79
▪ Marcos e Neco Tavares	80
▪ Ana Lúcia Oliveira	82

▪ Francisco Meirelles	84
▪ Flávio Dornelles	85
▪ João Bachilli	88
▪ Stael Gibson	90
▪ Alexandre Santos	92
Capítulo IV – Palco, Luz, Encenações	95
▪ Os grupos dos entrevistados	95
▪ A importância dos festivais para os grupos	108
▪ A importância do festival para cidade	112
Capítulo V – Os Festivais:	
as políticas públicas e o patrimônio cultural	114
▪ A encenação premiada	114
▪ O que operava na cidade	118
▪ Os conflitos dramáticos	119
▪ No mesmo palco o romance local	124
▪ Teatro criação da humanidade	129
▪ Os espetáculos guardados na memória	133
▪ Elementos da coleção de Patrimônio	135
▪ Aplausos finais do capítulo	137
Conclusão	138
▪ Teatro de Pelotas: um patrimônio adormecido	140
Bibliografia	143
Anexos	146

Lista de Quadros

01 – Estrutura Geral dos Festivais	20
02 - 1º Festival – 1985 – Fase Estadual / Regional	24
03 – 1º Festival – 1985 – Fase Nacional	25
04 – 2º Festival – 1986 – Fase Local / Estadual	32
05 – 3º Festival – 1987 – Fase Nacional / Internacional	37
06 – 3º Festival – 1987 – Fase Nacional / Internacional	38
07 – 4º Festival – 1988 – Fase Local / Estadual	46
08 – 4º Festival – 1988 – Fase Nacional / Internacional	46
09 – 5º Festival – 1989 – Fase Local / Estadual	51
10 – 5º Festival – 1989 – Fase Nacional / Internacional	53
11 – 6º Festival – 1990 – Fase Única	53
12 – 7º Festival – 1991 – Fase Única	57
13 – 8º Festival – 1992 – Fase Única	60
14 – 9º Festival – 1994 – Fase Nacional / Internacional	63
15 – 10º Festival – 1995 – Fase Local	64
16 – 10º Festival – 1995 – Fase Nacional / Internacional	65
17 – 11º Festival e 1º Conesul – 1996 – Fase Nacional / Internacional	68
18 – 12º Festival e 2º Conesul – 1997 – Fase Local	69
19 – 12º Festival e 2º Conesul – 1997 – Fase Nacional / Internacional	70

INTRODUÇÃO

O presente trabalho resgata a trajetória do teatro de Pelotas e suas relações com os Festivais ocorridos no período de 1985 a 1997, em que se pretende identificá-los como Patrimônio Imaterial da cidade. Este processo se deu através da memória coletiva, tanto dos relatos orais quanto dos instrumentos documentais.

Meu interesse pela preservação e da memória cultural veio através da experiência com a cultura popular, com o folclore, cultura esta, preservada e dinamizada por meio do ensinamento oral e do saber fazer. Como pessoa criada no meio dessa cultura, tive, na prática, as brincadeiras, os jogos e o teatro, sendo então colaboradora da manutenção destes elementos.

A minha relação com o teatro amador vem de muitos anos, incluindo até mesmo a cidade de Pelotas, quando participei do Núcleo de Teatro Popular, NTP, de 1998 a 2003 e do Núcleo de Teatro da Universidade, NTU de 1999 a 2001. Durante essa trajetória na cidade, ouvi atores contarem suas histórias, fragmentos de sua prática teatral. Nisto, foi percebido, o saudosismo de alguns, a indiferença de outros, e a existência dos teatros vazios. Mas ainda assim vi alguns espetáculos sendo produzidos. Daí meu interesse pelo teatro, pelas questões de patrimônio, vindo a definir o tema desta pesquisa: O Teatro de Pelotas: um patrimônio adormecido.

Os fazedores de teatro, suas formas artísticas (para outras linguagens, “objetos artísticos”) e seus grupos são portadores de referência à identidade, à ação, à memória, de forma que esses se constituem em patrimônio da coletividade.

Sabendo que a concentração da prática teatral local se dava com mais visibilidade durante os festivais aqui organizados, passei a me interessar principalmente pelos de duração mais longa e de décadas mais recentes, situados no período de 1985 a 1997. De modo que, este trabalho buscou investigar qual o significado dos Festivais de Teatro para a cidade de Pelotas?

A partir dessa questão maior derivaram-se os seguintes questionamentos: Quem eram e quem são os atores? Quais eram os grupos que atuaram e ainda atuam? Como eram organizadas as apresentações? Como eram organizados os

Festivais? Que espetáculos eram apresentados? Qual era a relação e o compromisso político-cultural para com o teatro e do teatro com a cidade?

A relevância do resgate deste tema, possivelmente trará contribuições esperadas como o entendimento da realidade artística de um período para a sociedade, através da disponibilidade deste documento; instrumento para o reconhecimento e educação patrimonial. Nesse aspecto, objetivou-se identificar o patrimônio imaterial, no período de maior efervescência do teatro em Pelotas. Destacaram-se os grupos envolvidos nos festivais, alguns de seus atores, diretores e técnicos, especificamente, os envolvidos nesta investigação, e verificou-se como foram organizados os festivais.

A abordagem metodológica apreendida nesta investigação foi de caráter qualitativo que permitiu a proximidade direta entre a pesquisadora e os interlocutores, fontes principais desta pesquisa. Quanto aos critérios de seleção, foi priorizado inicialmente duas categorias de envolvimento, os que participaram nos festivais e já não produzem mais, e os envolvidos que continuam a produzir, residem na cidade e que manifestaram disponibilidade para participar da pesquisa. A segunda etapa foi listá-los a partir dos documentos encontrados sobre os festivais, o que resultou no número de dez (10) interlocutores.

O contato se deu por meio de entrevistas semi-estruturadas (roteiro Anexo 1); gravadas e, posteriormente, registradas em protocolos (Anexos 2 e 3). A pesquisa desenvolveu-se também através da busca em arquivos pertencentes aos acervos das seguintes instituições: Memorial do Theatro Sete de Abril, Teatro do Círculo Operário Pelotense, Centro Federal de Educação e Tecnologia de Pelotas, CEFET. Contando também com o acervo dos artistas envolvidos e do acervo próprio.

Pelo sentido amplo do tema, ocorreram limitações durante o desenvolvimento do trabalho como, por exemplo, o redimensionamento do problema e a simplificação dos questionamentos. De modo que não foram destacados assuntos como: a organização do grupo – elenco, local de ensaio, a relação entre os grupos, a literatura do teatro e o espectador. Não foram utilizados materiais dos acervos da Biblioteca Pública.

A apresentação deste trabalho está organizada em cinco partes, assim constituída:

No capítulo I - **Abrem-se as Cortinas** - encontra-se a história, às vezes universal, às vezes local, capturando os primeiros gestos humanos de teatralizar, a miscigenação e a forma teatral que prevaleceram em Pelotas.

O capítulo II - **Palco, Luz, Ação** - apresenta a trajetória dos festivais nas suas doze edições. Ressaltando o desenrolar das fases a cada ano, a organização, a equipe de jurados e seus procedimentos, as instituições representativas federais e estaduais, os colaboradores e promotores do evento. Encontram-se ainda, quadros para cada uma das edições, com os grupos participantes, sua localidade, os espetáculos e os prêmios.

Já o capítulo III - **Palco, Luz, Lembranças** - ressalta as lembranças dos entrevistados, suas primeiras experiências com o teatro, os grupos que se envolveram, bem como os grupos que criaram. Pontua também os espetáculos que concorreram nos festivais.

O capítulo IV - **Palco, Luz Encenações** - destaca os grupos dos entrevistados, apresentando um pequeno histórico que inclui a formação de núcleos a partir dos grupos oficiais. Aborda também a importância dos festivais para os grupos, o aprendizado, as trocas, o intercâmbio que se deu entre os grupos locais e as equipes de fora. Do mesmo modo, destaca a importância dos festivais para a cidade.

No capítulo V - **Os Festivais: as Políticas Culturais e o Patrimônio**; tenta-se traçar relações entre programas de políticas culturais e as ações do projeto elaborado pela FUNDAPEL, em forma de festivais. São Destacados os êxitos da realização, que envolveram as parcerias e colaboradores, a organização do conjunto de grupos da cidade em associação ASA-Teatro, bem como os conflitos gerados pela ação do projeto. Num segundo momento, são abordadas as questões que envolvem o patrimônio imaterial ou intangível dentro do terreno da cultura e a idéia do teatro como um bem simbólico.

Por fim, as considerações finais. Os Festivais significaram para Pelotas, um reconhecimento e uma renovação da cultura local. Embora esse processo de

conscientização tenha sido restrito a um período, ainda assim permitiu que a arte teatral ganhasse volume e visibilidade, ficando registrado na memória de uma geração como relevante patrimônio cultural.

ABREM-SE AS CORTINAS

Um cenário em adaptação

Homem e mulher concretizam os projetos de seu imaginário para uma necessidade funcional ou para gestualizar suas idéias. Ao trabalhar este gesto, o indivíduo constrói signos, objetos, constrói um lugar, constrói sua cultura.

As cidades brasileiras são jovens em relação às cidades européias, por isso é possível visualizar o nascer e o desabrochar de sua historicidade por meio de escritos e da memória de seu povo, identificando as suas transformações no percurso do tempo. Aqui no Brasil, assim como no resto das Américas, os povos indígenas já cultivavam suas atividades dramáticas conforme suas religiões pagãs. Isto porque o teatro é uma forma humana e natural de expressar, de brincar e de representar, ele acontece em qualquer lugar, mesmo que tenha surgido no Egito e tenha florescido na Grécia. Em Courtney (1974:3), encontramos o seguinte:

A característica essencial do homem é sua imaginação criativa. É esta que o capacita a dominar seu meio de modo tal que ele supera as limitações de seu cérebro, de seu corpo e do universo material.

Sabemos que os padres espanhóis e portugueses durante a colonização, trouxeram o seu teatro católico-europeu e sobrepondo-o ao teatro indígena, fizeram igualmente da forma imitativa dos povos africanos quando aqui chegaram. Sobre isso Courtney (1974:189) destaca que “no Brasil e em Cuba, a influência negra tornou-se preponderante”.

Entre os alvoroços de transformação de lugares virgens e formação de povoados, nas ruas, nas senzalas ou no espaço indígena, foram desenvolvidas várias formas de representações, tais como danças, folguedos, brincadeiras e jogos de toda a espécie. Ainda assim, no ambiente de resistências colonizacionais, as

adaptações miscigenais eram de conflitos e perdas, horrores e dores; mas esse era o cenário perfeito para o teatro em três dimensões culturais, vindo a provocar o desenrolar futuro da dramaturgia e da arte teatral.

Os escravos arrancados de suas origens foram despidos de seus objetos e de suas vestes, e proibidos de manifestarem qualquer ação de cultura. Durante a tirania nos engenhos e fazendas, quando num descuido, os senhores deixavam de reparar possíveis movimentos de representações religiosas ou de suas tradições, acendiam, vagarosamente, nas senzalas sinais guardados na memória, impossíveis de serem tirados do homem e da mulher. As senhorias na ociosidade, atraídas pelos cheiros e sons, lá iam espiar de perto, fazendo daquilo um divertimento e lazer. Quando os patrões descobriam que a manifestação estava chamando a atenção e tomando espaços, acontecia a proibição. Era uma fase de representação primitiva, sobre a qual Courtney (1974:162), aborda em suas teorias:

O teatro é a mais velha de todas as artes – a representação, como movimento dançado, personificando um espírito, um animal ou um homem. Daí vem a dança (o movimento quando atuando), a música (o acompanhamento à atuação), e a arte (a ilustração da atuação).

É certo que o teatro que o povo europeu conhecia já estava num estágio adiantado, porém ainda não apto a aceitação ou entendimento de outras representações, distintas da sua concepção estabelecida.

Entre os castigos e os momentos de desatenção dos senhores, as brincadeiras, os ritos cerimoniais e os batuques saíam lentamente para a rua, presenteando o povo com espetáculos, um povo apartado do divertimento e do lazer. De improviso ou na recuperação de seus costumes a dramatização começava a acontecer, sendo assim, o público brasileiro e estrangeiro, em violenta adaptação coletiva, experienciou sentimentos, entre tantos, o estético: único, durante o choque e a metamorfose de suas culturas. Um fenômeno impar entre estas nações, que ora se identificavam ora se diferenciavam.

Mas, diferentemente dos índios, os africanos conviveram bem mais próximos dos brancos, desprendendo influências, ao longo de nossa história,

resultando no que somos hoje culturalmente; na língua, na música, na dança e no teatro.

Do povo, desde o desenvolvimento do teatro na Grécia, aqui igualmente, destacavam-se os que imitavam e os que apreciavam. Mas o olhar perceptivo do espectador que aqui se formava era sentencioso devido, principalmente, ao sistema imperial vigente que estabeleceu conceitos (inquestionáveis) que se prolongaram até o início do século XX, quando então com a chegada da modernidade foi permitido que sucessivas mudanças artísticas e políticas culturais acontecessem. Magaldi (1962: 9), aponta que:

A independência precedeu de alguns anos a descoberta da escola romântica, e as implicações populares e nacionais do movimento tiveram influxo decisivo na tomada de consciência do nosso palco. Costuma-se mesmo datar do Romantismo o aparecimento do teatro brasileiro, (...).

Era, no entanto, apesar das mudanças, um começo de longa duração, “pois o Brasil então, nem dispunha de tradição para servir-lhe de apoio”, na visão do autor. Portanto e de qualquer modo, o olhar do brasileiro ainda era estrangeiro, dificultando as mudanças idealizadas.

Nas terras daqui

Em Pelotas, quando Freguesia em 1812, o contingente da população ainda era formado por brancos, negros e índios, estes últimos recenseados em 1814 perfaziam um total de 1.226 escravos e 105 índios¹. Qualquer atividade lúdica e expressiva realizada por esses negros e índios, não foi considerada para relatos históricos. Enquanto os brancos, a parcela dominante, arquivadores de objetos documentais, interessava-lhes as coisas de suas origens, transmitidas oralmente pelos que aqui residiam, ou vindas através das notícias do outro lado mundo, via rotas marítimas. Puderam construir sua trajetória a partir desse patrimônio preservado. De modo que, para o olhar da classe nobre, o primeiro espetáculo

¹ Magalhães, Mário Osório. História e tradições da cidade de Pelotas. IEL/UCS, 2ª. ed. 1981.

teatral, visto como tal aconteceu com aclamação e esplendor, aberto a toda a população, foi a transladação da imagem de São Francisco de Paula, da área do porto até o rancho do vigário Felício. Uma população se deslocou, aglomerando-se na zona portuária, para receber e trazer o padroeiro até o centro da freguesia, nas imediações da futura catedral. O texto dramático da cerimônia estava nas falas do povo, era o povo que falava ao personagem, ali representado pela estátua do santo. Eram glórias, vivas, rogos, pedidos de perdão, de bênçãos em ladainhas.

Em dezembro de 1813 ocorreu o segundo espetáculo, que foi a procissão solene, que conduziu o andor com a imagem de São Francisco de Paula, dessa vez, da morada do vigário Felício, em cortejo, passeando pelas ruas da Freguesia até a Igreja Matriz², que já se encontrava em processo de construção. Sobre isso Cunha (1929:7,13) reafirma a magnitude do evento para os moradores da época:

Facto dessa ordem, na pasmaceira em que, de hábito, viviam immersas estas solidões, naquelles tempos primitivos, era acontecimento digno de alta retumbancia.

Quando na entrada do canal se esbateu na transparencia de uns limpidos céus de setembro uma mastreação embandeirada em arco, garrida de flamulas e galhardetes, celere a bôa nova, por estabelecimentos marginaes de xarqueadas e olarias, por toda a parte correu, pondo a zona em alvoroço.

Ora, este evento religioso de certa maneira, tinha proximidade com o que ocorria no resto do Brasil, onde espetáculos como autos de Natal, paixão e vida de santos, encenados no interior das igrejas e nas ruas, eram considerados pelos intelectuais, até então, como teatro. Esse estilo, conhecido hoje como teatro religioso, vinha ocorrendo no país desde os séculos XVII até a primeira metade do século XVIII (1725). Período chamado por autores, como Magaldi (1962:32), de “o vazio do século”. Foi somente com a chegada ao país da corte portuguesa, em 1808, no Rio de Janeiro, que D. João VI propôs implantar aqui o mesmo padrão de costumes da península Ibérica. Essa idéia foi aclamada pelos que aqui viviam como uma forma de resgate cultural, já que se encontravam, em terras virgens e

² Cunha, Alberto Coelho da. A vinda do Padroeiro. Almanache de Pelotas 1929, de Florentino Paradedá. In: Pelotas Memória; ano 13/2002: (p. 07 – 13).

primitivas, distanciados de seus laços e de suas referências. Para Magaldi (1962:33).

A abertura dos Portos ao comércio livre, aos novos direitos políticos e ao incremento econômico, sanou-se a criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se tornaria de fato uma atividade regular.

Enquanto o autor afirma que o que se via e investia, durante uma longa estrada, ainda não era teatro brasileiro, mas importado, vindo para o Brasil da Europa, o teatro pronto produzido em Itália, França e Portugal. Mas, para nossa surpresa, Pelotas plasmou (investiu e produziu) um teatro local, ao mesmo tempo em que consumia, como no resto do país, demasiadamente, o teatro europeu. Nos mesmos padrões, a cidade de Pelotas, por um longo período, entrou no eixo do corredor de atrações artísticas nacionais e européias. Guardando então uma semelhança com o consumismo de teatro do resto do país. De acordo com Magaldi (1962:33), esse tipo de teatro, existente “na virada do séc. XIX para o XX era exclusividade de uma platéia nobre”, excluindo desse “grande evento” cultural as demais classes sociais, ou seja, a maioria da população: os trabalhadores braçais, pequenos comerciantes e os de cores escuras. É dessa mesma forma excludente que o teatro criado e produzido na cidade de Pelotas, nesse período, foi alicerçado, impondo a cidade um caráter elitista de cultura, que se propagou até os dias atuais.

De âmbito estadual, nacional e internacional deram-se início a vultosas apresentações de espetáculos aqui na cidade, centenas de Companhias Líricas, Trupes e Operetas de toda a espécie, (Duval, 1945). Formando um corredor de vai e vem de artistas das mais variadas áreas. Fato que, evidentemente, estimulou de alguma forma a produção teatral local tornando-a mais consistente através dos contatos artísticos e da aquisição de conhecimentos de técnicas de produção. Criou-se o hábito de fazer, conseqüentemente o hábito de ver. Ao se criar as condições de mostrar, criava-se o hábito de freqüentar e de consumir a arte teatral. A cidade cresceu, organizando no montante de seu desenvolvimento, espaços para abrigar espetáculos e suas companhias, tanto dos grupos locais como de grupos em turnês.

Uma sociedade, como a de Pelotas, preocupada com o seu desenvolvimento, gerou uma estrutura patrimonial, com lucros e rendas, permitindo que o gerenciamento de um planejamento social incentivasse também o fator cultural em várias instâncias. Dessa forma a população foi brindada com uma educação ampla, onde tudo deveria ser da melhor qualidade, desde a construção de prédios até o *modus vivendis*, tal qual o dos europeus. Uma sociedade que importava, para seu consumo e deleite, desde os objetos até o gosto pelos “bons” espetáculos. (Nascimento, 1990).

As encenações indígenas e africanas ou da classe trabalhadora de Pelotas, não foram contempladas com registros, desconhecendo-se, portanto, quem e quando precisamente começou a encenar, mas com isso, não se pode excluir sua existência. No entanto, a história do teatro de Pelotas inicia na data de 1831, marco da fundação da casa de espetáculos “Theatro Sete de Abril”, concluída em 1934, conforme destaca Duval (1945:50):

“(…) Uma sociedade dramática particular, desejando que maior número de famílias pudesse apreciar seus trabalhos, e encontrar, uma agradável distração mensal, o mandou edificar”. A Sociedade referida era a Sociedade Scênica, cuja fundação se dera provavelmente no tempo do 1º Império.

Acredita-se que um grupo de pessoas planejava melhorias e evolução no teatro que até então essa sociedade realizava. Havia os interessados em produzir e proporcionar o divertimento aos seus pares, num espaço maior e mais confortável, conforme os modelos europeus. Um sítio diferenciando de qualquer outro espaço de representação que este município pudesse ter. E com isso elevando a qualidade dos espetáculos.

Corpos patrimoniais

Pelotas teve sua produção de espetáculo local, semanal ou mensal, realizada em colégios ou clubes e em teatros. Isso porque, foi palco da criação de diversos grupos teatrais (Anexo 4) desde os seus primórdios. Por aqui surgiram

núcleos que produziam atividades teatrais como o da Sociedade Scênica, criada desde o Primeiro Império; o do Apostolado da Catedral, fundado em 15 de novembro de 1846; o da Cia. do Teatro Sete de Abril, organizado pelo ator Antonio J. dos Santos Siroulo, em 1848; a produção da Companhia Dramática, organizada em 1861 pelo ator Antonio José Áreas, criada para atuar também no Teatro Sete de Abril; além do grupo Dramático do Clube Caixeiral, fundado por iniciativa de Carlos José da Silva em 3 de janeiro de 1892 que, como os outros, objetivava proporcionar mais atrativos às festas sociais, ao mesmo tempo, que exaltava o gosto artístico dos freqüentadores. Segundo Magalhães (1996:6), esses espetáculos:

Em pouco tempo constituiu um dos melhores, atrativos das festas sociais, concorrendo para elevar os pendores artísticos dos consórcios e suas famílias. 7 de fevereiro – Estréia o Corpo Cênico do Clube.

Quando Francisco Santos, ator e diretor português, se instalou na cidade, em 6 de julho de 1912, houve uma intensa produção propiciada pela sua Companhia Dramática, somando ao que aqui já se fazia. No ano seguinte a equipe apenas mudou de nome, passando a chamar-se de Companhia Dramática Portuguesa, porém em 1914 esta se subdividiu em duas, nascendo assim a Companhia Cidade de Pelotas. (Santos e Caldas, 1995).

Como já foi dito, vários locais abrigavam núcleos de representações cênicas, entre esses, incluem-se o do Clube Diamantinos que contava com grupos, tanto infantil quanto adulto.

Em 1914 surgiu o núcleo do Corpo Cênico da União Pelotense que a partir de 1930 passou a se chamar Corpo Cênico do Apostolado dos Homens da Catedral e, em 1946, tornou-se o Teatro Escola de Pelotas, TEP. Em 1927 surgiu a “Trupe” de Vera Sergine; acrescenta-se ainda a produção do Corpo Cênico do Colégio Gonzaga que atuou de 1929 até 1954, e a produção da Sociedade Recreio Dramático, além de outros grupos teatrais.

Percebe-se assim, que na cidade parece ter havido uma produção bem maior do que esta apresentada, contando com numerosos núcleos que fizeram de

seus espetáculos, satisfação para seus padrinhos, e espectadores pelotenses (Duval, 1945).

Escritura de tempo nos espaços de atuação

Quase ao mesmo tempo em que se criavam os grupos, criavam-se os espaços de trabalho e de apresentações. A casa de espetáculos Teatro Sete de Abril, inaugural a 2 de dezembro de 1833, que abarcava seus dois grupos: Cia. do Teatro Sete de Abril e Cia. Dramática Antonio José Áreas.

No bairro Areal, durante o século XIX havia um pequeno teatro, chamado de Teatrinho Dante³, época em que como teatro edificado havia apenas o Teatro Sete de Abril. Há também um registro de um pequeno palco fundado a 13 de abril de 1832, que funcionou apenas por três anos, conforme nos aponta Duval (1945:12).

Chamava-se Teatrinho Sete de Setembro e contava 35 sócios de camarotes e 68 de cadeiras, sendo quase metade dos sócios também do Sete de Abril. (...) Existência efêmera teve a nova sociedade, desaparecendo já em 35 e vendidos os móveis.

Com o aumento da necessidade criada pelo gosto do teatro foram surgindo outros espaços como, o teatro do Colégio Gonzaga, do Clube Caixeiral, do Clube Diamantinos. Somavam-se ainda a esses, por iniciativa de Francisco Santos, em 1910, o arrendando de uma casa de cinema chamada Coliseu, a qual foi reformada em 1913 com a finalidade de abrigar também espetáculos. Mais tarde Francisco Santos construiu mais quatro casas de espetáculos, sendo assim: o Teatro Guarany, em parceria com Rosauro Zambrano e Vieira Xavier, em 1920, inaugurado em 1921; o Teatro Apolo, em 1925; o Teatro Avenida, em 1926 e o Capitólio, em 1929. (Santos e Caldas, 1995).

Outro teatro importante nesse período foi o teatro Polytheama, uma espécie de arena, um barracão de madeira (Nascimento, 1999), que abraçava um

³ – História do bairro Areal. Pelotas em Revista, ano 1, Nº 3; 1999. p. 20.

contigente menos requintado, tanto de público quanto de espetáculos. Que segundo artigo publicado, em abril de 2005, pelo jornal Diário Popular (26,27/05/2005), o Polytheama era assim constituído:

(...) grande prédio de madeira com camarotes e platéia com capacidade para 1,5 mil pessoas foi inaugurado em 25 de dezembro de 1910, fechou suas portas em junho de 1919. Caracterizou-se como um palco de arte popular ao ser uma das primeiras casas de diversão da cidade a unir, em espetáculos de três horas de duração, breves filmes do cinema mudo e apresentações inusitadas de artistas.

Tantos outros espaços foram surgindo, como o Teatro Primeiro de Maio, depois nomeado por Liga Operária. O Teatro do Corpo Cênico Dalila, localizado no Bairro Areal e a Sociedade Recreio Dramático. Ainda, em homenagem a Lobo da Costa foi inaugurado em 1922, pelo Dr. Pedro Luis Osório, o espaço chamado “Roseiral”, situado no atual Parque Dom Antônio Zattera, posteriormente funcionou por muitos anos a Escolinha de Arte Infantil,⁴ para citar alguns dos mais antigos.

A sociedade assim seguiu projetando seu teatro, com propósito de fazer crescer o ciclo, surgiam atuadores nas suas várias partes. Não se tem a mesma notícia, quanto ao teatro das camadas de trabalhadores braçais. Sequer se suas brincadeiras resultaram em algum elemento de tradições de suas nações de origem.

A teatrologia revela um tempo

Alguns escritores certamente impulsionaram a teatralidade local. Na literatura feita para os grupos da cidade, abordado tanto por Duval, (1945) e por Nascimento (1999), apareceram nomes da primeira geração de românticos, como Antônio José Domingues, que, em 1852, publicou em Pelotas, sua “*Coleção de poesias*”, dedicadas à D. Pedro II e, em 1858, “*O suicídio salvo pelo amor e pela amizade*”.. O poeta e teatrólogo, Francisco Lobo da Costa, escreveu inúmeras peças

⁴ Francisco de Paula Pires. Lobo da Costa. In Pelotas Memória. Ano 14, 2003, p. 07.

como: “*A Bolsa Vermelha ou o Segredo de um breve*”, “*Amores de um Cadete*”, “*Assunção*”, “*Aquidaban*”, entre outros, que foram encenadas aqui e em outras localidades.

O folclorista sul-riograndense, João Simões Lopes Neto, escreveu “*O Boato*”, “*Os Bacharéis*”, “*Casos do Romualdo*”, “*Contos Gauchescos*”. Outros escritores também se empenharam em criar textos para teatro como José Mendes, Abadie Faria Rosa, considerado como exemplo de escritor de teatro de revista, escreveu “*A Rainha Mãe*”, “*Portas de dentro*”, “*A Boneca, do Dr. Jango Costa Nossa Terra*”, entre outras. Pinto da Rocha escreveu “*Talita*”; Carlos Casanova escreveu a “*Fada Diamantina*” encenada pela Cia. do Clube Diamantinos, “*A Moda*” e “*As quatro Estações*”; D. Isabel Maciel de Sá escreveu para esta mesma Cia, “*O Diamante Azul*”; Alberto Gigante, tem na sua lista de produção “*Democracia*”, de 1919. (Duval, 1945:22).

Formava-se então a estrutura completa na cidade, com inteiras condições, que faziam alicerçar e florescer com esplendor o teatro, dispondo de espaços, dos grupos, dos teatrólogos e até mesmo do aparato musical que os acompanhava nas exhibições espetaculares.

Festivais antigos: garantia de uma tradição

Considera-se que Pelotas, em relação a “Arte do Teatro”, foi um lugar provedor com intenso intercâmbio artístico luso-brasileiro, iniciado no século XIX, estendendo-se até meados do século XX. As produções nacionais e estrangeiras também passam a ser contempladas nas últimas décadas do século XX, principalmente através dos festivais.

Conforme acervo documental, livros, jornais, almanaques e outras publicações existentes, foi possível avaliar a importância dessa atividade teatral, como forma de lazer e cultura, que envolvia entidades culturais e sociais, beneficiava leigos e religiosos, e hoje faz parte da história, pertencendo a memória coletiva da cidade.

O público de ontem assistiu temporadas, turnês, jornadas, contando com a participação de companhias estrangeiras bem como de grupos formados pelos da terra.

Os primeiros festivais realizados em Pelotas tinham um caráter beneficente, conforme Santos e Caldas (1995). Apenas em meados do século XX é que os festivais passaram a objetivar um fazer; a mostra de um resultado de processos de criação.

De 1962 e 1972, aconteceu uma série de festivais envolvendo a produção local e que contaram-se onze edições. Essa série foi desenvolvida com uma semana de espetáculos, organizadas pela Sociedade de Teatro de Pelotas, STEP. Mas, para que esse projeto de festivais se realizasse, a equipe organizadora, decidiu, a partir de um projeto elaborado, ir até o ministério em Brasília, visando a obtenção de incentivo financeiro. Fato relatado por Ruy Brasil Antunes⁵. “Lá meio no desdobre da política”, conseguiram algum recurso. Certamente o subsídio obtido contribuiu com o desenvolvimento da proposta juntamente com contribuição da prefeitura municipal.

De modo geral, o gerenciamento da economia de produção é uma questão que sempre se fez necessário a toda e qualquer produção que se pretenda destacar na dinâmica cultural de seu contexto. Na cidade, foi-se o tempo em que nada era impossível de se fazer, tudo estava à disposição, desde o capital à mão de obra, e se faltasse o artista mandava-se vir de fora, assim como tudo o mais que construiu a cidade. Apogeu alcançado pela sociedade pelotense, na última metade do século XIX e início do século XX. Com o passar dos anos e a restrição de recursos financeiros, provocados pela derrocada econômica da cidade, a partir do declínio do charque, a realidade cultural local veio se alterando.

Os grupos que participaram dos festivais da STEP, apresentaram seus espetáculos inicialmente no teatro do Colégio Gonzaga, mas, quando se tornaram

⁵ Ruy Brasil Barbedo Antunes, em entrevista concedida a equipe organizadora do memorial do Theatro Sete de Abril, 2001. Diretor de teatro, Ruy Antunes, juntamente com Luiz Carlos Correa da Silva, criaram STEP.

estruturalmente eventos nacionais e internacionais, também foram realizados no Teatro Sete de Abril. Grande parte dos participantes era de artistas pelotenses. Essa etapa, permitiu um sopro cultural à comunidade. Para a sociedade, que viu a efervescência de outrora, deu-se um reencontro com o teatro. A cidade pôde, sem perder o costume, apreciar os vários espetáculos que entre outros, os trazidos de fora como de Minas Gerais, Bahia do Uruguai e da Argentina. Foi um levante cultural, sistematizado em forma de festivais, “que ultrapassaram suas pautas”, nas palavras de Ruy Antunes, “ganhando timbre Nacional e Internacional”.

No topo de grande efervescência, os recursos provenientes do Governo Federal, bem como os alocados pela municipalidade, começaram a faltar, apesar das onze edições realizadas do festival. Verifica-se que um evento de tamanha dimensão não se sustenta apenas com o planejamento e com os espetáculos prontos, levando em conta que o teatro de Pelotas era amador e os grupos bancavam sua própria produção. Sobre essa situação o jornal Diário da Manhã (18/08/1991), afirma o seguinte:

Desde essa época, quando os grupos desenvolvendo teatro amador, se formavam em função da existência de um certame, crescia o número de atores, atrizes e escritores que se dedicavam a este ofício e geravam entre as famílias de Pelotas, um espaço para difundir a cultura e a arte.

Percebe-se que era a partir do meio artístico, gerado pelo espaço teatral, que as pessoas depositavam suas forças, para formar grupos e trabalhar um espetáculo. Por outro lado, só isso não bastava. Era preciso a existência de estruturas mais definidas: faziam-se necessários outros aparatos como apoio financeiro, divulgação, além de materiais de produção. Segundo entrevista de Ruy Antunes (2001) a Prefeitura Municipal retirou sua participação financeira e institucional. Dessa forma a gestão pública deixou de cumprir sua função de provedor cultural. Os esforços alocados não foram suficientes para proverem a continuidade desta série de festivais que iniciaram em 1962 e sua última edição foi em 1972. Neste contexto, Barba (1991:158) aponta:

Uma cultura no sentido próprio, adulto, mesmo se em número limitado de pessoas, existe quando um grupo é capaz de se confrontar com a cultura circundante em todos os níveis: desde o da organização econômica até o uso dos produtos do próprio trabalho, desde o das relações interpessoais até o da reflexão crítica sobre sua própria obra.

Nenhuma arte que se mostre imediata em seus respectivos espaços, pode se legitimar, formando traços, sem que haja a intermediação de agentes externos, entre eles: órgãos municipais, estaduais, federais, patrocinadores particulares e empresariais, meios de comunicação e o público apreciador. Os traços nesse caso seriam uma “marca”, sinal do acontecimento deixado no tempo, na história.

Em uma comunidade, seja ela qual for, para seus fazedores de objetos culturais deve haver sempre, ao menos os apreciadores e consumidores desses objetos. Um direito e dever, tanto do cidadão da arte, quanto de cultura. Quanto a isso, busco as falas de Fonseca (2003: 74), quando diz que sem dúvida:

a ampliação do conceito de cidadania, o que implica reconhecimento dos “direitos culturais” de diferentes grupos que compõem uma sociedade, entre eles o direito à memória, ao acesso à cultura e à liberdade de criar, como também reconhecimento de que produzir e consumir cultura são fatores fundamentais para o desenvolvimento da personalidade e da sociabilidade (...).

Esta liberdade de criar que acontece primeiro dentro do criador, pode ser tolhida conforme o meio, e pelos mecanismos de poder que se modifica conforme o tempo passa.

Quanto ao público, dos referidos festivais, de acordo com Barbedo (2001), havia aqueles de tendência elitista e estudantes universitários. Presume-se que poderia haver ali, o público de costume, parente dos primeiros frequentadores do início da história do teatro de Pelotas. Então, a novidade do momento era a participação dos jovens universitários.

Havia uma questão que atravessava o exercício artístico da mocidade, ao mesmo tempo em que os estudantes procuravam participar e criar coisas novas,

eram esmagados por um certame de ditadura que rodeava o fazer. A atriz entrevistada, Ana Oliveira ou Ana Ó, como gosta de ser chamada, uma das participantes desses festivais, nos fala de uma nova geração, dizendo o seguinte:

Nessa fase eu lembro que a nossa turma já era uma geração que queria o novo, que queria discutir o novo, e os professores eram aqueles velhinhos muito acadêmicos, conservadores.

Essa geração de universitários, estudantes que freqüentavam o teatro, certamente receberam um estímulo que causou, desde os anos 60, a criação de tantos grupos na cidade. Para Ana Ó, no final dos anos 70 e início dos 80, essas coisas, em relação ao apreciar, ao participar e ao fazer, influenciaram na formação de pessoas que hoje têm intensa participação no cenário cultural da cidade de Pelotas, atuando em várias áreas.

Vários períodos de efervescência a cidade colecionou até aqui, com tantos apaixonados pelas artes, parece assim que as manifestações de teatro nunca cessaram. Pois, mesmo em períodos pouco visíveis havia células que continuavam se alimentando ou formando outros núcleos.

Os gestos cênicos foram trabalhados num repertório de signos que demarcou a área do teatro como área de tradição no campo da cultura pelotense. As transformações no percurso do tempo, também foram formas que os artistas encontraram para o cultivo destas atividades dramáticas.

PALCO, LUZ, AÇÃO...

Mais uma etapa da produção cênica de Pelotas reunida em caráter de festival, atravessa os anos de 1985 a 1997, tendo como agente promovedor, a Prefeitura Municipal. A cidade, assim, se preparava para ver os talentos regionais e nacionais do teatro amador, uma ebulição que começava sempre com a movimentação e a produção dos atores de casa. Concretização, nesse período, da constante atividade dos envolvidos, diretos e indiretos, em espetáculos e da platéia pelotense.

Festival ou Mostra é uma estrutura organizada em que se reúnem grupos com suas produções para expor, em um espaço localizado numa cidade. Este espaço teatral pode estar concentrado num só ponto ou distribuído em vários lugares. Mas, um festival, tende a ser uma mostra competitiva, um concurso. Mostrar ou competir acontece em várias áreas, com frequência se vê nas artes visuais as exposições provenientes dos salões de artes plásticas. No cinema temos o Oscar, o Grammy na música, no futebol os torneios, a Copa do Mundo, e assim por diante. Aqui, trataremos de festivais de teatro em suas doze edições.

Os trabalhos apresentados pelos grupos nos festivais são julgados a partir de critérios sistematizados, próprios da linguagem teatral. É através, dos olhares dos jurados, que é avaliado se este ou aquele espetáculo é condizente com os critérios formatados. Dentro destes critérios, é que as categorias são selecionadas, tais como: espetáculo, ator/atriz, sonoplastia, iluminação, cenografia, figurino, direção e texto. A seleção pode ser bem mais específica.

O Quadro 1 a seguir, mostra um eixo geral, resultante do esquema estrutural da organizativa que predominou os festivais.

Quadro 1 – Estrutura esquemático geral dos festivais

ESTRUTURA GERAL		
A	2 FASES	3 ETAPAS
B	JÚRI	DE 3 a 4 EQUIPES
C	PREMIAÇÃO	ADAPTADA A NOVAS CATEGORIAS
D	COLABORADORES	MUNICIPAIS, ESTADUAIS, NACIONAIS E PARTICULARES
E	PARTICIPAÇÃO DA IMPRENSA	LOCAL E DE FORA

1º Festival - 1985

A primeira etapa deste festival aconteceu, em 1985, por iniciativa da Fundação de Cultura Lazer e Turismo, FUNDAPEL, órgão da Prefeitura Municipal, que organizou no primeiro momento, estruturas de apresentações em dois módulos: o estadual e o nacional, garantindo ainda, apresentações de grupos convidados, com encenações subsidiadas. Os convidados eram uma espécie de presente para a população, abrilhantavam e celebravam a abertura ou encerramento do momento cultural.

À frente da organização e coordenação do evento esteve Joaquim Salvador Pinho, diretor cultural da FUNDAPEL, como promoção da Prefeitura, que tinha na gestão o Prefeito Bernardo de Souza.

A manifestação projetou-se com a exibição de três ou mais peças, uma após outra em espaços diferentes; no Teatro da Escola Técnica Federal de Pelotas - ETFPel, no Teatro Sete de Abril, no Teatro Gonzaga e nas ruas, com um roteiro que envolvia os vários locais da Cidade. Os espetáculos foram considerados tanto pelos pelotenses, que aguardavam o Festival com tamanha expectativa, como pelo público envolvido, como um evento relevante, imperdível, a ponto de provocar deslocamentos de público entre os vários locais de apresentação. Ninguém queria

perder o espetáculo seguinte, era preciso correr de um lado para outro, antes que as cortinas se abrissem.

Ao final de cada exibição, os jurados conversavam com os artistas sobre a apresentação, uma espécie de segunda avaliação, lançando perguntas, coletiva e individualmente, ao elenco. A comissão indagava sobre o conjunto do trabalho, colocava algumas questões percebidas e suas sugestões. Era nesta conversa que se dava a aproximação dos artistas com os jurados. Fato que para os artistas locais, significava ouvir os “profissionais”, com experiências diferenciadas. Depois da conversa, especificamente nesta primeira edição, corriam todos para assistir a exibição seguinte. Essa agitação pode ser bem entendida na fala de um dos entrevistados dessa pesquisa, Marcos Tavares; que dirigiu e atuou na peça *“Antonio Meu Santo”* com o grupo Outro Grupo de Teatro:

tu tinhas que sair da Escola técnica para ir pro Gonzaga, para ir para o Sete de Abril. Então, tu não tinhas tempo. A gente saía... já te disse que os atores saíam de figurino, dos outros espetáculos para poder assistir, e os jurados também saíam; só que eles tinham carro, nós tínhamos que sair correndo pelas ruas! Às vezes a gente se encontrava no Aquário; aí tinha o pessoal vindo do CEFET, outros do Gonzaga, então se juntava aquele povo no Café Aquário para comer alguma coisa, um café! Aí a gente começava a falar... tinha gente ainda de figurino! Ficava aquele povo falando dos espetáculos! Era um intercâmbio muito grande. Isso movimentava a cidade inteira!

Os jurados precisavam instalar-se no lugar das apresentações antes que as cortinas se abrissem para o início do espetáculo, por isso, um carro ficava a disposição para facilitar o deslocamento deles. Em meio à correria, uma parada apressada no Café servia, entre outros, para encontrar os companheiros de grupo, rever os afilhados de fora, e intercambiar. A circulação em torno dos espetáculos era tamanha que, já nesta primeira edição, se reuniam aos fazedores de teatro, os espectadores da peça apresentada e as pessoas da cidade, provocando uma ebulição pelas ruas. Uma população que transitava de um espetáculo a outro. Marcos segue tirando da memória, o momento após sua encenação, às 19 horas no Teatro Gonzaga:

Sáimos de lá todos vestidos de mulher, depois do nosso espetáculo, para assistir o grupo da Beca⁶ no Sete de Abril. O espetáculo era “No Mais uma Cena Gaúcha”.

Um número bastante significativo de espetáculos foi classificado, sendo oito peças de Pelotas, três de Porto Alegre, uma de Santa Maria, uma de Bagé e uma de Pedro Osório, concorrendo a vários prêmios. Com tantas peças inscritas, o festival, que estava previsto para começar dia 05 de agosto de 1985, foi antecipado para dois dias antes, e mesmo assim foram distribuídas duas apresentações aos sábados e domingos.

A pré-seleção e julgamento da fase estadual ficaram a cargo de uma comissão composta pelos Professores: Luis Carlos Correia da Silva, Aldyr Garcia Schlee, Angenor Porto Gomes e presidida pela atriz convidada Eva Todor.

Criado e planejado pelo poder público, o festival em questão, o primeiro de uma série, criou a percepção da necessidade de retoques e ajustes para o ano seguinte. A comunidade artística viu a urgência de acréscimos e medidas, e contribuiu com sugestões, prevendo melhor sucesso para os futuros festivais. A opinião, quanto aos procedimentos a serem adotados pelas edições seguintes, foi alvo de divergências entre os participantes, tanto locais como os de fora. (Diário da Manhã, 18/08/1985). Algumas opiniões e sugestões, que provavelmente chegaram aos organizadores, podem ser destacadas: para Cláudia Tavares, melhor atriz da Fase Local, deveria haver a participação dos grupos da cidade junto à comissão, na elaboração de critérios de organização e regulamentos. Pois sendo conhecedores da linguagem, evidentemente, teriam melhores condições para estruturar os eventos. Ela também concordou em acrescentar ao júri oficial, um júri popular. Ainda no rol das opiniões, segundo o jornal, a composição dos jurados deveria ser feita por pessoas habilitadas em arte dramática, garantindo assim, espetáculos de qualidade para a concorrência, o que, conseqüentemente, implicaria em uma redução na quantidade de espetáculos. Outra sugestão foi quanto ao uso de crachás por todos os participantes do festival, como forma de identificação, além da necessidade de maior divulgação do evento por parte da FUNDAPEL, até mesmo em outras cidades.

⁶ Beatriz Kanaan, conhecida como Beca, foi diretora do grupo de Dança e Teatro Galeria Quilombo.

Reivindicaram também que o Teatro Sete de Abril fosse cedido para os ensaios dos grupos locais.

Outro fato apontado pela reportagem foi que a premiação havia contemplado poucas categorias como: melhor ator/atriz, atriz e ator coadjuvante, iluminação, música original, cenografia e espetáculo, devendo ser ampliada a outros elementos específicos da arte cênica. E mais, que houvesse um intervalo maior entre uma apresentação e outra, pois o curto tempo e locais diferentes acarretaram em insatisfação tanto por parte do público como dos participantes. A oportunidade de assistir a vários espetáculos ficou reduzida em consequência de deficiências na estrutura montada. Diante desse achatamento de horários e na intenção de aproveitar a oportunidade, muitas pessoas acabavam assistindo apenas parcialmente alguns dos espetáculos, como nos aponta Beatriz Kanaan, ou Beca como era conhecida, e Marcos Tavares, em entrevista ao Diário da Manhã (18/08/1985): “O pessoal cansou de sair na metade do espetáculo no Gonzaga ou na Escola Técnica para pegar lugar no Sete de Abril”.

Em razão disso, lamentavelmente as edições seguintes passaram a ser concentradas apenas em um lugar. Todas as apresentações do festival ocorreram no Teatro Sete de Abril. Tantos outros espaços que poderiam ter sido ativados, como por exemplo, o palco do Colégio Pelotense, o palco do Guarany e outros, juntamente com o Gonzaga e o ETFPel, ao contrário, foram descartados. Implicaram neste caso, no decorrer dos festivais, uma luta dos artistas locais para o acesso ao Sete de Abril, da utilização do espaço para ensaios pré-festival. De qualquer modo, para os artistas foi importante o encontro de grupos locais, antigos e os que estavam surgindo, renascendo a vontade de se fazer teatro e de se assistir teatro.

Os Quadros 1 e 2 mostram de forma esquemática uma síntese do 1º Festival, que teve como locais os teatros Sete de Abril, a ETFPel, o Colégio Gonzaga e vias Públicas, apresentando as fases, os lugares de origem dos grupos, os grupos, os espetáculos com seus autores, diretores, os prêmios e convidados.

Participantes do 1º Festival de Teatro de Pelotas – De 03 a 16/08/1985

Quadro 1 – 1º Festival – 1985 - Fase Estadual / Regional

Fase Estadual / Regional – De 03 a 11/08/1985				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Nós na Garganta	“Cordélia Brasil” de Antônio Bivar, dir. Carlos Eduardo Valente	Atriz
02	Pelotas	GATA	“Cama e Mesa” autoria e dir. de Max Krüger	
03	Pelotas	DESILAB	“Fuenteovejuna” de Lope de Vega, dir. Valter Sobreiro	Espetáculo
04	Pelotas	Teatro Popular Cabe na Sacola	“A professora, As duas caras do Patrãozinho e O Armazém do Zé Honesto” Trilogia de Teatro Popular de Ronaldo Cupertino de Moraes;	Proposta
05	Pelotas	Grupo de Dança Galeria Quilombo	“No más, uma cena Gaúcha” autoria e dir. de Beatriz Kanaan, A. Monquelat e Geraldo Fonseca.	Destaque especial
06	Pelotas	Grupo de Teatro Amador Cuidado! A Casa tá Caindo!	“El Circo de Nuestra America” de David George, coletiva	
07	Pelotas	Outro Grupo de Teatro	“Antônio meu Santo” Coletiva, dir. Marcos Tavares	
08	Pelotas	Teatro Universitário - UFPel	“Testamento” de Gioacchino Forzano, dir. Mariza Hallal Santos	Figurino
09	Porto Alegre	Cia Madalena Enós	“As desgraças de uma Criança”, “Jogos na Hora da Sesta” e “A Aurora da Minha Vida”.	Espetáculo Iluminação Ator / Atriz Coadjuvante
10	Porto Alegre	Caixa de Pandora	“O Rinoceronte”	
11	Santa Maria	Presença	“Revolução na América do Sul”	
12	Bagé	Laboratório de Expressão Dramática da FUNBa	“Negrinho do Pastoreio”	
13	Pedro Osório	Theatro Raízes	“O Seu Último Natal” de Amaral Gurgel	

Quadro 2 - 1º Festival – 1985 - Fase Nacional

Fase Nacional – De 12 a 16/08/1985				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Porto Alegre	Cia Madalena Enós	“As desgraças de uma Criança”, “Jogos na Hora da Sesta” e “A Aurora da Minha Vida”	
01	Londrina Paraná	Grupo da Universidade Proteu	“Transgreunte” e “Bodas de Café”, texto e dir. Nitis Jacon	Espetáculo
02	Pelotas	DESILAB	“Fuenteovejuna” de Lope da Vega, dir. Valter Sobreiro	Espetáculo
03	Santa Catarina	Grupo de Pesquisa Teatro Novo	“Os Casos Raros, Casos Simples” (Rua)	

Nas opiniões divididas somaram-se a de que as portas dos locais de apresentações deveriam ser franqueadas ou não. Para o produtor da peça “*Jogos na Hora da Sesta*”, Raul Ferreira, ficou evidente que era fundamental que os ingressos fossem cobrados, como “uma maneira de manter o valor da arte”. Mas para Cláudia Tavares, integrante do grupo Nós na Garganta era importante que o festival fosse aberto ao público, por outro lado acreditava que esse mesmo evento deveria ser transformado em mostra, sem competição, concordando com isso Marcos Tavares. Diário da Manhã (18/08/1985). Essas duas opiniões foram amplamente discutidas por outros festivalistas⁷.

Os aspectos relevantes, geralmente abordados em festivais, como os debates, as palestras e a opinião do Júri sobre os espetáculos, tornaram-se pontos de conexão na programação dos festivais. Para os teatreiros essas atividades deveriam tornar-se prioridades, pois era um mecanismo que os orientava. Argumentavam ainda, que a manutenção dessas abordagens era muito importante, sendo uma maneira pela qual a interação e o intercâmbio aconteciam de um jeito intenso e extenso.

⁷ – Termo usado pela pesquisadora.

2º Festival - 1986

Esta edição foi planejada, a princípio, para o período de 18/08 a 14/09, mas estendeu-se até 21 de setembro de 1986. O festival foi esperado com grande expectativa, em razão da experiência vivida na edição anterior. Aguardavam também as mudanças, pontos discutidos e que foram destacados em 85.

Formou-se uma frente de apoio de considerável dimensão, que contou com a participação de várias entidades como: Instituto Nacional de Artes Cênicas, INACEN, Confederação Nacional de Teatro Amador, CONFENATA, Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul, FETARGS, Governo do Estado do Paraná, de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, Banco Meridional, Associação de Atores de Pelotas, ASA-Teatro e Módulo Propaganda. O Sindicato dos Hotéis, Bares, Restaurantes e Similares de Pelotas passaram também apoiar o evento junto a FUNDAPEL e Prefeitura Municipal de Pelotas. Equipe responsável pelo êxito do evento.

Do evento passado para este, de alguma forma a questão “festival” provocou em muitos pelotenses o desejo de trabalhar com a arte teatral. De um festival para outro, a cidade viu surgir 15 ou 20 novos grupos, não se sabe ao certo. Elencos que investiram numa produção pretendendo levar à exibição e competição neste segundo evento. Quem olhasse a estrutura da organização na cidade, diria que o Festival ficara pequeno para tanta criação.

Para começo de conversa, dividiram o festival em três partes: uma Pré-seleção, entre os grupos locais, e as duas fases especificamente de concorrência; a Fase Local e Estadual, para os grupos da cidade e do estado, e a Fase Nacional para grupos dos demais estados do País. O procedimento, da pré-seleção, foi pontuado na edição anterior, uma preocupação manifestada pela crítica e por alguns teatreiros, devendo ser obrigatória para a escolha dos melhores espetáculos de Pelotas, possibilitando a participação nas fases concorrentes, principalmente na fase nacional. Essas providências justificam-se pela vinda de grupos de outros estados. A comunidade cênica pelotense percebeu que havia uma qualidade

naqueles espetáculos, “grupos muito bons” como eram qualificados pela terminologia popular, sendo um desafio concorrer com eles. Estava previsto a vinda de uma série de grupos de outras regiões do País, de maneira que o elenco vencedor da fase local/estadual passaria a concorrer com esses grupos na fase seguinte. Os teatreiros da casa viam nessa manifestação outra forma de incentivar seus grupos. Significava também cuidar da criação de trabalhos bem resolvidos, que viessem a superar os concorrentes dos estados na fase nacional. Dessa maneira, para as equipes da cidade a parte mais competitiva era a Fase Local. Sobre isso, Marcos Tavares tanto lembra que:

O Proteu⁸, que era o xodó, grupo que todo mundo adorava, ele era mesmo espetacular! Pra que o grupo pelotense pudesse concorrer com o grupo Proteu, criou-se a fase local, porque se selecionaria o melhor para concorrer na segunda fase.

Algumas companhias de fora agradaram muito o artista local, tanto pelo aspecto técnico de suas produções quanto pela proximidade afetiva.

Foram muitas as equipes inscritas para a pré-seleção, sendo a grande maioria escolhida, cabendo a Antônio Folcetta, representante da FETARGS, a responsabilidade pela seleção. Os poucos não contemplados se sentiram injustiçados, surgindo protestos, o que provocou uma reavaliação dos critérios usados. Em consequência da insatisfação dos grupos não selecionados, o festival foi aberto a todos inscritos. Havia a justificativa de que fora investido tempo e material na montagem das peças, e por isso precisavam então mostrá-las. Um desses grupos – não selecionados- foi o Lado Esquerdo do Independente, com a peça “*O feitiço do Bispo*”, que foi acusada, pela comissão, de infração ao regulamento, por apresentar um espetáculo com tempo inferior a 45 minutos de duração. (Diário da Manhã, 08/08/1986).

Albertinho Liberato, diretor do grupo, inconformado, reclamou à justiça o direito de participar, obtendo ganho de causa, assegurando assim o direito à

⁸ Grupo Proteu – da Universidade de Londrina, PR.

apresentação da peça junto aos selecionados. Atitude que colocou em cheque a competência da comissão de seleção.

Ressurgiram a discussão nesta 2ª edição quanto à realização de Mostra de Teatro e não de um Festival, devido, principalmente, ao caráter extremamente competitivo, questão que foi amplamente refletida na primeira edição. Surgiram manifestações tanto de atores quanto de diretores, para que essa mudança ocorresse. Partilharam dessa opinião os artistas Cláudia Tavares, Moisés Vasconcelos e Marcos Tavares, esses dois últimos envolvidos na pesquisa. Diário da Manhã (18/08/1985).

Para quem se envolve com os signos do teatro fica claro que, seja em festival ou em mostra, participar não é só exibir e competir vai muito além disso, tanto para o ator, para o técnico, para o crítico, como também para os demais integrantes que fazem acontecer estes eventos. Participar gera conteúdo, transforma-se numa grande massa movediça de ação, expressão e sentimentos. Ocorre, ativando a integração, ocupação, afetividade, diálogos, trocas e aprendizados pelos quais a população, de alguma forma, passa por essa massa de ação durante o ciclo cultural, integrando-se, misturando-se com ela. Uma transformação na engrenagem cultural. Diferencia-se um pouco, é certo, os que participam diretamente dos que participam como espectadores.

Entendeu-se que a Fase Local tenha virado mostra pelo fato de concordarem com a participação de todos os elencos, incluindo os não aprovados.

A princípio foram selecionados 10 espetáculos adultos e 6 infantis dos grupos locais, é o que nos apresenta o Quadro 3. Com essa transformação, mais 7 grupos se integraram, 4 infantis e 3 espetáculos adultos, destes não foram encontrados os nomes, portanto não aparecendo no quadro. De forma que se apresentaram ao público um total de 23 grupos. Esta alteração foi o motivo que aumentou o tempo da programação, terminando sete dias após o previsto. Para confirmar a efervescência desta etapa, participaram 240 artistas e técnicos, e parte do Coral da Universidade Católica de Pelotas, UCPel.

Durante a mostra ocorreram palestras, oficinas e debates em vários pontos da cidade, contando com a participação de algumas figuras culturais, tais como: Sandro Ramos Di Lima, presidente da Confederação de Teatro Amador, CONFENATA, que prestigiou o festival permanecendo na cidade nos últimos dias, ministrando palestras e participando de debates sobre a realidade do teatro amador no Brasil. A atriz e diretora de teatro infantil, Júlia Guedes, que também realizou oficinas de teatro em diferentes espaços da cidade, como o Teatro do COP. Foi registrada também a presença de Francisco Gregório Silva Filho, diretor do INACEN, que ofereceu oficinas e permaneceu em Pelotas praticamente durante todo período do festival; Antônio Folcetta, representando a FETARGS, além de autores e Críticos de Teatro como: Luiz Fernando Rodenbuch, Pedro Freire Júnior, Elcio Rossini, Nitís Jacón de Araújo Moreira e Antônio Höhlfeldt. Certamente estas figuras compunham o quadro de jurados da fase nacional.

Por todo o Brasil, havia e ainda há organismos responsáveis pelo cuidado, apoio e mediações frente aos governos nas várias instâncias, além de articular a comunicação com o meio artístico. Em Pelotas, segundo diz o ator Chico Meirelles, foi criada uma Associação de Atores desde a época dos festivais dos anos 60 e 70, que se fazia necessária naquela época, mas que ao findar esse período também não prosseguiu.

Com o projeto dos festivais de 1985 a 1997, foi imprescindível a criação de um organismo que representasse o movimento pelotense. Partindo da necessidade dos grupos que circulavam na cidade, foi rearticulada a antiga associação, praticamente extinta, que veio a se configurar na Associação de Artistas de Teatro, ASA-Teatro. Reestruturada logo após o 1º festival, em 1985, passando daí a concentrar as reivindicações dos grupos locais bem como a sua representatividade perante os demais organismos estaduais e nacionais.

A ASA-Teatro passou a posicionar-se junto à comissão organizadora dos festivais que vinha monopolizando as tarefas. Provavelmente a coordenação municipal se viu em dificuldades para conduzir o projeto dos festivais, não prevendo a possibilidade de crescimento. Dessa forma a Associação, ASA-Teatro, acabou por

colaborar na coordenação que, na época, era dirigida por Salvador Pinho, diretor da FUNDAPEL.

No que se refere ao momento festivalista, a ASA-Teatro também permitiu uma melhor articulação entre os grupos da cidade, organizando-os e orientando-os para os novos contatos com os elencos vindos de longe durante o festival. Formaram-se comissões que acompanhavam cada grupo de fora, durante toda a sua permanência em Pelotas. Como lembra o ator Marcos Tavares:

Tu ficavas de cicerone do grupo, ficava a disposição dele! Chega um grupo de Londrina, se dizia – Ah! Eu tenho apresentação amanhã e não posso! Outro dizia: - ah! Eu posso! Tu podes pegar o grupo e levá-lo para a oficina ou outra coisa? Tinha esse intercâmbio! Tu acabavas lidando com todos os grupos, e aquela troca para mim é que era o principal de um festival.

De kombi ou de ônibus aquele grupo que podia ficava encarregado de buscar o visitante na rodoviária, incumbindo-se também de cuidá-lo por toda a temporada. O recepcionista acompanhava os de fora, “os afilhados”, do hotel até os lugares dos eventos, e se por acaso o responsável tivesse algum compromisso, deveria encarregar algum substituto.

A integração que havia, naquela época, era uma condição que os atores entrevistados retratam muito bem, como de união entre os artistas, um movimento com característica uniforme, que tratarei mais adiante.

Sobre a premiação, sabe-se que foram oferecidos, a partir de julgamento popular, troféus para as categorias de Melhor Ator e Atriz, Ator e Atriz Coadjuvante e Ficha Técnica. Quanto à premiação oficial não foi encontrada nenhuma referência.

Dentro da proposta havia uma programação para cada momento, prosseguindo a trajetória cultural, além da programação oficial e das já citadas, foram criadas equipes de apoio para as questões de segurança, recepção, acompanhamento dos grupos de fora e as confraternizações.

Animadas foram as atrações programadas com o objetivo de descontrair os festivalistas assim como foi a organização da festividade de confraternização que brindou a realização do então “mega” evento.

A abertura desta segunda edição foi realizada em Porto Alegre, a pedido do então Prefeito de Pelotas, Bernardo de Souza. Um coquetel foi organizado por José de Abreu, no Hotel Continental, com a presença dos atores, Walmor Chagas e Ítalo Rossi, que abrilhantaram o evento com um recital sobre Fernando Pessoa. Demais acontecimentos prosseguiram evidentemente em Pelotas.

Realizou-se uma passeata pró 2º Festival de Teatro de Pelotas, e integrando a programação complementar, deu-se as chamadas “Festas do Festival”, que faziam das noites um encontro cultural entre o pessoal de teatro e a comunidade em geral. Entre essas festas realizaram a “Festa dos Verdes Anos”, “Tudo é Festival”, “Caras e Bocas”, “Festa do Personagem”, para citar algumas.

Foram encontrados poucos dados sobre o 2º Festival, de modo que, apresento apenas as cidades de origem dos grupos que participaram como; Santa Maria, Porto Alegre e Novo Hamburgo, do Rio grande do Sul. De outros estados, estiveram concorrendo grupos de Goiás, Paraná e Santa Catarina.

O Quadro 3 mostra um esquema simplificado do evento, especificamente da fase local, apresentando a cidade de origem dos grupos, conforme foram encontrados.

Participantes do 2º Festival de Teatro de Pelotas – De 18/08 a 21/09/1986

Quadro 3 – 2º Festival – 1986 - Fase Local / Estadual

Fase Local / Estadual – De 18/08 a 31/08/1986				
	Origem	Grupos	Espectáculos	Premiação
01	Pelotas	DESILAB	“Em Nome de Francisco” evocação de Lobo da Costa dir. Valter Sobreiro Jr.	
02	Pelotas	Cia Tragicômica Arteatro	“Um Gesto por Outro ou Uma Atitude Pela Outra” – Jean Tardieu dir. Grupo, coord. Joca D’Ávila	
03	Pelotas	Teatro da Universidade - UFPel	“O Noviço” de Martins Pena, dir. Adolpho Brum	Cenografia Direção
04	Pelotas	Cadernos e Canetas	“Clínica Dr. Sabino” do Grupo	
05	Pelotas	Nós na Garganta	“Gota D’Água”, de Chico B. de Holanda e Paulo Pontes. dir. Carlos Eduardo Valente	
06	Pelotas	Art Dance de Pelotas	“Pedro e o Lobo” de Sergei Prokofiev “A Menina e o Vento”, de Maria Clara Machado, dir. Nilo Corrêa	
07	Pelotas	Artistas Independentes	“Blue Jeans, Uma Peça Sórdida” de Zeno Wilde e Wanderley A Bragança dir. Paulo Wieth	
08	Pelotas	Usina de Teatro	“O Auto dos 99%” de Oduvaldo Viana Filho e coletiva dir. Clóvis Veronez	
09	Pelotas	Arte Teatral Aplicada “GATA”	“O Mosquito e a Dengue” Autoria e dir. de Max Krüger	
10	Pelotas	Confusões e Encenações	“O Chapeuzinho Verde e Amarelo”, autoria e dir. Carlos Alberto Santos	Texto Atriz
11	Pelotas	Roda Viva	“O Palhaço e a Boneca” (fantoques) Autoria e dir. Sueli Maurício	
12	Pelotas	Theatro Avenida	“Cara, A Morte Bate à Porta” de Woody Allen dir. o Grupo, coord. Joca D’Ávila	
13	Pelotas	Verbo de Teatro e Pesquisa	“Bala e Bala” de Ronaldo Cupertino de Moraes e Chico Meireles dir. Chico Meirelles	
14	Pelotas	Ciranda nas Estrelas	“Papo de Anjo”, de Ricardo Mack Filgueiras dir. João Carlos Vieira	
15	Pelotas	Lado esquerdo do Independente	“O feitiço do Bispo” dir. Alberto Liberato	
16	Pelotas	Em Cima do Laço	“Sonhos de uma Noite de Velório” de Odir Ramos da Costa, dir. Coletiva	
17	Porto Alegre	Nome não encontrado	-	-
18	Santa Maria	Nome não encontrado	-	-
19	Novo Hamburgo	Nome não encontrado	-	-
20	Goiás	Nome não encontrado	-	-
21	Paraná	Nome não encontrado	-	-
22	Santa Catarina	Nome não encontrado	-	-

3º Festival - 1987

Para encenar este festival de 1987 novas adaptações e mudanças foram ativadas. Foi denominada a primeira parte do festival de Fase Local e Estadual, apesar de compareceram apenas grupos da cidade. Já a Fase Nacional que até a edição anterior contava apenas com grupos brasileiros, neste ano, vieram a concorrer grupos estrangeiros. De modo que esta etapa passou a chamar-se, Fase Nacional e Internacional.

O Festival acabou por envolver novas personalidades da cidade e de outras localidades, contando com elencos do nordeste ao sul do país e de países vizinhos. Foram criadas três vultosas comissões organizadas, da seguinte forma: uma equipe para a pré-seleção, formada pelos professores de Teatro da UFPel e UCPel, Maria Lucia Pupo Tavares e José Luiz Mendonça, e pelos ex-diretores e atores de teatro local, o escritor Aldyr Garcia Schlee, José Luiz Marasco Cavalheiro Leite e Antonio Angenor Porto Gomes. Para o júri da fase local foram convidados: Irene Brietzke, Arines, Isabel Ibias, e Luiz Paulo Vasconcelos, diretor e professor no Curso Artes Dramática da UFRGS além de Cláudio Heemann e César Campodónico, integrantes da equipe do El Galpón (Uruguai). O júri Nacional contou com: Antonio Hölfeldt, Crítico Teatral de Porto Alegre; Sérgio Roberto Silva, professor do Curso de Arte Dramática, CAD, também de Porto Alegre; Maria Luisa Correa de Castillos, Crítica Teatral e Presidente da Federação Uruguai de Teatro independente, FUTI, e Aldyr Garcia Schlee.

Para a organização do evento, além do presidente da Comissão Organizadora e Executora do Festival, Salvador Pinho, participou Henrique Pires, da FUNDAPEL, Lisarb Crespo da Costa, procuradora do Município, e Beatriz Araújo, diretora do Teatro Sete de Abril. Esta nova composição era formada por integrantes da Prefeitura Municipal na gestão de José Maria Carvalho da Silva, então Prefeito da cidade. Quanto aos apoiadores do evento, além do Banco Meridional, do Ministério da Cultura, através do INACEN, contaram com as presenças inéditas dos novos órgãos representativos como o Conselho do Desenvolvimento Cultural do Estado, CODEC, o Centro de Estudos Nacionais de Arte Cênicas, CENACEN, a Secretaria

de Cultura do Estado de São Paulo, a Onda do Brasil, a Varig, a Universidade Federal de Pelotas, UFPel e o Restaurante Vinícius e os Hotéis Manta, que desde a 1ª edição já vinham apoiando.

As autoridades culturais que se fizeram presentes na fase local foram; Celso Furtado, Secretário do SPHAN e Chefe de Gabinete do Ministério da Cultura; Ângelo Osvaldo de Andrade Santos e Tânia Pacheco, Diretora do CENACEN.

O crescimento do Festival criou notoriedade, e seu reconhecimento estava visível, não só com a vinda de personalidades, mas por outros meios, como um banco de texto e uma biblioteca para estudos sobre teatro, doados ao Teatro Sete de Abril. A satisfação, com o evento, foi expressa por órgãos estaduais e nacionais de teatro, como o INACEN, representados por Stanley Whibe, chefe da Área de Teatro Amador do Serviço Brasileiro de Teatro e o assessor Lenicio Queiroga. Demonstrando apreço à idéia da FUNDAPEL em propiciar integração entre as organizações de teatro amador Latino-americano e grupos de países vizinhos de língua espanhola, na participar do Festival. (Diário Popular, 01/09/1997).

Onze grupos e doze espetáculos se inscreveram na pré-seleção para concorrerem na fase local, sendo 9 peças adulto e 3 peças para criança, todos de Pelotas. Ficaram de fora apenas os grupos Z de Teatro, que pretendia apresentar duas peças infantis, *“Janelas Abertas”* e *“Cavalinho azul”*, o Grupo Artistas Independentes com *“La Fervor de la Ciko”* e o Grupo Roda Viva (infantil) com *“A História de Um Circo”*. Dessa vez não se inscreveram equipes de Porto Alegre, nem de outras localidades do estado nesta fase primeira, apesar de serem esperados.

Os jornais locais eram uma das formas de anunciar e divulgar os festivais; propagando sobre as inscrições, conforme o Diário da Manhã⁹, anunciando que os grupos poderiam inscrever-se no festival com a montagem mesmo inconclusa, no período de 1º a 30 de junho de 1987. Divulgando também que a comissão de seleção apreciaria o conjunto do trabalho, sem que houvesse necessidade de cenários, figurinos ou de textos acabados, sugerindo que a análise poderia ser feita até mesmo a partir de ensaios.

⁹ Documento sem data, pertencente ao Memorial do Theatro Sete de Abril.

A premiação deste festival previa contemplar, com troféus e somas em dinheiro, artistas e técnicos, nas categorias, adulto e infantil, das duas fases. No entanto não foi seguido o regulamento, concederam prêmios apenas para os espetáculos adultos. O que causou certa tensão no encerramento. A comissão organizadora tentou remediar o procedimento colocando que os melhores espetáculos, tanto da categoria adulto como da infantil, da fase local, seriam escolhidos como os melhores espetáculos do festival, acumulando assim a premiação. Ao todo, foram entregues 33 troféus, aos destaques artísticos e técnicos dos diversos trabalhos apresentados. Além disso, sentindo a falta de algumas categorias, a comissão de Jurados da Fase Nacional sugeriu à FUNDAPEL que acrescentasse ao regulamento, em caráter permanente, um prêmio para a categoria de Teatro de Expressão Corporal, assim como para o melhor texto dramático inédito e para a melhor música.

Desenrolado o festival, nova quebra de ritmo compôs o módulo final. Sem cerimônia de mostrar suas opiniões, os artistas pelotenses demonstraram inconformidade quanto à escolha dos jurados. Para eles, o merecedor do prêmio de Melhor Espetáculo, deveria ser o do grupo argentino Bela Lugosi, pois consideravam que este havia sido o melhor de todo o festival de 1987. O Bela Lugosi que contou com o apoio dos grupos Pó Pelotense, grupo dança do Teatro do COP, caiu também nas graças de muitos artistas. Sentindo-se afrontados, deslocaram-se até a sede do jornal Diário Popular para divulgar suas conclusões. Acompanharam esta comitiva os artistas: Joca D'Avila, Elisa Laurent, Cláudia Tavares, Gê Fonseca e João Bachilli. Para Joca D'Avila, da Cia Tragicômica Teatro Avenida, a peça argentina *“Espanto en el Manicomio de Mujeres”*, de Roberto Habegger fora excelente. Eis um trecho do texto publicado:

foi um show de competência! Direção perfeita, trilha sonora demais! Cenografia primorosa em seus mínimos detalhes, apresentada por um elenco constituído por atores selecionados na Argentina para participarem do festival, gente com mais de dez anos de palco. (Diário Popular, 01/09/1987).

Em festivais, esse tipo de escolha pode acontecer, por se tratar de olhares diferentes, cabendo principalmente a decisão final a quem está designado para julgar. É o risco que se corre ao se colocar várias obras em julgamento, de que o melhor pode não ser o escolhido. As pessoas passaram a ficar atentas aos detalhes teatrais. Uma frase encontrada no Diário Popular (02/12/1987) dizia: “Num flagrante decréscimo da produção local o Grupo Desilab e Nós na Garganta não participaram. O primeiro segue apresentando “*Em Nome de Francisco*”. O segundo grupo, não está em atividade”. Para Luiz Azambuja (Diário Popular, 2/12/1987), neste Festival, sentiu-se a falta de muita gente. Ele descreve:

gente que participou e fez bonito no Festival do ano passado. Gente que pintou e bordou, deitou e rolou, riu e chorou no palco do Sete de Abril, fazendo caras e caretas que espantaram os fantasmas do teatro ressuscitando. Gente que passou feito um cometa em vôo rasante, brilhando e estonteando, desaparecendo em seguida para voltar lá sabe quando, mas deixando o rabo preso na saudade de quem viu e aplaudiu.

Na medida em que espectadores, com certa posição na sociedade, se envolviam com a movimentação, começaram também a olhar o evento, suas partes e seu desenvolvimento como um ato muito sério. Passaram a exigir impecabilidade em todo o seu processo, não admitindo deslizos. Além da exigência da classe artística, agora existia a cobrança externa. Estava criada, portanto, a crítica oficial e a espontânea, oriunda de um público influente. Com efeito, dentro dessa percepção pulsavam também os elogios. Um deles veio por parte de Francisco Vilelas, cronista de Arte e Psicologia afirmando:

é bom que se recorde e elogie, também, os nomes Festivais de Teatro, prêmios aos organizadores pela Fundapel, iniciativa particular, com responsabilidade quase exclusiva do Sr. Antonio Franqueira Moreira. (Diário Popular 02/12/1987)

Nesse sentido e apesar de confuso o texto, Vilelas fala dos festivais desde as décadas de 60 e 70, organizados pela STEP, tendo como um dos responsáveis Antonio Moreira. Produtor cultural engajado com atividades artísticas em Pelotas, foi considerado aqui como um Mecenas das Artes.

É importante salientar, que o público era caracterizado, em sua maioria por jovens que lotavam as dependências do Teatro Sete de Abril. E para surpresa do diretor Chico Meirelles, boa parte deles permaneceu no local, durante o intervalo, participando dos debates sobre a apresentação dos espetáculos. Os Quadros 4 e 5 trazem um panorama resumido dos participantes da 3ª edição.

Participantes do 3º Festival de Teatro de Pelotas – De 15/08 a 30/08/1987

Quadro 4 – 3º Festival – 1987- Fase Local / Estadual

Fase Local / Estadual – De 15/08 a 28/08/1987				
	Origem	Grupos	Espectáculos	Premiação
01	Pelotas	Teatro Popular Cabe na Sacola	“Drama de Farrapos”, adaptação e dir. Luís Fernando Recuero	
02	Pelotas	Teatro Universitário – Grupos CAVG e JL. Nova Cruz	“Bodas de Papel” de Maria Adelaide Amaral dir. Eurico Coelho Sacco	Atriz Ator
03	Pelotas	Cia Teatral Novo Tempo	“O Pagador de Promessas” de Dias Gomes dir. Ricardo Veleda	
04	Pelotas	Usina de Teatro	“Circunstância de um equilíbrio”, coletiva dir. Clóvis Veronez	Espectáculo
05	Pelotas	GATA	“As Aventuras do Super Espantalho Contra o Dr. Corvo”, (infantil) de Ivo Bender, dir Max Krüger	
06	Pelotas	Ciranda nas Estrelas	“O Coelhozinho Engenheiro”, (infantil) de Jurandyr Pereira dir. João Carlos Vieira	
07	Pelotas	Cia Tragicômica Teatro Avenida	“Uma Dúzia de Emoções”	Convidado
08	Pelotas	Arte Expressão Espírita GAEE	“Cantiga para Acordar” autoria e dir. André Macedo e Marco Mello	
09	Pelotas	Caras e Taras	“Caras & Taras” de Alcione Araújo, dir. Valnei Bigliardi	

Fase Nacional / Internacional – De 24/08 a 30/08/1987				
	Origem	Grupos	Espectáculos	Premiação
01	Recife PE	Mandacaru de Produções Teatrais	“Bumba Meu Circo” autoria e dir. Ivaldo Filho	Atriz
02	Londrina PR	Corpo e Cara	“Quem me dera” coletiva, dir. Maria Fernanda Coelho	
03	Florianópolis SC	Armação	“Tchecov em Dois Tempos – Canto do Cisne e Pedido de Casamento”, de Anton Tshekov, dir. Waldir Brazil	
04	Uruguai	Café Teatro	“La História Es Una História (Y El Hombre Es El Único Animal que Rie)” de Millôr Fernandes	
05	Argentina	Bela Lugosi -	“Espanto en el Manicomio de Mujeres”, autoria e dir. Roberto Habegger	
06	Rio de Janeiro	Grupo Corpo permanente de oficina e laboratório	“Corpo Santo - Delírio da Criação” de José Joaquim de C. Leão dir. Cecília Rangel	Espectáculo Música Iluminação Cenografia Ator
07	Pelotas	Usina de Teatro	“Circunstância de um equilíbrio”	
08	Pelotas	Pó Pelotense	“Fungos no Quintal”	Convidado
09	S. Paulo	Apos'tolos	“MRUV” Movimento retilíneo uniforme variável autoria e dir. Fábio Mafra	

4ª Festival - 1988

Um grupo de atores, estudantes de jornalismo, entre eles, o diretor Marcos Tavares, se reuniram para pensar em um programa de rádio que divulgasse o dia-a-dia do 4º Festival de Teatro. A equipe saiu à procura de uma rádio FM, que pudesse ceder um espaço dedicado ao teatro em sua programação. Encontrada então a rádio, a Alfa FM, eles partiram em busca de patrocínio, isso, na época, foi uma tarefa bastante difícil, a solução veio por intermédio de um membro da equipe, assinada pela Confeção Neco Tavares. O programa intitulado “Em Cartaz” tinha apenas cinco minutos, das 18:30h às 18:35m. A equipe se organizou de forma a coletar todos os boletins informativos da Assessoria de Comunicação Social da Prefeitura,

vinculada à FUNDAPEL e notícias sobre os grupos participantes. Mantinham também a tarefa de convidar para entrevista, pessoas importantes da área do teatro, como diretores e representantes de órgãos estaduais e nacionais. “Era tudo ao vivo”, diz Marcos Tavares, cabendo um pouco de improviso.

Essa equipe criadora do programa, na ocasião não estava concorrendo ao festival, portanto não havia perigo de influenciar esse ou aquele elenco. O projeto durou 45 dias, indo além do festival, passando então a divulgar também a programação cultural da cidade. Por falta de verba o programa não pode ir mais adiante. Formou-se a partir de então uma audiência bastante significativa, demonstrando assim que se formava um público interessado em artes cênicas, evidenciado pelo resultado da trajetória de teatro da cidade. De forma que, até mesmo a emissora que cedeu o espaço, insistia na continuidade do horário, incentivando a equipe na busca por novos patrocínios. Provavelmente a cidade de Pelotas, Bairros e comunidades vizinhas passaram a ter notícias muito mais freqüentes do fervoroso Festival de Teatro.

O 4º Festival de Teatro de Pelotas inicia com amplitude Estadual, Nacional e Internacional de espetáculos. A montagem da estrutura da fase nacional ficou a cargo da Fundação Nacional de Artes Cênicas, FUNDACEN, e da recém criada Fundação Teatro Sete de Abril, responsáveis também pela formação do corpo de jurados.

A fase estadual ficou a cargo do Conselho de Desenvolvimento Cultural do Rio Grande do Sul, CODEC, responsável pelo planejamento e a coordenação das oficinas de teatro desenvolvidas durante a realização do Festival.

Esta 4ª edição contou com o apoio cultural da Danceteria Verdes Anos, Caixa Econômica Federal, Hotéis Manta, entre outros.

Independente dos regulamentos e da estrutura formatada pela coordenação, foi importante a participação destes órgãos cabendo a eles as tarefas e as viabilidades legais que o município sozinho não conseguiria executar. Mas no que cabe a comissão organizadora do festival, esta fez questão de reforçar as sugestões, apresentada em etapas anteriores, de que os grupos interessados em participar da competição deveriam passar por uma seleção, visando preservar a

qualidade dos espetáculos. Foram convidados para formar a equipe encarregada da pré-seleção, três membros, sendo eles: Antonio Angenor Porto Gomes, José Luiz Mendonça e Aldyr Schllee.

Em seu plano primeiro, foi previsto para formar a comissão julgadora, da Fase Local e Estadual, os seguintes nomes: Ronaldo Cupertino de Moraes, Pedro A Leivas Leite, José L. Mendes, Beatriz Resende, dirigente da Escolinha de Teatro Martins Pena, Rio de Janeiro; Fábio Neto, ator e representante do CODEC, Porto Alegre. Mas por razões não identificadas aqui, o júri final ficou assim composto: Almério Belém, assessor técnico da Fundação Nacional de Artes Cênicas; Olga Reverbel; Lauro Escorel; Fábio Neto e Viana Brown.

Poucos grupos de Pelotas procuraram concorrer, sendo apenas quatro; a Cia Tragicômica Theatro Avenida com as peças *“Raios, Relâmpagos e Trovões”*, e *“No ar um besteirol”*; o Grupo Nós na Garganta com *“Os Órfãos de Jânio”* de Millôr Fernandes; Teatro Universidade – Grupos CAVG e JL Nova Cruz com *“Um grito parado no ar”* de Gianfrancesco Guarnieri e o Grupo Usina de Teatro com *“Ordem e progresso”* adaptação de um texto de Ferreira Gullar. Destes, só o grupo Usina de Teatro foi selecionado.

Um dos motivos que pode ter causado a redução no número de grupos locais inscritos para a pré-seleção, talvez tenham sido os rigorosos critérios que norteavam as intenções do júri, segundo orientação da própria equipe organizadora do festival. Ficou estabelecido, portanto, que os grupos de Pelotas deveriam ser submetidos a duas seleções enquanto que para os de fora não havia o mesmo rigor. Com isso os grupos locais se sentiram prejudicados. No final, o próprio júri acabou sugerindo que deveria ser garantido aos grupos locais, maior espaço na participação do festival. Dessa forma esses grupos poderiam concorrer publicamente à Fase Estadual.

Os grupos de Porto Alegre voltaram a concorrer nessa 4ª edição, inscreveram-se: o Grupo de Teatro da Casa de Cultura Mário Quintana com *“América”*, de Ben Berardi; o Grupo Caixa de Pandora, com *“O beijo da mulher aranha”* de Manuel Püig e três textos de Qorpo Santo em um só espetáculo: *“Relações naturais”*, *“Eu sou vida, eu sou morte”*, *“Se hoje sou um, amanhã sou*

outro”. Na categoria Infantil surgiram: o Grupo Timm e Timm Produções Artísticas e Culturais, com “*Gudula, a Bruxinha de pano*” de Delmar Mancuso e um outro grupo com a peça “*Escondido na Calçinha*”. Ainda de outras localidades vieram: de Santa Maria o Grupo Presença com “*Quem ri por último ri Millôr*”; o Grupo Teatro da FURG de Rio Grande com “*Dona Anja*”; o Grupo Teatral Pregando Peças de Canoas, com duas montagens infantis, “*Jogos na hora da sesta*” de Ronan Maité e “*Arlequim Servidor de dois Amos*” de Carlos Goldoni”; e o Grupo Sal da Terra de Camaquã com “*Mutocos*” uma criação do grupo.

Ora, 13 elencos se inscreveram para a fase estadual, sendo apenas cinco selecionados, o que gerou um descontentamento por parte dos integrantes dos grupos pelotenses. De qualquer modo, as medidas do júri podem ser consideradas rígidas. Um dos grupos não eleito, a Cia. Tragicômica Teatro Avenida, reivindicou uma reunião com a comissão, pois queriam ouvir dos próprios jurados, sobre os critérios usados na seleção, conforme foram destacados pelos jornais o Diário Popular (05/08/1988) e o Diário da Manhã (06/08/1988). Onde Joca D’ávila, ator do grupo, afirma sua posição dizendo “Nós acreditamos no Teatro, mas assim não dá”, enquanto Marco Studzinski, diretor do grupo, declarou nessa reunião conflituosa que haviam apostado na dramaticidade do grupo, e que havia:

a unidade do grupo e também dos textos, embora que tenham sido sérios, mas foi através desses textos que encontramos as palavras para traduzir “*Raios, Relâmpagos e Trovões*”. (Diário da Manhã, 06,07/08/1988).

Para o diretor do grupo essa peça possuía suas qualidades, e estava em cartaz já há um ano. Enquanto que para o Prof. José Luiz Mendonça, membro da comissão de pré-seleção “o grupo não conseguiu transpor o texto” justificando assim o motivo pelo qual o “grupo não conseguiu”, alegando que para tal era necessário profissionalismo. (Diário da Manhã, 06, 07/08/1988).

Além dessa pendenga, surgiu na ocasião certa desconfiança quanto ao resguardo sobre a divulgação dos componentes da comissão de seleção, e, aproveitaram a ocasião, os componentes da Cia Tragicômica Teatro Avenida,

queixaram-se da equipe de organização da FUNDAPEL, dizendo que “não foram revelados os nomes dos componentes da comissão até o último momento”. (Diário da Manhã, 06, 07/08/1988).

O vídeo era o meio a partir do qual eram realizadas as análises para a seleção, de modo que a comissão julgadora alegou prejuízo por ter de julgar os espetáculos através desse recurso mecânico. Outros tantos conflitos acabaram surgindo, provocando tensões prejudiciais ao evento, somando-se ainda as tensões próprias da estruturas dos festivais.

A hora da revelação dos resultados sempre provoca alegrias e descontentamentos. Neste 4º Festival de Pelotas não foi diferente, pois quando da divulgação da Fase Estadual, o Grupo Usina, ao ouvir o resultado, não se deu por satisfeito, pois acreditava que o espetáculo apresentado pelo grupo era merecedor dos prêmios Expressão Corporal e Música Original, que no entendimento de seu diretor, Clovis Veronez, o elenco havia se apresentado com movimentos precisos e perfeita execução da música, tanto que a platéia e a crítica concordavam. Ao que o júri responde que discordava de ambas as posições, pois entendia que a música não apresentava sincronia com a peça. Reafirmando sua posição, de acordo com o jornal Diário Popular (23/08/1988), Veronez, diz que:

Pelo número de prêmios e pela opinião geral é inexplicável que o Usina de Teatro deixasse de receber os prêmios de melhor direção e de melhor espetáculo conferidos ao Caixa de Pandora.

As desconformidades surgiram ainda mais dramáticas por parte de alguns envolvidos no evento, mas principalmente por parte da crítica que manteve sua posição, acirrando ainda mais os conflitos. O Teatro Sete de Abril, para alguns otimistas, esteve sempre lotado, mas para o diretor Clóvis Veronez, no auge da decepção, alegou conforme anunciado pelo Diário Popular (04/09/1988), que este festival ficara esvaziado, não contando com a presença maciça que caracterizava os festivais anteriores. Diante desses embates o Crítico de Arte, Nelson Abott de Freitas, se posiciona, criticando e confrontando esta edição com as anteriores, conforme seu artigo para o jornal Diário Popular (04/09/1988):

Considerando as fases, estadual e a nacional, foi um festival que, apesar do empenho dos seus promotores, mais fracos que o do ano passado - sem nenhuma presença do Rio e São Paulo – e que conseguiu evitar a participação de grupos muitos fracos e desequilibrados. Foi, no entanto, um festival organizado, que fluiu sereno.

Já não se fazia sentir a falta dos grupos de casa, pois o festival contava apenas com um solitário grupo. Por outro lado, nem mesmo a participação dos grupos internacionais foi satisfatória para a crítica, que destacou apenas as ausências de alguns grupos do centro do país que deixaram de comparecer. Esse tipo de posição, alicerçada a partir de um olhar mais “experiente”, aconteceu com bastante frequência em todos os festivais anteriores.

O professor Joaquim Salvador Pinho, Presidente da Comissão Organizadora e Executiva do Festival, em entrevista ao Diário Popular de 14/8/1988, comentou sobre o desaparecimento de grupos da cidade e consequentemente da pouca procura nesta edição específica. O texto a seguir é uma pequena parte de sua manifestação:

Considero perfeitamente normal o surgir e desaparecer de grupos de teatro, e que o pequeno número de grupos existente hoje, não significa que o teatro em Pelotas esteja morrendo, ao contrário isto o engrandece.

O professor tinha suas razões quanto ao que considerava normal, na situação dos grupos, em “aparecer e desaparecer” dos Festivais de Pelotas. Pois provavelmente não havia de modo geral, por parte dos gestores públicos, proximidade suficiente para entender a interioridade das equipes, tanto quanto a intencionalidade dos artistas, as suas particularidades, bem como a realidade do grupo. De forma que seria difícil entendê-las, pois era provável que cada grupo possuísse uma identidade própria. Neste contexto a ausência de alguns grupos poderia ser explicada pela continuidade de exibição de algum espetáculo em temporadas, turnês, etc. Um envolvimento natural, pois há geralmente todo um tempo de produção, de elaboração, todo um processo de criação. A etapa seguinte

de apresentações, de viagens, que pode durar meses, um ou dois anos, não havendo pressas para elaborar novas produções.

Outra hipótese a ser considerada é sobre a perda de patrocínio sofrida por elencos que não foram selecionados em festivais anteriores, provocando um desestímulo generalizado.

Porém, com relação à má produção dos espetáculos locais, Salvador Pinho ressaltou dizendo: “o Festival tem seu papel educativo, renovador, ao oferecer oficinas e cursos à comunidade teatral de Pelotas”. Justificando assim que a qualificação poderia vir através das oficinas e cursos especializados oferecidos pelo próprio evento, já que o festival possuía, como uma de suas funções, a educação, tanto dos que assistiam como dos que produziam. De modo que para o Coordenador Salvador Pinho, o desaparecimento de grupos se dava não em função da estrutura do evento, mas pela própria fragilidade das equipes.

Os olhares da crítica pareciam superficiais, estreitos e fragmentados, ou então, de forma generalizada, como o da atriz Fernanda Montenegro, jurada do festival, em entrevista ao Diário Popular (03/09/1988):

Acredita ser uma promoção da maior validade, um evento desta dimensão, já que o estado, no sentido de força de governo, de sistema, não apresenta sistemas de que vá aplicar a sua preocupação com a cultura, nem desenvolver esforço no apoio de promoções no setor. “(...) por isso, iniciativas isoladas, de parte das comunidades ou de governos municipais é que trarão ao ator, ao teatro, o retorno de que precisamos”.

O argumento da atriz soa como um alerta e, ao mesmo tempo, uma proclamação a manutenção do Festival, por este formar condições culturais tanto para os que criam como para a comunidade, que consome e aprecia. É perceptível que a existência de organizações como estas favorecem e ampliam a participação de entidades locais, regionais, nacionais e até mesmo internacionais.

A atriz Fernanda Montenegro e sua filha Fernanda Torres, estiveram na cidade realizando três apresentações do espetáculo “*Dona Doida*”, um Interlúdio de autoria de Adélia Prado, no Teatro Sete de Abril nos dias 3, 4 e 5 de setembro de 1988, quando a atriz foi convidada para compor o quadro de jurados deste festival juntamente com: Tereza Raquel; Carmen Silva; Isabel Ibias; Lauro Escorel; Joyce

Oliveira; José de Abreu e Olga Reverbel. Coube ainda a este júri a participação em painéis e palestras. Esta edição contou com 22 espetáculos inscritos para a fase Estadual e Nacional, sendo apenas 10 o número de grupos selecionados.

A premiação desta edição contemplou com troféus e certificados a onze categorias, além de um auxílio financeiro pela participação.

O 4º Festival continuou trazendo presenças vistosas, como a do teatrólogo, Augusto Boal, ator e diretor do Teatro Popular, que trouxe o espetáculo: “*O teatro é você*”, um monólogo de 40 minutos, que era desenvolvido com a platéia; Carlos Miranda, presidente da Fundação Nacional de Arte Cênica; Silvio Zilber, Diretor do departamento de Teatro Amador; Carlos Jorge Appel, Secretário Executivo do CODEC; Cláudio Heeman, crítico teatral e diretor de cinema e Lauro Escorel.

Os teatreiros participantes tiveram a oportunidade, durante o festival, de experienciar novas técnicas por meio de oficinas, ministradas por: Sandra Dané, atriz porto-alegrense, Paulo Albuquerque, também de Porto Alegre, Olga Reverbel, Sérgio Silva e pelo já citado Augusto Boal.

Para quem viu e ouviu os espetáculos de rua era um descobrir constante de momentos mágicos, que agitavam a cidade, obrigando o transeunte a parar e participar. Nesta edição a cidade contou com o grupo teatral da Tribo de Atuadores Ai Nós Aqui Traveiz, que brindou os espectadores com o seu cativante trabalho de rua. Projeto criado a partir do método de trabalho e pesquisa de Augusto Boal. Uma espécie de linguagem farsesca, caricatural, circense. Que se desenvolvia fora do espaço emoldurado, para outro público e o mesmo público, que iam se aglomerando e se alastravam tomando conta da rua.

Ao todo este evento contava com trinta dias de cultura, que era o conceito usado por todos os envolvidos no festival.

Os Quadros 6 e 7 apresentam um panorama dos grupos e espetáculos que integraram o 4º Festival de Teatro de Pelotas

Participantes do 4º Festival de Teatro de Pelotas – 15/08 a 04/09/1988

Quadro 6 – 4º Festival – 1988 – Fase Local / Estadual

Fase Local / Estadual – De 15/08 a 21/08/1988				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Usina de Teatro	“Ordem e Progresso” baseado em Ferreira Gullar dir. Clóvis Veronez	Iluminação Cenografia Ator / Atriz Coadjuvante
02	Canoas	Pregando Peças - REFAP	“Jogos na Hora da Sesta” dir. Paulo Mauro	
03	Porto Alegre	Timm e Timm	“Gudula, a Bruxa de pano”	
04	Porto Alegre		“Escondido na Calcinha”	Atriz
05	Porto Alegre	Terreira da Tribo Ôi Nós Aqui Traveiz	“A história do homem que lutou sem conhecer seu grande inimigo” (rua)	Convidado
06	Porto Alegre	Caixa de Pandora	“As relações Naturais” “Eu sou a Vida, eu não sou a Morte” “Hoje sou um; e amanhã; outro”	Direção Figurino Espetáculo Iluminação Ator

Quadro 7 – 4º Festival – 1988 – Fase Nacional / Internacional

Fase Nacional / Internacional – De 29/08 a 04/09/1988				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Buenos Aires Argentina		“ Medea, Paisaje de Henbras”	Atriz
02	Vitória ES	Ataque Cardíaco	“Quem Vê Cara Não Vê Coração”	
03	Londrina PR	Proteu	“Zydrina” de Nitiz Jacon	Espetáculo
04	Florianopolis SC	Grupo Teatral São Francisco de Assis	“Bidu Contra Lampião, o Rei do Cangaço” (infantil)	
05	Porto Alegre RS	Caixa de Pandora	“As relações Naturais” – “Eu sou a Vida, eu não sou a Morte” “Hoje sou um; e amanhã; outro”	
06	Montevideu Uruguai	Café Teatro	“Asilo Diplomático”	Ator Iluminação

5º Festival - 1989

Um ano se passou. O lançamento e abertura do festival de 1989 contêm nuances de expectativas e de ansiedades.

A abertura da Fase Local do 5º Festival contou com o espetáculo “*Crônica de um Brasil com Z*”, do grupo Casa de Brinquedos, e para o encerramento desta fase convidaram o Grupo Companhia Z de Teatro, trabalhos de atadores locais. Quanto a abertura da Fase Internacional, mostraram os espetáculos de convidados especiais, como o do elenco Papaya Partia, da Colômbia, com “*Cambalache ou el Juego de los Excessos*”, uma peça de rua exibida em frente ao Teatro Sete de Abril, encenada pelos atores Mabel Pizzaro e Dario Moreu. O grupo ainda trouxe “*Nuestra Pequeña Estabilización*”, uma peça destinada a concorrer no festival. Outro grupo que também participou como convidado da abertura foi o elenco de “El Galpón”, do Uruguai.

O seleiro de gente atenta ao festival esperava ansiosamente a presença dos Grupos da Venezuela, que se encontrava em Brasília, e do grupo Bella Ciano, que permanecia em São Paulo, certamente para a exibição na fase internacional do evento. Era justamente nesta fase que os organizadores acreditavam que fosse a mais complexa, visto que requeria uma movimentação maior de recursos. Providências de passagens e deslocamentos pela cidade, hospedagens, alimentação e transporte de materiais. Disponibilidade para recepcionar e acompanhar atores e jurados.

Assim o festival continuava se mantendo. Desta vez com a promoção da Administração do Prefeito Anselmo Rodrigues, tendo Rogério Prestes, como diretor de Cultura da FUNDAPEL; Antonina Paixão, Beatriz Araújo, respectivamente, presidente e coordenadora da Fundação Municipal Teatro Sete de Abril; Carlos Jorge Appel, Secretário Executivo do CODEC.

Para a Fase Local não houve, nesta edição, uma pré-seleção, todos os grupos que se inscreveram puderam participar, formando um evento democrático como nos afirma Antonina Paixão, ou Nina Paixão, como era conhecida, em entrevista à Nelson Abott de Freitas, publicada pelo Diário Popular em 22/08/1989:

O importante é que se realizou o festival. Os teatros jovens pela primeira vez tiveram a oportunidade de mostrar o seu trabalho, sem censura. Pois não houve seleção. Foi um evento democrático.

Enfrentando, a posição dos críticos e aceitando qualquer grupo e qualquer espetáculo que viesse a participar, a equipe organizadora estaria cumprindo com a justificativa acima. Apesar da gradativa diminuição de público na Fase Local do Festival, havia, segundo Nina Paixão, uma média de 300 pessoas por dia, em sua maioria formada por jovens. Um outro fator relevante, quanto à platéia, considerado, foi o expressivo número de pessoas que assistiam aos espetáculos de rua. Esse público fiel apreciou durante o festival, dez espetáculos na Fase Local e doze peças na fase conclusiva.

Segundo o diretor Marco Studzinski, em entrevista ao Diário da Manhã de 10/09/1989, “se houvesse mais divulgação e apoio, esse evento entraria definitivamente para o calendário dos acontecimentos culturais brasileiros”, pois acreditava que o festival tinha qualidade e público garantido.

O Júri da fase local foi composto por Hamilton Braga, coordenador da Área de Artes Cênicas de Porto Alegre; Eloína Ferraz, de Cruz Alta, atriz do Teatro de Revista; Mabel Pizarro, bailarina e atriz da Colômbia e Neiva Bohns, professora da UFPel. Para a comissão do Júri da fase Internacional foram convidados: Eloína Ferraz; Nelson Abott de Freitas, Crítico de teatro, Luiz Otávio Moraes; Fernando e Gabriel Vilella; Valter Sobreiro Jr. e Carlos Alberto Spffredin. (Diário Popular, 17/8/1989).

Para os grupos premiados foram entregues o Troféu Sete de Abril, para a categoria adulta, e o Blau Nunes para a infanto-juvenil, respectivamente para os primeiros colocados. Já os grupos que apresentaram espetáculos na categoria Teatro Infantil, na fase Internacional participaram como hors-concours. No final o júri decidiu não outorgar prêmios para melhor direção, melhor atriz, melhor cenografia, melhor iluminação, música original, e melhor ator coadjuvante, por não alcançarem medidas que justificasse o prêmio.

A fase internacional congregou diversas correntes teatrais que apresentaram diferentes propostas da linguagem cênica. Fato considerado relevante no aprendizado dos grupos pelotenses que, de uma forma mais restrita, já acontecia no intercâmbio existente na fase estadual. Como complemento à questão aprendizagem foram realizadas palestras como a pronunciada por Eneida Maracajá, sobre “O teatro na Educação Popular”, junto ao Teatro do Circulo Operário Pelotense.

As opiniões diversas foram se somando, conforme se realizava cada edição de festival, onde as opiniões de pessoas comuns contrapunham as das personalidades representativas. Sobre esse festival seguem algumas delas como a de Dilmar Messias, do CODEC:

Reconhecemos a importância do Festival de Teatro de Pelotas, e entendemos também as suas características próprias. É grande o interesse por parte das instituições de cultura em poder participar e apoiar o Festival de Pelotas. (Diário Popular 3/5/1989)

Para outros, o festival nunca era satisfatório, é o caso do Crítico Nelson Abott de Freitas conforme vinha declarando na maioria de seus artigos. Mesmo assim sua presença e participação devem ser consideradas importantes na trajetória dos festivais de Pelotas como um legitimador influente da área artística. Para ele:

O Festival de Teatro de Pelotas – é uma pena - decepciona mais uma vez. É que o regulamento, ao invés de criar uma fase que propiciasse um encontro com o teatro gaúcho – e Pelotas dentro, naturalmente, - prevê apenas um encontro com o teatro pelotense que, como já se sabe há cinco anos, de outros festivais, carece muitíssimo de técnicas e, por isso, é imaturo e precário, salvo raras exceções”. (Diário Popular, 22/8/1989).

Essa decepção é percebível em grande parte de seus artigos, sempre carregado de inconformidade com a produção dos grupos de Pelotas na fase local. Desta vez foram consideradas, por ele, oito peças sem atrativos, reclamou ele. Não foi o mesmo pensamento de um autor desconhecido que afirmou: “Foi um acontecimento artístico, bonito e inédito em Pelotas valeu a pena se ver”! Pelo

sucesso do evento já se poderia prever como seria a fase internacional. (Diário Popular, 22/08/1989)

As mudanças de um modo geral vinham ocorrendo em vários sentidos, ano após ano, festival após festival, até repetidamente colocada neste capítulo. Esta situação foi enfatizada pelo diretor Valter Sobreiro nas palavras seguintes:

O Festival já melhorou em muitos aspectos. A mudança mais marcante, este ano, foi a permanência dos grupos durante todo o tempo de realização do evento, (...). Por outro lado, o Festival deveria estender-se por menos tempo, concentrando-se na fase internacional, para que também os teatros de fora da cidade participem das oficinas. (Diário Popular, 10/09/1989).

O diretor referiu-se à fase local do evento, sugerindo que essa etapa fosse bem mais curta, pois isso significava seleção e apresentação de poucos grupos pelotenses, para que o proveito fosse tirado na fase seguinte. Portanto, na segunda fase, os grupos de fora após a apresentação não partiriam de imediato, permanecendo na cidade até o final do festival, formando um intercâmbio maior.

A necessidade de aproveitar ao máximo o momento e mostrar os trabalhos criados acabou gerando, de certa forma, uma mostra paralela, como a que ocorreu no bar Canto da Terra, onde debates e trocas de experiências aconteciam. Outros locais informais também propiciavam essas manifestações.

Os Quadros 8 e 9 mostram de forma geral as equipes que participaram do evento.

Participantes do 5º Festival de Teatro de Pelotas – 15/08 a 03/09/1989

Quadro 8 – 5º Festival – 1989 - Fase Local / Estadual

Fase Local / Estadual – De 15/08 a 20/08/1989				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Arte e Expressão Espírita GAEE	“Antrópole” Coletiva, dir. Eduardo Mattarredona	
02	Pelotas	Casa de Brinquedos	“Crônica de um Brasil com Z” coletiva, dir. Chico Meirelles	
03	Pelotas	Cia Z de Atuadores		Convidado
04	Pelotas	Teatro Universitário - Grupos CAVG e J.L. da Nova Cruz	“Cidade dos Covardes” de Eurico Sacco e Luiz Moreira	
05	Pelotas	Puro Ato	“O belo Indiferente” de Jean Cocteau, dir. Joca D'Ávila	Atriz Iluminação
06	Pelotas	EA de Teatro	“O poderoso Vilão no País dos Caixotes” de Ronaldo Cupertino de Moraes, dir. Marta R. Garcia	Blau Nunes Ator / Atriz Coadjuvante Espetáculo
07	Pelotas	GATA	“O Espantalho contra o Fantasma” de Ivo Bender, dir. Max Krüger	Blau Nunes Figurino
08	Pelotas	Oficina de Teatro	“Restos do amanhã” (Infanto-juvenil) de Zenno Wild, dir, Flávio Dornelles	Espetáculo Ator /Atriz Coadjuvante História Figurino
09	Pelotas	Caras e Taras	“Caras & Taras”	
10	Colômbia	Papaya Partia	“Cambalache ou el juego de los excessos” – (rua)	convidado

Fase Nacional / Internacional – De 26/08 a 03/09/1989				
	Origem	Grupos	Espectáculos	Premiação
01	Pelotas	Oficina de Teatro	“Restos do amanhã” (infanto-juvenil)	Revelação
02	RS	Cia Eteceteatral	“Bela Ciano”	
03	PB	Teatro Vivo da UFP	“Um Gesto por Outro”	
04	MG	Ponto de Partida	“Drummond”	Espectáculo Direção Sonoplastia
05	Paraná	Teatro Águas Claras	“O Porcenteiro”	
06	Uruguai	Café Teatro	“Isabel, Tres Carabelas y um Charlatán”	Espectáculo Cenografia Ator Coadjuvante
07	Uruguai	El Galpón		
08	SP	Grupo Dramático Produção Artística RC	“Foi bonita tua Festa Pá”.	Espectáculo Maquiagem Figurino Atriz Coadjuvante
09	Equador		“El Pupilo Quiere Ser Tutor”	
10	Colômbia	Papaya Partia	“Nuestra Pequeña Estabilización”	Atriz
11	Colômbia	Papaya Partia	“Cambalache ou el jogo de los Excessos” (rua)	Convidado
12	Natal RN	Stabanada Cia de Repertório	“A missão”	Espectáculo Ator Música Iluminação

6º Festival - 1990

Novamente algo muito curioso ocorreu no universo teatral da cidade, fazendo com que os grupos locais não aparecessem para concorrer no 6º Festival de Teatro de Pelotas.

Por razões não encontradas, junto à imprensa escrita tornou-se difícil a pesquisa de material sobre este festival. No entanto o jornal Tribuna do Sul, de Porto Alegre, com data de 31 de agosto de 1991, noticiava que o “retorno da fase local, extinta ano passado por não ter um número suficiente de inscrições - na categoria

infanto-juvenil só um grupo de fora apareceu para participar”. Algumas questões ficam no ar: Se não houve a fase local do festival, onde estavam os grupos? Como se desenrolou a única parte do evento, a internacional? De alguma forma os teatros participaram? Em oficinas? Assistindo aos espetáculos?

Alguns grupos, no entanto, continuaram produzindo e se apresentando, como aconteceu durante a 4ª Mostra de Artes Cênicas do COP, no mês de outubro deste mesmo ano de 1990. Este evento poderia ser considerado como resposta as críticas produzidas anteriormente, e que provocaram a extinção da Fase Local? De qualquer forma a Fase Internacional do Festival aconteceu, como é possível visualizar através do Quadro 10 a seguir.

Participantes do 6º Festival de Teatro de Pelotas – 1990

Quadro 10 – 6º Festival – 1990 – Fase Nacional / Internacional

Fase Nacional / Internacional				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Porto Alegre	Anima Sonho	“Folias Bonequeiras” (Teatro de Bonecos)	
02	Buenos Aires Argentina	Los Irresistibles –	“El Ritual de Los Comediantes”	
03	Paraná	Teatro Novo Produções e Promoções LTDA	“Pinóquio”	
04	Rio de Janeiro	Quorpo Permanente de Oficina e Laboratório Artístico	“Ajuricaua” A paixão de Ajuricaba	
05	Londrina Paraná	Cia Bombom	“A construção do olhar”	
06	Montevideu Uruguai	Teatro Círculos	“Don Juan o La orgia de Piedra” de Molière	

7º Festival - 1991

O ano de 1991, em meio às dificuldades financeiras, aconteceu o 7º Festival. A equipe organizadora se viu obrigada a um enxugamento no orçamento do evento, contrariando as previsões anteriores que planejavam maiores gastos. O

apoio que a FUNDAPEL recebia em nível de governo, deixara de existir, então a solução encontrada foi a de compactar o festival em uma fase única. Ainda assim, a FUNDAPEL conseguiu cumprir com os seus objetivos: popularizar a arte dramática. No sentido de disponibilizar espetáculos abertos ao público, através de apresentações em bairros e ruas, e de reduzir o valor do ingresso para os espetáculos concorrentes no Sete de Abril. O que, de certa forma, acabou incrementando o cenário cultural da cidade.

Com a volta dos grupos locais na competição, agora com fase única, mesmo assim todos os inscritos deveriam apresentar suas propostas para serem analisadas, individualmente, por comissões específicas de cada categoria: teatro adulto e teatro infantil. Dos 7 grupos inscritos na categoria Infanto-juvenil, 4 não passaram na seleção, destaco aqui os não selecionados: Grupo ATua-Ação com “*As aventuras de Pin, Pam, Pum*”; Grupo Casa de Brinquedos, com o espetáculo “*Flicts em busca de uma cor*”, direção de Chico Meirelles; e o grupo Tamos Aí, de Marco Antonio da Silva, com a peça “*O Cavalinho Azul*”.

O número de espetáculos inscritos atingiu a marca dos 30, sendo que destes apenas 12 espetáculos foram selecionados. O total de espetáculos apresentados neste festival chegou a casa dos 17, incluindo as apresentações dos grupos convidados.

A comissão julgadora deste festival contou com a presença de: Luiz Fernando Recuero, do Teatro COP; Ronaldo Cupertino de Moraes, representante da Fundação Teatro Sete de Abril; Neiva Bohns, da UFPel; Geraldo Fonseca, da FUNDAPEL; além dos representantes da imprensa escrita, Klécio dos Santos, Diário da Manhã, Mara Braga, Diário Popular e Sergio Peres, Opinião Pública.

Avaliados em 10 quesitos, os grupos participantes concorreram aos troféus: “Blau Nunes” para categoria infância e juventude e “Teatro Sete de Abril” para a categoria adulto. Além desses troféus a organização concedeu mais três prêmios por participação especial aos grupos convidados: Grupo Balletto Cia. de Dança, Grupo Terreira da Tribo, ambos de Porto Alegre, e para o Teatro Escola de Pelotas. Esses dois últimos grupos, fizeram parte do “Programa de Popularização

das Artes” que ocorreu paralelo à programação do festival, e tinha como uma de suas metas, apresentações teatrais gratuitas ou abertas ao público. O programa, foi assim realizado: o Teatro Escola de Pelotas se apresentou no CTG, bairro Fragata, na Associação Rural nas Três Vendas, no Salão Paroquial, na Colônia de Pescadores Z.3 e no galpão da Escola de Samba Estação Primeira do Areal, no Areal; o Grupo Terreira da Tribo se apresentou no Calçadão da rua Sete de Setembro e no Altar da Pátria. Desta vez, os locais de apresentações foram bastante ampliados, extrapolando o local do Teatro Sete de Abril e as ruas centrais da cidade, atingindo também as extremidades da cidade. Foram nestes locais que ocorram as também chamadas “mostras paralelas”, de forma que a governabilidade municipal cumpria com o objetivo de popularização da arte dramática.

Ainda em relação à premiação, cabe ressaltar que o prêmio de Melhor Atriz, na categoria infantil, deixou de ser concedido, pois o júri avaliou que nenhuma atriz havia apresentado qualidade suficiente que justificasse a premiação.

Durante a programação realizaram-se oficinas como, expressão corporal, ministrada por Kleber Menezes, e de maquiagem. Aconteceram também debates, alguns mais prolongados foram sediados no salão do Tourist Executive Hotel, contando com a presença dos jurados que ali deixavam que as conversas fluíssem sem controle de horários. No saguão, havia uma exposição de equipamentos de iluminação, efeitos especiais, e materiais cênicos de três empresas paulistas: a GCB, a Telem e o Rosco do Brasil. Ao mesmo tempo, fora propiciado aos participantes uma mostra de acervo bibliográfico sobre teatro, de autores nacionais e internacionais que esteve à disposição dos teatreiros.

Do ano anterior para este, paralela a organização do evento, foram reinventadas novas configurações em relação a temática de espetáculos. Parte dos grupos que desenvolvia peças para a categoria adulta, passara para a montagem de teatro infanto-juvenil. A nova identidade do teatro, tanto local como de fora, centralizou-se na produção infantil. Este festival foi marcado pelo aparecimento, de sete grupos da cidade e também de companhias convidadas, dirigidas ao espectador infanto-juvenil. Durante o desenrolar desta edição ficou evidenciado o

interesse dos atuantes em trabalhar nessa categoria. Este evento contou com vários espetáculos destinados ao público infantil, feitos tanto por atores mirins quanto por adultos.

A opinião sobre esta 7ª edição foi de que o contexto, de um modo geral, propiciou “Um festival de qualidade” como foi assim denominado, por contar com a participação de superproduções vindas de fora, entre elas as da categoria infantil já salientada. No jornal A Opinião Pública, de 25/08/1991, em um artigo de Sergio Peres surge a seguinte opinião:

O 7º Festival de Teatro de Pelotas chega ao fim superando todas as edições anteriores em organização e qualidade dos espetáculos. - o festival e outros eventos - é o mais eficaz instrumento de luta contra a política de apatia cultural que nos cerca.

O público pôde ver e experimentar o trajeto cultural realizado em mais uma etapa anual, que teve sua estrutura a Prefeitura Municipal na gestão de Anselmo Rodrigues. Apesar o êxito, um indício de fragilidade financeira foi sentido, para a execução do Festival, fator esse que já se tornava preocupante.

A descontração ficou a mercê das noites, como de costume, quando os fazedores de teatro tomavam conta da cidade, aquecendo as festas do festival, como por exemplo, podemos citar as festas que aconteciam por noites consecutivas, na Boite Liverpool, no Tourist Executive Hotel, que culminava com um Baile de Máscaras, de encerramento.

Apesar das restrições financeiras encontradas pelas organizações do evento, este festival foi considerado um excelente acontecimento, na opinião de um autor desconhecido, conforme sua declaração ao jornal A Opinião Pública, com data de 25/08/1991: “Nenhuma edição anterior reuniu espetáculo de tão boa qualidade. Grupos que pisaram palcos da Europa, África e de toda a América passaram sobre o tablado do Sete de Abril nossa “pequena jóia”. (Nas palavras da atriz Fernanda Torres)”. O Quadro 11 a seguir mostra o esquema dos grupos participantes.

Participantes do 7º Festival de Teatro de Pelotas – 20/08 a 25/08/1991

Quadro 11 – 7º Festival – 1991 – Fase Única

Fase Única – De 20/08 a 25/08/1991				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Teatro Frio	“Babel” de Giorgio Ronna	Direção Ator
02	Pelotas	Usina de Teatro	“Tistu, o menino do dedo verde” de Maurice Druon, dir. Clóvis Veronez	
03	Pelotas	Teatro Escola	“O Circo de Bonecos” - (infantil) de Oscar Von Pfhul, dir. o grupo	Convidado
04	Pelotas	Oficina de Teatro	“A fantástica viagem a Gulag” - (infantil) dir. Acevesmoreno Piegaz	Iluminação
05	Pelotas	Cia Teatro Avenida	“Na noite”	Convidado
06	Porto Alegre RS	Teatro de Extravaganza	“A lenda do rei Arthur” - (infantil) auts. Luis Henrique Palese, Adriane Mottola e Kaká Correa dir. Luis Henrique Palese	Espetáculo Diretor Ator Coadjuvante Figurino Cenografia
07	Porto Alegre RS	Teatro Novo	“A menina das estrelas” de Jurandyr Pereira dir. Ronald Radde	Ator
08	Porto Alegre RS	Faces & Carretos	“Macário, o afortunado” de B. Travenç, dir. Camilo de Lélis	Ator Atriz Ator Coadjuvante Figurino
09	Porto Alegre RS	Balletto Cia.	“Quadros” (dança)	Convidado especial
10	Porto Alegre RS	Cia. Te- Atuar	“Uma graça de traça” - (infantil) de Carlos Urbim, Dir. João Máximo	
11	Porto Alegre RS	Tribo de Atuadores “Oi Nós Aqui Traveiz”	“Deus ajuda os Bão” Criação livre sobre a peça de Arnaldo Jabor.	Participação especial
12	Canelones Uruguai	Eslabón	“La Orgia”, de Enrique Buenaventura, dir. Leonel Dardano	Atriz Coadjuvante
13	Higienópolis Londrina PR	Cia. Bombom	“Alabastro”, de Oscar Wilde, dir. de Paulo de Moraes	Atriz Cenografia iluminação
14	Buenos Aires Argentina	A la Deriva	“Rimbaud, el ojo salvaje” de Arthur Rimbaud, dir. Máximo Salas e Oscar Salório	
15	Barbacena MG	Ponto de Partida	“Beco – A Ópera do lixo” dir. Regina Bertola.	Espetáculo Direção Música
16	Niterói RJ	Jaya	“Tic Tac...Bum” – (infantil) de Leonardo Simões e Márcia Eltz dir. Djalma Amaral	Espetáculo Atriz Coadjuvante

8º Festival - 1992

A falta de recursos prejudicou de modo significativo a administração do Festival, que estava a cargo da Fundação Teatro Sete de Abril, abalando mais uma vez os encaminhamentos para a realização da proposta. Esta 8ª edição esteve ameaçada de não acontecer, programada para o final de agosto teve seu início adiado para o dia 25 de setembro. Para se entender um pouco sobre a conjuntura da época, é necessário que se coloque aqui, algumas considerações. O evento programado contava apenas com o apoio financeiro de duas instâncias. Do valor total estimado, 25% seriam provenientes da Prefeitura de Pelotas, e 5% da Secretaria Estadual de Cultura. O restante, ou seja, a maior quantia ficaria a cargo da Fundação de Teatro Sete de Abril. O que, sem dúvida, perfazia uma soma excessivamente alta para essa instituição. Dessas verbas, consideradas como “garantidas”, ainda existia a preocupação com o repasse. Foi o que aconteceu com as instituições públicas, tanto a municipal e quanto a estadual, que, na data programada não haviam disponibilizado as verbas. O que causou, sem dúvida, preocupação à coordenação do evento, como se constata em entrevista ao jornal Diário da Manhã, de 08/08/1992, pronunciado pela diretora da Fundação Sete de Abril, Nina Paixão, quando declara que a promoção só poderia ser realizada se pudesse contar com um efetivo apoio da Secretaria do Estado e, consequentemente, também da iniciativa privada.

As equipes de teatreiros, juntamente com o diretor Walter Sobreiro, mobilizaram-se, dirigindo-se para a Prefeitura, em busca de uma solução. Honrando o compromisso assumido, o prefeito Anselmo Rodrigues assinou o documento de responsabilidade e a Prefeitura decidiu liberar não apenas os 5% prometidos, mas ampliou a verba de forma a perfazer 50% do orçamento previsto, na tentativa de cobrir parte do evento, já que a Secretaria Estadual não havia comparecido com a quantia programada. Esta redução de orçamento significou, na prática, a exclusão de grupos de regiões muito distantes (Diário Popular, 13/08/1992).

Na continuidade da seleção prévia, para os grupos pelotenses, desde o festival anterior, a equipe organizadora do Festival permaneceu orientando a

comissão de seleção. Esta deveria escolher até três espetáculos, independente da categoria, adulto ou infantil. Conforme este regulamento, os trabalhos concorrentes poderiam se apresentar à comissão em locais alternativos, inclusive no palco do próprio Sete de Abril. Diário Popular (27/08/1992).

A equipe organizadora continuava reformulando a composição da comissão, tanto da de triagem como da julgadora. Nesta edição integraram a comissão de triagem, vindos de Porto Alegre: Alziro Azevedo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Sandra Dani e Jussara Porto, jornalista cultural do Jornal Zero Hora. Para a categoria Teatro Adulto, vieram de São Paulo, os Jornalistas e Críticos Celso Miotto Curi, João C. Galvão, Aimar Labak e o diretor Gabriel Villela. Na categoria de teatro infanto-juvenil, foram convidadas Sandra Dani, Ida Celina e a produtora de cultura Sônia Duro. Estes jurados avaliaram os espetáculos apresentados em dez quesitos.

Na triagem dos grupos locais, dos cinco grupos inscritos apenas dois foram selecionados, ficando de fora o Núcleo 1 e 2 do grupo Usina de Teatro, do COP. No entanto, o Núcleo 1 foi convidado a se apresentar com a peça “*O Circo da Natureza*” de Marco Camaroti e direção de Clóvis Veronez. Este convite serviu como uma forma de incentivo para a continuidade do trabalho. Do Uruguai o Grupo Ensayo, que estava sendo esperado para o evento, sofreu um atraso o que fez com que muita gente pensasse que haviam desistido do festival. Mesmo assim, acabaram se apresentando com a peça “*Guarda ao Gorila*” de Georges Brassens, dirigida por Alfredo Goldstein, acabaram levando o prêmio de Melhor Atriz. O júri decidiu não premiar na categoria de Teatro Infantil, os quesitos de Direção, Atriz e Ator Coadjuvante, por julgarem que não havia trabalhos que se destacassem.

Na solenidade de entrega dos prêmios, os grupos de Pelotas, foram somente indicados, enquanto o espetáculo “*Nossa Cidade*”, de Barbacena, Minas Gerais, recebera oito ou nove prêmios, concedidos tanto pelo júri quanto pelo público.

Participantes do 8º Festival de Teatro de Pelotas – De 25/09 a 30/09/1992

Quadro 12 – 8º Festival – 1992 – Fase Única

Fase Única – De 25/09 a 30/09/1992				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Teatro Frio	“O mal-entendido” de Albert Camus, dir. Giorgio Ronna	
02	Pelotas	Usina de Teatro Núcleo 1	“O Circo da Natureza” de Marco Camaroti, dir. Clóvis Veronez	Convidado
03	Pelotas	Teatro Escola de Pelotas	“Casinha de Chocolate”, baseado na história de João e Maria; dir. Sandra Sobreiro	
04	Porto Alegre	Grupo Teatral Pessoal dos Mistérios	“Medéia” de Eurípedes, dir. Toninho Vasconcelos	Cenografia Musical
05	Porto Alegre	Ópera-Pop	“Lelé da Cuca” autoria e dir. Paulo Gaiger	
06	Porto Alegre	Teatro Novo promoção e produção Ltda	“O Mágico de OZ” de Frank Baum, dir. Ronald Rodde	Espetáculo Iluminação Coreografia
07	Porto Alegre	Cia Teatro Extravaganza	“O ovo de Colombo” autor e dir. Luiz Henrique Palese,	Ator Atriz Coadjuvante Figurino Musica
08	Rio de Janeiro	Casa das Artes Cênicas (CAS)	“Marquises” dir. Rosane Gofinau	
09	Barbacena MG	Ponto de Partida	“Nossa Cidade” de Thornton Wilder, dir. Sérgio Brito	Espetáculo Direção Ator Atriz Coadjuvante Figurino Iluminação Especial p/ Trilha Sonora
10	Montevideu Uruguai	Ensayo	“Guarda al Gorila”, de Georges Brassens, dir. Alfredo Goldstein	Atriz
11	Porto Alegre	Oficina Perna-de-Pau	“500 Miligramas” de Elena Quintana e Eduardo San Martin Dir. Elena Quintana	Convidado especial

Dando prosseguimento ao projeto de popularização das artes, foi instituída entrada franca nas apresentações sediadas no Parque da Baronesa, Bairro Areal, e na Praça Dom Antonio Zattera, Avenida Bento Gonçalves, onde foi

encenado pelo Grupo Oficina Perna-de-Pau de Porto Alegre, o espetáculo “500 Miligramas”.

Ainda incluído na programação paralela, aconteciam no Tourist Executive Hotel, debates com temas como “Em Cena, o Teatro”, presidido por Aimar Labaki.

Apesar dos riscos que o Festival sofreu e que geraram atrasos na comunicação com as Companhias de fora, de qualquer forma a promoção do Festival contou com a Prefeitura Municipal, na gestão de Anselmo Rodrigues, junto a Fundação Teatro Sete de Abril na pessoa de Nina Paixão e de Paulo Martins da comissão organizadora, além do apoio da Secretaria Estadual da Cultura e Instituto de Artes Cênicas, Hotéis Manta.

9º Festival - 1994

Programado, como de costume, para acontecer nos meses de agosto ou setembro, acabou por diversos motivos não se realizando no ano de 1993, assim interrompendo a seqüência de edições que vinham acontecendo desde 1985. Certamente um dos motivos foi causado por alterações na política interna da Prefeitura, que acabaram refletindo na política cultural da cidade.

O Sindicato dos Artistas e técnicos de Espetáculos e Diversões do Rio Grande do Sul, SATE que esteve presente na VII Mostra de Artes Cênicas promovida pelo Teatro do COP, em Pelotas, acabou por acompanhar o desmonte do 9º Festival de Teatro de Pelotas. Quando tudo já se encaminhava para a execução da pré-seleção dos grupos locais, bem como a divulgação junto aos meios de comunicação, entre outros procedimentos necessários. O Festival já contava com 5 grupos locais inscritos: Usina de Teatro, Cia. Teatral Atos e Cenas, Vem cá V Gente, Lágrimas e Máscaras e Cia. Z de Teatro.

As sucessivas mudanças, ocorridas na administração municipal, impediram a continuidade do Festival, adiando decisões e, conseqüentemente, a

realização de um evento, que até então, se mostrava significativo tanto para a cidade como para a classe teatral.

Uma das raízes mantenedora da organização dos Festivais a Fundação de Cultura, Lazer e Turismo, FUNDAPEL, foi modificada radicalmente, sendo agregada a um novo órgão criado pelo governo municipal, a INTEGRASUL, Fundação Municipal de Integração Turística-Cultural do Sul. Esta nova instituição tinha objetivos bem menos específicos que a anterior.

A coordenação geral do sistema de cultura passou a ser da competência da INTEGRASUL, tendo como diretor interino, o arquiteto Roberto Silva. Ainda incluída no rol das mudanças administrativas, foi extinta a Fundação Sete de Abril e, conseqüentemente, toda a sua programação inclusive o Festival em andamento.

A pendência veio a se destrinchar somente no ano de 1994, em meados do mês de novembro. Ficando decidido que as apresentações no Sete de Abril seria restrita aos grupos concorrentes, devendo os grupos convidados exibirem seus espetáculos pelas ruas centrais, Praça Coronel Pedro Osório e Calçadão. A promoção desta edição esteve a cargo da gestão do prefeito Irajá Andara Rodrigues e de José Henrique Pires, Coordenador da INTEGRASUL. O apoio cultural desta edição veio do parceiro de sempre, Hotéis Manta e de alguns novos, como Companhia Telefônica de Melhoramento e Resistência, CTMR, Bar e Restaurante Rua XV.

Assim, em novembro de 1994, realizou-se o Festival, embora um pouco tímido e mais uma vez adiado em virtude de problemas na rede elétrica do Teatro Sete de Abril. Após os problemas solucionados e da apresentação de todos os inscritos, aconteceu o encerramento com a apresentação da peça de Tchecov, “*As três irmãs*”, pelo elenco da Escola Nacional de Arte Dramática de Buenos Aires. Um brinde ao evento, à arte e à cidade.

O Quadro 13 a seguir mostra superficialmente quem fez o 9º Festival.

Participantes do 9º Festival de Teatro de Pelotas – De 15/11 a 20/11/1994

Quadro 13 – 9º Festival – 1994 – Fase Nacional / Internacional

Fase Nacional / Internacional – De 15/11 a 20/11/1994				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Usina de Teatro	“A Idade do Sonho” dir. Clóvis Veronez	
02	Pelotas	Teatro Frio	“Babel, i never talk to strangers”	
03	Pelotas	Cia Teatral Atos & Cenas	“O Palhaço Decadente - Estrela de Vanguarda” de Alcione Araújo, dir. Eduardo Mattarredona	
04	Pelotas	Cia de Atuadores Cem Caras	“Lixo e Calçada” – (rua) dir. Fabiane Tejada	Convidado
05	Pelotas	Cia Z de Teatro	“O Rapto da Cebolinha” dir. Chico Meirelles	
06	Porto Alegre RS	Ultimo Casarão Remanescente das Águas azuis de um certo Rio	“Desumbigalize-se” de Auta L. Oliveira	
07	Santa Maria RS	Movitevendo		
08	Itajaí SC	Acontecendo por aí	“História de Tanto Amor”	
09		Mevit	“Sincreticantigone”	
10	Dourados MS	União dos Dourados	“Caras” de Lourdes Martins, dir.. o grupo	
11	Buenos Aires Argentina	Escola Nacional de Arte Dramática de Buenos Aires	“As três irmãs” de Anton Tchecov	Convidado

10º Festival - 1995

O Festival de 1995 tentou reformular alguns pontos que, em edições passadas, se apresentaram desarticulados durante a passagem da Fase Local para a Nacional-Internacional. Esses ajustes deram-se através da intermediação da Associação dos Artistas de Pelotas, ASA-Teatro, que havia acompanhado de perto a realização do evento anterior, sugerindo e colaborando para que os grupos da cidade não fossem desconsiderados. Esta associação pelotense, que havia sido

reorganizada no mês de julho de 1995, representando na ocasião quinze grupos locais, buscou salvaguardar os interesses do teatro de Pelotas.

A abertura deste 10º Festival aconteceu diferentemente de outras ocasiões, em frente ao Teatro Sete de Abril.

A renovação que era concebida como um fator relevante, marca dos Festivais de Pelotas, prevaleceu. Desta vez a novidade ficou por conta das peças para maiores de treze anos e do espetáculo para “um” espectador. Esta segunda categoria aconteceu devido à presença do grupo Teatro Mínimo, que para atingir um público máximo de setenta pessoas, foram necessárias setenta exhibições. Esse foi o número máximo de apreciadores estipulado para ver a peça “*Viagem a Gericó*”, encenada pelo grupo de Uberlândia, Minas Gerais, durante o Festival.

Os Quadros 14 e 15 abaixo, mostram sem muita precisão, o panorama que assinalou a 10ª edição. Cabe ressaltar aqui que o número de grupos inscrito na Fase Local se encontra incompleto. Estes quadros também não apresentam a premiação concedida nas duas fases.

Participantes do 10º Festival de Teatro de Pelotas – De 24/08 a 31/08/1995

Quadro 14 – 10º Festival - 1995 – Fase Local

Fase Local - de 24 /08 a 31/08/1995				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Ousia de Teatro	“Lisli” de Clarissa Alcântara	
02	Pelotas	Teatro Escola de Pelotas	“O circo de Bonecos”	Espetáculo (júri Popular)

Fase Nacional / Internacional – de 24/08 a 31/08/1995				
	Origem	Grupos	Espectáculos	Premiação
01	Porto Alegre RS	Oficina Perna de Pau	“Dois vagabundos em exercício”	convidado
02	Porto Alegre RS	Mercadores da Ribalta	“La Vie En Rose”	
03	Porto Alegre RS		“Acta Diurna” – (juvenil)	
04	Jaguarão RS	Contranestesia	“Nuestra América”	
05	Jaguarão RS	Voluntários do Palco	“A Princesa Ariel” “O avesso visto pelo outro lado” “A Família Billy”	
06	Santa Vitória do Palmar RS	De Traz para Frente SUPEX-FUG	“A Canção Desesperada”	
07	Araçuaí MG	Teatro Vozes	“Jequiticanta” – (juvenil)	
10	Uberlândia MG	Teatro Mínimo	“Viagem a Jercô” – (espetáculo para um espectador)	
11	São Paulo	Banespa	“A bela adormecida” “As preciosas ridículas”	
12	Uruguai	Cia de Teatro Eslabón	“En el Bosque”	

11º Festival - 1996

O ano de 1996 foi promissor, vários acontecimentos artísticos ocorreram em Pelotas. A cidade foi palco de outros festivais e mostras de teatro, dando continuidade, de certa forma, ao que já vinha sendo editado desde 1987, ou promovendo novos eventos como a 1ª Mostra de Teatro e Dança, 9ª Mostra de Artes Cênicas, realizados no Teatro do COP.

Neste ano, Pelotas também deveria acolher e promover o VII Festival Gaúcho de Teatro Amador, o integrado ao 11º Festival de Teatro de Pelotas. Evento este promovido em parceria pelos governos Estadual e Municipal, através da INTEGRASUL e da Secretaria da Educação e Cultura do Estado, respectivamente. Além de contar com o apoio do Instituto Estadual de Artes Cênicas e Musicais,

IEACEM e da Federação Gaúcha de Teatro Amador do Rio Grande do Sul. Essa promoção também contava em sua programação, com debates envolvendo críticos da área teatral, entre outros. O vencedor desta fase sediada em Pelotas, disputaria em Erechim, a fase final. No entanto, por falta de um número significativo de grupos inscritos, a Fase Regional deste festival foi cancelada.

Voltando aos Festivais de Pelotas, o 11º Festival se apresentava com uma programação bastante expressiva, contando com vários eventos que se desenrolavam em diferentes locais. Dentre esses eventos devem ser ressaltados a Mostra Comunitária ou Paralela, realizada no Teatro do COP, as oficinas, num total de cinco, com temática variada, sediadas no Teatro do COP e nos salões do Clube Caixeiral. Essas oficinas, tão importantes para a comunidade artística, foram ministradas por profissionais que estiveram prestigiando o evento. Entre eles podemos citar: Antônio Guedes, de São Paulo, diretor da Cia. Teatral Pequeno Gesto; Miguel Marques e Dunas Dias, do Grupo Eslabón de Canelones no Uruguai; Roberto Escobar e Igon Lerchundi, integrantes do ENAD de Buenos Aires, Argentina, além de Gabriel Cosoy, ator e diretor do Grupo Desesperados Albaneses, de Entre Rios, Argentina.

O Festival de Pelotas, que ganhara nas edições passadas dimensões estaduais e internacionais, teve nesta edição, acrescentado ao título, o nome Conesul. A inclusão do termo Conesul, tinha por objetivo estimular a integração da cultura latino-americana, em específico na área de arte dramática. O nome que definia o evento foi assim designado, 11º Festival de Teatro de Pelotas e 1º Conesul.

Nesta edição, apenas quatro grupos pelotenses participaram, sendo o Grupo Casa de Brinquedos, integrado à Mostra Paralela, com dois espetáculos: *“As cartas marcadas”*, de Ivo Bender e *“Raul da Ferrugem Azul”*, de Ana Maria Machado. Os demais grupos, Cia. Z de Teatro, Cia. Cem Caras e o Grupo Ta Faltando Um, concorrendo a fase internacional do 1º Cone-Sul.

O desaparecimento dos grupos locais nos festivais foi percebido, não só pelos teatreiros como também pela imprensa. É o que nos mostra o jornal Diário da Manhã, de 22/08/1996, quando lançou a instigante pergunta: “onde estão e o que

aconteceu com os grupos da cidade”? E, mais adiante ainda acrescenta “restou a curiosidade para saber o que houve com os demais grupos que integraram a ASA-Teatro”. Quando era sabido que, na época, a associação agregava um total de quinze grupos. O curioso é que a regra de edições passadas permitia que fosse selecionado até três peças locais, excluindo, obrigatoriamente, as demais.

Realizando-se um balanço, ainda que superficial, do 11º Festival, fica evidente que houvesse ganhos significativos, mas um ponto negativo, pelo menos, deve ser ressaltado: o cancelamento do VII Festival Gaúcho de Teatro Amador, sediado em Pelotas. Um fato lamentável tanto para o teatro gaúcho como para a cidade, que deixou de participar de um evento com uma estrutura de maior porte do que a projetada por um município.

Um estágio de dificuldades financeiras que vinham ocorrendo em Pelotas, atingindo precisamente aos festivais desde edições anteriores, aquela seria uma oportunidade para impulsionar e fortalecer seu movimento cultural. Cabe aqui, um adendo, a escolha da cidade se deu (provavelmente ou também) em função de uma tradição cultural, marcada pela existência do teatro pelotense, gerador de um público apreciador. Uma garantia a ser considerada. Afinal, a cidade já estava promovendo o seu 11º Festival de Teatro.

As entidades promotoras deste Festival foram: Governo do Estado do Rio Grande do Sul, através da Secretaria da Cultura - IACEN, Prefeitura Municipal de Pelotas, via INTEGRASUL - Departamento de Cultura, na pessoa de sua diretora Lucí Terres, FETARGS e Universidade Federal de Pelotas.

O Quadro 16, a seguir, não apresenta, por falta de dados nos documentos coletados, a premiação consagrada aos grupos espetáculos vencedores .

Participantes do 11º Festival de Teatro de Pelotas – De 21/08 a 26/08/1996

Quadro 16 – 11º Festival de Teatro e 1º Conesul - 1996

Fase Nacional / Internacional – de 21/08 a 26/08/1996				
	Origem	Grupos	Espectáculos	Premiação
01	Pelotas	Cia. Z de Teatro	“Eu chovo, tu choves, ele chove” dir. Nilo Corrêa	
02	Pelotas	Cia. Cem Caras	“Deus Ajuda os Bãos” de Arnaldo Jabor, dir. Eduardo Mattarredona	
03	Pelotas	Tá Faltando Um - ETPPel	“Pipocas de Papiro” de Ricardo M. Figueiras, dir. João Carlos Vieira	
04	Santa Maria RS	Teatro de Rua	“Goiabada com queijo”	
05	Passo Fundo RS	Teatro Universitário de Passo Fundo	“Ruim com Bruxas? Pior sem elas” “Ari Areia, um grãozinho apaixonado” “O casamento do pequeno Burguês”	
06	Buenos Aires Argentina	Kumis Teatro	“Antígona”	
07	Buenos Aires Argentina	Comédia Nacional Cunnil Cabanellas	“Juan Moreira”	
08	Entre Rios Argentina	Desesperados Albaneses	“Disculpe la Molestia”	
09	Canelones Uruguai	Teatro Eslabón	“En El Bosque”	
10	Maldonado Uruguai	La Ballena	“Em Família”	
11	Pelotas	Casa de Brinquedos	“As cartas marcadas” de Ivo Bender “Raul da ferrugem azul” dir. Chico Meirelles	Mostra paralela
12	Uruguai	Cia de Teatro Eslabón	“En el Bosque”	
13	Buenos Aires Argentina	Escola Nacional de Artes Dramaticas - ENAD	“Destino Malevo” (espectáculo de tango)	Convidado

12º Festival – 1997

Um grande número de interessados procurou participar desta edição, principalmente da fase internacional, surpreendendo aos organizadores. O que levou Otávio Augusto Lima, coordenador do evento, a lamentar que nem todos pudessem exhibir-se no Festival. Dessa vez a expectativa esteve focada no espectador, era

valiosa a presença do público pelotense prestigiando a permanência na cidade das Artes Cênicas. (Diário da Manhã, 17/08/1997).

A equipe de jurados da Fase Local foi escolhida pela coordenação do evento e contou com Ronaldo Cupertino de Moraes, Andréa Mazza, Joaquim Salvador Pinho, Sergio Cristino, Bia Stark, além do Chargista André Macedo e do Jornalista Carlos Alberto Cogoy.

Com uma intensa atividade, a Fase Local teve como destaque dois grupos, que receberam prêmios de melhor espetáculo. O 1º lugar ganhou o espetáculo “A Noviça”, com o grupo Oficina de Teatro, e o ganhador do 2º lugar, foi a peça “A folia dos Bonecos”, de Seli Maurício, diretora do grupo de teatro de bonecos Trio Pilha. Seli Maurício, manipuladora de bonecos, representou Pelotas em vários festivais promovidos aqui na localidade, inclusive destas edições, quanto em outras cidades. Surpreendentemente foi vencedora com teatro de bonecos, na fase local deste festival, passando a concorrer na fase internacional.

Os Quadros 17 e 18 mostram o panorama da última edição. Apresenta os participantes do 12º Festival de Teatro de Pelotas – De 20/08 a 24/08/1997

Quadros 17 - 12º Festival de Teatro e 2º Conesul – 1997 – Fase Local

Fase Local – De 20/08 a 24/08/1997				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Oficina de Teatro	“A Noviça” autoria e dir. Flavio Dornelles	1º Espetáculo Direção Cenário Figurino Maquiagem Atriz Ator Coadjuvante
02	Pelotas	Trio Pilha (Teatro de bonecos)	“A folia dos Bonecos” dir. Seli Maurício	2º Espetáculo
03	Pelotas	Cia Cem Caras	“O Casamento do Pequeno Burguês” de Bertold Brecht, dir. Eduardo Matarredona	Atriz Coadjuvante
04	Pelotas	Cia Vil de Teatro	“A Marcha” “Brechó” dir. Tato Ribeiro	Especial do Júri Iluminação Sonoplastia
05	Pelotas	Cia Um de teatro	“Dorotéia vai a Guerra” de Carlos Alberto Raton, dir. Lóri Nélsion	Ator
06	Pelotas	Casa de Brinquedos	“Raul da Ferrugem Azul” de Ana Maria Machado, dir. Chico Meirelles	

Fase Internacional – De 26/08 a 31/08/1997				
	Origem	Grupos	Espetáculos	Premiação
01	Pelotas	Oficina de Teatro	“A Noviça”	
02	Pelotas	Teatro Escola de Pelotas	“As Três Irmãs”	Convidado
03	Pelotas	Trio Pilha	“A folia dos Bonecos”	
04	Porto Alegre RS	Cia Teatral Ato Sereno	“As aventuras do avião Vermelho”	
05	Porto Alegre RS	Cia Teatral Face e Carretos	“A Bota e sua Meia”	Mais indicado
06	Ibirubá RS	Cara de Pau		
07	Porto Alegre RS	Mercadores da Ribalta	“A lenda do Unicórnio Branco”	
08	Porto Alegre RS	Trupe Bumba Meu Bobo	“A Roupa Nova do Rei”	
09	Porto Alegre RS	Bando D’Arte	“Muito Cacique para pouco índio”	Júri Popular
10	São Paulo	Boa Companhia	“Love-me”	
11	Uruguai	Teatro Eslabón	“Woyzeck”	
12	Uruguai	La Balena		
13	Buenos Aires Argentina	Escuela Nacional de arte Dramática	“Crimen y Castigo” “Casa com portas Mala és de Guardar”	Espetáculo
14	Argentina	Kumis Teatro	“Eva Perón”	
15	Florianópolis	Teatro sim... Por que não!!	“A Farsa do Advogado Pathelin”	

O teatro é a forma constituída de expressão simbólica e do imaginário coletivo, desde suas origens, reúne suas comunidades, como acontecia no mundo grego, romano e medieval, lembrando o que disse Olga Reverbel (1987:23), “não se destacaram classes, apenas uma comunidade inteira envolvidas pela ação”.

Deveria ser comum pensar que diariamente homens e mulheres descobrissem a arte de representar assim como a arte de pintar, de arquitetar, de cantar e de dançar, de tocar, e de tantas outras coisas. Então precisariam mostrar, produzir. Precisariam vender a produção. E a comunidade precisaria freqüentar, participar, consumir, conhecer e ter o desejo de assim continuar.

Desfecho

A década de 80 e 90 buscou novos espaços de criação e atuação. A arte teatral tomou de assalto bairros, ruas, galerias, feiras, salas, enfim, espaços não antes habituais dos teatreiros.

Foi um momento em que a produção cênica local articulou um modo criativo de produzir cultura, que fosse, em primeiro lugar, significativa para toda a comunidade pelotense, de forma a reforçar e ampliar o seu universo simbólico, enriquecendo assim o imaginário coletivo. Num segundo momento, quando esta mesma produção local foi levada para outras cidades, avolumando a formação cultural de outras localidades de outros estados e regiões, tanto quanto, significou a presença de Companhias, Trupes, e Grupos vindos de fora, que se apresentaram em Pelotas, enriquecendo o cenário cultural.

Havia a preocupação de fabricar bons espetáculos, não necessariamente destinados a concorrer nos festivais, mas, principalmente, pelo desejo como artistas, de fazer a arte do ator. O caráter competitivo dos festivais, muitas vezes, não agradava a uma parte significativa dos teatreiros locais, já que inúmeros trabalhos produzidos deixaram de ser vistos, em função do fator excludente gerado pela própria regra de seleção, imposta. Alguns artistas desestimulados optaram por buscar outras formas de atividades.

Assim, a comissão de organização da FUNDAPEL, no período de 1985 a 1995, e da INTEGRASUL, no período de 1996 a 1997, órgãos da Prefeitura Municipal de Pelotas, desenvolveu os seus projetos/festivais. Durante o processo a comissão providenciou um júri diversificado para selecionar e premiar os espetáculos em cada etapa, também atraiu um conjunto de grupos que vieram das mais distantes cidades e capitais. As equipes da casa puderam também apresentar seus espetáculos, serem premiadas em algumas categorias, participarem de intercâmbios com representantes de organizações estaduais e federais, e com os artistas de fora. A crítica e a imprensa que os acompanharam fizeram seus papeis, a primeira escrevendo sua posição enquanto profissional ligada a área e a segunda divulgando o evento. De modo que a existência desta etapa de Festivais na cidade,

em caráter competitivo e executado em doze edições, conseguiu edificar uma história com e para sua população. Ajudando a edificar essa história estiveram algumas figuras envolvidas nesse trabalho, desde os primeiros contatos com a forma teatral até suas próprias criações; é o que veremos a seguir.

PALCO, LUZ, LEMBRANÇAS

Um número muito grande de pessoas envolvidas com o Teatro em Pelotas teve de alguma forma, contato com os festivais das décadas de 80 e 90. Pessoas, iniciantes ou traquejadas no fazer teatral, mesmo amadoras, criaram seus espetáculos, o que possibilitou a participação em eventos, tanto na cidade como fora dela.

Em um evento competitivo, como acontecia nos Festivais em Pelotas, é comum que nem todos fossem contemplados, e assim muitos fazedores de teatro acabaram por nunca terem seus trabalhos selecionados. Por outro lado, havia grupos de teatro, que nem sequer chegaram a se inscrever nas competições.

Com base em dados apresentados no capítulo anterior, destaca-se que era expressivo o número de grupos locais que haviam entrado em cena, nas várias edições do Festival. De onde se pode concluir que, em função do interesse demonstrado, o contingente de atores cênicos em Pelotas, na época em questão, era bastante significativo e diversificado.

Mas quem eram esses fazedores de teatro? Quem atuava e deixou de atuar? Quem continuou e por que permanece atuando? Não é possível responder a estas questões em sua totalidade, sem saber da fala dos entrevistados. É através delas que atores e diretores, interlocutores dessa investigação, apresentam um resgate da memória coletiva, das lembranças retomadas, sugerindo-nos que, através deles, é possível esclarecer muitas das dúvidas surgidas.

São pessoas que fizeram parte de um e de outro grupo, de um ou mais espetáculos. Digo isto porque num espetáculo, e até mesmo num grupo, podiam entrar e sair os componentes para trabalharem em outras peças. Atores, atrizes e diretores pertencentes a um elenco, podiam dirigir ou atuar em dois ou mais espetáculos ao mesmo tempo. Sendo assim, são pessoas que participaram dos festivais como atores, como atores-diretores, até mesmo como técnicos. Alguns

participaram de um ou dois festivais, outros, de todos. Para falar dos artistas aqui envolvidos, estarei traçando relações entre os grupos que atuaram, bem como parte de suas produções envolvidas com os festivais.

No exercício da arte do ator, assim como no das artes plásticas, da dança ou da música, é natural, dada às circunstâncias pessoais, temporais, financeiras e locais, que alguns sigam trajetórias mais longas e outros não. De um total de dez entrevistados, três deles não atuam mais, quatro tem uma produção constante, um trabalha como técnico e coordenador do Teatro do COP e dois produzem esporadicamente. Mas, como essas pessoas chegaram numa feitura efervescente de espetáculos capaz de marcarem uma época? De onde vieram os primeiros gestos? Por onde começaram? Por onde transitaram, construindo um repertório histórico numa cidade que não instituiu escolas que os formassem profissionalmente na área de Artes Cênicas?!

No entanto, alguns carregam uma experiência que começou na escola. Como é o caso dos irmãos Marcos e Neco Tavares, Flavio Dornelles, Chico Meireles e Acevesmoreno. Suas primeiras descobertas aconteceram nas escolas de educação básica e na antiga Escola Técnica Federal de Pelotas - ETFPEL hoje CEFET. Em um exercício de lembranças, o artista Aceves, como é chamado, busca naquelas primeiras ações de infância nos quintais e dependências de casa, nas brincadeiras de menino, um pouco antes da escola, dizendo o seguinte:

Bom, o teatro chegou na minha vida, o primeiro contato que eu tive com ele foi em Bagé, numa escola de complementação (...). Mas isso tem uma origem um pouco anterior, que eu chamo até na tese, na dissertação de Mestrado, quando eu estou fazendo agora, eu coloco essa questão, que isso a princípio nasce lá nos pátios de casa (...). Tinha uma parte que era um pomar, tinha outra parte que era com canteiros e era cimentado, e a parte do pomar, então criava mundos nesses canteiros.

São os mecanismos do imaginário da criança que despertam a criatividade no ato do fazer, no ato de brincar. A curiosidade soprando o corpo e as mãos, forjando toda a sorte de descobertas. Aceves aproveitava o tempo, o tempo de brincar, em seus seis, sete e oito anos. Falando sobre sua formação primeira, ele lembra que:

Então eu passava tardes e tardes assim! Começava às duas da tarde, quando era verão, e ia até quase oito da noite, brincando nesses canteiros, criando mundos, realidades, histórias com mil materiais, os materiais mais diversos possíveis. O tanque virava oceano... Eu ficava horas tentando criar um submarino que ficasse no meio da água, nem em cima... na superfície, nem na profundidade; ficasse num lugar intermediário, quer dizer, eu criava mundos. Eu me dava conta disso, e eu criava os personagens.

Esse jeito primeiro de representar que engoda o caminho do futuro ator, um jeito que às vezes é traçado antes mesmo da escola. A passagem para o teatro do ator Moisés Vasconcelos foi por intermédio de uma colega quando estudava no Ginásio do Areal, como ele próprio explica:

a Rejane Neutzling, que estudava na minha sala e ela era muito linda! E, um dia ela diz: - Olha vai ter um curso de teatro com o Antonio Fagundes lá no Estúdio Cênico do Nilo!". O estúdio ficava na rua Gonçalves Chaves, o ano era 87. "Nossa! Ela vai pro teatro! Vou lá vê, vou lá vê!

Assim, Moisés com apenas doze anos, decide fazer a oficina de teatro, e encontra dificuldades financeiras por parte da família e impedimento por parte do pai, mas teve como intermediador e facilitador do seu desejo de menino, um tio. O garoto acabou procurando as oficinas e descobriu que essas não eram com o ator Antonio Fagundes, como havia sido anunciado, e sim com outra pessoa, e continua:

Foi uma loucura! Aí, eu tava naquela idéia de encontrar a Rejane lá. Quando eu entrei naquela sala... a Rejane desapareceu! O meu barato era ficar... porque o que eu tinha que fazer era criar! O que eu tanto fazia brincando? Era criar! Criava que tinha um exército... Então... Ah! É para criar que tô no parque? Então vamos lá! Opa! Tô no parque! É real!

Nesses primeiros instantes, e principalmente na infância, o brincador é o pensador de tudo, é o executor de tudo; dos personagens, do cenário, figurino, das histórias que envolvem a brincadeira do momento. E tudo o mais que o ajude a compor a ilusão de realidade, como efeitos sonoros, os cantarolados, os gestos e os espaços cenográficos. Aceves nos lembra como criava seu mundo:

eu criava cidades, vulcões, eu criava vales, rios, depois então, eu criava as naves que vinham e colonizavam o planeta, invadiam o planeta, faziam contatos pacíficos, belicosos! Quer dizer, acontecia um pouco de tudo. Eu criava esses universos vários! Chega a ter... um canteiro era um planeta, outro canteiro era outro planeta, ou era um território, lá era outro território dependendo das circunstâncias.

É possível que seja assim que nascem as tantas personalidades, enveredando pela mesma linguagem, de representação-imitação, ou encaminham-se para diferentes áreas do conhecimento.

Os entrevistados e suas lembranças cênicas...

- Acevesmoreno

Quando Aceves chegou a Pelotas, percebeu uma movimentação cultural muito forte, que no primeiro momento, para ele, não era tão importante, a ponto de levá-lo a se entrosar com os movimentos, conforme conta o ator. Primeiro foi estudar na Universidade Católica de Pelotas, e lá entrou em contato com o grupo que estava em processo de formação, orientado pela professora da FURG, Vaniá Brown, residente em Rio Grande. A professora vinha ministrar aulas e oficinas de teatro, segundo ele, na tentativa de formar um grupo na instituição. Como o grupo não conseguiu sistematizar um trabalho, ele resolveu então se aproximar da movimentação geral da cidade, participando de forma mais intensa de outros grupos. Para tanto Aceves diz:

Aí eu já conheci várias pessoas nesse período. Eu conheci o Flávio Dornelles, na época que era aluno da Escola Técnica Federal. Fazia teatro no Desilab (...), sob a direção do Walter, e acabou que algumas vezes ele me convidou pra ir assim, assistir os ensaios, coisa e tal. E eu acabei indo. E por falta de um ator...

Era o ano de 1987 quando assistia aos ensaios de um espetáculo, e devido a saída de um ator do grupo, Aceves, foi convidado para substituí-lo, fazendo uma figuração. “Me lembro que o Walter disse: - Tu entra, te posiciona assim e

aguarda, quando todo mundo sair tu sai também”. A partir desse momento, passou a participar da oficina permanente de teatro, coordenada por Flávio Dornelles com quem, no decorrer do tempo, desenvolveu vários espetáculos. Um deles, produzido em forma de esquete, “*Restos do Amanhã*”. Com esse trabalho, eles ganharam vários prêmios no Festival de Esquetes. Esse festival foi realizado pelo Centro de Integração da Criança e do Idoso, CICI, além de Aceves ser premiado como melhor ator.

Na volta para o CEFET com esses méritos, o diretor transformou o pequeno texto em uma peça maior, a qual foi inscrita na 5ª edição do Festival de Teatro de Pelotas, ganhando inúmeros prêmios. Aceves que concorria para ator coadjuvante acabou, em verdade, ganhando o prêmio de melhor ator, pela segunda vez. Com este espetáculo viajaram mostrando-o em vários lugares.

Aceves desenvolvendo o trabalho de ator, com Flávio Dornelles no então Grupo Oficina de Teatro, foi convidado para atuar com Clóvis Veronez, no Grupo Usina de Teatro. Paralelo a esses elencos, como se não bastassem os trabalhos de seu próprio representar, assume compromisso com oficinas de iniciação teatral no Colégio Municipal Pelotense. Lá formou um grupo, casualmente só de mulheres, afirma ele.

No decorrer do tempo, Dornelles precisou afastar-se do Grupo Oficina, deixando-a sob a orientação do Luis Eduardo Rubira, membro do grupo; ele permaneceu por pouco tempo, um ano. Durante esse tempo, vinha montando uma peça chamada, “*A Viagem a Gandor*”, um confronto entre personagens do bem e do mal. Quando Luis Eduardo saiu, foi Aceves quem assumiu o elenco. Redimensionou e remontou a peça, que até então não tinha chegado a uma boa resolução; para tanto, Aceves reescreve a peça e a nomeia com, “*A fantástica viagem a Gulag*”, uma história entre povos chamados Alufares e Gulags, e levou-a para o 7º Festival. O ator conta a história a seguir:

E aí o que acontece? Eu junto os dois elencos, o elenco do Pelotense com o elenco da Escola Técnica, e monto “*A Fantástica Viagem a Gulag*”, com os dois elencos, sediados agora na Escola Técnica. (...) e na época concorria contra mim mesmo noutro espetáculo, que era do Clóvis, que era “*Tistu o menino do dedo Verde*”. Eu concorria como ator de um grupo e diretor do outro. Foi muito engraçado!

O espetáculo, “*Tistu, o menino do dedo Verde*”, dirigido por Clóvis Veronez, com o grupo Usina de Teatro, grupo no qual o ator-diretor também trabalhava. Mais adiante, o diretor Eduardo Matarredona o convida para trabalhar no Grupo Cem Caras, de modo que, nesse transitar em vários grupos, Aceves foi ganhando experiências e aprendizado, e diz que teve o grande prazer de trabalhar, praticamente, com todos os diretores de teatro de Pelotas, “quer dizer, com todos não!” diz ele, com aqueles que lhe vêm à lembrança;

Trabalhei com o Flávio, com o Walter, com o Luis Eduardo Rubira, com Clóvis, o Eduardo Matarredona, com a Clarissa Alcântara, depois trabalhei como o Paulo Flores, no “*Homem é homem*” em 1998. (...) e isso me deu um visão muito clara de que o processo não era um processo fechado, ou seja, que a riqueza tava nessa multiplicidade (...).

Enquanto a equipe esteve sob a direção de Aceves, ganhou um novo nome, incorporando a sigla ao próprio nome Grupo Oficina de Teatro, GOT. Esse mesmo grupo continuou participando de outros festivais, como os realizados pelo Teatro do COP, desde 1986, e que começavam a ganhar repercussão.

Uma crise interna do grupo, que de certa maneira já se evidenciava desde a saída do Dornelles, acabou por eclodir, provocando a diluição e consequentemente o fim do grupo GOT. No entanto, Aceves não parou no tempo, conheceu a atuante atriz e diretora Clarissa Alcântara, e juntos, criaram mais um grupo. Desenvolveram um trabalho de teatro de essência, o qual Clarissa Alcântara vinha anteriormente desenvolvendo com Deizi Rodrigues, atriz do Núcleo de Teatro Popular, NTP, de Pelotas, vinculado às categorias sindicais. Em 1995, após a saída de Deizi Rodrigues do grupo de trabalho, Aceves assumiu a parceria, concluindo o espetáculo “*Lisli*” com Clarissa. Formou-se ali o grupo “Ousia de Teatro”, que veio a concorrer com esta peça no 10º Festival, sendo premiado na fase local. Foi um espetáculo que provocou merecidos comentários, sendo classificado por Aceves de “bárbaro! “*Lisli*” foi uma experiência... que a gente depois fez temporada em Porto Alegre, em Florianópolis e em Curitiba”.

Em 1996 conheceu o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, LUME, da UNICAMP/SP, no COP quando veio pela primeira vez em Pelotas, grupo que fascinou o ator, e despertou-lhe curiosidade. Já em 2003, teve realmente uma experiência com o LUME, desta vez em São Paulo, através de um curso. Aceves ainda experienciou um trabalho com Paulo Flores, na participação da montagem, aqui em Pelotas, da peça “Homem é um homem”, acumulando assim um farto processo da linguagem cênica, do qual ele destaca a experiência fundamental, primeiro com Dornelles, depois com Clarissa, Paulo Flores e depois a essencial experiência com o LUME. Porém, no meio dessa atividade ampla, em 2000 ele criou o Grupo Tribo da Lua, grupo com o qual segue desenvolvendo a linguagem da Performance, na pesquisa da linguagem teatral, do teatro de rua e teatro de sala.

- Moisés Vasconcelos

A trajetória desse ator conta com saltos que extrapolam as fronteiras de Pelotas. Após fazer um curso com o ator e diretor Chico Meirelles, atuou em um espetáculo chamado “*Flicts em Busca de uma Cor*”. Em seguida Moisés foi convidado a fazer vários outros trabalhos como “*A Menina e o Vento*”, uma remontagem que o diretor Nilo Corrêa fez com o elenco do Grupo Arte Dance. Com esta peça concorreu no 2º Festival de Teatro Pelotas. No ano de 1988 fez oficina com o diretor Flavio Dornelles, integrando a peça “*Restos do Amanhã*” que já havia estreado. Deu-se, assim, o encontro entre os três atores; Chico, Moisés e Dornelles.

A categoria de Espetáculo Infanto-juvenil, como eram os três espetáculos já citados, foi a categoria na qual Moisés trabalhou na maioria das vezes aqui na cidade, e que levou Moisés a se apresentar em Camaquã, São Lourenço e em outras localidades. Por intermédio do próprio Nilo Correa, que era também produtor cultural de novelas editadas no Sul, em 1991, Moises foi convidado a participar da novela “*Ana Raio e Zé Trovão*”, rodado no estado. Ainda assim, o ator permaneceu em Pelotas atuando em vários espetáculos, de 1989 a 1995, especificamente na Companhia Z de Teatro. Possui, até então, uma única experiência na categoria adulta, foi com “*Essas Margens*”, participando em oito espetáculos. Em festivais na

cidade integrou as peças “*A viagem de um barquinho*”, “*Os Saltimbancos*” e “*O rapto da cebolinha*” concorrente com esta última peça no 9º Festival, e com “*Eu Chovo tu chove ele chove*” concorreu na 11ª edição, de 1996.

Moisés foi para Brasília, lá encontrou um grupo com quem trabalhou por algum tempo. Atualmente participa de um filme que está sendo rodado na Capital do País, trabalha ainda com o grupo de Teatro de Vertigem, em São Paulo. Com o Vertigem, está fazendo temporada ao mesmo tempo em que já vem montando o espetáculo chamado BR3.

▪ Marcos e Neco Tavares

Os irmãos Marcos e Neco Tavares, desde muito cedo interessam-se pelas artes, desenvolvendo uma série de trabalhos teatrais, iniciados na antiga ETFPel, hoje CEFET, depois em atividades de aperfeiçoamento, desenvolvidas no Rio de Janeiro, a partir de 1979. Marcos, profissionalizou-se em teatro¹⁰, e Neco, depois, de uma passagem pelo primeiro curso de Balé Clássico Masculino da cidade, com a professora Dicléia Ferreira de Souza, decidiu buscar aperfeiçoamento na área de balé clássico. Marcos narra a sua história:

Eu comecei no grupo de teatro da Escola Técnica, com o Zé de Abreu e a Nara Kaisermann. Isso na época da ditadura, foi nos anos 74, 75. Foi quando eu comecei a me interessar por teatro; (...) participei do grupo (...) chamado Desilab (...). Fui pro Rio, estudei no Tablado, na Escola Maria Clara Machado. Na época era a melhor e era a mais difícil de entrar (...).

Depois de quatro anos, os irmãos voltam para Pelotas, em 1982. Estando aqui, o ator Marcos, participou do grupo 20 pras 8 lá no Mauá, do qual ele lembra:

Nós fizemos “*Alice no País Lindo Maravilhoso*” e quem fez a música foi o Big. Fizemos temporadas pelo estado... porque fazer temporada para um grupo de Pelotas, acho que foi a primeira! Fizemos temporada de quase um mês e meio em Porto Alegre, no teatro de Câmara! De quinta a Domingo.

¹⁰ Grupo de Teatro fundado por Maria Clara Machado, em 1951, Rio Janeiro. Inicialmente dedicava-se apenas ao teatro infantil.

Em 1984, o ator junto com seu colega Chico Meirelles passou também a dirigir e atuar no espetáculo, *“Antonio Meu Santo”* com o grupo recém formado “Outro Grupo de Teatro”. A peça foi uma das oito que integraram o 1º Festival de Teatro de Pelotas de 1985. No ano seguinte, Marcos com Paulo Wieth, diretor do Grupo Artistas Independentes, montaram um espetáculo, o *“Blue Jeans, uma peça sórdida”*, que concorreu no 2º Festival. A produção seguinte, integrada por Marcos foi *“La Fervor De la Cika”*, peça dirigida também por Paulo Wieth e inscrita no festival de 1987, mas não selecionada.

Marcos presidiu a Associação dos Artistas de Teatro, ASA-Teatro logo que esta foi retomada em 1985. Como esteve, por várias gestões integrando essa Associação, acabou por sucessivas vezes exercendo cargos de Secretário, Tesoureiro e Vice-presidente. Durante este período, enquanto integrante dessa Associação, participou de festivais em Ponta Grossa, Rio de Janeiro e em Erechim, representando os grupos de Pelotas junto a Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul, FETARGS.

Os dois diretores, Marcos e Chico Meirelles, trabalharam ainda com o Grupo Casa de Brinquedos, e com a atriz Vanja Moreira, participaram e organizaram o 1º Festival de Teatro Escolar, realizado no COP, em 1988, quando ainda funcionava no Centro Social Urbano do Areal.

O criativo ator-diretor chegou a planejar um programa de rádio, junto com estudantes de jornalismo, que divulgasse a programação do 5º Festival de Pelotas, de forma a envolver a comunidade artística e a população, durante todo o período do festival.

Marcos continuou contribuindo tecnicamente com alguns grupos da cidade como o Casa de Brinquedos, por exemplo, enquanto que o irmão Neco, atualmente Fotógrafo Profissional, depois de sua chegada do Rio de Janeiro, participou de alguns festivais apenas como técnico. Neco conclui que “com o teatro dissimulando, Marcos foi deixando, parando, e vai trabalhar no comércio” da família. A falta de incentivo na área de teatro gerou um desestímulo generalizado, que acabou atingindo a outros artistas que se depararam com as dificuldades que

assolavam a engrenagem do teatro local, de forma que, valendo-se das palavras de Dornelles, “remar, remar” não é do feitio de todos, o tempo acaba sendo investido em outras prioridades.

- Ana Lucia Oliveira

Outra entrevistada que contribuiu com suas lembranças foi Ana Oliveira, Ana Ó como é conhecida, atriz que esteve muito comprometida com o teatro, na época em que atuava. Já formada em Arquitetura e Urbanismo atuou como atriz e trabalhou na técnica como, figurinista, cenógrafa e maquiadora.

Foi uma espécie de fomentadora do teatro, tanto nos grupos em que atuou quanto em entidades vinculadas à área cultural. Porém, suas primeiras experiências vêm desde pequena, da escola por exemplo, como lembra Ana:

na escola em vez de comentar livros eu montava pequenas peças. Estas peças eram textos em espanhol do Movimento Familiar Cristão, eu traduzia e montava as peças no Instituto de Educação Assis Brasil (Escola Estadual), ou escrevia textos baseado na “Família Trapo”, e imitava o Ronald Golias.

Ana Ó, começou sua trajetória quando ainda cursava a Escola de Belas Artes em 1969, participando dos Festivais das décadas de 60 e 70, organizados pela Sociedade de Teatro de Pelotas, STEP. Em 69 participa com o espetáculo “*Entre Quatro Paredes*”, de Sartre. Muito jovem, 15 anos, ela já fazia parte da direção de espetáculos, pois o pai não permitia a participação da adolescente aparecendo como atriz. Lembra bem o que o pai lhe dizia: “Se for presa não te tiro da cadeia!”. Era o período de Ditadura Militar e Ana Ó, como tantos outros na época, refugiava-se no campo das artes, da criação.

Foi integrante do grupo Teatro em Francês, de 1981 a 1984, com esse grupo a atriz participou com um trabalho no congresso Internacional de professores de Francês no Rio de Janeiro em 1981.

Durante o curso de Mestrado em São Paulo, de 1978 a 1980, Ana Ó manteve o exercício teatral, junto com um elenco da Universidade, inclusive atuando no papel principal na peça “*Calabar*”, de Chico Buarque, recorda a atriz. Quando voltou a Pelotas, trouxe para casa uma bagagem universitária, da Escola de Engenharia de São Carlos, bastante ampliada. De onde aprendeu sobre direção e atuação. Estando na cidade, passou a integrar o grupo “20 pras 8 lá no Mauá”, junto com Claudio Penadez, Valberto Chuvas, que na época eram estudante de arquitetura. “Participamos da peça “*Cayuá*”, baseado em um texto sobre lendas indígenas, sobre os elementos da natureza. Era muito voltada para a expressão corporal”, lembra assim o espetáculo que trabalhavam.

Ao envolver-se com a dança, especificamente com o grupo Galeria de Dança Quilombo, as vésperas do 1º Festival de Teatro de Pelotas, desenvolveu o espetáculo, “*No mais... uma Cena Gaúcha*”, um espetáculo que reunia dança e teatro. A peça concorreu e recebendo o prêmio destaque especial. Ana Ó, revendo a estrutura da peça, fala um pouco de sua personagem:

Eu, sentada na cadeira de balanço (...). Como se fosse uma senhora contando a saga da mulher gaúcha; fulana, fulana, sicrana, contando a história. Aí vai recitando a força da mulher gaúcha, do que ela participa. É muito bonito! E depois começa a revolução Farroupilha. Fizemos ponches vermelhos, verdes e amarelos, cores da bandeira do RS, e os bastões eram as armas, (...) depois a americanização. (Com a música New York, New York).

Este espetáculo premiado viajou por outras localidades, chegando a se apresentar no auditório da Assembléia Legislativa, em Porto Alegre. Com este elenco a atriz fez o seu último espetáculo como atriz. Encerrando então essa carreira. Atualmente, como professora no Curso de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Pelotas, FAURB/UFPel, que assumiu desde 1981, mantém ali proximidades com as questões teóricas do patrimônio cultural, no que se refere às leis de amparo e proteção, discutidas nas aulas dos cursos de graduação em Arquitetura e de Pós-Graduação em Artes. A atriz deixou sua marca na História do Teatro de Pelotas, configurando o Patrimônio local.

Como espectadora, assistiu a alguns dos festivais antes de ir para o doutorado em São Paulo, e quando voltou em 1990 percebeu que a efervescência

dos festivais, não tinha mais a mesma intensidade. De fato, este foi o ano em que as equipes pelotenses não participaram.

- Francisco Meirelles

Os atores e diretores, Francisco Meirelles e Flávio Dornelles, são figuras atuantes e desde os anos 80 costuram a cidade com seus passos teatrais. Continuam sustentando, até a presente data, o insistente fio da cultura teatral em Pelotas, com seus incontáveis trabalhos. Seus passos começaram a engatinhar no grupo Desilab, da ETFPel. Este foi o ponto de partida da produção de significativos formadores da história cultural da cidade.

Participavam de dois espetáculos, a peça *“Fuenteovejuna”*, dirigido por Walter Sobreiro do grupo Desilab, e *“Antonio Meu Santo”* dirigido por Marcos Tavares do grupo Outro Grupo de Teatro, quando surgiu o 1º Festival em 1985. A participação de Francisco Meirelles, ou Chico Meirelles como é conhecido, como ator dos dois elencos foi breve. Passando a montar seus próprios espetáculos, como a peça *“Bala e Bala”* junto com o Grupo Verbo de Teatro e Pesquisa, que na ocasião, foi selecionada para o 2º Festival, de 1986.

Um pouco mais adiante quando criou o projeto Grupo Casa de Brinquedos passou a trabalhar com o espetáculo *“Crônica de um Brasil com Z”*, que também concorreu na 5ª edição do Festival de 1989. Começava aqui o percurso de uma longa jornada de criação com esse grupo. Por volta do 11º Festival, esteve com as peças *“Cartas Marcadas”*, levando-a para competir, e a peça *“Raul da Ferrugem Azul”*, que participou no ano seguinte da 12ª e última edição.

Por sua dedicação às artes cênicas, Chico Meirelles fez parte da direção da ASA-Teatro, juntamente com Walter Sobreiro, Sandra Sobreiro, Clóvis Veronez e Marcos Tavares. Hoje Meirelles dá continuidade aos grupos Casa de Brinquedos e Cem Caras, do CEFET. Ele destacou na entrevista, que está envolvido com questões (preocupações) que englobam outros tantos aspectos importantes na área de atuação que, segundo Meirelles, um deles é o público:

Nosso compromisso é com quem paga, quem compra o nosso produto que é produto artístico. Nós nos preocupamos com essas pessoas, produzimos todo um marketing, fazemos todo um tipo de parceria com as instituições, escolas, enfim. Criamos projetos como “Criança no Sete de Abril” que é um projeto que a gente teve envolvido nos últimos dois anos (...). São projetos que atendem a essa clientela pagante, que é quem sustenta os nossos cachês e quanto à clientela carente.

Já não basta criar e manter oficinas ou grupos, o público é uma questão atual que merece muita atenção, são preocupações que acompanham os diretores e atores que, persistentes nos seus propósitos, continuam com a prática teatral. Com relação ao público carente, Chico Meirelles diz que hoje, ao realizar temporadas com participação de cinco grupos de teatro, é distribuído para este público os ingressos gratuitos que, segundo ele, “esses ingressos são para público que não tem absolutamente nenhuma condição de pagar um ingresso teatral nem de cinema, nem de nada”, afirma.

- Flávio Dornelles

Já o ator e diretor Flavio Dornelles, no princípio e durante um longo percurso, permaneceu em dois elencos diferentes, com o diretor Valter Sobreiro, no grupo Desilab, de um lado, e de outro com Clóvis Veronez, do grupo Usina de Teatro. Atuou por vários anos sob a coordenação dos dois ao mesmo tempo. Mas, paralelo a esse trabalho de ator, ministrou e coordenou aulas-oficinas de teatro para iniciantes, a convite de Valter Sobreiro.

É comum nas equipes bem maduras abrirem suas oficinas à comunidade, sendo um dos objetivos a busca por novos atores, para vir a integrá-los ao elenco oficial, como uma forma de garantir a continuidade da produção artística e a permanência da equipe na sociedade. O segundo objetivo seria a fomentação da formação de novos grupos para que também possam continuar a sua produção artística. Aqui, neste caso, o grupo Desilab. Por ventura a turma de alunos da oficina que Dornelles ministrava, precisou, em 1988, ser transformada em grupo, junto com Aceves, já mencionado, designando a nova equipe por Grupo Oficina de Teatro.

Entretanto, as primeiras experiências de Dornelles datam da época em que morava na cidade de Candiota, quando então teve contato com o teatro de sala de aula, um exercício de tratamento caipira, de espírito de festas juninas, lembra o diretor. Quando veio para Pelotas, em 1982, Dornelles encontrou na cidade os meios favoráveis para dar continuidade a sua experiência teatral. Numa espécie de monólogo ele foi relatando a sua chegada a Pelotas, para estudar na ETFPel, que na época, segundo ele, se apresentava com ares de pós anos 70:

Período em que estavam tentando se reerguer alguns grupos na cidade, e um deles era o da ETFPel. Neste estava Valter Sobreiro, começando um trabalho que era antes feito pelo João Carlos Vieira, conhecido popularmente como Jôjô. E aí eu vi aquele papel; “faça teatro”.

Prova de que a cidade mantinha nesse tempo, um rebuliço de expressão cênica que teve origem no limiar de dois séculos atrás. Os anos 70 proporcionaram a organização coletiva, através de ajuntamentos de pessoas para formarem grupos teatrais, em meio da desorientação social, provocada pela ditadura. Cabe aqui lembrar que a ditadura militar instalada no Brasil em 1964, por aqui também se fez sentir, ao longo de vinte anos.

Dornelles fez um percurso de trabalho; editando seqüências de sua construção enquanto ator, modelando personagens em espetáculos, e enquanto professor-oficineiro, ajudando na formação de atores da comunidade, ao mesmo tempo, em que estimulou a formação de novos grupos de teatro. Com tantos projetos alicerçados em cursos e oficinas ministradas, nas várias entidades, no CEFET, no Centro de Integração da Criança e do Idoso, CICI, desde 94, segue trabalhando no Teatro do Circulo Operário Pelotense, COP, no qual vem desenvolvendo suas atividades desde o ano de 1996. Os resultados de sua criação, individual e de grupo, necessariamente, têm o levado a mostrar seus trabalhos para a comunidade pelotense, através de mostras ou festivais. Como conta o diretor, em sua fala: “Dessa última fase dos festivais eu participei de todas, quando não era com algum trabalho era na organização. Eu participei de todas; muitas vezes fazendo as duas funções ao mesmo tempo”.

No ano em que se aconteceu o 1º Festival, Dornelles participava de dois espetáculos; *“Fuenteovejuna”* e *“Antonio meu Santo”*, montagens já citadas acima. De forma que, concorrendo, contribuiu com sua experiência na consolidação do evento. No ano seguinte, atuando apenas sob a direção de Walter Sobreiro, recebeu o convite do diretor Clóvis Veronez para trabalhar em um espetáculo com o grupo Usina de Teatro. Acabou por aceitar, e novamente retornou ao festival com outras duas peças: *“Em nome de Francisco”* com Walter Sobreiro e *“O auto dos 99%”* com Clóvis Veronez. Na 3ª e 4ª edição do Festival, concorreu com as peças *“Circunstâncias de um equilíbrio”* e *“Ordem e Progresso”* ambas dirigidas por Veronez.

Já no ano 1989 destacou seu empenho como diretor, ao formar o Grupo Oficina de Teatro, quando dirigiu a peça *“Restos do Amanhã”*.

De modo geral os atores e atrizes em pleno amadurecimento de suas produções teatrais, passam a ocupar culturalmente um outro lugar dentro do universo teatral, como por exemplo, a área de seleção e julgamento. Passam a ser considerados capazes de avaliar os vários componentes de uma produção. Um desses atores é o Dornelles que, no Festival de 1996, passou a integrar o corpo de jurados da Mostra Comunitária de Teatro do COP, evento paralelo ao 11º Festival de Pelotas e 1º Cone-Sul.

No entanto, esta função é apenas mais uma, no mundo do teatro, já que para o ator-diretor, Flavio Dornelles, continuou aceitando convites para novas atividades com outros diretores, com Eduardo Matarredona, por exemplo, que em 1997, chamo-o para atuar com o elenco do grupo Cia Cem Caras, no espetáculo *“O Casamento do Pequeno Burguês”*. Concomitantemente Dornelles dirigia, montava e atuava na peça *“A Noviça”*.

Contudo, o ator merecedor de prêmios, foi agraciado. Em um espetáculo dirigido por Eduardo Matarredona, recebeu o seu primeiro e único prêmio de melhor ator, quando na ocasião da apresentação em um festival do nível regional, realizado em Porto Alegre. Com esses dois últimos espetáculos participou do que viria ser o último Festival de Pelotas e 2º Cone-Sul, em 1997. Esses espetáculos concorrentes

receberam vários prêmios na fase local. Sendo que a peça que Dornelles, dirigiu e atuou, “A Noviça” levou a maioria dos prêmios entregues.

No exercício da teatralidade, evidencia-se em sua fala, a continuidade do trabalho desenvolvido pelo ator-diretor:

E depois comecei a dá oficina em vários locais; aqui no tetro COP, que tenho vários trabalhos, no tempo do Clovis Veronez, e depois, mais diretamente oficineiro. Hoje eu trabalho com o Núcleo de Teatro do Senac e do Cem Caras.

Essa luta que tanto o Dornelles quanto o Chico Meirelles se empenham, é pela manutenção de espaços, físicos e temporais, que permitam a expressão da arte do ator, é a luta pela continuidade do teatro em Pelotas. Para que essa linguagem não venha a desaparecer, cristalizando-se no futuro sem que haja a possibilidade de resgate.

- João Bachilli

Homens e mulheres encenadores, que puxaram uma geração com incessante atividade artística, são como sementes ou alguma espécie de hibisco, estão sempre brotando.

João Bachilli, homem do teatro e do circo, outro entrevistado, adiantou na introdução de uma conversa que “tudo está dentro da mesma salada.” Frase que usou para falar da temática – Circo – área escolhida por ele, como fonte de pesquisa e trabalho.

Para apresentar um pouco de seus primeiros contatos com a expressão teatral, falou da Companhia Tragicômica Arteatro, do Teatro Avenida, quando na época movimentavam-se grupos como o Cabe na Sacola e o 20 pras 8 lá no Mauá. E dando continuidade à conversa, Bachilli acrescentou, “Em seguida eu já entrei no Desilab, e depois no Teatro Escola, no tempo de Walter Sobreiro Junior”. Constata hoje, que a maioria do pessoal que trabalhava na Cia Tragicômica, naquela época, não se encontra mais em Pelotas, ou está em São Paulo ou no Rio de Janeiro, “eu é

que sou muito apegado aqui” diz justificando a sua permanência na cidade, pois foi aqui mesmo que encontrou a sua paixão, e sorridente contou a seguir:

Eu sempre fui apaixonado pelo Circo. E agora com essa tendência que surgiu com a Escola de Circo, ela tá inserida dentro do próprio Teatro. Os artistas têm que ter um preparo físico muito grande! Porque, vem um diretor louco que quer quê se jogue lá de cima e ele tem que saber cair! Ele tem que saber de tudo, tem que ter um vigor físico muito grande.

Encontram-se nessas palavras a proximidade do teatro e do circo. As duas correntes precisam do corpo físico, masculino ou feminino, de prontidão, para buscar o “além” dos limites dados. “E eu acho isso bonito! Acho que dignifica muito mais, valoriza muito mais o trabalho”! Assim afirma, pois acredita no “corpo completo” para que se possa representar: a sincronia do desdobrar-se fisicamente e esteticamente. O corpo como meio expressivo da arte de ator. Ele descobriu que:

Dentro de teatro... eu fiquei um pouco enjoado de teatro. Eu queria fazer uma coisa diferente, mais ao meu gosto. Que juntasse mais um pouco, o grandioso, o megalômano assim! Mas, eu sempre gostei disso. E juntar o teatro, o circo e a dança!

Uma prática que se afinou nas próprias ações teatrais, pois Bachilli foi um dos tantos, como Chico Meireles e Dornelles, que participou de todas as edições dos festivais das décadas de 80 e 90, quando não era em algum espetáculo era na organização do evento, exercendo muitas vezes as duas funções simultaneamente.

A fusão de Bachilli com a área do circo, dança e teatro começou em 1988 com o surgimento da Oficina Permanente de Técnica Circense, OPTC, que completou em 2005, dezessete anos. Sendo que a partir de meados de 2002 passou a formar um elenco com os próprios alunos. Durante esse tempo de existência do OPTC, desenvolveu com os alunos, parâmetros técnicos para o trabalho do ator de Circo. Isso permitiu a montagem do espetáculo chamado “*Tholl*, imagem e sonho” produção que exigiu um ano de preparo. O atual elenco do OPTC é formado por pessoas jovens, tanto na idade quanto no circuito artístico, sem nunca antes terem participado do meio teatral. Portanto, uma tarefa de formação que começou pela

aproximação afetiva, depois com o cuidado com o preparo físico e, por fim, a formação de atores. Bachilli afirma falando da sua descoberta:

mas foi aquele momento que você diz, tô com as pessoas certas no momento certo, na minha mão pra trabalhar. Sei que se eu investir, vou ter um bom resultado. E deu resultado.

O resultado deste investimento, que hoje se chama “*Tholl*”, pode ser contabilizado, desde 2002, em várias turnês pelo estado e pelo país, que já contam com sessenta apresentações e vinte e cinco mil espectadores (dados de julho de 2004¹¹), além de propostas para viajar com o espetáculo para o exterior.

- Stael Gibon

No período em que o Teatro do COP era administrado por Fernando Recuero e por sua esposa Beatriz Kanaan, estavam sediados lá também os grupos PÓ Pelotense, coordenado pelo casal, e o Usina de Teatro, coordenado por Clovis e Marcia Veronez. Estes dois últimos realizavam oficinas para pessoas, da comunidade, interessadas nessa atividade. Uma espécie de curso para iniciantes.

Stael Gibon, outra colaboradora desta pesquisa, começou na carreira teatral como participante das oficinas do COP, em março de 1991. Natural de Rio Grande veio para Pelotas em 1989, com o objetivo de cursar artes, entrando para o curso de Educação Artística, e acabou se envolvendo com o teatro dois anos depois. ela diz que:

com o passar do tempo na oficina, no final a gente começou a montar um espetáculo. E mais, algumas pessoas ficaram como pertencentes ao Usina de teatro. E o Usina já existia há muito tempo, já havia participado de alguns desses festivais, com o Clóvis, com o Lori Nelson, o próprio Dornelles e o Índio.

¹¹ Folder da Programação de Teatro, semana de aniversário, abraça Pelotas, 192 anos. Prefeitura Municipal de Pelotas, 2004.

Os artistas citados por Stael; Lori Nelson e Fernando Benevenuto, conhecido por Índio, foram também integrantes do Grupo Usina de Teatro. Quanto a participação nos Festivais, ela afirma que assistiu parte da edição de 1989, e com maior frequência as três edições seguintes. Que, segundo ela, era o início de uma fase problemática dentro da política de então. “Porque na verdade os festivais; eles têm relação com o poder público. A partir de 1988 foi pro - momento de Pelotas (...), foi onde a cultura começou a ser varrida”. Stael aborda as questões das mudanças nas gestões do município que afetaram também os festivais naquela época.

Para quem viveu os Festivais, parece transitar por aí levando consigo recordações deixadas pelo movimento, de modo que “é impossível não pensar em Festival de Pelotas”. Neste caso, a atriz acha que é uma marca, e explica isso relacionando o passado com a proposta cultural da gestão de Fernando Marroni:

Uma marca que foi criada e que ficou no passado. Se perdeu naquele período. Não se conseguiu resgatar nestes últimos quatro anos, nessa nova administração. Até porque essa administração, ela tinha outro enfoque de cultura que era também a descentralização da cultura. A descentralização do teatro, não utilização do teatro naqueles mesmos moldes.

Para Stael Gibon, o Festival de Pelotas é uma marca patrimonial a ser resgatada, pois teatro é arte importante, a pensar, primeiramente para o ator, “é minha vida, é uma coisa muito importante na minha vida, mas eu, pra mim fazer, eu tenho que me dedicar”. Essa dedicação, exigência do fazer artístico que, nos dias atuais e na cidade não é mais viável. A sobrevivência do ator ou do artista, no mercado de trabalho que exige profissionalização, é indiscutível. Já foi o tempo em que se faziam os objetos e coisas de cultura com muita garra, viviam para eles, hoje é necessário a inversão.

Durante os processos desenvolvidos nas oficinas, surgiram dois núcleos de teatro. Em um desses núcleos o diretor, Clovis Veronez, trabalhava com a peça “*Tistu, o menino do dedo Verde*”, foi quando então Stael participou pela primeira vez do Festival, no ano de 1991. Com esse mesmo elenco ela participou também de outros festivais como os do COP (Anexo 5), além de várias apresentações com a

peça “*Joana*”, também encenada pelo grupo Usina de Teatro. Nesse mesmo período, fez parte da coordenação da ASA-teatro.

Em 1992 Stael deixou o grupo Usina e passou a trabalhar em “*Lispector Lislí*”, uma peça coordenada por Clarissa Alcântara e Deizi Rodrigues. Mais adiante se deu o encontro com o ator Aceves, nascendo daí o grupo Tribo da Lua, que desde então ativou novos trabalhos de criação, a partir de pesquisas que ambos vinham desenvolvendo.

Por fim, Stael decidiu ao concluir, em 2002, o projeto do espetáculo que vinha desenvolvendo, “*A Salamanka do Jarau*”, dedicar-se exclusivamente ao estudo universitário.

- Alexandre Santos

Alexandre Borba foi participante dos Festivais, envolvendo-se com a parte técnica de alguns grupos. Grande admirador de teatro, também foi espectador das últimas edições dos Festivais de Teatro de Pelotas. Mas antes, ele conta:

Em 89 ou 90, tinha uma banda de Rock, no colégio, nós tínhamos uma coisa assim; sempre nos nossos ensaios, nas apresentações, que foram uma meia dúzia. Tínhamos uma coisa que era de nos caracterizar diferente, vestir uma roupa diferente. Dissemos, olha, na banda isso fica mais difícil, pois demanda um outro exercício. Mas no teatro! (...) Então vamos fazer teatro!

Ao decidir então, o rumo que o grupo deveria tomar, depararam-se com a falta de espaço para os ensaios. Depois de certa procura, encontram um espaço na Biblioteca Pública, e então, iniciaram um trabalho. Ali, descobriram que para fazer teatro precisariam transitar pelas questões teóricas, envolverem-se em pesquisas e outros dispositivos. Isso ocorreu na época em que Flávio Dornelles estava vindo de São Paulo. A turma imediatamente foi arrebanhá-lo para o grupo, de forma que com ele, iniciaram a montagem da peça “*A noviça*”.

Contudo, Alexandre, que estava descobrindo a arte do ator, fez outra descoberta; encantou-se pela parte técnica. Assim ele diz:

Eu fiz um pouco de tudo. Eu fiz toda aquela parte de trás. Eu vi a angustia do ator. Estive envolvido na confecção do figurino, na confecção da trilha, da luz, que me interessava muito! Ah! esse efeito luminoso! (...). Porque eu já tinha lido aquele polonês que veio para o Brasil, Ziembinski. Ziembinski veio e trouxe a luz! No Brasil, alguns espetáculos não tinham luz. (...) E eu lia sobre Ziembinski e dizia – Mas, onde é que eu vou poder descobrir isso? Aí, dentro daquele processo eu pude!

A parte técnica é uma peça da engrenagem do teatro, e envolve pessoas que gostam do teatro, não exatamente na tarefa de ator, mas nesse aparato que compõe o todo da obra. Com isso, trabalhou em várias produções e diz “em nenhum deles eu fui ator! Porque não dava tempo, eu estava angustiado para fazer as coisas, pra fazer acontecer”, afirma Alexandre.

Ao enveredar pela engrenagem da técnica, experimentou outra parte importante no teatro, a da produção, coisa “maldita”, diz ele, pois exigia sair de porta em porta, explicar todo o processo e aguardar a resposta. De qualquer maneira, o teatro pede pessoas que se envolvam nas suas múltiplas faces, que se encarregue das suas várias partes. E como bem observa Alexandre: “quem passa por esse processo se apaixona. Ou desiste! Porque tu passas a fazer parte dessa engrenagem dessa grande máquina”. Todo trabalho agrega particularidades, demanda entusiasmo, e a parte técnica em questão exige igualmente o que um espetáculo pede para o ator ou diretor.

Hoje, Alexandre assume o lugar que já fora de tantos, como Fernando Recuero, Eduardo Mattarredona, na coordenação da casa de espetáculos, Teatro do Circulo Operário, COP.

Esses atores e atrizes, aqui apresentados, mostram que a trajetória artística os acompanha desde muito cedo. Foram expressivos colaboradores dos festivais de Pelotas, não só dos promovidos pela Prefeitura Municipal, mas também

por outras instituições, tanto na cidade como em localidades bastante distanciadas das fronteiras da região.

Acredita-se que independente de qualquer ação do poder público ou de instituições privadas, estes artistas foram e são fomentadoras da cultura de teatro na cidade. Mobilizaram grupos e criaram novos, descobrindo talentos que vieram também a substanciar os festivais. No decorrer do tempo, alguns acabaram buscando novas atividades, outros continuaram e até hoje permanecem na batalha pela causa do teatro. A seguir, o capítulo IV apresenta os grupos envolvidos pelos entrevistados.

PALCO, LUZ, ENCENAÇÕES.

Os grupos dos entrevistados

Para elencar precisamente os grupos dos quais os entrevistados criaram ou fizeram parte do elenco, seria preciso, para descrevê-los, construir um gráfico histórico complexo, estabelecendo uma linha de tempo, formada a partir de uma pesquisa mais elaborada. Portanto, nessa pesquisa são destacadas algumas equipes já mencionadas, as quais trazem fragmentos relativos a existência de um ou de outro grupo, no qual foi possível verificar a sua participação na formação cultural da cidade.

Alguns núcleos, companhias e grupos, se formaram a partir de um ajuntamento coletivo, de desejos afins entre colegas ou pessoas próximas. Outros se formaram dentro de instituições organizadas, obedecendo às diretrizes políticas por elas estabelecidas. Cito como exemplo as escolas, as Universidades, as associações, os clubes, sindicatos, pastorais, etc., embora não sendo uma tradição exclusiva de Pelotas, por aqui também se reafirmou.

O Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas, CEFET, por exemplo, foi desde os anos 70, quando então era Escola Técnica Federal de Pelotas, ETFPel, o ponto de partida para muitos trabalhadores de teatro da geração atual.

Nos relatos dos interlocutores dessa pesquisa a formação de um grupo nessa instituição se deu com o ator José de Abreu, quando este veio trabalhar em Pelotas, na Universidade Federal e acabou sendo conduzido para a Escola Técnica, ETFPel. Dentro desta instituição estimulou vários alunos a fazerem teatro, necessariamente era esse o objetivo naquele período, criar atividades extra - classes para que os alunos pudessem participar, principalmente, de apresentações e festividades cívicas evidenciadas pelo calendário escolar, vigente na época.

Com o passar do tempo esse grupo ganhou o nome de Desilab, sigla do grêmio estudantil da escola. No processo de suas atividades adquiriu mecanismo ativo, de maneira que se tornou referência para o teatro na cidade, como se refere o ator Chico Meirelles. É possível afirmar que havia certa quantidade de núcleos que se formaram na Escola Técnica a partir do Desilab, os quais foram responsáveis pela formação de um número bastante significativo de artistas participantes no desenrolar da cultural teatral no século XX. Passaram por esta instituição coordenando o Desilab, diretores como: José de Abreu, João Carlos Vieira, Nara Kaisermann, Valter Sobreiro Jr., Eduardo Mattarredona, Flavio Dornelles e tantos outros que acabaram influenciando uma geração, como aconteceu com os envolvidos nesta pesquisa. Sejam eles, hoje em dia, atuantes ou não, como o diretor e ator Marcos Tavares e o irmão Neco, afastados da prática teatral, ou dos persistentes, Chico Meirelles, Flávio Dornelles, João Bachilli e Aceves, entre outros

Chico Meirelles compara o Desilab, ao grupamento que era dirigido por Walter Sobreiro, localizado junto ao Colégio Municipal Pelotense. Certamente, o grupo do Pelotense também resultou na formação de outros núcleos. Walter Sobreiro depois de algum tempo, já nos anos de 1982 a 1993, passou a dirigir o Desilab, no atual CEFET.

Os irmãos Tavares buscaram na memória um pouco de sua experiência no Desilab, o que constatamos a seguir na fala de Marcos:

O Grupo da escola, sempre se apresentava no dia 11 de outubro, como se fosse uma ordem. Montavam-se os espetáculos para aquela data. O primeiro foi *“Preto no Branco”*, que era uma criação coletiva; de naves espaciais. Depois, *“Sonhos Numa Noite de Verão”* de Shakespeare. Quando vem a falecer Érico Veríssimo, 1975, o grupo montou uma coletânea que se chamava *“A pena de Érico Veríssimo”*.

O Grupo Desilab movimentava-se fabricando vários outros espetáculos, lembram os artistas quando passaram pelo grupo, peças como *“Joãozinho Peteleco”*, *“O Eu”*, entre outras tantas que participaram de festivais locais, estaduais e fora do Brasil. Já com a Direção de Walter Sobreiro, o espetáculo *“Fuenteovejuna”* foi para o 1º Festival de Teatro de Pelotas, tendo no grande elenco Flávio Dornelles e Chico Meirelles, bem como *“Em nome de Francisco”*, que integrou o 2º Festival de

Pelotas, já não contando com a participação de Chico Meirelles. No entanto, Chico Meirelles fez questão de dizer: “todos nós que dirigimos teatro hoje, passamos pelo Grupo Desilab. E o Desilab foi de uma importância nos anos 80!”.

Importante viveiro de grupos, a Escola Técnica formou núcleos a partir dos cursos e oficinas desenvolvidos por seus membros. Destes cursos surgiram os grupos: Usina de Teatro, o Oficina de Teatro, o Tá Faltando Um e a Companhia de Teatro Cem Caras. Fato evidenciado por todos os entrevistados. No entanto, dentro da instituição, a preocupação não era com o festival nem com a formação do artista de teatro, mas apenas com a existência de um conjunto que pudesse ser chamado de teatro. Sobre isso Chico Meirelles comenta que “O teatro era importante enquanto elemento agregado à instituição. O que aconteceu é que esse grupo cresceu, ele extrapolou a condição de grupo escolar e começamos a viajar com o grupo”.

O trabalho adquiriu amadurecimento e saiu do mecanismo do encenar por encenar, de modo que, para a formação de Flávio Dornelles foi tão importante o Grupo Desilab quanto o Usina de Teatro. Este último, em especial, mostrou-lhe a diversidade, diferenciando-se assim do primeiro, mesmo quando passava pela direção de diferentes diretores, explica ele retomando a questão aqui abordada:

porque o Desilab era um grupo escolar. Tinha o intuito de fazer um trabalho estudantil, embora o espetáculo tinha outro caráter, né? Plasticamente, o Walter era um grande encenador, e quem assistisse o espetáculo, não dizia que aquele era feito por alunos. Mas tecnicamente foi o Usina que me proporcionou um preparo melhor de ator.

Em geral, deve-se a excelência dos diretores, o exercício da teatralidade com uma produção intensa na instituição, que se deu a conhecer pela comunidade pelotense. De alguma forma o trabalho escolar impulsionava os alunos de teatro a tomarem gosto pelo fazer. Um incentivo que gerava incentivo, e que se mostrava visível nas várias viagens dos espetáculos em festivais e mostras, conseqüentemente, adquiriam experiências e traziam isso para o seu fazer diário. Através de Festivais como os de Ponta Grossa, no Paraná; São José do Rio Preto; Ceará, no nordeste; ou ainda além da fronteira nacional, em Montevideu. O Desilab

cresceu, e da mesma forma seus núcleos, o Usina de Teatro, o Oficina de Teatro, o Tá Faltando Um, e a Companhia de Teatro Cem Caras.

O Usina de Teatro, por exemplo, formado em 1985, teve Clovis Veronez como seu primeiro e único diretor. Grupo com grande atividade de espetáculos que provavelmente viveu até 1997. Pela produção de boas peças foi acumulando inúmeros prêmios sempre que participou de festivais. No 2º Festival de Teatro de Pelotas, em 1996, esteve com o *“Auto dos 99%”*; em 1987, com *“Circunstância e Equilíbrio”*; e em 1988 com *“Ordem e Progresso”*. Concorreu ainda na 7ª edição, em 1994, com *“Tistu, o menino do dedo verde”*. Em seus últimos anos de formação, o elenco passou a elaborar seus trabalhos no Teatro do COP, quando concorreu no 9º Festival com a peça *“A idade do Sonho”*.

Vida longa marca a existência do grupo Oficina de Teatro, criado em 1985, e que por volta de 1991 ou 1992 tornou-se Got. O nome Oficina de Teatro ressurgirá com um outro elenco. Dissidência do Desilab, este grupo se formou quando Valter Sobreiro propôs a Dornelles que administrasse uma oficina para iniciantes. Essas oficinas eram as geradoras de novos grupos. O ator aceitou o trabalho. Certo dia Walter perguntou se ele não teria alguma coisa para apresentar num Acalantos¹², lembrou Flávio, “Aí eu disse, ah! Eu tenho uma idéia de trabalho! Ele gostou e tal”.

Era uma peça que Flávio Dornelles havia trazido de Campina Grande, na Paraíba, de um festival de teatro, que depois de assistir a vários espetáculos, aquela lhe chamara atenção. Um texto de Zenno Wild, *“Meu Guri”*, sobre meninas e meninos de rua. O diretor de posse do texto, disse que passou a brincar com o pessoal na oficina. Ao mesmo tempo foi adaptando-o até resultar em um esquete de trinta minutos, intitulada *“Restos do amanhã”*. Depois de montado o espetáculo, exibiu-o ao público, o que causou surpresa tanto para o Dornelles como para a turma, ao ver que a peça havia agradado a muita gente; “foi um boom em Pelotas.

¹² Acalantos. Uma espécie de festa que a antiga Escola Técnica organizava para mostrar as potencialidades, com uma noite de apresentações de banda, CTG, grupos de dança e teatro, tudo se dava dentro de uma classe.

Pois a aceitação do trabalho foi pela qualidade apresentada, conforme o diretor, a peça era bem cuidada, bem trabalhada”.

Participaram com ela no 1º Festival de Esquete Estudantil, realizado no Centro Social Urbano no Areal, sendo bem sucedidos, arrematando, mais de cinco prêmios, seis ou nove não lembra com exatidão Flavio Dornelles.

Como já havia certo distanciamento entre o coordenador da turma e a instituição, com a participação da peça “*Restos do Amanhã*” a situação tornou-se insustentável. De modo que o diretor Walter Sobreiro chamou Flávio Dornelles para uma conversa sobre a atuação no festival de esquetes. Na qual Dornelles manifestou sua decisão dar continuidade ao trabalho que vinha desenvolvendo, já que este teve grande aceitação, além de considerar a temática que envolvia a peça oportuna para a época. Feito isso, o passo seguinte foi optar por formar um grupo, e o que era uma turma da oficina, transformou-se então no grupo “Oficina de Teatro de Pelotas”. Na sequência, foi feita a adaptação do texto para 1h e 10 minutos, com o intuito de concorrerem no 5º Festival de Teatro de Pelotas. Surpreendentemente, dos onze prêmios oferecidos pelo festival, o grupo ganhou oito, e ainda pairaram dúvidas quanto a mais um prêmio para o elenco. O grupo foi ganhador dos prêmios de melhor espetáculo, melhor ator, atriz e ator coadjuvante, melhor história e figurino, passando depois também a viajar com esse espetáculo por vários lugares.

Este evento tão positivo acabou por aborrecer a outros tantos na instituição, uma vez que havia na escola um elenco experiente, o Desilab, que na época continuava a apresentar o espetáculo “*Em nome de Francisco*”, que havia concorrido no 2º Festival de Teatro de Pelotas. Dornelles lamentou o fato, que “(...) em vez de unir, começou aquilo a ficar um pouco dividido”. Frases como: “- não, quem é o grupo oficial!? Ah! Mas o grupo oficial...”, serviram para reforçar os atritos existentes.

O grupo Oficina de Teatro prosseguiu com a produção do espetáculo “*A Fantástica Viagem a Gulag*”, em 1991, então com coordenação de Acevesmoreno, e contando com o apoio de Dornelles, re-nomeando o grupo para Got.

No período entre 1992 a 1993 quando Dornelles iniciou o trabalho com uma turma que já ensaiava na Biblioteca Pública Pelotense, resgatou o nome de

Oficina de Teatro, definindo assim o elenco da Biblioteca. O grupo Oficina de Teatro seguiu atuante, participando de várias atividades, inclusive ganhando com a peça “A Noviça” o prêmio de melhor espetáculo da Fase Local no último Festival de Pelotas e 2º Cone-Sul. E o GOT foi, aos poucos, se diluindo.

Em 1996 surgiu o Grupo Ta Faltando Um, coordenado pelo professor João Carlos Vieira. Depois de vencer o 2º Festival de Teatro Escolar, organizado pelo Teatro do COP, foi ganhador do prêmio de 2º melhor espetáculo, com “*Pipocas de papiro*”, concorreu no mesmo ano de 1996, ao 11º Festival de Teatro de Pelotas.

A Companhia de Teatro Cem Caras, oriunda também de turmas de oficinas, foi formada em 1993 e dirigida por Fabiane Tejada. Teve suas propostas iniciais dirigidas para a área de ações educativas públicas, com abordagem em forma de esquetes. Os temas “*Lixo e praia*” e “*Pela vida*” foram seus primeiros trabalhos. A partir de 1996 Eduardo Mattarredona passou a coordenar o grupo, dirigindo espetáculos como “*Deus ajuda os Bãos*” e “*O casamento do pequeno burguês*” de Bertoldt Brecht, exibido no último Festival de Teatro de Pelotas. A partir de 2001 a direção do grupo passou a contar com a participação de Flávio Dornelles, assumindo a coordenação do grupo, até o presente momento.

No entanto, é importante aqui salientar que, dentro de outra instituição federal, foram criados outros núcleos de teatro que também consolidaram referenciais para Pelotas: a própria Universidade Federal de Pelotas, UFPEL. Sua existência foi relevante não só por elevar o número de grupos da cidade, mas porque sua composição era feita por funcionários, estudantes e professores. Destaco ainda, dentro do grande elenco das instâncias federais, a atriz Carmen Biasoli, vencedora de prêmios que vem colecionando desde os Festivais de Pelotas e se estendendo por festivais por aí a fora. Hoje Biasoli é professora do Instituto de Artes e Design, IAD e do curso de Especialização em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos.

A Universidade Federal, por ser uma instituição de ensino formadora de profissionais e de pesquisadores, almeja dar continuidade a essa formação também nas áreas de arte e da cultura. Convém salientar aqui alguns núcleos que agregou,

fugindo um pouco dos grupos dos quais os interlocutores deste trabalho fizeram parte.

Tentarei refazer um estreito percurso dos grupos, da fundação à fusão entre eles, de forma a clarear suas legibilidades. Começando pelo Grupo de Teatro Visconde da Graça, grupo que foi criado, em 1983, dentro do Conjunto Agrotécnico Visconde da Graça. Nesse período, era composto por alunos professores e funcionários da Escola. No ano de 1985, foi denominado de Teatro Universitário – grupo CAVG, mas conhecido apenas por Teatro Universitário.

No ano de 1985, já firmado então de Teatro Universitário, tinha Mariza Hallal como diretora. Participou do 1º Festival com o espetáculo “O Testamento”, ganhando o troféu figurino. Em 1986, já composto por professores, entre eles a professora Carmen Biasoli, alunos e funcionários de diversas unidades da Universidade, o grupo foi dirigido por um membro da EMBRAPA¹³, Adolpho Brum. Neste mesmo ano, montaram o espetáculo “O Noviço”, que participou da competição do 2º Festival de 1986.

No ano de 1987, deu-se a fusão do Teatro Universitário com o chamado Grupo JL. Nova Cruz, permanecendo então o nome de, Teatro Universitário - grupos CAVG e JL. Nova Cruz. Esta equipe participou do 3º Festival de Pelotas com a peça “*Bodas de Papel*” que teve na direção o ator Eurico Coelho Sacco. A peça foi premiada neste festival com Melhor ator para o próprio Eurico Sacco que também atuava, e Melhor atriz para Carmen Biasoli.

Mas, bem antes desta fusão, provavelmente tudo tenha começado com o Grupo Odontoarte, com o dinâmico José Luiz da Nova Cruz, professor de Fisiologia, da faculdade de Medicina, por volta de 1960. Esta equipe já começava a se apresentar não só dentro das unidades da medicina, mas em outros lugares, participando inclusive de festivais aqui mesmo na cidade e fora de Pelotas, conforme relatou a primeira atriz do grupo, Íria Machado.

Depois surgiu outro nome, inicialmente conhecido como Grupo de Teatro da Medicina Leiga, que teve na direção o mesmo fundador. Em 1986, este mesmo grupo passou a chamar-se J.L. Nova Cruz em homenagem a seu fundador. O grupo

¹³ Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária.

ficou muito conhecido pelas apresentações que fazia durante a semana do Médico, quando também era chamado de Teatro da Faculdade de Medicina. Igualmente, este grupo continuava a sair das imediações locais de apresentações, viajando e participando de Festivais.

O grupo Teatro Frio surgiu em 1988 e teve seu nome de batismo escolhido pelo cantor e compositor Vitor Ramil, que também participou do grupo como diretor musical da primeira peça, “A Hora do Lobo”. Esse espetáculo, bem como outros, tiveram a direção de Giorgio Ronna. O Teatro Frio tinha como propósito a investigação filosófica, estudos e experimentos da linguagem cênica. Com o espetáculo “*Babel*” participou do 7º Festival de Pelotas, contando em seu elenco com a participação da atriz Carmen Biasoli. No ano seguinte concorrem com os espetáculos “*O Mal-entendido*” e com “*Babel, I Never Talk to Strangers*”.

A Universidade Federal de Pelotas possivelmente formou outros grupos, pois durante as leituras e análises feitas a partir da documentação selecionada para esta pesquisa, aparecem outros núcleos assim nomeados: Teatro Universitário de Pelotas¹⁴, “TUP”, criado em 1960, era considerado admirável por sua garra e atuação, pois agregava ao grupo vários talentos daquela geração. Junto com este veio a Companhia Hipocryta–CAVG e o Grupo de Teatro da Agronomia.

No ano de 1999 a Universidade Federal retomou as atividades teatrais, desta vez com o nome de Núcleo de Teatro Universitário, e teve na coordenação Fabiane Tejada. Porém, em 2001, o grupo desarticulou-se. No lugar em que estava sediado, no anexo da antiga Escola de Agronomia Eliseu Maciel, apenas duas pessoas integrantes da equipe permaneceram realizando oficinas de teatro sob a forma de projeto de extensão, oferecidas à comunidade.

Retomando aos grupos, nos quais os envolvidos nesta pesquisa estiveram participando apresento, o Grupo 20 pras 8 lá no Mauá. Esta equipe costumava fazer temporadas pelo estado, atuando em festivais dos anos 1970, não chegou a participar das edições produzidas entre os anos 85 e 97 organizadas pela FUNDAPEL. Este grupo destacou-se por um diferencial na linguagem cênica,

¹⁴ Valter Sobreiro Jr. (RE)VIVA O TEATRO. Editorial da Associação de Artistas de Pelotas / ASA - Teatro. Nº 1, nov/85.

valendo-se da linguagem popular, como a oriunda do teatro de rua, estratégia que acabou servindo como referencial para outros grupos. Em razão disto, os atores que passaram por ele, acumularam experiências que vieram a influenciar outros grupos, transplantando esse aprendizado a outros núcleos. Ana Ó, recorda bem, em sua breve passagem pelo 20 pras 8 lá no Mauá, a maneira como eles trabalhavam:

Eu me lembro que a gente apresentou muito no saguão da prefeitura e também na Bento Gonçalves, na avenida. Dia de feira, a gente se reunia, distribuíamos panfletos com dizeres: - Amanhã vai ter espetáculo no bairro tal, na rua tal...

O teatro de rua, uma vez que sai do palco, cria outras possibilidades, como a de percorrer a cidade chamando o povo para assistir o espetáculo em tal praça, esquina, salão, frente da igreja. O artista popular não resguarda seu personagem para mostrar após as cortinas se abrirem. Mostra-se e pronto. Se for preciso se maquia e se veste no meio do público. O texto é sempre de fácil entendimento, com abordagem dos acontecimentos do momento, como política, greve, fome, moradia, geralmente em forma de comédia. Esse estilo interessa o público porque ele se identifica com os textos e se diverte com os personagens e com o conjunto estético. Este tipo de linguagem era característica do Grupo 20 pras 8 lá no Mauá e de outros grupos como o Cabe Na Sacola, criado em 1974, puxado por longo período pelo diretor Ronaldo Cupertino de Moraes, e também o grupo Cuidado a Casa Tá Caindo, fundado em 1982/3.

Muitos dos diretores se adaptaram ao novo estilo, enquanto outros continuavam apresentando um estilo mais conservador, como por exemplo, os grupos Teatro Universitário e o Teatro Escola, que é considerado o grupo mais antigo do Brasil, entre outros. O Teatro Escola, do qual João Bachilli fez parte, traz em sua história um século de atuação, encenados por gerações de atores que o habitaram. Fundado em 1914, primeiramente como Corpo Cênico da União Pelotense, a partir de 1930 passou a adotar o nome de Copo Cênico do Apostolado dos Homens da Catedral, e pós 1946 foi batizado de Teatro Escola de Pelotas. Um de seus últimos trabalhos "*Essas Margens, Cinco Estórias de Guimarães Rosa*", com

direção de Barthira Franco foi encenado em 2005, como resultado do trabalho desenvolvido pelos alunos do curso de interpretação.

Ainda, com relação à teatralidade popular em Pelotas, uma questão é significativa quanto a esse estilo. Nos anos 60 e 70, grupos do eixo Rio São Paulo, como o TBC, o Arena, o Opinião e o Oficina, destacaram-se por realizarem experiências tanto no uso de novas técnicas (espaço, expressão corporal, cenografia, etc) quanto na escolha de temáticas nacionalistas. Essas experiências, de alguma forma, acabaram por influenciar o teatro de vários estados brasileiros, conforme diz Olga Reverbel (1987). Essas influências também se refletiram no teatro daqui, extremo sul do país. Aqui na cidade, havia um trabalho que se assemelhava com esses grupos do centro do país.

Ana Ó deixou perceber, em suas falas, que a forma de se apresentar do seu grupo, O 20 pras 8 lá no Mauá, “era muito mais de vanguarda”. A equipe se desdobrava escrevendo os próprios textos, com assuntos do momento ou voltados para a nacionalidade, como temas indígenas. Assuntos que geravam curiosidade e um interesse tal que “as pessoas começavam a ver um valor do teatro na discussão do momento”.

Provavelmente um outro grupo contribuiu significativa para o cenário da cultura da cidade. Com características diferenciadas, foi inicialmente nomeado de Grupo de Dança e Teatro Galeria Quilombo, criado em 1984, sendo coordenado por Beatriz Kanaan. Esse elenco surgiu a partir do interesse de alunos do curso de dança, que desejavam formar um grupo.

O resultado satisfatório da agregação de elementos plásticos, além dos da própria dança, como a linguagem do teatro, a música, o canto, e repertórios da capoeira, fez com que o grupo, então nomeado de Galeria Quilombo, se inserisse em variados festivais de teatro. Este grupo de dança adotou em seu primeiro espetáculo, textos poéticos sobre a “Mulher Gaúcha”, criados por Ronaldo Cupertino de Moraes, participando com esta peça, na categoria de elenco especial, do 1º Festival, em 1985. A peça então se intitulava “*No Más, uma Cena Gaúcha*”, um espetáculo construído com elementos plásticos e de cuidados estéticos abordando

um tema regional. Figuras como Adão Monquelat, Lu Schneid, Luciana Gruppelli, Lori Nelson, Túlio Oliver, Fernando Recuero, o Fefa e Ana Ó, atuaram neste elenco.

O projeto para esse espetáculo, surgiu a partir da comemoração dos 150 anos da Revolução Farroupilha, 1835 -1945. Conforme diz Ana Ó, o grupo resolveu tratar da história. Trazendo um pouco do processo dessa peça, ela lembra que:

O Espetáculo tinha mais ou menos dez quadros. Começava com a formação do povo gaúcho em forma de uma dança Afro, de batidas de sons mais forte, com algo de capoeira. Tinha o índio e o branco, e ai nascia o gauchinho. Então tinha “o casazinho dançando de prenda e de gaúcho”.

A peça recebeu o destaque especial do 1º festival, pelo trabalho que marcou o estilo do grupo. No ano seguinte, o grupo Galeria Quilombo foi renomeado por “PÓ Pelotense”, transferindo sua sede para o Teatro do Circulo Operário Pelotense, COP. Daí em diante sua participação nas demais edições dos festivais em questão foi apenas em caráter especial, como convidado, recebendo cachê.

Bem curta foi a trajetória do grupo Outro Grupo de Teatro, grupo que Marcos Tavares tem na memória seu começo. Partiu de um convite de uma turma de amigos que queriam fazer teatro, Marcos juntou-se a eles levando seu colega da Escola de Teatro do Rio de Janeiro, Carlos Lima. A proposta dos amigos era de formar um grupo e montar uma peça. Um deles até já tinha em mãos, um libreto de Cordel, de autor anônimo, com um texto de dez minutos de duração. O processo de montagem iniciava com exercícios de improvisações, e ao mesmo tempo adaptando o texto para 45 minutos. Assim foi construído o espetáculo “*Antonio Meu Santo*”, em pouco mais de dois meses que antecederiam ao festival de 1985.

O elenco, que contava com a participação de Chico Meireles, agilizou o espetáculo de maneira alternativa e conforme o texto se desenrolava, iam construindo os personagens com roupas adquiridas em brechós, com pipocas, pastéis e rapaduras, e outros artefatos domésticos que ficavam a cargo das mãos dos atores. “Então era tudo ao vivo, ali!” recorda o diretor. A exibição da peça se deu no 1º Festival de Teatro de Pelotas, como concorrente.

Às vezes, fica entranhada no artista a marca da sua obra, os movimentos do processo, os cheiros, as cores, os sons. São elementos que custam a se esvair, e então, na primeira oportunidade, os sentimentos das coisas feitas, afloram, numa confirmação do prazer que acontece no íntimo do artista. Um minúsculo fenômeno foi assim capturado por Marcos Tavares, enquanto falava da peça “*Antonio Meu Santo*”, exaltando a sua satisfação pela remontagem da peça em 2003, por Flavio Dornelles. A seguir um trecho da conversa:

Até hoje eu me orgulho de ter feito! Por que até hoje as pessoas falam - Era uma peça divertida! Inclusive essa peça, pra mim, foi muito marcante, por que nós estando aqui no Rio Grande do Sul e fazendo uma peça do Norte... Não sei se sabes a história!? São cinco mulheres que estão à procura de homens. E tem a festa de Santo Antonio.

O grupo, Outro Grupo de Teatro, era composto por cinco homens e duas mulheres, o texto original estabelecia o contrário, cinco mulheres e dois homens. Ao inverterem os papéis, houve uma transformação de personagens. Foi bom ouvir o Marcos falar sobre esta criação:

E ficou muito divertido por que são cinco mulheres procurando um marido, e elas fazem de tudo! Promessas, trezenas, então foi uma coisa assim que não teve final. A gente resolveu, fazer uma sessão de Umbanda, e todo mundo gostou.

A proposta de Outro Grupo de Teatro era aberta a adequação de outros elementos cênicos, retirados das coisas simples do cotidiano. Destaco aqui que enquanto alguns atores saíam dos bairros para ensaios no centro da cidade, os do grupo Outro Grupo de Teatro faziam o inverso, com os atores indo aos bairros. De uma série de espaços de ensaios que havia, incluía-se o da Minha Casa Rural, situado no bairro Santa Terezinha que, para o diretor Marcos, era o “único lugar que alguns grupos tinham para ensaiar na época”. Acrescenta ainda que “a turma ia e voltava a pé, e os grupos se revezavam”, certamente por questões de acomodações na casa.

No período de 1985 também se criou o Grupo Casa de Brinquedos, localizado no Centro Social Urbano do Areal, CICI, sob a coordenação de Chico Meirelles, com a colaboração de Marcos Tavares e Vanjá Moreira. O Centro Social era outro lugar promovedor de cursos de teatro, especificamente para adolescentes na faixa etária de 14 anos. Das oficinas do curso surgiu o grupo que até hoje atua sob a direção de Chico Meirelles.

Um dos propósitos do “Casa de Brinquedos”, era montar espetáculos para se apresentarem em escolas; “nós não queríamos apresentar em teatros”! conta Marcos Tavares. Os deslocamentos para os bairros eram perfeitos ações de fé e força. Para levar esses espetáculos às escolas, os coordenadores precisavam deslocar-se com as crianças, juntamente com as mães, levando ainda figurino e adereços. Assim, o pesado deslocamento, exigia viagens com malas e bolsas, o que sem dúvida causava um esforço monumental.

O grupo concorreu em três festivais. Em 1989 com o espetáculo “*Crônica de um Brasil com Z*”, no seguinte com “*As cartas marcadas*”, e no 12º Festival de Teatro de Pelotas e 2º Conesul participou com a peça “*Raul da ferrugem azul*”. A Casa de Brinquedos, que continua como realizador de teatro para a infância e juventude não consta como ganhador de prêmios nos festivais do Sete de Abril, porém como afirma seu diretor, o grupo conta com 20 anos de atividades ininterruptas.

Uma história curta tem o Grupo Verbo de Teatro e Pesquisa. Criado em 1986 com a montagem de “*Bala e Bala*”, concorrente do 2º Festival, de autoria do próprio diretor Chico Meirelles e Ronaldo Cupertino de Moraes. O elenco era formado entre outros, pelo também diretor Marcos Tavares, Nilo Corrêa e Miriam Mello. Como grupo, provavelmente teve poucos anos de existência.

No rol dos grupos criados em 1985 está o grupo Theatro Avenida, alguns de seus componentes foram: Joca D’Ávila, Liliane Duarte, Gê Fonseca, Giorgio Ronna, Carmem Vera e João Bachilli. O grupo Theatro Avenida, assim como o Usina de Teatro, chegou a ser dividido em dois núcleos, sendo, o Theatro Avenida e o Cia Tragicômica Arteatro. No 2º Festival, de 1986, os dois núcleos foram selecionados, o primeiro com o espetáculo “*Um Gesto por outro ou uma atitude pela outra*”, e o

segundo com a peça “*Cara, a morte bate à porta*”, ambos tiveram direção coletiva. O curioso é que os dois núcleos eram formados praticamente pelos mesmos atores.

Em 1987 os atores participaram do festival, na categoria de convidado, encenando “*Uma dúzia de emoções*”, nessa ocasião intitularam-se de Companhia Tragicômica Teatro Avenida, fundindo assim os nomes dos núcleos.

No trabalho seguinte, já com direção de Marco Studzinski, a peça “*Raios, Relâmpagos e trovões*” foi reprovada na seleção do 4º Festival. O grupo sentiu-se indignado e apresentou angustiosas reclamações, mencionadas no segundo capítulo.

Os festivais colecionaram ainda os espetáculos do Grupo Artistas Independentes que contava com direção de Paulo Wieth e a participação de Marcos Tavares. Criado em 1986, o grupo participou da 2ª edição com “*Blue jeans, uma peça sórdida*”. Depois produziram a peça “*La Fervor de la Ciko*”, com o objetivo de concorrer no 3º Festival, mas o espetáculo não foi aprovado pela comissão de seleção. Houve tantas outras companhias e grupos, dos quais os envolvidos nesta pesquisa participaram do elenco. Entre esses grupos encontram-se o Cia. Z de Teatro, que era dirigida por Nilo Correa; o Tribo da Lua criado por Aceves, em 2000; o Ousia de Teatro, que começa um trabalho em 1995 e formado 1996 por Clarissa Alcântara; o Corpo Cênico do CICI, nascido em 1988; o Oficina Permanente do COP, fundado em 1992.

A importância dos Festivais para os grupos

Todo encontro possibilita a troca de informação ou de conhecimento. O encontro com a arte possibilita particularidades no conhecer. Os que criam a arte têm seu conhecer primeiro, suas descobertas são mais profundas, cada criador definindo sua cultura do fazer, através da prática. Cultura que, empiricamente, é sua, é pessoal. Conhecer, ver o trabalho do outro criador é fazer trocas, é dialogar processos. É a possibilidade de ambos recriarem seus processos, é a possibilidade de ambos abraçarem novas idéias para suas produções. Conhecer e ver o trabalho do outro, consumir e reconhecer o de ambos é a própria cultura em movimentação.

Um grande encontro de homens e mulheres do teatro, quando se instala em um lugar para mostrar seus trabalhos, é de uma significação desmedida, ainda que esse encontro seja gerenciado por agentes externos à área e com caráter específico estabelecidos. Neste caso, festivais em forma de competição, mesmo assim, são importantes que aconteçam.

Há um consenso entre os entrevistados quanto à importância dos festivais para os atores em geral. O intercâmbio, que inevitavelmente acontece, favorece uma série de benefícios, que conta com a apreciação das novas experiências, a descoberta de novas técnicas, os novos debates gerados, as informações ou notícias de autores da dramaturgia, enfim, das novas idéias. O que dizer dos sentimentos desprendidos durante o ato do evento, e no ato mesmo de concorrer entre os da casa e com os de outros lugares, formatando o aprendizado? Nesse aspecto positivo Chico Meirelles concorda com Acevesmoreno e Flávio Dornelles, que os festivais foram referências marcantes na formação deles, como atores, como diretores. “Tudo o que sabemos sobre teatro começamos a discutir ali, nos festivais” ressalta Chico Meirelles. A questão aqui referida contém além dos adjetivos que se pode dar aos festivais, diz respeito a contribuir na melhoria da qualidade dos espetáculos, bem como permite entender o mecanismo das relações políticas de estados e municípios. Evidencia também que as políticas culturais devem contemplar a produção e a comercialização dos trabalhos, em suma, deve abarcar o gerenciamento, de modo amplo, da manifestação na área do teatro.

Cada edição antecipava uma expectativa do que poderia ser vivenciado. Os espetáculos dos visitantes traziam maneiras diferenciadas de representar, e eram atentamente observados pela comunidade cênica local. O festival, portanto, proporcionava um conhecimento de outras formas de linguagens, técnicas de representação. É o que se pode conferir nas palavras de Flavio Dornelles a seguir:

Pelotas começou a mudar as linhas de espetáculos a partir também dos festivais, que mostravam outras linguagens. Olha, existe a linguagem Clown, a Pantomima, o Teatro do Absurdo, várias correntes teatrais. E o pessoal foi vendo, foi conhecendo, foi pesquisando, aprendendo e foi experimentando.

Flávio é um exemplo que se apropriou da mudança. O grupo formado por ele, o Oficina de Teatro, foi o primeiro a trazer para o espaço cênico o lixo, ou seja, a sujeira como elemento estético, como foi o caso do espetáculo “*Restos do Amanhã*”. Referindo-se a essa peça o ator Moisés diz:

foi quando se tirou essa idéia de trazer uma coisa bonitinha, (...) do sofázinho, do abajur, do tapete; foi “*Restos do Amanhã*” que trouxe o lixo, que trouxe a roupa suja, rasgada, que trouxe o gueto, trouxe uma outra visão.

Os diretores como Chico Meirelles, os núcleos, Cia. Tragicômica Arteatro e Theatro Avenida, do Joca D’avila, deixaram o que estavam habituados para abraçarem uma nova linguagem. Esses artistas viam nessas configurações uma forma de ruptura com o sistema de arte vigente. Viam também como um rompimento com o que chamavam de “teatrão, que se fazia muito bem em Pelotas! O Walter faz uma coisa clean, o pessoal da Universidade, o Pessoal do CAVG fez”, comenta Flávio Dornelles. Para este diretor, esta linguagem formal era a referência que muitos tinham do teatro até então.

Os artistas que tiveram a oportunidade de realizarem atividades como palestras e debates, cursos e Workshops, durante os festivais, tiveram também a oportunidade de renovarem seus processos de atividade. Como diz a grande parte dos teatreiros, aquele momento foi uma oportunidade para se exercitarem. De modo que, deixaram crer que grande parte do restante do ano, não havia o exercício técnico do teatro.

Os festivais foram um agente fomentador, um motivador para o envolvimento da classe teatral, para a criação e a formação de novos grupos. Mesmo que isso significasse a proliferação do teatro amador. Pois o contingente artístico de teatro não tinha, na época, onde buscar outros aportes de aprendizado, restando apenas eventos que estimulassem a prática teatral, e os festivais foram, provavelmente, o maior incentivador instituído.

O festival fomentava a teatralidade, sendo motivo para formação de novos grupos a cada ano e alguns desses novos grupos acabaram por executar

espetáculos que foram considerados, na época, bons trabalhos, tanto pela crítica quanto pelo júri. Muitos desses foram, em estréia, selecionados para concorrerem nos festivais e, até hoje, continuam produzindo e levando seus espetáculos para várias outras comunidades. Certamente, havia uma parcela das equipes, que tendiam a fazer espetáculos somente para os festivais.

Para quem trabalhava com teatro, havia o risco e o custo que teriam que arcar para proverem um espetáculo, neste caso, as companhias que montavam espetáculos com vistas aos festivais, quando não eram selecionadas acarretavam, conseqüentemente, com grandes perdas. Essa é uma visão geral, proferida pelos entrevistados.

Quanto ao regulamento estabelecido pelos festivais, João Bachilli lembra que os “grupos se achavam injustiçados por não serem selecionados”. Deve se levar em consideração, neste caso, que não só os novatos bem como os grupos mais consolidados, foram em algum momento excluídos, como ocorreu no 4º Festival, de 1988, quando apenas um grupo, o Usina de Teatro, foi selecionado.

Um outro fator relevante, a ser considerado, foi gerado entre o 6º e 11º Festival, quando tanto a Comissão Organizadora da FUNDAPEL como a da INTEGRASUL regulamentou que a seleção contemplaria, no máximo, três grupos locais, não importando a categoria inscrita. Ora, para uma cidade em que habitavam de quinze a vinte grupos, com essa imposição, deixava, portanto, uma população inteira de artistas do lado de fora. Desse modo, quem montava espetáculos apenas para concorrer nos festivais teria menos chance de ser selecionado. Quanto a isso Bachilli comenta:

Ficava aquele espetáculo que já tava com a rotatividade, já tava com uma seqüência de apresentações, já tava mais maduro, e aí ficava. Dá saudade! Eu não gosto de ser saudoso, mais aquela época me dá saudades...

Gente de muitos festivais pode sentir saudades e dizer com propriedade que a participação nos Festivais de Teatro de Pelotas de 1985 a 1997, foi de certa forma contemplada pelos grupos que, em sua maioria, não giravam em torno do

festival. Não tinham a preocupação em fabricar um espetáculo para concorrerem, mas que acabavam participando porque já tinham um trabalho formado.

A importância dos Festivais para a cidade

Pelotas foi uma cidade que, por dois séculos, foi habitada pelo teatro amador. Com um número de espetáculos tal que seria incompreensível achar que, fosse qual fosse o momento de suas apresentações ao povo, não houvesse relevâncias ou significados para esta cidade. O momento em questão, não condiz com exposições apenas da produção local, mas se encontrava aberta a uma rede geográfica que abrangia outras nacionalidades e países da América do Sul.

Se nos detivermos na relação espetáculo-público, podemos constatar que a cidade teve em média de doze a vinte e cinco “apresentações” por festival. A população recebeu estes acontecimentos em sua cidade, em suas mãos, e isto independente do valor do ingresso, foi materializado, e do mínimo ou máximo de pessoas que tenham aproveitado, foi concretizado.

De qualquer forma só a presença de pessoas que vinham de fora, não se pode calcular aqui, mas é possível registrar a passagem pela cidade de seis a doze grupos de fora, por festival. Esses grupos, com seus componentes, por si só já incrementavam as atividades da cidade, somando-se a isso ainda a participação dos teatros locais, seus parentes e os espectadores em geral. Toda essa movimentação durava quinze dias, às vezes até um mês de múltiplas atividades, sendo que nas fases internacionais os grupos permaneciam na cidade até o final, aproximadamente, de cinco a oito dias. Sobre essa movimentação o diretor Marco Tavares conta:

Então tinha um intercâmbio direto com as pessoas no dia a dia! Os bailes, as boates cheias, todos os dias! A própria rua, a avenida, a pizzaria. E todo mundo brincava, se divertia. No outro dia, de manhã cedo, tinha o café da manhã, já tinha oficina, já tava todo mundo lá!

Os festivais atraíram para a cidade a presença de pessoas vindas de muitos lugares, que acabaram por aqui movimentando não apenas os hotéis, bares e restaurantes, mas ativando uma boa parcela do comércio local.

Ao mesmo tempo, em que pode se dizer que por causa das realizações dos festivais, houve benefícios para a criação cultural e sua movimentação na cidade. Esses homens e mulheres do teatro e seus grupos não propiciaram prazeres apenas aos olhares dos pelotenses, mas propiciaram que outras localidades também fossem brindadas com as suas produções.

Foram tantos os envolvidos com as Artes Cênicas, de caráter amador, que formariam uma grande lista, assim como já foi dito dos grupos. Considerando alguns elencos como, o do Desilab, por exemplo, verifica-se que nesta equipe contava-se, às vezes, com vinte e três componentes, além do o diretor. No Grupo de Arte Expressão Espírita, GAEE, em 1987, sob a coordenação de André Macedo, e do qual fazia parte o diretor Eduardo Mattarredona, contava-se com vinte e cinco atores. Mas o teatro envolve outras agentes como; técnicos, costureiras, carpinteiros, ferrageiros, havendo ainda, os críticos, a imprensa e outros.

Portanto, os artistas antes de alcançarem à maturidade, brincaram na infância, inventaram jogos teatrais na adolescência e foram estimulados às representações na escola. Quando chegaram à maturidade abraçaram muito mais a brincadeira, pois o imaginário criador adulto os fez encontrar a sua arte. Criaram seus grupos, se encontraram e se fundiram uns com os outros. Na coletividade criaram seus espetáculos, transitaram de um espetáculo para outro e, como amadores, que viviam para o teatro. Isto é, deram seu tempo e investiram nos gastos que era preciso para uma produção. Esses artistas na coletividade com seus grupos, tiveram contato com os festivais que lhes proporcionou a diversidade. Os festivais foram essenciais para o processo da arte do ator e, inegavelmente, para a economia cultural da cidade.

Este processo passa pelas relações com as políticas culturais e com a formação do patrimônio, abordagem que veremos no capítulo a seguir.

OS FESTIVAIS: AS POLÍTICAS CULTURAIS E O PATRIMÔNIO

A encenação Premiada

A cultura, no momento atual, está sendo amplamente discutida no âmbito da sociedade civil e do governo, é claro que conforme o tempo passa aumentam os interesses em se tirar o máximo do mel que a cultura pode produzir. As novas diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC) estão sendo mais bem elaboradas, essas são propostas do programa de governo atual, incluindo algumas metas como: dividir responsabilidades com a sociedade civil e o poder público – União, estados e municípios – para o desenvolvimento de planos e ações culturais, respeitando a diversidade cultural, garantindo a descentralização e permitindo o acesso de todo cidadão aos bens culturais.¹⁵ Metas que visam melhor equiparar a Constituição de 1988, carregando assim poucas mudanças na definição de Política Cultural. O Guia do Administrador Municipal – FAMURS¹⁶ – (1993), assim conceitua:

A Política Cultural compreende um processo permanente de ações e medidas político-administrativas, orçamentárias e técnicas, prevendo a integração de todas as áreas das manifestações culturais. (p.105)

Certamente sob a governabilidade do município como organismo mais próximo do cidadão, deveria acionar de forma mais efetiva as diretrizes administrativas de mobilização da cultura, mas o que se vê são manobras ineficazes. No entanto quando se quer agir, há os parâmetros governamentais, medidas para serem adotadas e executadas. “O poder público é um articulador de práticas públicas sociais diferentes.” (Chauí, 1984:10). De fato, não é qualquer cidadão que pode promover sequer determinado evento que fortifique ou que garanta a

¹⁵ - Revista Raiz, Cultura do Brasil. *O lugar estratégico da cultura*. (p.92) nº 2, janeiro de 2006.

¹⁶ – FAMURS, Federação das Associações de Municípios do Rio Grande do Sul. Guia do Administrador Municipal, 1993.

permanência de objetos, de uma coisa, de uma atitude manifestada pelos fazedores de sua cidade. O poder público, ao menos pode ser o promovedor inicial, mas antes de iniciar uma política cultural é preciso tomar certos cuidados, é preciso estar, num sentido atribuído por Deleuze (1987), “sensível aos signos” da cultura para compreender e inserir-se em sua diversidade, como verifica a Chauí, (1984:76):

Se aceitarmos que uma obra cultural, enquanto obra, é resultado de um trabalho e é início para trabalhos futuros dos que entram em contato com a obra, seria interessante lembrarmos que uma obra cultural possui pelo menos algumas categorias que a tornam capaz de criação histórica sem que a “politizemos” à força sem que a administremos à força.

Partindo desse conceito, pode-se verificar o processo a seguir. Nos meados dos anos 80 e 90 foi ativada uma série de manifestações que mexeram com a celeridade de algumas áreas no campo cultural do município. Ações como o projeto Dança Sul, o Latino Música, os vários festivais como: os Escolares, as Mostras de Teatro e Dança do Teatro do COP, os do estado, e os ditos Festivais de Teatro de Pelotas, foram eventos que contaram, parcialmente, com ações de gestores do município, através de apoio ou de promoção direta do poder público.

Considerando a altiva Pelotas que já foi um dia, é fácil crer que se poderiam dar condições, criarem mecanismos de aglomerar, relações entre o criador, o objeto, e o público consumidor. Para tal bastaria que um programa de política cultural os evidenciasse. Sem esquecer de traçar as relações entre os planos pré-organizados e as mudanças surgidas pela diversidade acionada a partir da proposta inicial, pois o desenvolvimento da cultura é dinâmico e está sempre em constante mutação, principalmente, na dinâmica contemporânea.

A prefeitura de Pelotas na gestão de Bernardo de Souza, iniciada em 1983, organizou, promoveu e executou, através da Fundação de Cultura, Lazer e Turismo, FUNDAPEL uma série de Festivais. Fica aqui a curiosidade por saber exatamente das razões que fizeram surgir a idéia, os objetivos e a finalidade da proposta. Os colaboradores entrevistados não são sabedores dos reais motivos do projeto, parece não ter havido um comunicado oficial do projeto. No entanto, há um indício de que a idéia dos festivais partiu da então presidente da FUNDAPEL, Lisarb

Crespo da Costa, no ano 1985, (Diário Popular 08/1988). Um outro indicativo veio por intermédio do Diretor de Cultura, da FUNDAPEL, e Presidente da Comissão Organizadora e Executiva do Festival, Joaquim Salvador Pinho, em entrevista ao Diário Popular de 14/8/1988: respondendo sobre o desaparecimento de grupos da cidade, quando afirma que: “O festival foi criado como uma das tentativas de reativar o Teatro Sete de Abril no sentido de reacostumar a freqüência do público ao teatro”.

De qualquer modo, pode-se perceber que nesta resposta há uma prática anterior, uma expressão anterior, um costume anterior, daí, portanto, um público que perdeu o costume. A proposta foi fundamental, pois havia um espaço público para abrigar o teatro e não havia nele um processo de atuação. Coerente, contudo seria que a partir do Teatro Sete de Abril se desse a formação de público.

Em outra frase, o Diretor afirma ainda, que o “objetivo dos festivais” era “mobilizar a comunidade para resgatar as tradições das artes cênicas na cidade”. (Diário da Manhã 29/08/1986). Se assim fosse, “mobilizar a comunidade”, entender-se-ia que chamar, convocar a comunidade para o “resgate”, seria contar com a sua participação ativa no processo. Quanto à mobilização, sabe-se que foram convidados vários conjuntos específicos para acionarem o “resgate”.

Tentando juntar os itens, poderia se chegar numa relação muito simples; “ativando” o Sete de Abril se estaria mobilizando o público e assim resgatando a tradição, tanto do ato da promoção e disposição de produção, quanto do hábito de consumir. Abreu e Chagas (2003:13), tratando do resgate da memória no sentido de retomada de práticas culturais introduzem:

Os intelectuais passaram a se preocupar com um tema que antes era marginal nas Ciências Humanas: os chamados “lugares de memória”, na feliz expressão de Pierre Nora. (...) O desmapeamento do indivíduo, que se tornou valor e medida para todas as coisas, vem impulsionando regressões e buscas por anterioridades.

Não se sabe neste momento afirmar o sentido do “querer” essa anterioridade, mas, num lugar em que o silêncio cultural é dramático, a memória acaba por reavivar, pedir as comédias vividas para o corpo sentir, o que muitas vezes estimula a realização delas para de novo ser um ato coletivo, um ato social. E

de fato, a opção pelo resgate da tradição, teceu ações, redimensionando o sistema político-cultural daquele momento, pois no que refere a cultura do teatro, especificamente em categoria de festivais, provavelmente no município, havia já um intervalo de 13 anos, desde os organizados pela STEP, Sociedade Teatral Pelotense. Porém não se pode dizer o mesmo da teatralidade local, pois havia manifestação. Desse fato tratarei mais adiante.

A partir das duas fontes acima citadas e com base no que já foi apresentado ao longo dos dois capítulos anteriores, pode-se perceber a feitura política que se desenrolou a maneira particular e responsabilidade do poder público. Nas suas várias gestões digamos assim. Considerando o que o Diretor de Cultura afirmou, a estrutura formatada deu conta de uma série de fatores previstos ou não, em cada fase executada. Tais como:

a) fomento à produção de espetáculos, tanto na formação de novos grupos como no incentivo aos existentes (tal foi a lista de grupos que surgiam ano a ano);

b) participação e divulgação dos eventos pelos meios de comunicação. Aqui deve ser salientado que um grande volume de conteúdo sobre a manifestação era publicado diariamente no período de realização, pelo jornal Diário da Manhã e Diário Popular, vindo a reduzir-se nos anos de 90 a 94. Sabe-se ainda que no ano de 1993 o projeto foi interrompido, não havendo informações sobre suas causas;

c) A municipalidade dispunha da principal casa de espetáculos da cidade com inteiras condições cênicas, que permitia centrar grande parte da manifestação;

d) Atendendo ao desejo dos teatreiros, popularizou os festivais, barateando ou franqueando os espetáculos realizados no Sete de Abril, promovendo também mostras comunitárias e paralelas, localizadas no Teatro do COP e em alguns bairros e distritos.

Na perspectiva mais ampla da cultura Chauí (1984:26-27) traz a questão da integração:

todos os seres humanos, enquanto humanos, participam da cultura, seja como produtores de idéias, de práticas e de símbolos, seja como reprodutores da cultura estabelecida.

Este é o movimento da cultura, no ato de produzir, consumir ou investir, que, no que dizer da autora, tende a se dar naturalmente, como o que demonstravam os envolvidos. Direcionando certo cuidado para manter a continuidade dos festivais, preocupado esteve um grande número de agentes que se envolveram, tais como as instituições sindicais e governamentais ligados a área do teatro tanto como os agentes locais: Hotéis Manta, o Teatro do COP e as Universidades Católica e UFPel.

No que se pode ver a prefeitura cumpriu o seu projeto durante doze anos, mesmo atravessando várias gestões administrativas. Foi lugar, no curto período dos festivais, de trocas simbólicas das representações humanas, foi palco das tradições de expressões da humanidade. Eugenio Barba (1991:145) participa dessa compreensão argumentando:

Para compreender o valor social do teatro, não basta olhar somente as mercadorias, os espetáculos produzidos; deve-se olhar também as relações que os homens estabelecem produzindo espetáculos.

Esse fervilhamento ocorrido na cidade faz lembrar a Grécia, lugar que provavelmente deu origem aos festivais e competições de teatro. Onde havia tantas apresentações de teatro que o ditador Pisístrato¹⁷ quando se apoderou do governo de Atenas, teve a idéia de juntá-las num mesmo lugar formando concursos. Têm-se ainda notícias de que o autor e ator Thespis foi o vencedor do primeiro concurso no ano de 534 a.C.

O que operava na cidade.

Para além dos festejos culturais, é importante perceber que essa estrutura tinha uma função periódica, de curta duração, era uma ebulição comprimida no tempo. E que fora do período, no ciclo diário, o teatro aqui habitava, havia uma organização, quando não era politicamente estruturado pelas equipes, em forma de associação, era do jeito próprio do engajamento amador do teatro. Os grupos aqui se movimentavam independentes, providenciando sua maneira de cultivar, construir

¹⁷ JUNIOR, Raymundo Magalhães. Biblioteca Educação e Cultura. Teatro I, Mec- Fename – Bloch, 1980. (p.4).

e de apresentar seus espetáculos. De maneira que o levante de mostras e de festivais em geral, são em parte motivos de incentivo de criação, de produção de espetáculos e em parte responsáveis pelo aparecimento de inúmeros grupos.

Participar de mostras e festivais, de iniciativa das várias instituições, sempre é mais uma oportunidade, mais um prazer. Seja na música, na dança, nas artes plásticas. Mas o artista não vive para ou de concursos e festivais. Com os fazedores teatrais pelotenses não era diferente. Se o desejo de representar é natural, esses artistas cultivam, de há muito, desde os tempos da Freguesia, a sua arte dramática.

É provável que existam outros incentivos, nas localidades, outras formas de estímulos, impressos na própria memória coletiva, do teatro na Igreja, na escola, no circo, para falar apenas daqueles que não tiveram acesso ao teatro formal.

Certamente com as iniciativas institucionais e a gestão pública só fez crescer o circuito. Dornelles tem a mesma posição dos demais colegas entrevistados que “de certa forma criou-se público, se habituou o pelotense a freqüentar o teatro, a voltar a ir ao teatro”. Tanto que desse montante ele diz, “têm dois ou três grupos que em Pelotas, quando se apresentam já têm seu público”, pelo fato de terem o seu trabalho reconhecido. Na questão de patrimônio que envolve políticas públicas, com atenção também voltada para as artes cênicas, Fonseca, (2003: 69), afirma:

Sua manutenção depende, sobretudo, da adoção de medidas de apoio a seus produtores, no sentido de preservar, na medida do possível, condições de produção, de divulgação e de formação de público, (...).

Os formuladores do projeto Festival estavam no caminho quanto às ações tomadas para re-acostumar ao público a freqüentar o teatro. Nisto acionariam, no futuro, duas benfeitorias; a de fazer girar a procura pela fruição de espetáculo-teatro e a da freqüência do teatro-prédio, enquanto estrutura que abriga outros signos, outras formas de expressão culturais.

Cabe destacar, entretanto, que a forma que gerou os festivais é uma resultante de um entendimento de cultura que vigorava no período, portanto um reflexo do contexto dos anos 80 e 90. Hoje, essa forma não mais se adequaria à

realidade contemporânea, nem tampouco teria servido a outros períodos antecedentes.

Os conflitos dramáticos

Para cidadãos que se importa com a função da cultura, como um sistema de signos produzidos a partir das relações sociais. (Villas Boas, 2003). Para a organização de um objetivo qualquer, seja ele um jogo ou uma celebração, as bases desse planejamento acontece nos mesmos moldes: programar o antes, o durante e o depois. A primeira vista bem simples, procedimentos válidos tanto para a promoção de eventos como de uma política cultural.

Ativar essa engrenagem para o ato do acontecer e vivenciar o seu processo é peculiar de cada contingente social, de cada localidade conforme sua maneira ou costume de organização. Este ato também é valido para os movimentos da cultura, já que ela não se articula sozinha, necessitando do reconhecimento da comunidade.

Sabendo que há diferença entre “política cultural” e “promoção de eventos”, conforme a FAMURS¹⁸ (1993: 105,106), explica:

Política Cultural compreende um processo permanente de ações e medidas político-administrativas, orçamentárias e técnicas, prevendo a integração de todas as áreas das manifestações culturais.

Enquanto ações administrativas, pelos princípios de tempo e de forma organizacionais, por vezes editadas, foram ações que pontuaram uma situação dentro de uma manifestação, o teatro. Ainda de acordo com a FAMURS (idem), a Promoção de Eventos:

é uma decorrência da Política Cultural e se caracteriza pela ação efêmera e isolada, de duração limitada e abrangência restrita e, muitas vezes, fora de uma contextualização mais ampla.

¹⁸ FAMURS, Federação das Associações de Municípios do Rio Grande do Sul. Guia do Administrador Municipal, 1993.

Mesmo compactado em poucos dias, o impacto dos festivais foi relevante para a vida do teatro da cidade bem como para os que aqui vieram. Questão essa levantada ao longo desse trabalho. Entretanto parece que a forma como foi determinado e executado o projeto não foi duradoura.

Apesar de exaltado o projeto dos festivais não registrou sentimentos de longevidade. Vieram os tempos de calmarias, com os gestores preferindo as cortinas fechadas e os teatros vazios. Com isso, adormeceu o público, o mesmo público que antes foi alvo de interesses.

Se retomarmos algumas questões da ação administrativa, na área das artes cênicas, área que envolve no seu fazer pluralidades e abarca particularidades em todo seu desenvolvimento; percebe-se que as ações do projeto visavam apenas uma etapa do processo: a exibição. As demais etapas não eram consideradas, não importando o grau de dificuldade nem o nível qualitativo.

Com isso pode se dizer que a equipe organizadora salientava as tradições, mas não buscou um diálogo com a comunidade enfocando a história do seu teatro. De forma que quinze dias ou um mês de evento ao ano, mostrando os resultados e efeitos gerados pela ação, sem mais diálogo com a população nos demais meses, sem mais ações e medidas que ampliassem e fortificassem o projeto inicial dos festivais, era uma política restrita. Com isso as ações se reduziam a uma fração de tempo, sobrando prejuízos.

Então, o que a FUNDAPEL não viu? Na passagem de cada fase, ficou evidente, aos olhos da crítica, para alguns membros da população e para uns poucos artistas cênicos envolvidos, a fragilidade das ações do teatro local. O que poderia vir a ser uma política cultural apoiada na historicidade do município, mostrou-se deficiente em vários aspectos.

Com base na análise do material colhido e nas falas dos entrevistados, citarei alguns aspectos. Em uma edição do jornal Diário da Manhã, de 1987, o autor de iniciais W.F.B. apresentando uma relação entre a cultura na cidade e o Festival afirmou em um trecho que; “é preciso saber admitir, o Festival não conseguiu mobilizar a população como um todo”. Com isso retomamos a questão anterior:

como teria sido a comunicação entre a entidade organizadora do evento e a comunidade? Próxima, distante? Apenas com o recurso da imprensa escrita? Quantos tiveram a oportunidade de ler essas notícias? Divulgadas apenas nas vésperas do Festival?

Promoções de eventos culturais continuam existindo. Através de convocações a população comparece, mas não há diálogo, ou discurso de proximidade, nem de aproximação. No que sabemos houve uma maior democratização da Cultura, mas estaria faltando estratégias? Sobre essa questão a FAMURS (1993:107) aponta:

Devem ser levados em conta a forma e o método de atuação dos titulares dos poderes, buscando contemplar a participação da comunidade nas diversas instâncias da administração municipal, em especial nos órgãos colegiados e no desenvolvimento de programas e projetos culturais.

É certo que a participação dos artistas do município estava incluída na proposta, mas não na elaboração do projeto como parte pensante da equipe organizadora. Conforme ocorria a série, tanto os teatreiros quanto algumas personalidades viam as incompatibilidades do projeto. A solução encontrada por eles foi a de encaminhar à coordenação sugestões de melhorias, que pudessem ser consideradas para as edições seguintes.

A participação dos artistas na concorrência custou-lhes publicamente um reconhecimento de uma produção ruim. A fase local foi o alvo de duras críticas, em geral, evocando a produção de má qualidade que se desenrolava no Festival que, para a crítica, era sem razão de ser. Este tipo de julgamento exposto pela imprensa questionava sempre se a “Fase Local estava valendo a pena”. Com relação a isso o Crítico Nelson Abott de Freitas reafirmando a má qualidade da fase local e preocupado com o seletivo público pelotense argumentava, em seus artigos, “é preciso que se acabe com essa fase local, e o festival, abra inscrições ao Brasil inteiro, e todos os inscritos inclusive os de Pelotas, tenham os mesmos direitos e obrigações.” Pois assim, acreditava ele, evitaria “aos grupos se exporem ao vexame e nem ao público a ter de assistir o mau gosto e ao vazio” (Diário Popular, 02,03/01/1988).

Em uma entrevista Nelson Abott de Freitas indaga ao diretor de teatro Walter Sobreiro Jr., se Pelotas comportava uma fase local, o que responde o diretor (Diário Popular, 10/09/1989):

Uma fase local só se justificaria pela existência de montagens de qualidade. Isso não acontece, atualmente. Os espetáculos apresentados são quase todos fracos, e a maior parte das pessoas neles envolvidas não tem as mínimas condições para o exercício do teatro.

Não se pretende aqui decifrar ou contradizer o comentário do diretor nem a posição do crítico. Mas cabe aqui uma questão: Os gestores da organização, não teriam percebido as realidades específicas da comunidade teatral local, com suas experiências, estilos e subjetividades? Ao tomarem conhecimento da precariedade da produção local, não houve uma busca de soluções a curto, médio e longo prazo, junto aos próprios grupos envolvidos. Que repercussão teria hoje a produção da cidade, se a organização tivesse acatado as sugestões para a extinção da Fase Local? Os danos teriam sido, certamente, bem maiores que a cruel crítica que recaía sobre os teatreiros a cada edição. Iguais danos recairiam sobre os sentimentos da comunidade que de alguma forma a prestigiava, inibindo sua identidade.

Outro aspecto seria pensar que todo o investimento possível com oficinas, debates e palestras, e o intercâmbio nas semanas do festival era suficiente para o preparo do ator, da direção e qualificação dos espetáculos. Se levarmos em conta a crítica apresentada por Nelson Abott de Freitas, este tipo de investimento nunca deu resultado, vejamos um trecho: (Diário Popular, 22/08/1989)

Assim foi o 5º Festival de Pelotas em sua fase local. Foi fraco, se deixarmos de lado essa coisa perigosa em arte, que é o incentivo e a oportunidade sem critérios bem definidos, que descontam erros e falhas e que ilude pessoas; se nos esquecermos do bairrismo exagerado que tende a fazer vistas grossas aos improvisos, ao despreparo técnico dos atores e a falta de artesanias das peças como um todo;

Por essa posição percebe-se que, para o crítico, o incentivo e a oportunidade, sem critérios bem definidos, tornam-se uma arma perigosa para aquilo que já é ruim, pois assim concluiu:

se pensar-mos apenas em teatro e ficarmos mentalmente relembrando bons espetáculos e bons interpretes, sejam amadores ou profissionais, iremos, com certeza concluir que essa fase local do festival de Pelotas não satisfaz. Quem foi lá pouco vibrou e aprendeu. (Diário Popular, 22/08/1989)

Concluiu com isto, mais uma vez, que a realização de uma fase local deveria contar com bons espetáculos.

Ainda, outro aspecto: não abrir a casa de espetáculo durante o ano para o teatro local, sendo preciso tantas intervenções dos artistas para realizar seus ensaios nas proximidades dos festivais. Seria o teatro fechado um descuido da organização? Não foi por falta de alerta. Pode se ler e ouvir o grito dos membros da comunidade e também dos artistas: - Não fechem o Sete de Abril, o teatro é para ser usado! E se pode juntar a isso ainda, o monopólio da organização, que enquanto fundação pública deveria ser gerida para e com a comunidade. Um crime cometido por não chamar para planejar debater, avaliar e questionar junto os trabalhadores da área.

No mesmo palco o romance local

No encalço do projeto dos Festivais no teatro Sete de Abril esteve o Teatro do COP, que foi parceiro e testemunho da marcha dos Festivais da FUNDAPEL. O Círculo Operário Pelotense, foi fundador de uma política para a área artística com holofotes no teatro, dando origem a Casa de Espetáculos que se tornou relevante no cenário artístico da cidade, como importante protagonista do processo cultural em Pelotas. Essa instituição procurou, desde o início, envolver a comunidade, disponibilizando o seu espaço como um lugar de cultura. Seu compromisso com o teatro avançou na questão de incentivo, abrigando vários grupos, como exemplo: o Pó Pelotense, ex-Galeria Quilombo e o Grupo Usina de Teatro, formando também seus próprios grupos de trabalho como: o Oficina de Teatro Permanente do COP, criado em 1996 ou 1997, o Núcleo de Teatro do COP, formado em 1999, e tantos outros núcleos que se formaram a partir dos cursos permanentes de dança e teatro, entre outros projetos.

Quando a locação do espaço para montagem e ensaios de grupos interessados é aberta a outras manifestações como exposição de arte, e cinema, emergindo daí novas linguagens propiciadas por essas inter-relações.

Quanto a eventos complementares aos Festivais de Teatro de Pelotas a instituição esteve disponibilizando o lugar para palestras, seminários e oficinas durante a manifestação. Igualmente disponibilizaram espaços para montagens e ensaios de grupos festivalistas, bem como abrigou as mostras paralelas. Como espaço de representação cultural, o Teatro do COP esteve organizando e prontificando seu espaço para encontro de grupos em Mostras de Teatro e Dança que, em 1997, completou onze edições. Eventos que se realizavam nos meses próximos aos da FUNDAPEL. Esta entidade promove ainda os Festivais de Teatro de Escolas e o Festival Estadual de Teatro Estudantil.

Hoje, Alexandre Santos, Coordenador do Teatro, fala da política do teatro, que perfazem desde a realização das artes dramáticas, até mesmo a disponibilização de espaço para exposições de artes visuais, como acontecia nos anos oitenta¹⁹. O coordenador anuncia que grupo nenhum da cidade deixe de produzir por falta de espaço, pois o COP se propõe a negociação. O local pode ser agendado a partir de pequenas colaborações e até mesmo através de uma benfeitoria no casa, como reparos. Percebe-se nesta posição, a tomada de ações que visam manter e preservar as várias formas de expressões de cultura, o artista, o seu processo, seu objeto ou a coisa artística.

Com relação a preservação de patrimônio imaterial, de acordo com as ações do programa da Unesco, anunciado por Abreu (2003:82), destacam-se as questões a seguir:

(“a conquista de um desenvolvimento humano durável requer uma adaptação das estratégias de desenvolvimento aos contextos socioculturais de uma comunidade”); preservar e promover culturas tradicionais e populares como fontes de inspiração para a criatividade contemporânea.

¹⁹ Década de grande efervescência das artes plásticas em Pelotas, contando com nove galerias de arte além de vários espaços alternativos.

Os objetos de cultura desenvolvem-se quando são proporcionadas as condições necessárias. Nas várias áreas culturais é preciso mais que o trabalho pronto, mais que a existência de lugares com cuidados próprios, que venham a abrigá-los e a exibi-los. Além de proteção e orientação enquanto estiverem sendo expostos.

Neste aspecto as Universidades foram colaboradoras nos projetos de festivais e mostras, tanto do Sete de Abril como do COP. A Universidade Federal de Pelotas, UFPel, por exemplo, através de seus vários núcleos teve a participação de grupos em múltiplos movimentos, é uma das entidades que justifica o resgate da tradição cultural da cidade.

Uma outra instituição federal, CEFET, também acompanhou as propostas culturais da cidade, igualmente através de seus vários núcleos.

Compreende-se que o acelerar do desenvolvimento da cultura, deu-se como uma resposta motivadora à identidade social da cidade.

Hoje, há uma grande preocupação sobre a perda desse público, que não se manteve, e sérias discussões em sua reconquista. E sobre a aproximação de público com o teatro, Flavio Dornelles, percebendo a situação atual, e aponta “não existe nenhuma política cultural em termo de teatro que faça com que isso se mantenha”. Remar, remar é uma expressão que este diretor espira, por ser mais uma tarefa que os trabalhadores de teatro têm que resolver. Não é muito diferente nas artes plásticas, mediante a realidade pelotense, que nos últimos anos, delegou ao artista a tarefa de providenciar não apenas a sua produção, como também a exposição, a divulgação e a talvez comercialização.

No decorrer do tempo os grupos direcionaram medidas de proteção e sobrevivência, ajustando-se aos mecanismos sociais. Havia os que, num primeiro momento, se auto-custeavam, e os que eram providos por alguma instituição, sendo ambos igualmente importantes para o desenvolvimento do teatro em Pelotas.

A obtenção de recursos que veio a permitir maior agilidade foi, segundo Chico Meirelles, viabilizada pelo Ministério da Cultura, através da Federação de Teatro Amador do RS, por intermédio da associação ASA-Teatro. Através desses

recursos foram desenvolvidos projetos para a formação coletiva e individual dos artistas amadores.

Essa forma de política dos estados foi adotada através de Conselhos Estaduais de Cultura. No Rio Grande do Sul as verbas eram assim gerenciadas, até que fossem criadas as leis de incentivo a cultura. Esse era o meio pelo qual a associação, ASA-Teatro, veio a conseguir apoio. Chico Meirelles descreve:

o grupo referencial foi o ASA-Teatro, foi quem reuniu os artistas, reuniu os técnicos, e foi quem abriu... ASA-Teatro deu o primeiro passo, foi o elemento de organização que colocou os artistas no mundo profissional da vida do teatro. ASA-Teatro deu esse último pontapé, foi o fim da discussão do Teatro Amador do teatro na cidade.

A mudança do Teatro Amador para a discussão do mundo profissional, começou em 1995. É quando Chico Meirelles afirma que esta data marca o fim da discussão do Teatro Amador. Significando que a partir de então o artista precisa ser registrado como profissional e contribuir com o sindicato da classe. Desse modo tem acesso a obtenção de recursos, das várias instâncias, tanto governamentais como privadas, que permitem a viabilização de projetos, desde a formação a produção de espetáculos.

O diretor Chico Meirelles acredita que, na atual conjuntura, o teatro amador não sobrevive, em função de grande dedicação e altos investimentos, lembrando ainda que, no passado, quando se fazia teatro amador, havia garra, engajamento. Cita ainda que dos quinze grupos que existiam na cidade, apenas dois sobreviveram.

Em determinados casos e de certa forma havia a contribuição de verbas públicas, não se sabendo aqui se chegaram a serem beneficiados pela Lei²⁰ Federal Nº 7.505/86, destinada a operações de caráter cultural e artístico, denominada Lei Sarney. De qualquer modo, hoje não há mais como fazer o Teatro Amador e Chico

²⁰ - Lei Federal Nº 7.505/86 de 2 de junho de 1986, regulamentada pelo decreto Nº 93.335 de 3 de outubro de 1986, que dispõe sobre benefício fiscal na área do Imposto de Renda concedidas a operações de caráter cultural e artístico denominada "Lei Sarney". (Diário Popular, 02/07/1989).

Meirelles sabe bem sobre isso: “Toda verba é profissionalizada. Toda verba que vem via lei de incentivo ela não é para teatro amador, é para profissionais com registro”.

Objetivando a qualificação da produção local, foi articulado o Sindicato dos Artistas de Teatro, SATED, que orientava sobre as questões sindicais e passou a acompanhar o processo de implantação da Lei iscal 4000 de Incentivo à Cultura, do Conselho e do Fundo Municipal de Cultura que tinham por característica um planejamento político-cultural. Com o desestímulo ao teatro amador, os artistas se viram obrigados a buscar a profissionalização. Sobre isso Chico Meireles acrescenta

E a partir daí afunilou total. Todos que faziam teatro amador, a partir dessa ótica, dessa filosofia do amadorismo na arte; todas as pessoas passaram, (...) Só se mantiveram aquelas que têm uma visão de profissionalização, de qualificação dos artistas, de pagamento de cachê, e toda uma visão já num outro pensamento.

Com as mudanças impostas pelo governo Collor foi extinta a CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador), acabando o vínculo financeiro das confederações estaduais, paralisando todo tipo de encaminhamento que havia nas instâncias públicas destinadas a área de teatro. “E nesse momento a ASA-teatro também perdeu sua função”, nas palavras de Chico Meirelles. Aqueles que quiseram seguir a carreira artística tiveram que procurar o SATED a nível nacional.

A situação dos teatreiros é bem mais complexa, perceberam que não bastava ser sindicalizado, era preciso ter destreza para continuar atuando. Os grupos então se organizaram aqui no município, em forma de cooperativa que é a Casa de Brinquedos. “Essa cooperativa foi a saída prática pra gente desenvolver um movimento teatral, a nível profissional de teatro. (...) Nós descobrimos que a única maneira, é via Cooperativa”, diz Chico Meireles.

Por meio desta cooperativa, desde 2003, criaram projetos como “Criança no Sete de Abril”, realizado em 2003/04, com temporada de quarenta sessões entre cinco grupos, cativando uma clientela pagante e “aquela que não tem absolutamente nenhuma condição de pagar um ingresso teatral, nem de cinema, nem de nada”, que recebia ingressos. Por meio dessa cooperativa desenvolvem projetos em

parceria com várias instituições escolares, além de projetos como “Dia no Sete de Abril”, que envolve o grupo Oficina de Circo. Ainda sobre a cooperativa²¹, Chico Meireles enuncia:

foi a primeira vez na história do teatro na cidade, que o Sete de Abril viabiliza temporadas para grupos locais, via percentual de bilheteria, sem locar o lugar.

Ao se perfazer essa trajetória de ações culturais percebe-se que quando um gestor tem um entendimento restrito de cultura e desconhece a própria cultura, acaba por prejudicar o que existe em prol de eventos passageiros, ao gosto do consumismo e sem significação para a comunidade. Hoje não restam dúvidas de que a cultura seja fundamental para todas as sociedades, para Chauí (1984: 5):

Se a cultura fosse algo de menor importância, seria incompreensível a atenção que lhe é dada pelo Estado contemporâneo, e pela a expansão dos meios de comunicação de massa como instrumentos de legitimação da ordem vigente e de conformismo social e político.

Portanto se o espaço público é um campo de atuação do estado ou do município, é um desrespeito pensar cultura como uma sucessão de eventos. Forma adotada por alguns gestores que impõe essa política superficial a sua comunidade. Ideologia que muitas vezes se mascara sob o termo “popularização da cultura”.

Teatro criação da humanidade

O teatro é um eterno viajante do tempo, em todo lugar; não poderíamos chamá-lo de velho nem de jovem, pois o andarilho foi se modificando, e sua presença no mundo é uma coisa e outra. Nasceu na primitividade (Courtney, 1974), acompanhou todos os períodos da Antigüidade, passou pela Modernidade com os “Ismos”, e hoje se apresenta nos lugares e palcos por aí, usando os trajes

²¹ Atualmente são cinco os grupos cooperativados: Casa de Brinquedos, Cem Caras, Oficina de Circo, Grupo Oficina e Teatro de Bonecos.

contemporâneos. Como uma bem-aventurança da humanidade, atualmente é denominado patrimônio imaterial ou intangível da humanidade.

A abordagem sobre o Patrimônio imaterial dentro do terreno da cultura vem se alargando visto novas medidas e discussões retomadas na constituição brasileira. Deve-se a isso, a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, que amplia a definição de patrimônio cultural brasileiro (Brasil, 2003) citado por Ruben George Oliven (2003:78). A constituição traz uma nova concepção de patrimônio, principalmente de seu novo objetivo, o “Patrimônio Imaterial ou Intangível”.

E conforme a aprovação do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o inventário e o registro do denominado “patrimônio cultural imaterial ou intangível”, espera-se tornar acessível e facilitar a compreensão para o trabalho e abordagem do pesquisador e para a comunidade para a qual os resultados dessas reflexões se destinam. O referido decreto, diz Abreu de Chagas (2003:11), vem valorizar o tema do intangível:

contribuindo social e politicamente para construção de um acervo amplo e diversificado de expressões culturais, em diferentes áreas: línguas, festas, rituais, danças, lendas, mitos, músicas, saberes, técnicas, e fazeres diversificados.

Antes desse decreto as discussões e as providências até então giravam em torno dos chamados bens culturais de “*pedra e cal*”, ou seja; o patrimônio material. Agora é colocada em foco uma nova categoria. Mesmo assim é difícil encontrar os conceitos que definem o patrimônio imaterial ou intangível, os autores nos dão uma noção que sinaliza a nossa compreensão, de modo que Gonçalves, (2003:24), orienta:

Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de “registrar” essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações.

A expressão teatral evidentemente está dentro desse universo imaterial e intangível como patrimônio, incluindo-se aí o teatro nacional, que por sua vez é

composto por todos os teatros brasileiros, abarcando, portanto, o teatro de Pelotas. Sobre a forma mais ampla de patrimônio, destaco (Abreu, 2003:32), quando diz que o “patrimônio nacional, além de constituir uma referência para a construção de uma identidade comum a um povo que compartilha o mesmo território nacional, estaria também se referido ao que de melhor a humanidade produziu”. Neste caso é sabido que temos uma longa e brava história no teatro brasileiro.

Conforme a discussão sobre essa questão do Patrimônio imaterial e inatingível, procurarei abordar uma conversa entre os autores e o leitor que acompanham esse trabalho. O teatro de Pelotas, um patrimônio adormecido, é o que essa investigação vem abordar.

Se a idéia de patrimônio está ligada à diversidade de bens simbólicos, feitos no passado e em ação, participantes da coletividade humana; o teatro que se desenvolveu em Pelotas é um bem de sua coletividade. Trago para cá, desde suas primeiras manifestações, que provavelmente se deram no período do primeiro império (Duval, 1945), atravessando os festivais e impregnando a cidade até hoje. Incluo aqui essa referência, como confirmação de uma constante atividade que se manifestou na cidade enquanto passavam-se seus séculos, como uma via-sacra caindo aqui e ali nos mesmos palcos, com o sistema mudando o cenário.

No início se tinha um teatro de elite, de caráter religioso, apresentado por grandes clubes, grandes escolas; num segundo momento, um teatro mais independente voltado mais para a questão do fazer, um teatro engajado, o estilo que passou pelos festivais. Essa é a trajetória do teatro amador na cidade. Num terceiro momento, o nosso, do momento atual, é protagonizado pela profissionalização do teatro. Chico Meirelles confirma isso dizendo que são “períodos diferentes, e para cada momento tem um início que é do zero”.

O teatro vivido nessa trajetória, nesse tecido aberto na horizontal do tempo; é o patrimônio imaterial de Pelotas. Como não posso dar conta de toda a peça, resta-me fazer um recorte no tecido tempo, cortar o pedaço em que brincaram os festivais, para dele fazer uma cortina que agora abro.

Nada disso está exposto aos nossos olhos, visível como uma caixa d'água, uma obra de arte plantada no chão ou num pedestal; o teatro assim como a música, a dança é diferente de uma catedral ou de um vestido da baronesa. A música só é ouvida quando tocada ou cantada por alguém, a dança só é vista quando dançada por alguém. O ritual do chá, o chimarrão só é percebido e bebido quando feito na coletividade ou na individualidade. De modo que são vistos, ouvidos e bebidos quando estão sendo executados. Depois que terminam não se vê mais a dança, nem se houve mais a música. Elas não se colam no ar nem no chão, mas passam a residir na memória de quem as viu e ouviu. Como depois de um show, o espetáculo fica nas lembranças, fica nas memórias daqueles que o assistiram.

Deve-se ter o cuidado, por outro lado, de não pender para o campo do abstrato quando se referir a bens imateriais ou intangíveis, é o que chama a atenção Saussure citado por Fonseca (2003:65):

Quando se fala em patrimônio imaterial ou inatingível, não se está referindo propriamente a meras abstrações, em contraposição a bens materiais, mesmo porque, para que haja qualquer tipo de comunicação, é imprescindível um suporte físico.

Neste caso, enquanto o patrimônio material é concebido e se mantém com “um relativo grau de autonomia”, isto é; terminado uma casa, ela se mantém erguida até que, por ventura, venha a se deteriorar por ações externas ou por fenômenos naturais, ou não. No caso do patrimônio imaterial, é imprescindível a existência do canal material para que ele exista. O chimarrão está sendo instituído patrimônio do Rio Grande do Sul, mas para que haja o ritual é preciso um aparato material, e mais do que isso é preciso uma ação física que é o corpo. O teatro, por exemplo, para acontecer, além do corpo físico, seria como diz Gonçalves (2003:25), “fato social total”, na medida em que se constitui de universos outros, textos, línguas, técnicas, materiais, tecidos, luz, som, música, estética, entre tantos. Cada vez que se vê o teatro, ele está construído com estas matérias físicas.

No entanto é preciso não confundir as coisas. Os últimos estudos, na área do teatro não apontam o corpo como suporte da expressão teatral, não é como uma

roupa pronta sobre o corpo, ao contrário, compreende-se o teatro como “arte do ator” ou “arte do corpo”. Luis Otávio Burnier (1999:10) relaciona de outra forma: o instrumento de trabalho do ator não pode ser o corpo. Não podemos transformar um defunto em ator (...) O corpo é a pessoa. A alma o *anima*, mas sem ele não seríamos pessoas, mas *anjos*. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho do ator. O que seria então? O autor conclui: É corpo-em-vida, como prefere Eugenio Barba (1991), o instrumento do ator. Neste caso o autor fala da arte como energia, é mesmo “algo que está em vida” enquanto é vivido, feito; algo “que irradia uma vibração”, porque tem temperatura, tem deslocamento, tem modulação; “uma presença” porque é uma célula, tem vida.

Portanto não se pode tombiar ou restaurar como se faz com o patrimônio material. Toda a conversa dentro do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial ou intangível, é de luta pelo inventariar, registrar, preservar, divulgar e mantê-lo ativo se for possível. Teria Pelotas um Patrimônio dessa natureza? Patrimônio teatro? As cidades são extensas plantações de patrimônio imaterial. Esta cidade tem a memória dos trovadores, dos cantores, das procissões, do carnaval, do sotaque, da escravidão, do charquear, do ritual umbandista, do circo... Ficarei por ora com os festivais, proposta desta investigação.

Os espetáculos guardados na memória

O conjunto dos festivais foi algo a mais no teatro de Pelotas. Em toda a sua conjuntura, basta crer que os espetáculos ali concorrentes, não foram prazeres só dos olhares dos pelotenses, foram, em sua maioria, levados aos olhos de outras localidades. Nos festivais, o teatro de Pelotas não esteve só, juntaram-se a ele, outros brasileiros e estrangeiros, formando em Pelotas “um teatro de Pelotas”, porque estava dado à Pelotas. Moisés Vasconcelos chamaria esses eventos de um grande catálogo dos processos.

Num festival, o fato de ver o mesmo texto interpretado por outros artistas, de forma diferente, e ver outras linguagens já tem aí uma forma de aprendizado. Os teatreiros avistavam o festival como uma grande feira em que os feirantes daqui

tinham muito mais a negociar com tudo o que os de fora pudessem trazer, novas experiências, novas técnicas, novos debates, novas notícias.

Estes festivais aproximaram os grupos com palestras, oficinas e debates com os jurados, com gente de fora, pois “era coisa que não existia” até então nas palavras de Neco Tavares, artista e fotógrafo. Marcos Tavares recorda a importância dos debates após os espetáculos, quando no 2º Festival especificamente.

Quando nós montamos o “*Blue Jeans...*” Acabou o espetáculo, foi todo mundo embora! Fiquei doente! Me disseram - O debate só amanhã de manhã. Ah! Mas eu quero o debate agora! Vai deixar esfriar? Ta tudo quente! Eu ficava 1h e 45 minutos sem falar, meu personagem era mudo. No outro dia teve debate.

As ações agregadas às apresentações, traziam ânimo, renovavam as idéias e os ideais. Para Aceves o festival era uma “fonte”, não a única, mas a principal fonte de informação e formação. Aprendia-se vendo com Nitiz Jacon, com o grupo Proteu, com Brut Coca, com grupos da Argentina, do Uruguai, do Nordeste, do Chile, da Colômbia, da Venezuela, até mesmo da Guiana. E nas palavras de Aceves, era o momento em que viam como se fazia diferente... era a escola, a academia. De certa maneira para Dornelles, todos que fazem teatro hoje são formados pelo festival, “somos cria desses festivais”.

Então as relações que se estabeleciam, durante os eventos, se tornaram marcas de sentimentos acumulados. Busco o diretor acima para dizer: “conhecemos pessoas que até hoje a gente tem saudades! E quando ia a outros festivais que os encontravam, diziam: - os teatreiros sempre se encontram em festivais! Ah! Lembra de mim? – Ah! Lembro!” Conhecer e ficar conhecido no ramo artístico é satisfação que faz parte do conjunto de produção.

De forma que os festivais foram momentos em que, do seio da cidade foi revelado na coletividade o que havia de possibilidades artísticas, revelaram-se os fazeres, as capacidades, as valorações nesta área de cultura, revelaram-se os processos. Tudo isso independente da concorrência em si, que era a finalidade do evento, do julgamento impactante das obras, do espetáculo julgado o melhor, e o pior. Mas esta era uma das partes que compôs o todo do festival.

Considera-se o evento como lugar de sujeitos em tantas práticas, portanto, revelaram-se os homens e mulheres, suas teatralidades. Recortar esse período no tempo é mostrar o fazer coletivo dos grupos num instante, um mês aproximadamente de festividade por ano. É trazer também à tona os melhores, as categorias premiadas, os aplausos, as vozes, os gritos, as caretas, o suor, as lágrimas, o calor, o frio, bem como suas precariedades e suas fraquezas. Moisés dramatiza um pouco suas recordações:

A realidade daquele momento era essa! A gente além de ter que criar, e se mostrar (...) dizer, olha estamos fazendo. Pode não ser tão bom, mas tamos fazendo! A gente quer fazer melhor!

Os espetáculos antes de qualquer julgamento foram os resultados e as soluções encontrados pelos diretores e, principalmente, pelos atores e atrizes dos grupos.

Elementos da coleção de Patrimônio

Entre os autores que discutem hoje sobre patrimônio, chegam a conclusão que a Categoria Patrimônio, não tem fronteiras definidas. O patrimônio imaterial, por exemplo, não só diz respeito à memória, a uma coleção de atividades teatrais, no caso do teatro, mas a uma coleção de documentos construídos enquanto operava o teatro; que Gonçalves (2003) chama de “categoria de colecionamento”. Para esse autor esta categoria traduz de certa maneira o processo de formação de patrimônios. O arquivo de documentos do Teatro Sete de Abril, o arquivo do Teatro do COP, o do CEFET, o do Teatro Guarany, o do Teatro Gonzaga, o arquivo de cada artista, todos eles são patrimônios de Pelotas. Assim, Clifford, e Pomian, citado por Gonçalves (2003:22), conclui que o resultado desse colecionamento, que neste caso chamamos de arquivo, é precisamente a constituição de um patrimônio.

Bem próximo disso, tem-se o já instituído Memorial do Theatro Sete de Abril. Mas como não existe uma política de patrimônio, não existindo ainda uma educação patrimonial na cidade que faça compreender o sentimento de memória e

de patrimônio, este memorial se mantém solto, como uma coisa distante dos cidadãos. Como se pertencesse aos outros e não como uma coleção de signos de si, da historicidade de Pelotas. Numa política séria de reeducação cultural patrimonial, aquele “Memorial” poderia ser ponto de partida oferecendo oportunidade de aprofundar a reflexão sobre os significados que podem assumir o patrimônio. Para tal é que o objetivo do Instituto do Registro, criado pelo decreto 3.551/2000, que corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural de natureza imaterial, que equivale a documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente dessas manifestações, em suas diferentes visões, tornando tais informações amplamente acessíveis ao público. (Sant’Anna, 2003:52).

Um outro objetivo que a autora Sant’Anna trabalha, é o de manter o registro da memória desses bens culturais e de sua trajetória no tempo, porque só assim se pode “preservá-los.” Neste caso, não só os arquivos tal como conhecemos, mas pessoas do conhecimento, do saber-fazer, podem preservar o patrimônio cultural. Conforme encontramos enunciado pela Unesco, citado por Regina Abreu (2003:83) assim recomenda:

É preferível assegurar que os detentores do patrimônio imaterial continuem a adquirir conhecimento e “saber-fazer” e os transmitam às gerações seguintes. Levando em conta estes objetivos, é preciso inicialmente identificar estes detentores de “saber-fazer” e os reconhecer oficialmente.

Seria possível reconhecer os sabedores do fazer teatro? Para que pudessem ajudar a manter e a transmitir o conhecimento às gerações vindouras? Para não esquecer pode-se iniciar com uma fração: Acevesmoreno, Ana Ó, Carmen Biasoli, Clovis Veronez, Deizi Rodrigues, Eduardo Mattarredona, Flávio Dornelles, Francisco Meireles, João Bachilli, Marcos Tavares, Ronaldo Cupertino de Moraes, Stael Gibon, Valter Sobreiro, e a lista continua a crescer.

É nesta perspectiva que, “o conselho executivo da Unesco definiu como ação prioritária um programa de valorização dos mestres de diferentes ofícios,

espalhados por todo o globo terrestre”. Esse programa foi intitulado “Tesouros Humanos Vivos”, reconhecendo oficialmente o valor dos “mestres” e assegurando-lhes condições para a transmissão, às novas gerações, do “saber-fazer” (Regina Abreu, 2003:81)

É possível preservar por meio desses registros e por meio do acompanhamento, teatro, fotografias, materiais divulgados, lugares, figurinos, textos, materiais cenográficos, e é nesse contexto que se dá a noção recente de “patrimônio intangível”, que tem preocupado aos brasileiros sobre a categoria patrimônio.

Aplausos finais

Os Festivais foram programados e organizados dentro de administrações do poder público, centralizando todo o destrinchar do movimento, desde a idéia até a execução final.

Traçar uma política cultural que venha fomentar a vontade de fazer e ver teatro é uma peça fundamental para a continuidade desse bem patrimonial da cidade. É a garantia de que o que foi será compreendido pelas gerações futuras. Para tal o compromisso do gestor com a memória coletiva é imprescindível.

A expressão cênica é um elemento vivo, que produzirá movimento nas culturas, devido ao seu modo de ser, por séculos a fora. Sua presença no mundo atual deve abarcar tanto o conjunto estético/histórico quanto o traduzido em ação, formado em texto, em fala e até mesmo revertido outra vez em arte. No momento atual, carece apenas, o entendimento por todos, no que se refere à preservação e conservação de patrimônio, saber de suas proporções, de seus limites. Falta-nos ainda a educação do que seria Patrimônio, assim como falta o entendimento do que seria cultura.

CONCLUSÃO

Os signos históricos se condensam na cidade de Pelotas, eles são múltiplos e carregam a diversidade dos povos que aqui se fizeram presentes. De modo que todos eles são como parábolas, repletos de significados para a nação local (Magalhães, 1981).

O teatro, por exemplo, veio consubstanciando-se desde o século XIX, acumulando significados diversos na memória de seus moradores. No início, de uma nobreza conforme a história que nos chega até hoje. No entanto, é inevitável não pensar nos rituais-teatro dos escravizados, e até mesmo da classe empobrecida. Pois se o teatro é próprio das ações das pessoas, não importando a classe nem a cor, a pobreza também fez o seu teatro, penso neles e os incluo nessa diversidade (Courtney, 1974). Mas é inegável que realmente prevaleceu foi o teatro feito para a elite, só depois de um século e meio é que as demais classes começaram a ter acesso a essas produções.

O teatro do passado era cuidado pelos seus gestores e pelas gentes que o assistia, procurando fazer o melhor para a sua manutenção, vestiram-lhe com os melhores figurinos em panos importados, protegiam-no como um bem em si.

Os festivais promovidos pela FUNDAPEL e Prefeitura Municipal de Pelotas, formam uma etapa de manifestações, que tinham seus objetivos, seus propósitos e uma infra-estrutura definida. Os festivais foram significativos porque um contingente de pessoas, brasileiras e estrangeiras, recriando um intercâmbio, como o que aconteceu em períodos mais remotos, ou seja áureos. Estiveram aqui na cidade, pessoas que não apenas a visitaram, mas participaram de eventos, levando consigo, provavelmente, o desejo de outra vez voltar. Como lembrava Dornelles dizendo:

Então se ficasse só nesse quesito, de crítica (...). Não! O festival transbordava o palco, saía do palco, ia pro hall de entrada do teatro, pra frente do teatro, ia pro restaurante, ia pra não sei o quê, ia pros hotéis, pros alojamentos. Então ele se ramificava, né? Se propagava.

Propagaram-se também os significados, quando as relações de signos que aqui se deram, e estão hoje internacionalmente na memória dos que vieram a Pelotas, inscritos em seus arquivos materiais. Em cada edição um catálogo de espetáculo foi apresentado e distribuído aos olhos, tanto quanto uma exposição da diversidade humana, das línguas, e de formas.

Motivados pelos festivais da FUNDAPEL, ou não, foram gerados outros Festivais e tantas Mostras que passavam da dança à música. Mesmo que não tenha havido uma política de cultura bem elaborada por parte dos órgãos públicos, quer dizer, compreendendo o corpo social e suas partes, esses projetos realizados tiveram um significado fundamental para os que deles participaram.

Quanto ao festival ser democrático e aberto à comunidade, percebo que na primeira questão, havia entre os grupos ou entre os artistas, uma grande amizade, e um jeito próprio de convivência e relacionamento. No momento em que o projeto dos festivais foi instalado, obrigou-os a lutarem entre si, coordenados por uma equipe que deveria apontar qual deles seria o melhor. Essa disputa resultou em uma desestabilização no conjunto de artistas. Por isso pediam na frase: “não precisa ter esse sentido competitivo”. Estava em risco uma amizade, uma relação afetiva, e isso gerou uma preocupação que até hoje é guardada na memória da comunidade cênica. E de fato, algumas edições foram abertas a participação de todos os interessados, sem que houvesse o processo seletivo.

Já a questão de ser aberto ao público ou não, acredito que o valor estipulado de ingresso, realmente valoriza a obra de arte, da cultura, e que os valores mínimos cobrados nos festivais, e nas mostras comunitárias, foram naquele momento, por demais necessários. Pois os verdadeiros valores que uma obra merece, neste caso o teatro, deveria ser ativado no dia a dia das apresentações e temporadas nos palcos da cidade.

Todo o investimento gasto em festivais em Pelotas deve ser “considerado um investimento cultural para Pelotas”. Faço minhas essas palavras de Nina Paixão (Diário Popular, 10/09/1989), quando na presidência da Fundação Teatro Sete de Abril.

Há de um lado, gestores que criam condições qualquer ou oferecem mecanismos de divulgar os bens culturais públicos sem questionar sua qualidade ou seu inteiro valor, por outro lado, há receptores profissionais que podem legitimá-los ou sufoca-los definitivamente.

Pensar o teatro como signo universal é também pensar o que já foi feito de teatro no terreno da diversidade das nações. O fenômeno teatral enquanto conjunto de elementos simbólico e artístico é uma inserção dentro desta comunidade, lugar que trouxe até aqui estruturas teatrais; fabricou estilos de espetáculos, desenvolveu espaços dramáticos e formou pessoas que apadrinharam o teatro, no decorrer de sua história da produção. Algumas dessas pessoas tão significativas como os gestores, os padrinhos da cultura, foram citadas pelos artistas envolvidos. Conta-se com Antonio Franqueira Moreira, Luiz Calos Correia da Silva, João Carlos Vieira, Jac Rubens, Carlos Alberto Betolloto Pinheiro, e acrescento esta lista o múltiplo em ações, há muito tempo em Pelotas, Francisco Santos, a lista para mim é bem maior.

O teatro de Pelotas um patrimônio adormecido

Mas, o que de fato está adormecido? Talvez o prédio Teatro Sete de Abril! E com exceção do Teatro do COP, todos os demais espaços que a cidade dispõe. Os anfiteatros das escolas como São José, Gonzaga, Pelotense e o Teatro Guarany. O que dizer da própria Universidade Federal, que mantém em posse vários auditórios em suas unidades, além do teatro inacabado situado no prédio do Instituto de Ciências Humanas. Espaços que podem abrigar projetos de propostas contemporâneas de teatro.

Para o pesquisador que se envereda na pesquisa sobre o teatro de Pelotas, acaba por sentir os teatros vazios e um coração que ainda pulsa em cada

um deles, clamando para dar ao seu ventre, o ar, dar a luz aos espetáculos. Enquanto isso, eles vão residindo na escuridão.

Inventariar, registrar, preservar divulgar, se faz imprescindível, porque muitos documentos podem ainda ser resgatados, conforme alerta Chico Meirelles ao comentar sobre o Memorial do Teatro Sete de Abril:

o que tem ali no memorial não é, nem 20% do que se produziu em informação, por exemplo; onde é que tá as agendas que se consumiu? Talvez o mais importante são as agendas dos contatos; isso que deveria ser preservado talvez em cofres, se diluiu. Se você entrar hoje para administrar o 7 de Abril, ou qualquer pessoa entrar, por mais que ele conheça o meio, ele vai levar 6 meses fazendo uma agenda de contatos.

Também como Chico Meirelles, sinto-me curiosa em saber onde estão a biblioteca e o banco de textos doados ao teatro de Pelotas por ocasião do 3º Festival?

O teatro é assim, a forma constituída de expressão simbólica e do imaginário coletivo, desde suas origens. O teatro reúne suas comunidades, e às vezes, como diante dos dramas sacros, das procissões dionisiacas, ou nas praças, formando um todo, o espetáculo da comunidade. Um entrosamento tal que é capaz de fazer, “vir a baixo” uma casa de espetáculos, como foi vivenciado pelo ator João Bachilli, ou suspender, ainda que por segundos, a respiração de uma multidão ao assistir um espetáculo de rua, como aconteceu em 1989 com o espetáculo “*Cambalache o juego de los excessos*” dos atores Colombianos, Mabel Pizarro, Dario Moreu, do grupo Papaya Partia.

Canclini (1994:113) defende que a política cultural referente ao patrimônio não tem como propósito resgatar apenas objetos “autênticos” de uma civilização ou sociedade, mas afirma ele, “os que são *Culturalmente representativos*”. Neste pensamento os bens imateriais se incluem, representados através de um processo criativo do pensamento articulado, ao que autor conclui é que:

os processos do fazer nos interessam muito mais do que os objetos prontos, mas não por sua capacidade de permanecer “puros”, iguais a si mesmos, mas sim porque “representam certos modos de conceber e viver o mundo e a vida, próprios de certos grupos sociais.

Em todas as áreas da cultura perdem-se grandes criadores, os “Tesouros humanos vivos”. Há no município muita gente do “saber fazer”, para acioná-los bastaria uma política de cultura com metas que privilegiassem a diversidade. Há na cidade várias pessoas que foram importantes para que o teatro acontecesse, conhecedores do fazer, que ainda hoje por aqui vivem. Quem não gostaria de saber um pouco da história do teatro dessa cidade, contada pelo próprio protagonista? Aceves, Ana Ó, Carmen Biasoli, Clóvis Veronez, Deizi Rodrigues, Eduardo Mattarredona, Flávio Dornelles, Chico Meirelles, João Bachilli, Marcos Tavares, Ronaldo Cupertino de Moraes, Stael Gibon, Valter Sobreiro Jr., Joca D’Ávila, Seli Maurício e outros tantos, seriam os interlocutores perfeitos para esse resgate histórico.

Concluo que há em Pelotas vários signos adormecidos, outros tantos em processo, muito embora, a cidade não os sinta como elementos pertinentes da cultura. Por outro lado, a população ainda, nem mesmo sente sua cultura como um organismo vivo, que se espraia além da geografia cotidiana, impregnando os calendários e definindo atos e pensamentos. Um processo complexo que exige tempo para ser assimilado, para isso é preciso valorizar e isistir no trabalho dos fazedores da memória,

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ABREU, Regina. *“Tesouros humanos vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural - notas sobre a experiência francesa de distinção do Mestre da Arte*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ANTUNES, Cláudia Rejane Dornelles. *A poética do conto de Simões Lopes Neto: o exemplo de “O negro Bonifácio”*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Editora HUCITEC, Editora da UNICAMP. São Paulo – Campinas, 1991.
- BEVILÁQUA, Clóvis. *Comentários ao Código Civil*. In: CASTRO, Sonia Rabello de. *O Estado na Preservação de Bens Culturais*. Rio De Janeiro, Renovar, p.25, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. S.P. Perspetiva, 1992.
- CALDAS, Pedro Henrique e SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *Guarany, o grande teatro de Pelotas*. 1995, p. 86.
- CANCLINI, Néstor García. *O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário do Nacional*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. ?
- CASTRO, Sonia Rabello de. *O Estado na Preservação de Bens Culturais*. Rio De Janeiro, Renovar, 1991.
- CHAGAS, Mário. *Memória política e política de memória*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- CHAUÍ, Marilena; CANDIDO Antonio; ABRAMO, Lelia; MOSTAÇO. *Políticas cultural*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & pensamento*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A. 1974.
- CURY, Isabelle. (org.) *Cartas patrimoniais*. 2ª ed. rev. aum. – Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1987.
- FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838 – 1888*. Porto alegre: EDIPUCRS, 1995.
- *O teatro no Rio Grande do Sul*. in: Aspectos da cultura Sul - Rio-Grandense. Porto alegre: Martins, 1994.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *O patrimônio como categoria de pensamento*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou II volume. 1982.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro Brasileiro*. Coleções Ensaios, Ministério da Educação e Cultura/DAC Funarte/Serviço Nacional de Teatro. Reimpressão de 1962.
- MAGALHÃES, Mario Osório. *Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Universidade Federal de Pelotas/Livraria Mundial, 1993.
- OLIVEN, Ruben Georg. *Patrimônio Intangível: considerações iniciais*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NASCIMENTO, Heloisa Assunção. *Nossa cidade era assim*. Vol.3 – Pelotas: Editora Universitária, UFPel, 1999.
- SANT'ANNA, Marcia. *A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SANTOS, Yolanda Lhullier dos e CALDAS, Pedro Henrique. *Francisco Santos: pioneiro no cinema no Brasil*. Pelotas: Edições Semeador, 1995.
- SILVA, Úrsula Rosa et LORETO, Mari Lucie da Silva. *História da Arte em Pelotas: A pintura de 1870 a 1980*. Pelotas: EDUCAT, 1996. (p.148 a 152).
- VILLAS-BOAS, Andre. *Identidade e Cultura*. Rio de Janeiro; Editora 2AB, 2002.

Publicações periódicas

DUVAL, Paulo. *Teatro Sete de Abril*. in Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, 1945.

Revista. Uma exposição dos institutos Goethe no Brasil (1985). *Teatro na Alemanha* 1960 – 1984.

Enciclopédia Ilustrada do Conhecimento Essencial. Madri, Espanha; Reader's Digest, 1998.

ROTEIRO DE ENTREVISTA

1. FORMAÇÃO DO GRUPO E PARTICIPAÇÃO NOS FESTIVAIS.

2. ORGANIZAÇÃO DO GRUPO:

- Elenco
- Direção
- Espetáculo (escolha)
- Local de ensaio
- Apoio financeiro para produção
(cenário, figurino, maquiagem, divulgação)

3. SIGNIFICADO DOS FESTIVAIS DE TEATRO PARA OS GRUPOS E PARA PELOTAS:

- Cultura
- Patrimônio cultural
- Formação de público
- Desenvolvimento da cidade

PROTOCOLO DE REGISTRO DE ENTREVISTA

Nome – João Bachilli

Data – abril de 2005

Nº do Protocolo - 10

Dessa última fase dos festivais eu participei de todos, quando não eram com algum trabalho era na organização. Eu participei de todos! Muitas vezes fazendo as duas funções ao mesmo tempo. A época que eu comecei tinha O Cabe na Sacola, O 20 pras 8 lá no Mauá. Eu fazia parte da Companhia Tragicômica, e em seguida eu já entrei no Desilab, continuando na Cia Tragicômica. A maioria trabalhava na Cia Tragicômica... não tá mais em Pelotas. A maioria do pessoal tá em São Paulo, Rio de Janeiro, eu é que sou muito apegado aqui. Eu tenho uma filosofia assim: eu não preciso sair daqui pra procurar um centro que já tá saturado, procurar mostrar um trabalho, pra mostrar uma idéia, eu queria fazer isso aqui. A gente tá começando a conseguir, começando, dando os primeiros passos, produzir aqui, sair a mostrar Brasil a fora e mostrar o que se faz aqui. E, uma coisa que acontece muito engraçado é aqui mesmo em algumas cidades; - Ah! Eu achava que vocês eram do Rio, São Paulo, mas vocês são de Pelotas? Fazem esse parâmetro. E a gente sabe que no interior do Brasil fazem espetáculos belíssimos. Campina é uma cidade do inteiro de SP que produz maravilhas, nordeste, então isso aí tá começando a acabar né? A gente é que tá invadindo SP, RJ, com os nossos trabalhos. Acho que tá começando uma inversão importantíssima que aconteça. Eu era do teatro Escola de Pelotas, os primeiros anos eu era do Grupo Tragicômica do Teatro Avenida, e depois o Teatro Escola com Walter Sobreiro Junior. Eu sempre fui.. tudo é a mesma salada. Tudo estar dentro da mesma salada. Eu sempre fui apaixonado pelo circo, e agora com essa tendência que surgiu com A Escola de Circo, ela tá inserida dentro do próprio teatro, os artistas tem que ter um prepara físico muito grande. Porque vem um diretor louco que quer que se jogue lá de cima e ele tem que saber cair, ele tem que saber de tudo tem que ter um vigor físico muito grande. E eu acho isso bonito, acho que dignifica muito mais, valoriza muito mais o trabalho, porque simplesmente aquela coisa do ââm!! Completo! Ser completo! É uma cultura assim ôh! Que é muito do europeu e do norte-americano, muito mais do norte-americano. Mas eu acho que é uma coisa que o brasileiro agora tá pegando muito, que é levar paralelo a um trabalho físico, orgânico, que muito forte também.

Eu começo desde que surgiu OPTC, Oficina Permanente de Técnica Circense. OPTC está completando 17 anos. Esse elenco desse espetáculo vai completar 3 anos e meio, a gente levou um ano preparando o espetáculo Tholl. Com pessoas completamente nova, sem conhecer ninguém, mas foi aquele momento que você diz, tô com as pessoas certas no momento certo, na minha mão pra trabalhar. Sei que se eu investir, vou ter um bom resultado, e deu resultado. Deu resultado, a

semana que vem a gente já começa a fazer uma turnê estadual, já seguir com uma turnê nacional e já com propostas pra ir com o espetáculo pro exterior. Então aquele momento que tive o insight de ô, tô com as pessoas certas na mão, valeu muito!. E graças a Deus assim ô, poder propiciar pra eles esse mundo todo novo até então, que são muito jovem. Eles não conheciam até então. Tá sendo uma descoberta muito grande na vida de todos eles. Não era só para elite. Inclusive teve uma época que tinha a apresentação no teatro e tinha apresentação nos bairros, era bem legal. Quem se apresentava no teatro tinha apresentação em um ou dois bairros. Geralmente em algum tablado de CTG, algum colégio da periferia. Era muito interessante essa experiência, porque tu propiciava a todo mundo; claro só subia um ou outro em busca do festival, mas tinha um retorno muito maior em termos de oferecer cultura pra população. Com certeza! Só que existe uma coisa assim... meio assim... as rupturas que existe, porque são administrações, são partidos políticos que estão organizando, tem uns que se interessam, outros não. Só... eles brincam com as pessoas, eles não sabem que isso aí é um bem público, a cultura é um bem público. E então alguns oferece outros não, quem se interessa por fazer isso, quer oferecer cultura pro público, oferece, mas os que não acham importante, não oferece. Só que existiu essa ruptura, o festival de Pelotas estava reconhecido internacionalmente, os grupos brigavam para vir participar. Isso a nível de Brasil inteiro e América Latina. Vinham grupos da Argentina, do Uruguai, Chile, Colômbia, Venezuela, veio até um da Guiana. Existia uma disputa nacional dos grupos estarem antenados para vir a Pelotas, para participar do Festival. Não só pelo festival em si, marcado por uma grande qualidade, até os jurados que vieram para avaliar a qualidade o festival, porque ele era competitivo, eram jurados de alta qualidade, eram grandes diretores de teatro, do Brasil, grandes crítico, que vinham pra formar o júri. E também osicineiros que vinham pra dar as oficinas. A gente procurou não fazer aquela coisa de fazer oficina de interpretação. Pô aí, tu chega na oficina de interpretação, aí oicineiro diz, vamos ver em curtas pinceladas, ou em pequenas pinceladas, isso desestimula porque tu não quer pequenas pinceladas. Então a gente procurou fazer oficinas práticas, como de maquiagem, trabalhos que desse resultado. Claro alguns trabalhos de improvisação! Trouxemos uma de direção muito boa! Que, quando a gente viu a dinâmica toda da oficina, a gente viu que davam resultados, porque eles todos apresentavam um trabalho, cada diretor que tava fazendo a oficina apresentava com um grupo de artista um trabalho. De maquiagem também, tinha resultados... Uma oficina muito boa foi dos Colombianos, de máscaras teatrais. Era sempre esperado! Existiam oficinas durante o ano mais não com tanta intensidade, agente praticamente todos os meses acontecendo oficinas, dentro dessa.. até porquê o Teatro Sete de Abril era uma fundação e ele tinha toda autonomia para trabalhar, não era preso a uma administração pública. Fazia parte da prefeitura, mas era uma fundação. Tinha autonomia pra trabalhar. Não acontecia a fortificação dos grupos, porque nós mesmo na nossa geração começamos a tentar colocar na cabeça das pessoas, que não adiantava formar um grupo para fazer um espetáculo pra festival de teatro. A minha escola de teatro, sem muito....O Valter Sobreiro Junior, essa sim, montar um espetáculo apresentar e desgastá-lo ao máximo possível. Fazer um investimento financeiro e humano, pra desgastar o máximo possível. E poder mostrar com felicidade o teu trabalho, teu esforço tua idéia, por exemplo, nós estamos há três anos com o Tholl com espetáculo que une

teatro, circo e dança. Dentro de teatro eu fiquei um pouco enjoado de teatro, eu queria fazer uma coisa diferente, mais ao meu gosto que juntasse mais um pouco, o grandioso, megalômano assim, mais eu sempre gostei disso. E juntar o teatro o circo e a dança. E nós estamos com um espetáculo que está completando 100 apresentações em dois anos e três meses. Então uma montagem ela merece com dignidade, com trabalho mesmo, merece ter um tempo de vida útil bem grande, mostrar pra muita gente, pras pessoas saberem o que estar sendo feito em termos de cultura. Só alguns grupos, se preocupavam em fazer um espetáculo... Existia a fase local, que era uma fase seletiva para escolher dois grupos que iam entrar na fase nacional e internacional... Ai tinha coisas folclóricas, grupos se achavam injustiçados, que não foram selecionados, aquela coisa de brasileiro. Geralmente ficavam os melhores trabalhos, eram os que ficavam mesmo pra seleção final. Os que montavam espetáculos apenas para o festival acabava nunca ficando. Ficava aquele espetáculo que já tava com a rotatividade, já tava com uma sequência de apresentações, já tava mais maduro, e ai ficava. Dá saudade, eu não gosto de ser saudoso, mais aquela época me dá saudades. Iam com a fantasia cada um chegava com a fantasia mais louca que a outra lá, vestiam de ópera, inventavam coisas, era muito legal. Era uma troca muito legal. Todos os dias tomavam café juntos, almoçávamos juntos, então a troca era muito grande. As pessoas ficavam tão encantadas com o teatro aqui que desde o momento que elas chegavam, que, ou no seu ônibus, ou quando chegavam da rodoviária, porque vinham de avião, e de lá pra cá vinham de ônibus, já tinha um padrinho pra receber cada grupo. Esse padrinho que era estipulado, diziam assim; olha tu vais cuidar de tal grupo, até o final do festival tu vais cuidar dele, tudo que eles precisarem tu és o responsável, tens que resolver pra eles. Então quando eles chegavam já recebiam uma pasta com tudo do festival, com toda a programação, com cartaz, com camiseta. Na época não existia cartão telefone era ficha telefone. Um monte daquelas cartelas cheias de fichas, cheia de tíktes de ônibus, então era uma coisa muito organizada, e a gente tinha um carinho muito grande pra receber as pessoas. Acabava que no dia de ir embora, era uma choradeira total, ficavam o ano inteiro se correspondendo na expectativa de voltar. As festas, eram maravilhosas, sempre festas á fantasia, era maravilhosas. Geralmente era lá no Tourist Executiv Hotel, lá pra fora. Um lugar belíssimo, as margem do canal de Santa Barbara, sempre terminando com um grande banho de piscina, todo mundo. Tinha uma piscina enorme lá. Sem querer ser polêmico nem nada, é aquela história que te falei dos interesses políticos tá? Uma administração que apoiava, não sei nem se achava que a cultura era um instrumento pras pessoas serem mais esclarecidas, pra conhecerem mais. Não sei nem se essa idéia, porque acho que político na sua grande maioria, quanto mais burro for o povo, mais eles gostam, ainda mais numa cultura latino-americana. Não só latino-americana, não vamos trazer pra nós isso, mais eu acho assim, era uma administração que apoiava, e era uma das grandes coisas que aquela administração fazia. Independente de qual partido era, aquilo era uma coisa que chamou atenção naquele governo, o apoio a cultura. Esses grandes festivais, o nome de Pelotas ser cataputado pra fora do estado. - Eu quero ir pra Pelotas! Eu quero ir pra Pelotas! Ai depois entra outro Governo, que faz simplesmente assim: - Não! Vamos apagar com o que eles faziam bem feito! E dizimaram a fundação, acabaram com a Fundação Teatro Sete Abril, no que acabou a Fundação Teatro Sete de Abril, foi bem no período que muita gente de

Pelotas, estavam indo embora, pra São Paulo, Rio de Janeiro, pra outros grupos, com outras grandes oportunidades e pegou um movimento assim completamente fragilizado, e não tivemos assim força pra lutar contra isso. Fizeram suja e estratégica, bem num período de férias. Em seguida que começou o mandato fizeram uma reunião na Câmara de vereadores sem quase ninguém saber. Chamando a classe artística, não tinha ninguém da classe, quase ninguém da artística. E tiveram muito mais força e simplesmente extinguiram. Uma coisa que foi criados aos poucos, não vamos dizer que foi com muito suor porque foi até fácil, essas coisas boas são até fáceis de fazer quando tu faz com muita boa vontade, com muito esforço, dedicação. E aí o que aconteceu? Nós vimos o Teatro Sete de Abril sendo depenado, um teatro que tinha condução própria, as Kombis logotipadas com os slogan do Teatro Sete de Abril que recebiam os artistas. Que a primeira coisa que um administração de teatro tem que fazer, é receber bem quem vem de fora. Pra ele levar a imagem da cidade, do teu povo, isso é uma coisa que o pelotense presa muito. Só que essa administração foi extremamente maldosa, sucateou o teatro. Nós ficávamos na rua, vendo eles subirem no prédio, tirando fax e indo pra outra secretaria, tirando máquina de xerox, tudo que o teatro conseguiu criar pra ele. E foi assim um verdadeiro saque! Um crime! Mas tão aí renascendo de novo, com a possibilidade de vir a tona a fundação. E, só que esses políticos burros eles tem que saber uma coisa, eles não conseguem matar a arte! Eles nunca vão alcançar. Pra cada artista que eles matam, três novos estão nascendo pra lutar pela arte. Eu acho que eles são burros! Eu vou usar um termo que gosto muito, eles são idiotas por ter má idéias! É uma pena, porque é uma coisa que eles poderiam usar até se promoverem, como pessoas que querem ver o povo ter cultura, ter saúde; porque isso faz parte da saúde. Pra ter um povo saudável, é preciso... ele ter cultura, ele ter conhecimento, porque ele vai resolver muito melhor os problemas dele se ele tiver esse conhecimento. Até vai criar valores pra saber em quem investir. Ah eu vou deixar de fumar um março de cigarro pois tô louco para assistir tal espetáculo! Eu tenho um amigo que deixou de fumar porque ele criou gosto pela música. E aí ele queria assistir sempre os concertos, então ele não comprava cigarros pra ter grana pra assistir os espetáculos. Claro! Recebia em média 10 a 12 grupos de fora, vindo.. cada grupo... Tinha o Dança Sul também. Trazia muito mais gente, que era grupos de dança. Os grupos de teatro que vinham de fora também eram grandes produções, tinham muita gente nos festivais. E aí movimentava toda a cadeia de hotéis de restaurantes e diversão pública, danceteria, boates, o comércio em si. Porque geralmente, era no inverno, então compravam um monte de lã, de couro; aí é a inteligência do político né? Foi muito traumatizante aquilo assim! Mais serviu pra gente ter uma força, se resignar, trabalhando, insistindo, e dando pra eles o que eles mereciam. Nada de cultura! Acho que os artistas fizeram muito bem. Aí começou a florescer de novo, numa administração mais recente, mais pro público das periferias, preocupada em trabalhar nas periferias, dentro das associações, dentro das ONGs, trabalhar esse tipo de coisa, dança, fantoche, marionete, circo. A gente fez muita oficina de circo em lugar que nunca sabia que existia! Foi uma administração que não priorizou essa história de retomar o festival, mas trabalhou nisso que tinha essa validade, levar uma coisa mais popular, e agora vamos esperar que nessa gestão atual, se retome o Teatro Sete de Abril, que era uma coisa que o nosso atual prefeito, espero que não tenha esquecido. Não esqueça das coisas que ressaltou e

acusou como ruim para a nossa cidade. Que ele lembre agora e retome a nossa fundação do Teatro Sete de Abril, pro teatro não se torne um grande mausoléu, e se tornar um grande espaço aberto ao público curtir arte, e muita coisa boa. Também não adianta trazer só porcarias, queremos coisas boas. E até botar umas porcarias no meio até pro público aprender a olhar, e dizer aquilo é ruim. A TV brasileira te tira esse parâmetro. São gente de tudo o que é lugar, centro bairro, tem gente de todas as classes sociais, nosso grupo é uma verdadeira salada de frutas. A gente tem patrocínio, não podemos reclamar disso. Não é um patrocínio que...é muito melhor que naquela época. É um grupo que trabalha muito, que tem uma produção muito séria muito forte. Nós temos produtores muito bons que trabalham pro grupo. Nós estamos fazendo agora mesmo essa temporada toda com o patrocínio das Malhas Marissol de Santa Catarina, e nem é local, mas aqui em Pelotas nós temos patrocínio da Universidade Católica, que nos ajuda mensalmente com um valor mensal, e temos outras pequenas empresas que sempre nos apoiam de alguma maneira. Mas, agora, nosso grande patrocinador vai ser as lojas Marissol, que vão levar nosso trabalho ao Brasil a fora. Pelotas era caminho das grandes companhias mundiais, que vinha se apresentar na rata, vinham do Rio de Janeiro, e paravam aqui em Pelotas pra se apresentar. Tanto é que, aquela parte do teatro de administração, ali era os aposentos das grandes primadoras, dos grandes artistas que vinham pra ficarem hospedarem ali. Ali era um quarto pras pessoas descansarem. Era residência ali dentro do teatro mesmo.

PROTOCOLO DE REGISTRO DE ENTREVISTA

Nome – Stael Gibon

Data – abril de 2005

Nº do Protocolo - 09

Eu já comecei a fazer teatro com o Usina de Teatro, aqui em Pelotas. Em março de 91 eu comecei a trabalhar com o Clóves Veronez. Comecei a fazer um trabalho com o Usina de Teatro, oficinas. Hoje, o Dornelles faz oficina no teatro do COP né? Naquela época o Clóvis Veronez é quem fazia as oficinas. O teatro era administrado pelo, Fernando Recuero e a esposa Beatriz Kanaan. E aí, naquela época, eram eles que administravam. Então, tinha o Pó Pelotense, e tinha o Usina de Teatro que era do Veronez, junto com a Márcia; estava iniciando também nas oficinas. E aí, é que tá a minha participação nos festival, no festival de 92 se não me engano. Dois trabalhos: primeiro com *Tistu*, e depois com Joana. Em 92 eu larguei, sai do grupo. É que eu não sou de Pelotas, eu sou de Rio Grande, eu vim morar em Pelotas em 89, quando eu comecei fazer faculdade aqui, eu comecei a fazer Educação Artística aqui. E me envolvi com o teatro em 91. Eu vim em 89, fiquei um semestre aqui, voltei para Rio grande pra terminar o estágio do magistério (...) Em 90 foi quando eu definitivamente comecei a fazer faculdade e comecei a me envolver com as pessoas do teatro. Em 91, eu já querendo fazer teatro, eu entrei nessa... O COP era uma oficina paga, só que, no final, a gente começou a montar um espetáculo. E mais, algumas pessoas ficaram como pertencentes ao Usina de Teatro. E o Usina já existia há muito tempo, já havia participado de alguns desses festivais, com o Clóvis, com o Lori Nelso, o próprio Dornelles, o Índio. Pois aí é que tá, dessa época que eu peguei dos festivais de 89, alguma coisa, o de 90 também assisti, de 91, 92, já peguei numa fase que ele já estava se degradingolando né? Porque na verdade os festivais eles têm relação com o poder público. A partir de 88 foi pró-momento de Pelotas, no momento em que Anselmo Rodrigues assume a Prefeitura. Porque a gente não tem como descolar essas coisas. Porque a questão da política do executivo, é o que leva a cultura também. Esse foi um período realmente ingrato em Pelotas, a partir de 88. Com o Governo assumindo, foi onde cultura começou a ser varrida. E nas três gestões, Governo, Irajá e o Anselmo de novo foi a cultura e Teatro Sete de Abril detonados. Principalmente nessa segunda gestão do Anselmo (...). Quem puxava era a prefeitura (...), eu fiz parte da ASA-Teatro acho que foi em 96, depois eu comecei a trabalhar com a Clarissa e com a Deizi. E aí, nessa época, quase não tinha participação de outras entidades, era mais pela FUNDAPEL, e depois INTEGRASUL. Era o poder público organizando, com o apoio de empresas e entidades, tipo um SESI. (...). Eu tenho uma lembrança, na época quem investia no festival (...) eu ouvia muito assim, que quando estavam fazendo uma peça, aquela

podia ser aproveitada para o festival. Tinham muita expectativa em relação ao festival. Era quando tu podia mostrar teu trabalho, não só pros daqui, mas para os de fora também. (...). Teatro é uma coisa assim, pra mim é minha vida, é a coisa muito importante na minha vida, mas, eu, pra mim fazer, eu tenho que me dedicar. Fazer de conta que faz teatro eu não tenho mais condição de fazer. Eu comecei a trabalhar na prefeitura, em 2001, de estagiária eu acabei ficando até agora 31 de dezembro, quando a gente perdeu as eleições, com o cargo de confiança do governo, aí fiquei super envolvida. Porque comecei a trabalhar 40 horas, mais, fazendo a faculdade, fiquei super envolvida. (...) Eu tava trabalhando na Tribo da Lua, depois que voltei a trabalhar. Aí teve uma hora que não deu. Eu trabalhava até as sete e meia, as onze e meia da manhã na Tribo, pegava meia hora na prefeitura, trabalhava até as cinco e meia, viajava para Rio Grande e voltava a meia noite, meia hora para casa. (...) 2002 quando a gente terminou o projeto com a Brasil Telecom, da Salamanca, e tudo mais, eu sai do grupo, porque não tinha mais condição. Fui terminar a faculdade. (...) eu acho que é possível. Eu quando saí da tribo ...eu ganhava mais do que na prefeitura agora, pois a prefeitura paga muito mal né? (...) Só que eu fazia um teatro comercial ali na Tribo da Lua. Quer dizer, tinha todo um lado da Salamanca do Jaral, que era um trabalho legal, tinha coisas como grafia do corpo, que foi um trabalho mais fenomenal que a gente já fez. Quer dizer ali...mas eu tinha a performance na festa, lá na boate em Begé, performance não sei aonde, (...) quer dizer, todo um lado comercial que é o que dá dinheiro. Com a Salamanca do Jaral a gente não gastou um tostão, fora o dinheiro que a gente ganhou do patrocinador, pelo projeto. Mas, vender não! (...) Justamente quando eu resolvi fazer administração, foi pensando na administração cultural. (...) a minha monografia (...) está muito voltada com a questão do teatro em Pelotas. Teatro, musica e dança em Pelotas. Só que com outro cunho, o cunho da sobrevivência. Dá (...) os patrocinadores, as empresas que patrocinam arte em Pelotas.... Porque é possível, acho que é possível. Tu tendo administradores culturais com o olhar voltado para aquele produto cultural é possível. E Pelotas tem um campo pra fazer isso, né? (...) Só que a gente começa a fazer outras coisas, começa a ter uma estabilidade (...) eu ganhava mais lá na tribo, mas já não sabia quanto eu ganhava. (...) Só que, é preciso um investimento. Acho que é por isso que O Foco na Área não deu certo. Quando começou a não ter mais dinheiro para pagar atores, ou o dinheiro era muito pouco pra pagar, se tornou como 277, só que o 277, os músicos ...tu paga 200 reais, pros músicos (...) Na minha opinião acho que sim. Acho que desse período que te falo, de 88, 89 até 94. Vamos botar de 90 a 94 que foi quando eu enxerguei, pra não dizer que não vi exatamente. Esses quatro ou cinco anos da década de 90... acho que a década de 90 pra cultura em Pelotas, foi detonante. Eu tenho essa visão um pouco empírica, sobre isso, mas quem viveu a coisa ali (...) que foi exatamente o período que vivi com o Usina de Teatro, depois com o teatro Ousia, com a Clarissa, com a Deizi onde eu conheci o pessoal do Núcleo né? E eu já peguei a Tribo da Lua então, no final, em 99, no final de 99 e início do ano 2000. Então em virtude daquele período da década de 90, eu acho que houve um desgaste do povo. Acho que por conta de várias coisas, primeiro lugar acho que o poder público detonou com o que tinha de bom que era os festivais, segundo, a produção local ela começou a se autodetonar também. Porque ficou esperando muito. Porque ela estava acostumada a esperar sempre do poder público. E ela não fazia por si. Quer dizer vai procurar

patrocinador, vai procurar quem compre arte, porque ainda existe! Então essa produção ela caiu... e a produção que estava sendo feita, ela estava sem direcionamento, pro público. A gente não conseguiu, enquanto artista (..) acho que não soube aproveitar os espaços. E, a gente teve um fechamento de um espaço importante que foi o Sete de Abril. O Teatro Sete de Abril fechou a portas. Hoje tenho muito medo que volte a acontecer isso com as mesmas pessoas administrando o teatro. É que fechou as portas pra produção local, né? (...) Eu lembro que quando eu participei do festival de teatro lá em 92 com o Usina, que a grande história de participar do festival, era pra poder ir no Sete de Abril se apresentar! Porque a gente não tinha acesso. Uma grande frustração nossa, inclusive no ano, não sei se 91, ou 92, é que a pré seleção local,aí tinha a parceria com o COP, não era no Sete, e sim no COP. Uma frustração nesse sentido. Enquanto, pra nós que já ensaiávamos todos os dias no COP! (...) Então, eu acho que o público, paulatinamente foi sendo massacrado, assim com essas coisas, e as pessoas se perderam ... A questão do poder aquisitivo também. Porque para as pessoas, é mais fácil assistir quando vem as coisas de fora. Só que, as coisas de fora estão muito caras. Então não vão. A Deizi por exemplo lembra, ela é capaz de saber quantas pessoas iam no Sete de Abril; assistindo ela e Clarisse naquele espetáculo *Lispecto Lisli*. Quando nós apresentamos, depois já com o Aceves e a Clarissa, o Lisli tinha assim treze quatorze pessoas assistindo. Isso não era só aqui, quando nós fomos pra Curitiba nos tínhamos dezesseis pessoas, só, assistindo o nosso espetáculo. Fomos pra Florianópolis tinha quatro pessoas na platéia. É complicado fazer teatro! Fazer teatro não é complicado, é complicado levar público para o teatro. (...) Pelotas ainda vive muito nessa coisa do passado. Quem vive um pouco de arte e cultura em Pelotas, assim, em algum tempo, é impossível não pensar em festival de Pelotas. Acho que é uma marca. Uma marca que foi criada e que ficou no passado. Se perdeu naquele período, não se conseguiu resgatar nestes últimos quatro anos, nessa nova administração. Até porque essa administração ela tinha outro enfoque de cultura que era também a descentralização da cultura. A descentralização do teatro, não utilização do teatro naqueles mesmos moldes. E porque era muita grana investida, e também um pouco de incompetência, enfim. O festival de Pelotas é marca patrimonial sim. A ser resgatado. Eu tenho uma visão em relação as coisas externas mas as questões internas do grupo. Em geral, as pessoas que trabalham com arte em grupo, com teatro com dança, uma banda (...) tem um problema de disciplina e despojamento pra trabalhar. Eu participei de grupo que a gente tinha tudo isso. De alguns grupos em que nós tinham sempre oportunidade de ter trabalho, espaço que fosse uma casa vazia, e as pessoas não trabalhava. (...)

1800 a 1979			
	Data	Grupo	Referencial
001	1º império	Sociedade Scênica	Fundadora do TSA
002	15/11/1846	Apostolado da Catedral	
003	1848	Cia. do Teatro Sete de Abril	Antonio J. dos Santos Siroulo
004	1861 a 1866	Cia. Dramática de Antonio José Áreas	para atuar no TSA
005	3/1/1892	G. Dramático do Clube Caixeiral	Carlos José da Silva
006	1899	Sociedade Filhos de Thalia	
007		G. Dramático do Clube Diamantinos	infantil e adulto
008	1912	Cia. de Francisco Santos	Francisco Santos
009	1913	Companhia Dramática Portuguesa	Francisco Santos
010	1914	Companhia Cidade de Pelotas	Francisco Santos
011	20/06/1914	Corpo Cênico da União Pelotense	Antonio Alves dos Reis, Donato Freda
012		Sociedade Recreio Dramático - ? – Soc. Dramática Particular Recreio Pelotense	
013	1927	Trupe de Vera Sergine	
014		Cia, Leopoldo Fróis	
015	1929 a 1954	Corpo Cênico do Colégio Gonzaga	
016	1930	Corpo Cênico do Apostolado dos Homens da Catedral	Antonio Alves dos Reis, Donato Freda
017	1946	TEP - Teatro Escola de Pelotas	David Zanotta , João Soares
018		Talha	Clube Caixeiral
019		Teatro dos Bancários	
020		Teatro Francês	
021		Belas Artes	
022	1960	TUP	Teatro Universitário de Pelotas
023	1960	Teatro da UPES	União Pelotense de Estudantes Secundaristas
024	1960	Experimental de Teatro	
025	1960	Teatro-Estúdio	
026	1960	Odontoarte	José Luiz da Nova Cruz (UFPel)
027	1960	Teatro dos Gatos Pelados	Colégio Pelotense
028	1960	Teatro da Medicina Leiga	José Luiz da Nova Cruz
029	1960	Teatro da Agronomia	
030	1960	Companhia Hipocryta - CAVG	José Luiz da Nova Cruz
031		ASA-TEATRO	
032	11/1973	Arte Teatral Aplicada GATA	Max Krüger
033	1974	Desilab	Zé de Abreu (ETFPel)
034	1974	Teatro Popular Cabe na Sacola	Ronaldo Cupertino de Moraes

Década de 80			
035	1980	Roda Viva ou "Trio Pilha"	Seli Maurício
036	1981	Ciranda nas Estrelas	João Carlos Vieira (E. D.João Braga)
037	1982	20 pras 8 lá no Mauá	Claudio Penadez, Gil Soares
038	1982/3	Grupo Cuidado a Casa Tá Caindo	Marcos Villela Pereira
039	1983	Teatro Visconde da Graça CAVG	
040	1984	Grupo Cadernos e Canetas	E. E. Sylvia Mello, Colégio C. João XXIII
041	1984	Dança e Teatro Galeria Quilombo	Beatriz Kanaan
042	1985	Outro grupo de Teatro	Marcos Tavares
043	1985	Nós na Garganta	Carlos Eduardo Valente
044	1985	Teatro da Medicina Leiga	José Luiz da Nova Cruz
045	1985	Teatro da Universitário - Grupo CAVG	Mariza Hallal dos Santos
046		Teatro da Agronomia	
047	1985	Companhia Tragicômica Arteatro	Joca D'Ávila
048		Theatro Avenida	Joca D'Ávila
049	1985	Confusões e Encenações	Carlos Alberto Santos
050	1985	Usina de Teatro	(núcleo 1 e 2) - Clóvis Veronez - COP
051	1985	Casa de Brinquedos	Chico Meirelles
052	1985	Oficina de Teatro	Flavio Dornelles
053	1985	Arte e Expressão Espírita - G.A.E.E.	André Macedo
054	1985	Teatro Popular do PT	
055	1985	Não Repara a Bagunça	
056	1985	Teatro Zimbabuê	
057	1985	Companhia Teatral Novo Tempo	
058	1985	Teatro Que Faltava	
059	1986	Pó Pelotense	Beatriz Kanaan
060	1986	Grupo JL Nova Cruz	Homenagem a José Luiz Nova Cruz
061	1986	Artistas Independentes	Paulo Wieth
062	1986	Verbo de Teatro e Pesquisa	Marco Antônio da Silva
063		Lado Esquerdo Independente	Albertinho Liberato
064	1987	Teatro Universitário – Grupos CAVG e JL Nova Cruz	Eurico Coelho Sacco (UFPEl)
065	1988	Teatro Frio	Giorgio Ronna
066	1988	Corpo Cênico do CICI	Centro Integração da Criança e do Idoso
067	1988	OPTC - Oficina Permanente de Técnica Circense	João Bachilli
068	1988	Corpo Cênico do CICI	Flávio Dornelles
069		Encima do Laço	Carmem Vera
070		Artdance	Cristiane Pereira Vieira, Nilo Corrêa
071		Caras e Taras	Valnei Bigliardi
072		Cia Z de Teatro	Nilo Correa
073	1989	Teatro VIDA – Vivendo Interpretando e Distribuindo Arte	Cid Fernandez C Branco, Cid Tropeço
074	1989	Ânima	

Década de 90			
075	1991	ATua Ação	
076	1991	Tamos Aí	
077	1992	Núcleo de Teatro Popular - NTP	Claiton Schinoff
078	1992	Oficinas da Biblioteca Pública	Flávio Dornelles
079	1993	Companhia de Teatro Cem Caras	Fabiane Tejada (ETFPel)
080	1993	Cia. Atos & Cenas	
081	1995/96	Ousia de Teatro	Clarissa Alcântara
082	1996	Fazendo Arte – (religioso)	Marcelo Mancks, Vanize Ziemann
083	1996	Tá Faltando Um	João Carlos Vieira (ETFPel)
084	1996/97	Oficina de Teatro Permanente do COP	Flavio Dornelles
085	1997	Cia. Hum de Teatro	Lóri Nelson, Fernando Benevenuto
086		Puro Ato	
087		E. A. de Teatro	
088		Teatro de Areia	Gilberto Fonseca
089		Núcleo de Clown Estupendo Estúpido	Alexandre Coelho
090		Cia. Vil de Teatro	Tato Ribeiro
091		Ori Du Du Do Griô	Jorge Dias e Chico Meirelles
092		Fábrica de Teatro	Chico Meireles
093		Got	Acevesmoreno
094		Lágrimas e Máscaras	Gilberto Fonseca
095		Todos Nós	Pulciano Barreto
196		Artes Cênicas	Ricardo Veleda
197		Misturas e Bocas	Marcondes
198		Núcleo de Pesquisa e Produção Teatral - NPPT	
199		Olhar Azavessas	João Carlos
100		Aldebaran de Teatro e Dança	Nulimar de Vasconcelos
101		Teatro Vivo	
102		Espoleta e Pirulito	Performance
103		Nossa Cara	Terceira idade – CETRES / UCPel
104		Cri'arte	
105		3ª de T. de Magistério do Pelotense	
106		Cria e Inventa	Escola do Loteamento Dunas
107		Ortaet	Esc. Ens. Fundamental Santa Mônica
108		Vem Cá V Gente	Carmen Biasoli
109		Cênico ContronEsia	
110		De Trás Pra Frente	Joca D'avila
111		Pessoas e Fatos Etc Teatral	Eli L.F.
112		E. A. Grupo Teatral	
113		Nada a Vê	
114		Proibido Proibir	
115		Senarte	
116		Escola Imaculada Conceição	
117		Cia de Palco	Escola Est. Nossa Senhora Medianeira
118		Grupo do Monsenhor Queiroz	
119	1999	NTU - Núcleo de Teatro da Universidade	Fabiane Tejada
120	1999	Núcleo de Teatro do COP	Flavio Dornelles

Século XXI			
121	2000	Tribo da Lua	Acevesmoreno
122		Grupos de Teatro de Bonecos	
123		Oscarito – Esc. Est. do Areal	Dagmar Colomby
124		Oscarito - Obelisco	Dagmar Colomby
125		Oscarito – SEST-SENAT	Dagmar Colomby
126		Casa de Memorial do Areal	Geza Guedes
127		ONG Anjos e Querubins	Ben-Hur Flores
128		CMP	Eliana Pedersoli (Col. Municipal Pelotense)
129		Regionalista	26ª Região Tradicionalista
130	2005	Núcleo de Teatro do Senac	

**Produções Coletivas Apresentadas em Forma de Festival e Mostra
Cidade de Pelotas de 1985 a 2004**

Ano	Período	Evento	Local
1985	03/08 a 16/8	1º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
1986	08/08 a 21/09	2º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
1987	01/08 a 14/08	I MOSTRA DE TEATRO E DANÇA (Temporada)	COP
	15/08 a 30/08	3º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
	30/08	PRÉ-TEMPORADA	COP
1988	31/07 a 14/8	II MOSTRA DE TEATRO DO COP	COP
	15/08 a 04/09	4º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
		1ª EDIÇÃO DANÇA SUL	
		1º FESTIVAL DE TEATRO ESCOLAR	COP
1989	15/06 a 18/06	2ª EDIÇÃO DANÇA SUL	
	14/07 a 30/07	III MOSTRA DE ARTES CÊNICAS E DANÇA	COP
	15/08 a 03/09	5º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
1990		IV MOSTRA DE ARTES CÊNICAS	COP
		6º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
1991	20/08 a 25/08	7º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
	23/10	V MOSTRA DE ARTES CÊNICAS DO COP	COP
1992	25/09 a 30/09	8º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
		VI MOSTRA DE ARTES CÊNICAS DO COP	COP
1993		VII MOSTRA DE ARTES CÊNICAS DO COP	COP
		I MOSTRA DE TEATRO DO LARANJAL	Laranjal
1994	15/11 a 20/11	9º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
	Jan./ fev.	II MOSTRA DE TEATRO DO LARANJAL	Laranjal
		VIII MOSTRA DE ARTES CÊNICAS E DANÇA	COP
1995		I CIRCUITO DE TEATRO DE PELOTAS	
	Novembro	I FESTIVAL DE TEATRO DE ESCOLA	TSA
	24/08 a 31/08	10º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
	20/11 a 26/11	IX MOSTRA DE ARTES CÊNICAS E DANÇA	COP
1986	18/06 a 24/06	II FESTIVAL DE TEATRO DE ESCOLAS	TSA
	21/08 a 26/8	11º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
	14/08 a 18/8	VII FESTIVAL GAÚCHO DE TEATRO AMADOR	TSA*
	17/10 a 27/10	X MOSTRA DE ARTES CÊNICAS DO COP	COP
1997	20/08 a 31/08	12º FESTIVAL DE TEATRO DE PELOTAS	TSA
	25/09 a 05/10	XI MOSTRA DE ARTES CÊNICAS DO COP	COP
1998	17/09	IX FESTIVAL GAÚCHO DE TEATRO AMADOR (Regional)	COP
		PROJETO ARTES CÊNICAS SUL DO RS	
		PROJETO ARTES CÊNICAS - LARANJAL PRAIA CLUBE	LPC
		4º FESTIVAL ESTADUAL DE TEATRO ESTUDANTIL	TSA
1999		ARTES CÊNICAS DO RS	LPC
2001	14/06 a 17/06	Iº FESTIVAL ESTUDANTIL DE ESQUETES TEATRAIS	COP
2002		2º FESTIVAL ESTUDANTIL DE ESQUETES TEATRAIS	COP
2003		3º FESTIVAL ESTUDANTIL DE ESQUETES TEATRAIS	COP
2004		4º FESTIVAL ESTADUAL DE TEATRO ESTUDANTIL	COP
Legenda TSA – Teatro Sete de Abril COP – Círculo Operário Pelotense LPC – Laranjal Praia Clube * - Evento não realizado			

