

# A FUNÇÃO DO TEATRO

José Rubens Siqueira \*

**E**m um artigo sobre sua peça *A life in the theater* (que está para estrear em São Paulo com o título de *Avesso*)<sup>1</sup>, o dramaturgo norte-americano David Mamet diz que o teatro é uma arte que está sempre morrendo. A minha geração, em parte formada pelo “ciclo de ouro” do Teatro Oficina, viveu um longo período em que se proclamava a morte do teatro.

Flávio Rangel, numa das entrevistas que serviria de base à sua biografia *Viver de teatro*<sup>2</sup>, conta que ao longo da sua carreira viu diversas vezes anunciado o nascimento do teatro brasileiro: primeiro, com a encenação de *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna; depois, com *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, que ele dirigiu.

O chavão da fênix, que renasce das próprias cinzas, não serve para qualificar a nossa arte de exercício. Porque nunca vivo teatro morrer de fato. E muito menos renascer. Talvez se possa dizer que o teatro continua vivo como necessidade e quase morto como arte. “O teatro de sangue, que produza uma transformação real na carne daquele que representa, assim como daquele que vem ver a representação” (cito de memória), como dizia Antonin Artaud, certamente não tem se mostrado com muita frequência no eixo Rio-São Paulo. Seria radical dizer que as produções teatrais desses grandes centros são movidas a compromissos? Compromissos com o mercado (inevitáveis no país neoliberal em que nos transformamos), compromissos com a “carreira”, compromissos com a vaidade (ao

mesmo tempo alimento e veneno da nossa profissão).

Alguém que olhe do alto, cheio de complacência, buscando total isenção, pode afirmar que o movimento teatral não está em declínio. De fato, em termos numéricos, nunca tivemos talvez tantos espetáculos em cartaz, tantos palcos funcionando, tantas produções plasticamente bem cuidadas. Mas sem dúvida é impossível, mesmo ao mais ponderado e isento dos observadores, afirmar que o risco e a coragem, a experimentação real, verdadeira, da arte do teatro, o mergulho na alma humana e nas questões do nosso tempo, venham dando a tônica às produções em cartaz.

**Não é um problema do teatro brasileiro apenas, do momento histórico que vivemos aqui em que as elites políticas votam ignorante desinteresse às artes em geral. O problema é mais vasto e difuso, mundial, tão globalizado quanto a economia.**

Não é um problema do teatro brasileiro apenas, do momento histórico que vivemos aqui em que as elites políticas votam ignorante desinteresse às artes em geral. O problema é mais vasto e difuso, mundial, tão globalizado quanto a economia.

Jamais na história do ser humano a distribuição de bens foi tão desigual, tão cruel. Jamais antes os que têm tiveram tanto e os que não têm tiveram tão pouco. O esfacelamento do bloco comunista-socialista é tomado não por aquilo que foi de fato (a queda dos estados totalitários em que se transformaram os primeiros governos socialistas experimentais), mas por uma prova cabal de que o

capitalismo radical é o único sistema “natural”. Ao cair em desuso a última tábua de valores “cristãos”, humanistas, que era o socialismo marxista, regido pelo “materialismo histórico”, triunfou o “materialismo burguês”, esse sim cego às necessidades abstratas, anímicas do homem, avesso ao sonho, à utopia.

## POESIA QUE SE FAZ HUMANA

**A morte da utopia não é apenas o fim de um jeito de se pensar politicamente. É o estancamento de uma função inalienável do ser humano: a capacidade de sonhar. Utopia é sonho. É desejar o impossível. Porque só desejando o impossível é que se realiza o possível.**



Os oportunistas históricos, antes perseguidos políticos, porque isso era bom, hoje neoliberais porque isso é que é bom, têm o descaramento de fazer média internacional lançando mão do ridículo paradoxo de uma “utopia possível”, qualificando de superada, ultrapassada, quase infantil mesmo, a utopia igualitária do pensamento de esquerda.

A morte da utopia não é apenas o fim de um jeito de se pensar politicamente. É o estancamento de uma função inalienável do ser humano: a capacidade de sonhar. Utopia é sonho. É desejar o impossível. Porque só desejando o impossível é que se realiza o possível. A triste figura do nosso presidente da República soterrou na própria vaidade essa premissa básica: ser político é ser sonhador. E a política está morta, reduzida à mera administração das riquezas nacionais, surrupiadas ao longo dos séculos das mãos do seu verdadeiro dono, o povo do país, até o ponto deste julgar que ao receber migalhas deve agradecer a generosidade dos governantes, tomados por donos de sua terra.

O homem é um ser social, assim como o homem é um ser que sonha. Isolado numa ilha, um homem perde a sua condição humana (como na metáfora de Daniel Defoe em *Robinson Crusoe*). Despido da capacidade de sonhar, de desejar o impossível, o utópico, o ser humano deixa de ser humano. Vira carne para o planeta que acabará devorando aquilo em que esse ente humano, cheio de possibilidades, fez questão de se transformar: um pelote de carne semovente, hedonisticamente imediatista como um predador.

O insidioso processo de furto da nossa condição humana começou no Brasil com a brutal censura e com a substituição do teor humanista pelo predomínio da técnica no sistema educacional durante a ditadura militar, prosseguiu sem alteração por todo o período de abertura

e continua em ação em nossos dias, nesse ininterrupto continuismo dos modelos econômico, educacional e cultural adotados pelos militares e abraçados por Fernando Henrique Cardoso, avestruz que enterrou a cabeça de ex-intelectual na areia movediça dos interesses econômicos e do jogo do poder internacionais, postura emblemática da impotência que nos rói.

**N**esse mar de equívocos neoliberais, em que as questões mais básicas como a fome, a habitação, a saúde sobram para esforçados quixotes conformados como Herbert de Souza, o paladino Betinho, nesse momento de efetivo e ponderável risco à sobrevivência do mero corpo, haverá energia para fazermos as perguntas básicas em toda a sua contundência? Num estado de emergência cataclísmica como o que vivemos poderá parecer supérfluo preocupar-se com a sobrevivência da alma que nada mais é que o exercício do trinômio *corpo, cabeça e coração*: da nossa existência física, intelectual e emocional. Não adianta estarmos de barriga cheia e cabeça e coração vazio. Assim se perde a condição humana. O pão é indispensável, sim, mas “nem só de pão vive o homem”. Além do pão podemos desejar literalmente a continuação do versículo citado (“mas de toda palavra que sai da boca do Senhor”), como podemos desejar além do pão, circo. Cristãos e romanos, cada um com sua fórmula de alimento para o corpo e para a alma: comida e diversão, *feijão e sonho* (como diria Orígenes Lessa), *a matéria do sonho* (como diria Shakespeare).

Quem não sonha ama? Quem não sonha pensa? Amar não no sentido pessoal e sensual apenas, mas no sentido filosófico maior de apreço e compromisso com o próximo, com o outro. Pensar não no sentido da esperteza apenas, mas no de buscar um nível superior de consciên-

**Em suma, submersos no imediatismo do materialismo burguês teremos energia, nós artistas e técnicos do palco, para perguntar qual é hoje a função do teatro?**



cia de si e do outro. Todo esse exercício da alma está em baixa e com ele ficam também esquecidos os seus instrumentos: a cultura (no sentido sociológico e no sentido erudito) e a arte.

Em suma, submersos no imediatismo do materialismo burguês teremos energia, nós artistas e técnicos do palco, para perguntar qual é hoje a função do teatro? O mero exercício profissional de um teatrinho de sobrevivência, em comédias comerciais e prolongamentos de programas de televisão movidos a estrelismo de seus protagonistas, mesmo sem preocupações maiores, esse exercício do teatro já é tarefa de gigante. Que dizer de uma busca genuína para descobrir, em meio à selva da comunicação tecnológica e eletrônica, a função do teatro?

**O** teórico francês Dominique Wolton, num livro chamado *Elogio do grande público, Uma teoria crítica da televisão*<sup>3</sup> qualifica o nosso tempo de “sociedade individualista de massa”. Uma sociedade em que os cidadãos consomem o produto massificado no isolamento individualista de suas casas. E só no dia seguinte é que vão comentar, no ônibus, na pausa para o cafezinho no trabalho, o programa que assistiram na televisão. O mesmo programa para todos.

O ritual do teatro, o assistir a uma obra coletivamente, roçando os corpos, sentindo os cheiros, olhando os olhos dos outros, partilhando em conjunto, num mesmo espaço físico, uma mesma carga de emoção e de informação terá perdido a função? A necessidade de alimentar um imaginário comum terá se individualizado a ponto de prescindir do coletivo?

É uma possibilidade. Não são só os espetáculos de teatro, de dança, de música que perderam público ao vivo. São também os esportes (não os jogos de final de

campeonato, mas os costumeiros) que viram suas platéias se esvaziarem. Teremos, já antes do fim do milênio, passado por uma mutação e, quase sem perceber, nos tornado uma nova espécie humana que prescinde de atividades coletivas da alma (*nexus, plexus, sexus*: cabeça, coração, corpo)?

Não tenho a resposta, mas certos eventos fornecem pistas valiosas para se chegar a uma possível resposta. Como os festivais de teatro que se realizam no interior do estado de São Paulo, por exemplo.

Sem que percebêssemos deu-se uma curiosa inversão e hoje o teatro mais vivo que se faz no Brasil está fora dos grandes centros. Livres da tirania da mídia, da selvagem competição do mercado, os grupos de teatro das cidades menores, profissionais ou não, podem se dar ao luxo da criação artística movida a paixão. É ilusório pensar que têm menos chances de se apresentar do que as produções profissionais que enfrentam a indiferença do público. As suas produções geralmente circulam por todo o interior e participam de festivais por todo o país.

Um festival de teatro proporciona uma vivência compacta do ato teatral, juntando grande quantidade de artistas e técnicos em espaço e tempo determinados, mobilizando num período curto uma grande quantidade de público. Os grupos se sucedendo em alta rotatividade geram uma energia especial que potencializa a urgência do rito. É quando sentimos de novo aquela elação primeira que vivenciamos inesquecivelmente ao descobrir o teatro.

A grande cidade tentacular, com sua miríade de opções, com seu ritmo diário frenético, dilui em grande parte essa mobilização. À medida que São Paulo se desumaniza, diminuem as platéias e o impacto dos grandes eventos cíclicos: o Festival Internacional de Teatro organizado por Ruth Escobar, a Mostra Internacional de Cinema de Leon Cakoff, o Carlton Dance Festival, o

Hollywood Rock. A recuperação de público e de visibilidade na mídia conquistada pelo esforço de Nelson Aguilar para a Bienal de São Paulo este ano é alentadora e dela talvez se possa tirar lições para as outras mostras.

Em cidades menores, com menos opções de lazer, cultural ou não, o potencial de impacto de um festival de teatro se expande. Não só para o público que atrai, mas também para os artistas e técnicos, removidos de seus ambientes naturais, geralmente concentrados em alojamentos coletivos. Para os profissionais convidados a constituir o júri de premiação e a ministrar as oficinas, que quase sempre acompanham as mostras, fica também mais intensa a vivência do teatro, uma vez que também eles estão removidos do seu hábitat e atividades usuais, extra-teatrais.

Dos cerca de 30 festivais e mostras realizados anualmente no interior de São Paulo (veja box no final deste artigo), três exemplos, muito diversos entre si, fornecem ampla matéria para se refletir sobre a função do teatro.

## **I FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE JACAREÍ**

**A** cidade relativamente pequena, a uma hora da capital, foi profundamente mobilizada pelo I Festival Nacional de Teatro<sup>4</sup>. Entre 22 e 28 de julho, grupos do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Ceará e Paraíba apresentaram 23 espetáculos. No mínimo duas, no máximo quatro peças diárias, ocupando os múltiplos espaços da Oficina de Artes Santa Helena<sup>5</sup> das 3 horas da tarde às 2 da madrugada. Quando se iniciava a venda de ingressos às 9 da manhã, as filas já dobravam o quarteirão e em menos de uma hora os ingressos para todos os espetáculos do dia se esgotavam. Antes de cada sessão havia sempre uma fila de espera. Os espaços ficavam superlotados por uma platéia ávida. Em 7 dias houve, no mínimo, 15 mil espectadores.

Não se pode atribuir esse grau de interesse à presença de estrelas da televisão (certo, havia Lélia Abramo e Ewerton de Castro, ao lado de Marlene Fortuna, mas no júri, não no palco), nem tampouco à boa divulgação pela televisão e pelos jornais. Não havia também qualquer unidade temática que pudesse ter entrado em sintonia com um momento histórico-cultural específico da cidade. Havia do *Woyzeck*, de Buchner a textos de autores locais, passando por Brecht, Strindberg, Nelson Rodrigues, Fernando Pessoa... Havia peças infantis e espetáculos *trash*, elencos com mais de trinta atores e monólogos. Em algumas produções predominava o trabalho do encenador, em outras o texto, em outras o trabalho de ator, outras buscavam sensatamente o equilíbrio desse trinômio.

O que atraía e interessava era o rito do teatro. Um estudo de campo poderia talvez apontar causas específicas para esse monumental interesse: grau e teor de escolaridade, tradição de formação especificamente teatral, proximidade e facilidade de acesso ao teatro da capital. Mas estatísticas e levantamento de perfis jamais levam em conta impulsos mais profundos e genuínos. As platéias de Jacareí eram variadas, tanto em termos de idade,

quanto de classe social. Predominavam os jovens, mas os espectadores mais maduros eram muito numerosos. Predominavam as classes abastadas, mas não era de desprezar o público de baixa renda.

A atitude geral não era simplesmente aquela trepidação de quem vai "fazer um programa". Havia, antes e depois dos espetáculos, um frêmito de celebração coletiva, a excitação sensual, o alerta mental e o estímulo emocional, a exacerbação dionisíaca de quem participa de um rito genuíno, o teatro.

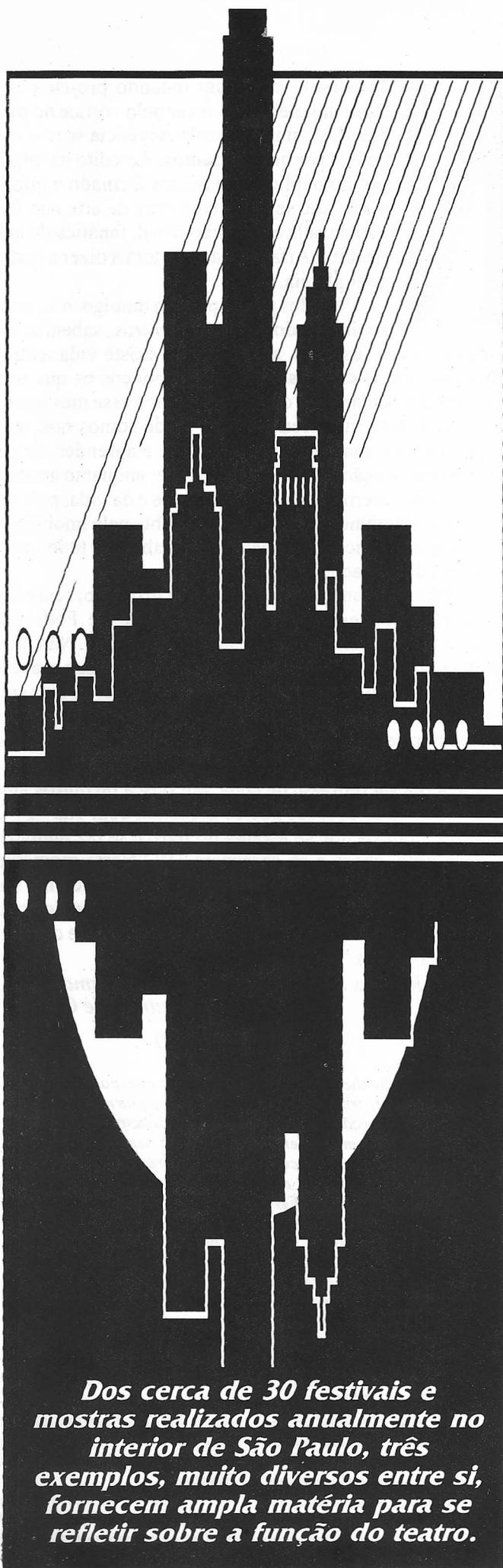
## **VI FETEPP - FESTIVAL DE TEATRO DE PRESIDENTE PRUDENTE**

**M**enos de uma semana depois, começava em Presidente Prudente, a mais de quinhentos quilômetros de distância, o VI Festival de Teatro<sup>6</sup>. Em dez dias, foram apresentados 11 espetáculos de grupos vindos de Santo André, Dracena, Ribeirão Preto, Presidente Prudente, Adamantina, Tatuí, Mauá, São José do Rio Preto e dois de fora do estado, Cascavel, PR e Cuiabá, MT. Os textos apresentados tampouco revelavam qualquer unidade temática ou de estilo, variando de Shakespeare e Molière a textos originais, passando por Jean Cocteau e Samuel Beckett. Os elencos variavam também de monólogos a grupos de 20 atores.

Havia pequenos eventos culturais paralelos espalhados por diversos espaços urbanos e grande cobertura diária nos jornais e na televisão. A sede do festival, Teatro Universitário César Cava, porém, não viu a mesma afluência de público do Festival de Jacareí. Havia uma espécie de público cativo, quase o mesmo em todas as peças. Presidente Prudente é uma cidade nova (menos de um século de fundação), a base de sua economia é a pecuária. Tem numerosas faculdades de universidades diferentes e um vasto contingente de estudantes, mas o rodeio que ia se realizar brevemente parecia mobilizar e estimular mais o público do que o teatro. Esses dados objetivos não bastam, porém, para explicar porque não se viu aqui a mesma efervescência do público de Jacareí. Os dados numéricos, no entanto, não são o melhor indicador para a eficácia desse evento. Há uma outra lição a ser colhida aqui.

## **FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE GRUPO EM SANTOS**

**H**averá razões mais sutis a merecer estudo e atenção para explicar porque fenômeno idêntico ocorreu no Festival Nacional de Teatro de Grupo, realizado na cidade de Santos na segunda quinzena de setembro. Acontecimento de proporções muito maiores, parte integrante de um projeto chamado Porto Cultural que compreendia a apresentação da ópera inédita *O café*<sup>7</sup>, projeções de filmes, exposições, uma mostra de teatro paralela com 16 espetáculos profissionais, e o Festival competitivo com 20 grupos amadores e profissionais vindos de cidades de São



*Dos cerca de 30 festivais e mostras realizados anualmente no interior de São Paulo, três exemplos, muito diversos entre si, fornecem ampla matéria para se refletir sobre a função do teatro.*

Paulo, do Rio de Janeiro, do Paraná, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, Paraíba e Goiás.

Fiel à imagem escolhida como seu emblema, uma garrafa dada à praia, contendo uma miscelânea de objetos evocativos, o Festival misturou dança, teatro de bonecos, espetáculos infantis, teatro de rua, produções pequenas a outras de grandes elencos e cenários trabalhosos.

Ocupando os dois espaços do Teatro Municipal, o grande auditório de palco italiano e a Sala Rosinha Mastrângelo, de pequenas dimensões e formato móvel, o Festival reuniu um público numeroso, mas evidentemente já habituado ao teatro, não atraindo platéia novas.

## **PALCO E PLATÉIA**

**S**e em termos quantitativos o público do festival de Jacareí destacou-se (não pelo preço do ingresso, que se equiparava em todos os três eventos), em termos qualitativos não havia diferença no tom da participação popular quanto aos outros dois festivais. Fechava-se com perfeição o circuito entre o palco e a platéia.

Mas não era só a concentração de energia do festival que possibilitava a ponte entre o palco e a platéia. O dado mais importante a ser colhido é o da atitude dos grupos em relação ao fazer teatral.

Nenhuma das três mostras era especificamente de teatro amador. Alguns grupos eram amadores, outros semi-profissionais, outros vivem do seu trabalho, sem recorrer ao mercado de São Paulo. Parece-me que o próprio conceito de "amador" se transformou.

Décadas atrás, o teatro amador era o "celeiro" de novos talentos para o profissionalismo. Os grupos interioranos funcionavam como uma espécie de escola, de iniciação para artistas que tinham como maior objetivo escapar do centro limitado e partir para o grande vôo no ambiente profissional da metrópole. Haverá, sem dúvida, hoje, um grande número de jovens para quem o amadorismo interiorano é apenas um começo, e que sonha mesmo é com a carreira profissional num grande centro, que sonha com a Globo. Mas a julgar pelas amostras desses três festivais, o teatro que se faz fora do eixo Rio-São Paulo não só não é mais exclusivamente amador, como também boa parte dos grupos não pensa emigrar para a capital. Seu objetivo é desenvolver um trabalho de qualidade e um mercado para ele em seus locais de origem. A facilidade dos transportes e, sobretudo, a velocidade dos meios de comunicação facilitam o acesso não só à informação, mas à formação teatral. Seria exagero dizer que há uma inversão no êxodo interior-capital, mas não são poucos os exemplos de artistas que, suficientemente amadurecidos, saíram de suas cidades, trabalharam algum tempo no teatro profissional de São Paulo e voltaram a suas cidades (ou regiões) de origem para aí centralizar o seu trabalho teatral. Tiveram a cada vez mais rara sabedoria de perceber que no grande centro dispersavam a maior parte de sua energia em busca de dinheiro para cobrir custos de produção artificialmente altos, em uma batalha previamente perdida contra estreiteza da mídia que, pressionada pela própria política cultural dos jornais, utiliza o parco espaço jornalístico destinado ao teatro para eleger e promover *darlings* temporári-

os, ignorando por vezes espetáculos significativos. Os que vieram e voltaram são gente que teve a coragem e sabedoria de retomar a postura do "amador" das artes.

Em 1989, no ciclo de estudos paralelos ao projeto *Maioridade de 68*, Mariângela Alves de Lima, consultora teórica dos trabalhos, afirmava que a única saída que vislumbrava para o teatro era o amadorismo. Entendo essa afirmativa no sentido de que gastamos tanta energia emaranhados pelas leis de patrocínio, batendo às portas das empresas privadas, *books* debaixo do braço, à caça de minguados apoios, empenhamos tal esforço na produção de um espetáculo, que a sua criação acaba empobrecida.

**E**videntemente, o trabalho dos grupos de teatro dos centros menores não é uniforme. Havia nesses festivais encenações perfeitamente concebidas e dirigidas, mas nas quais o trabalho dos atores fracos ficava em segundo plano. Outras em que atores excepcionalmente talentosos batiam-se com textos insignificantes e direção primária. Outras ainda em que o evidente talento de encenador ou de ator (funções às vezes acumuladas pelo mesmo indivíduo) perdia-se num texto ralo. Mas esse panorama não é exatamente o mesmo que vemos em nossos ambientes de teatro profissional metropolitano?

Uma coisa apenas diferencia o trabalho (e os erros) desses grupos: a fé que votam ao teatro como meio de expressão dos seus anseios e como instrumento de transformação do mundo. Não que os espetáculos defendessem ideologias, pregassem plataformas de vida, mas no tom geral dessa rica produção, o que havia por baixo da maioria dos trabalhos era uma pergunta permanente, um olhar límpido, questionado e questionador sobre si, sobre o mundo, sobre o próprio teatro. O que havia como força motriz do trabalho artístico era o imponderável da transcendência.

Mesmo os trabalhos mais equivocados seja quanto a proposta, seja quanto a realização, estavam ainda imunes ao cinismo consciente ou inconsciente que há no fundo não de todos, mas da maior parte dos espetáculos em cartaz no eixo São Paulo-Rio. Não se leia nisso uma acusação que não tenho, como ademais ninguém tem, autoridade para fazer, mas sim a tentativa de entender porque as produções dos grandes centros parecem incapazes de atender à função do teatro. É cinismo atribuímos o desinteresse do público sempre a causas externas: a competição da televisão, a deficiência de apoio oficial, a ausência de uma política cultural dos governos, o alto custo da propaganda na mídia. É cinismo atribuímos a nossa crise à falta de novos dramaturgos, à má formação dos atores, à tirania da mídia, à carência educacional que não ensina a fruir as artes.

Não tenho a pretensão de ter respostas, nem mesmo as perguntas a serem feitas, mas acredito firmemente que jamais sairemos desse atoleiro, jamais seremos capazes de cobrar dos poderes públicos as medidas indispensáveis e há muito tardias a serem tomadas no campo da educação e da cultura, se não fizermos em primeiro lugar para nós mesmos a pergunta que tem de ser respondida com a candura das crianças e a sabedoria básica do caipira, a pergunta essencial: por que fazemos teatro?

**N**ão adianta continuar tocando projetos cegamente, deixar-se levar pelo vórtice do trabalho constante de sobrevivência se não sabemos por que o fazemos. Acredito na intuição do público, por menos formado e informado que seja. Se uma obra de arte não for gerada pela convicção febril, fanática de um Antonin Artaud, ela nada terá a dizer a qualquer platéia.

Voltados para o próprio umbigo, nós, profissionais dos grandes centros, sabemos da existência dos festivais, sabemos que existe vida teatral fora das nossas cidades, mas somos poucos os que nos dispomos a lançar mais do que um olhar a esse movimento. E com essa indiferença quem perde somos nós, não eles, que com sua disposição de ouvir e aprender, têm a nos ensinar a lição básica da humildade: enquanto artistas somos todos eternos aprendizes, da arte e da vida, pois do contrário estaremos mortos. Pelo orgulho, pela imobilidade, pela arrogância de achar que já sabemos tudo, pelo cinismo de não acreditarmos mais em nada.

Nenhum argumento, seja marxista histórico, seja pós-moderno, consegue esvaziar a verdade de Federico Garcia Lorca quando diz: "Respeitável público. Não, respeitável público não. Público apenas. E não que o autor não considere o público respeitável, ao contrário, mas sim que por trás dessa palavra há assim como que um delicado tremor de medo. (...) E por ser esse medo absurdo, e por ser o teatro muitas vezes apenas uma empresa financeira, a poesia retira-se de cena, em busca de outros ambientes onde as pessoas não se assustem com ela." 9 "O teatro é a poesia que se levanta do livro e se faz humana. Fala e grita, chora e se desespera." 10 "Neste momento dramático do mundo, o artista deve chorar e rir com o seu povo." 11 "Meu amor aos outros, meu carinho pelo povo me levou a escrever teatro: para atingir a todos e confundir-me com eles." 12

\* José Rubens Siqueira é Jornalista, Dramaturgo, Diretor de Teatro e de Cinema

#### NOTAS AO TEXTO

1. *A life in the theater*, peça de David Mamet, tradução de Edla Van Steen, direção de Francisco Medeiros, com Umberto Magnani e Beto Magnani, com estréia prevista para 5 de dezembro de 1996 no Teatro Fernando Azevedo (antigo Caetano de Campos), São Paulo.

2. *Viver de teatro - Uma biografia de Flávio Rangel*, de José Rubens Siqueira. Editora Nova Alexandria, São Paulo. 1995.

3. *Elogio do grande público - Um teoria crítica da televisão*, de Dominique Wolton. Editora Ática, São Paulo. 1996

4. *I Festival Nacional de Teatro de Jacareí - Primorosamente organizado por Moisés Miastkowsky em colaboração com Thelma Chan, Massayuki Onishii e Thelmo Cruz para a Fundação Cultural de Jacareí "José Maria de Abreu", da Pre-*

*feitura Municipal, conseguiu alojar exemplarmente os cerca de 200 participantes ao longo de toda a semana do festival, além de prover perfeito atendimento de acomodação, transporte e alimentação aos sete profissionais convocados para o juri de premiação e oficinas paralelas.*

*Ao lado da mostra, foram ministradas oficinas de figurinos e adereços por Dagmar Siqueira; máscaras por Elie Defteros; interpretação por Ewerton de Castro; iniciação ao teatro por Maria Yuma; direção por José Rubens Siqueira e a conferência "O processo de criação do ator", por Marlene Fortuna.*

5. *Oficina de Artes Santa Helena de Jacareí, SP - O belíssimo prédio onde funciona a Oficina é a antiga sede da fá-*



**Segundo um levantamento ainda não concluído da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo são pelo menos trinta e cinco festivais e mostras de teatro (não apenas amador) espalhados ao longo do ano**

Segundo um levantamento ainda não concluído da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo são pelo menos trinta e cinco festivais e mostras de teatro (não apenas amador) espalhados ao longo do ano por cidades que não são necessariamente as maiores do estado, mas cuja atividade teatral demanda a realização de eventos desse tipo. Alguns estão em sua primeira edição (fato que dificulta o fechamento de uma lista completa e abrangente), outros existem há mais de 20 anos. Nem todos surgiram de iniciativas oficiais, mas mesmo os que surgiram por pressão e iniciativa dos grupos locais obtiveram apoio das Secretarias de Cultura das prefeituras locais e alguns contam com suporte da Secretaria de Estado da Cultura não só para a realização das mostras e festivais como para a realização de oficinas paralelas.

Além disso, há também o Mapa Cultural, idealizado por Augusto Milanesi, iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, de âmbito mais amplo (abrange também, além do teatro, as áreas de dança, artes plásticas, vídeo e canto coral), que tenciona fazer um levantamento exaustivo da atividade cultural longe da metrópole, e das carências de informações específicas, de forma a orientar uma política cultural de atendimento e formação. O Mapa Cultural não pretende ser um festival, um concurso, mas acaba tendo também essa função. As peças selecionadas por região disputam três "prêmios" bastante significativos em dinheiro, em troca de um determinado número de apresentações gratuitas para a Secretaria.

brica de tapetes artesanais Santa Helena, remodelada pela Prefeitura de Jacareí. Tem múltiplos espaços, muito amplos, que permite a realização simultânea de cursos e espetáculos até mesmo ao ar livre. As modelares instalações correm o risco de desaparecer com a venda do imóvel para ser transformado em supermercado, uma vez que está apenas alugado à Prefeitura local. É urgente tomar providências para que não ocorra esse crime cultural.

6. VI FETEPP - Festival de Teatro de Presidente Prudente - Organizado pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Presidente Prudente. A experiência de seis anos garantiu perfeita organização e atendimento aos participantes e membros do júri e instrutores das oficinas paralelas de interpretação ministrada por Roberto Vignati e dramaturgia por José Rubens Siqueira, ambos membros do júri ao lado de Paulo Neves.

Vale notar uma ocorrência pouco freqüente na premiação deste festival: o espetáculo *Bocacciana*, do Núcleo de Teatro Queratina, de Ribeirão Preto, SP, foi escolhido Melhor Espetáculo tanto pelo júri oficial quanto pelo júri popular.

7. *O Café*, poema de Mário de Andrade, transformado em ópera pelo maestro alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter, apresentada em primeira audição no Teatro Municipal de Santos, com regência do maestro Luis Gustavo Petri e direção cênica de Fernando Peixoto.

8. *Projeto Maioridade de 68* - criação e coordenação geral de Francisco Medeiros, ocupou o Teatro de Arena Eugênio Kusnet de 1989 a 1991. Desenvolveu um ciclo de estudos sobre o movimento político e cultural dos anos 60, um ciclo de depoimentos de personalidades significativas desse período, realizou ensaios abertos do texto 68, de José Rubens Siqueira; encenou os textos *Antares*, de Alcides Nogueira e *Homeless*, de Noemi Marinho e desenvolveu estudos e pesquisas que originaram o texto *A guerra santa*, de Luís Alberto de Abreu, posteriormente dirigido por Gabriel Vilela.

9. *Do Prólogo de A sapateira prodigiosa* - Obras completas de Federico Garcia Lorca, Ed. Aguilar, 1960.

10. *Em Entrevistas e declarações* - cap. XLV, *Idem*.

11. *Id.* - cap. XLVI, *Ibidem*  
12. *Id.* - cap. XXXV, *Ibidem*