

**ANA CRISTINA SECIUK
JAQUELINE BARTZEN**

MERDA!
**ESTUDO TEÓRICO E DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE MONTAGEM DE UM
FOTOLIVRO DOCUMENTAL**

**CURITIBA
2007**

**ANA CRISTINA SECIUK
JAQUELINE BARTZEN**

MERDA!

**ESTUDO TEÓRICO E DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE MONTAGEM DE UM
FOTOLIVRO DOCUMENTAL**

Trabalho acadêmico apresentado como requisito para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Me. Osvaldo Santos Lima

CURITIBA

2007

Agradecemos ao professor e orientador Osvaldo dos Santos Lima, pelo direcionamento e pelas críticas, e a Danilo Renan Nagami, pelas dicas de diagramação. Aos pais e amigos que não reclamaram das ausências, dos barulhos de madrugada e da falta de tempo.

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| LISTA DE ILUSTRAÇÕES | iv |
| RESUMO | v |
| 1 INTRODUÇÃO | 1 |
| 2 JUSTIFICATIVA | 2 |
| 3 OBJETIVO | 3 |
| 4 DO SOM AO VOLUME | 4 |
| 5 DA AÇÃO PRÓPRIA DA LUZ | 11 |
| 6 LUZ, CÂMERA, DOCUMENTAÇÃO | 20 |
| 7 QUANDO A IMAGEM ENCONTRA OS CARACTERES | 28 |
| 7.1 DAS ILUSTRAÇÕES À POSSIBILIDADE DE IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA ... | 28 |
| 7.2 FOTOJORNALISMO | 31 |
| 7.3 RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM FOTOGRÁFICA..... | 37 |
| 7.4 FOTOLIVRO DOCUMENTAL..... | 39 |
| 8 DA ATUAÇÃO, PALCOS E BASTIDORES | 41 |
| 8.1 BREVE HISTÓRICO DO TEATRO CURITIBANO | 41 |
| 8.2 PANORAMA ATUAL DA PRODUÇÃO TEATRAL CURITIBANA | 47 |
| 9 MERDA! | 51 |
| 9.1 A PRÉ-PRODUÇÃO..... | 51 |
| 9.2 A PRODUÇÃO | 54 |
| 9.3 A MONTAGEM..... | 56 |
| 10 CONCLUSÕES | 63 |
| REFERÊNCIAS | 64 |
| APÊNDICES | 66 |
| APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM BETO BRUEL | 66 |
| APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CÉSAR SARTI | 71 |
| APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CLEIDE PIASECKI | 77 |
| APÊNDICE 4 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ENÉAS LOUR | 84 |
| APÊNDICE 5 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM FÁTIMA ORTIZ | 90 |
| APÊNDICE 6 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM PAULINHO MAIA | 100 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|-----------------------------------------|----|
| FIGURA 1 – CÂMARA OBSCURA..... | 11 |
| FIGURA 2 – CÂMARA CLARA..... | 12 |
| FOTOGRAFIA 1 – STILL LIFE | 13 |
| FOTOGRAFIA 2 – A GUERRA DA CRIMÉIA..... | 16 |
| FOTOGRAFIA 3 – STEELWORKERS | 23 |
| FOTOGRAFIA 4 – MIGRANT MOTHER | 24 |
| FOTOGRAFIA 5 – ÊXODOS..... | 36 |
| FOTOGRAFIA 6 – CUIDADOS PELA VIDA..... | 36 |

RESUMO

Apresenta-se, neste trabalho, o estudo teórico que originou um fotolivro documental sobre a produção de teatro em Curitiba, bem como se justificam as escolhas relacionadas à elaboração do produto. O estudo trata dos processos históricos que levaram a concepção atual de elementos como o livro, a fotografia, o texto e o documentário para, então, traçar um recorte autoral do tema que, a partir do uso de tais elementos, apresenta o teatro também como processo em construção.

Palavras-chave: teatro, documentário, fotografia, livro

1 INTRODUÇÃO

Uma diretora, um dramaturgo, um sonoplasta, um iluminador, um figurinista e uma atriz. Esses são os personagens que fazem parte do produto final apresentado neste trabalho. Somam-se a eles uma entrevistadora, uma fotógrafa e um orientador. O resultado é um recorte sobre a produção teatral curitibana.

Merda! é um fotolivro documental que se apropria de elementos típicos do teatro para traçar um panorama da produção atual em Curitiba. Por ser um documentário, o livro é construído por meio de um recorte espaço-temporal de pontos de vista das autoras e de sua percepção do discurso dos entrevistados.

O produto une texto e fotografia para tratar do processo que acontece antes da encenação nos palcos curitibanos. Nos bastidores, fica evidente a construção do teatro, bem como da fotografia e do texto, todos retratados como processo não finalizado.

Para a realização dessa proposta, elaboramos esse estudo, no qual são apresentados os processos de desenvolvimento do texto, do livro, da fotografia, do documentário e do teatro curitibano. A partir dessa análise, foi possível destacar características intrínsecas a cada um dos elementos, que são exploradas no trabalho. Também no estudo, apresentamos os passos do processo que levaram à construção do livro.

A proposta é uma retomada dos grandes ensaios fotográficos das revistas ilustradas alemãs, da *Time*, da *Life*, entre outros. No entanto, é construída de forma que o livro se assemelhe ora ao espaço cênico, ora ao texto de teatro. Em suas 104 páginas, dialogam texto verbal e fotográfico, sobre os quais se abrem possibilidades de interpretação segundo a visão do leitor.

2 JUSTIFICATIVA

O teatro é uma forma artística de expressão e de reconhecida relevância cultural. Explorar o tema em um documentário é, em parte, assumir a sua importância social e sua posição como propagador de cultura no local onde se insere. A delimitação do tema à produção curitibana nos permite um recorte próximo e, conseqüentemente, maior viabilidade de interferência, além de gerar percepções que levam em conta o contexto local no qual a arte se desenvolve. Documentar o processo de produção teatral na cidade tem, ainda, relevância histórica, já que conserva para as gerações futuras um recorte – inserido em tempo e local específicos – de determinadas visões sobre a arte.

A proposta é ainda relevante por trabalhar com experimentação de linguagem documental. O trabalho inter-relaciona fotografia e texto em uma estrutura narrativa diferente, tendo como suporte o livro. A linguagem utilizada une métodos jornalísticos de produção a processos subjetivos de montagem, próprios do documentário. Essa experimentação é importante para que nós, futuras jornalistas, possamos desenvolver processos criativos que contribuam para a nossa formação e, talvez, para a formação de outros estudantes de comunicação.

3 OBJETIVO

Produzir um documentário em livro sobre o atual panorama do teatro em Curitiba, baseado em princípios jornalísticos de captação e tratamento de informação, bem como de relacionamento com as fontes. Trabalhar o conteúdo e a confecção do produto final tendo como base estudos sobre elementos indispensáveis para sua execução: o livro enquanto objeto, a relação entre texto e fotografia e o processo documental.

4 DO SOM AO VOLUME

A inscrição destas poucas palavras se dá de forma interessante. Conforme são digitadas, as letras que as compõem aparecem na tela da esquerda para a direita. Cada símbolo possui uma sonoridade que, quando associado à de outro símbolo, gera a representação de um som que contém um significado. Pode-se escolher entre uma gama de 26 símbolos, que fica ainda maior se considerados os desdobramentos que se obtém com a utilização de cedilha e acentos. Pode-se ainda combinar esses símbolos em um número indeterminado, mesmo que finito, de possibilidades e gerar assim palavras, que por sua vez, podem também ser combinadas em um número enorme de possibilidades e gerar incontáveis significados.

Todas essas possibilidades se abrem sobre um suporte digital, branco e proporcional em tamanho a uma folha de papel A4. O dimensionamento do suporte pode ser reconfigurado, mas ainda assim continua a remeter a uma base material: o papel. Segundo ensaio de Bárbara GIOVANNINI, apresentado por Giovanni GIOVANNINI em *Evolução na Comunicação* (1987), escrita e suporte são dois elementos indissociáveis desde o surgimento da primeira, em aproximadamente 4.000 a.C., desenvolvida pelos sumérios, povo que habitava a Mesopotâmia. Acredita-se que, na mesma época, China, Egito e América Central criaram também, de forma independente, seu sistema de escrita. Os primeiros registros de escritos, encontrados na Mesopotâmia, estão gravados sobre placas de barro ou argila, que desempenharam papel fundamental ao desenvolvimento da escrita.

Os egípcios desenvolveram seu sistema de escrita principalmente sobre o papiro, uma planta que crescia abundantemente nas margens do Nilo. Na China, o princípio técnico da escrita era o uso de pincel e tinta, especialmente sobre materiais macios como a seda. Os sistemas de escrita eram, até então, silábicos, ideográficos ou pictográficos e neles um sinal gráfico poderia representar tanto o objeto retratado quanto o som de sua primeira letra, característica que gerava ambigüidade.

A evolução das formas de escrita no Mediterrâneo levou à criação de uma série de símbolos que representam os sons mais simples nos quais uma língua pode se decompor e que permitem escrever essa mesma língua: o alfabeto. Existem várias hipóteses sobre a criação do sistema e, segundo John MAN, em *A história do*

alfabeto (2002), a adoção do alfabeto fenício pelos gregos é a origem de todos os sistemas de escrita ocidentais. O alfabeto tornou-se romano, com 23 letras, após a tomada da Grécia por aquele povo.

As evidências históricas reunidas no trabalho de G. GIOVANNINI permitem afirmar que o uso do papiro foi difundido e novos suportes para a escrita passaram a ser pensados, dentre os quais o couro de animais, em especial a pele de vitela que originou o pergaminho. A simplificação do sistema e de materiais utilizados na escrita permitiu o surgimento do livro no século V e sua difusão, impulsionada principalmente pelos gregos. Os primeiros exemplares eram folhas de papiro enroladas em torno de um cerne de madeira ou de um osso de marfim. A substituição do papiro pelo pergaminho permitiu a fabricação de um livro com folhas dobradas que formavam cadernos unidos uns aos outros.

O papel surgiu no século II, na China, e passou pelos árabes até ser introduzido no Ocidente. Era obtido por meio de uma pasta seca de cascas e outros materiais vegetais e representava uma opção mais barata à seda e principalmente, ao pergaminho. As possibilidades oferecidas pelo papel contribuíram para um aumento da produção livreira manuscrita¹.

Harry ALDIS, em *The printed book* (1951), afirma que mesmo antes da invenção da página de tipos móveis, já existiam processos para a impressão de livros. A xilografia era um dos mais usados e consistia na transferência do entalhe de um bloco coberto de tinta para o papel por meio de fricção, sem pressão mecânica. Entretanto, devido à necessidade do entalhe para cada página, o processo só era viável se houvesse demanda contínua para o título produzido e a maioria das obras que se encaixavam nesse perfil era de natureza popular. Apesar de condizente com a classe à que se destinava, o processo não colaborava para o barateamento e para a velocidade da produção.

A grande revolução, no entanto, aconteceu com a composição de uma página de tipos móveis independentes e de uma tinta densa que aderiria ao metal. Embora ainda se discuta o local e o autor da invenção, ALDIS afirma que as impressões de um trecho do Juízo Universal, do calendário astronômico e da Bíblia de 36 linhas, em 1447 e 1448, são os marcos da invenção da prensa, por Johann

¹ De 1400 a 1520, os livros manuscritos somavam cerca de 1.400 títulos. Isso logo após a invenção da prensa, em 1447, por Gutenberg, em Mainz, Alemanha.

Gensfleisch zum Gutenberg, em Mainz, Alemanha. Durante alguns anos, tal processo de impressão só aconteceu nesta cidade, mas logo se espalhou por outros municípios alemães e brevemente para outros países europeus.

Na época da invenção da prensa, os consumidores de manuscritos estavam acostumados ao estilo até então adotado para as publicações e, por isso, a página de tipos móveis foi a princípio utilizada apenas para facilitar a multiplicação de exemplares, mantendo-se as características dos livros manuscritos. Assim, o livro impresso pouco se diferenciava do manuscrito e, segundo ALDIS (1951, p. 15), “an unpractised eye finds difficulty in distinguishing between them”.

Cada localidade acabou por adotar o modelo tipográfico (prensa ou xilografia) mais usado na área pretendida para a comercialização. Entretanto, questões comerciais, como o nomadismo de diversos impressores forçou uma uniformização de tipografias: os locais em que deveriam ser inseridos detalhes ornamentais eram deixados vazios na prensa, e, após a impressão, eram preenchidos manualmente por um artista, como acontecia nos manuscritos.

Neste estágio, a maior parte dos livros era relacionada à religião, segundo afirmam Lucien FEBVRE e Henry-Jean MARTIN, em *O aparecimento do livro* (1991). Bíblias e livros de fé canônica costumavam ser grandes volumes, geralmente com o dobro do tamanho padrão; missais e outras obras similares costumavam ser menores. O Latim era a língua largamente utilizada, sendo substituído gradualmente por vernáculos.

Já no fim do século XV e a partir de então, o processo de impressão se distanciou da estética do manuscrito e desenvolveu características próprias. A principal delas foi a introdução de tipos menores, que possibilitaram a produção de exemplares mais facilmente manuseáveis. O livro começa então a ganhar seu aspecto atual. Nessa época, as evoluções técnicas permitem a expansão na literatura e a utilização do livro como instrumento popular de propagação de conhecimento. Na segunda metade do século XVI, uma gama maior de assuntos pode ser observada nos exemplares: ciência, história, jurisprudência, além dos já comuns livros religiosos.

A partir da invenção da prensa, com o desenvolvimento das facilidades de impressão livreira e da substituição do manuscrito pelo impresso, o livro passa por uma mudança de status: de objeto precioso a produto de consumo. De acordo com

FEBVRE e MARTIN (1991, p. 137), “graças à imprensa e à multiplicação dos textos, o livro cessa de ser visto como um objeto precioso que se consulta numa biblioteca: deseja-se cada vez mais poder levá-lo consigo e transportá-lo com facilidade a fim de consultá-lo e lê-lo em toda parte e a qualquer hora”.

Já em meados do século XVIII, é notável a diferenciação entre exemplares produzidos para serem consultados em bibliotecas e aqueles claramente destinados a um público mais geral. Por exemplo, nas encadernações anteriores (do século XV ao XVIII) nota-se grande preocupação com a solidez, mas a popularização do objeto gera uma nova necessidade de encadernações em série e propaga-se a produção de livros como simples brochura. Percebe-se, portanto, que o crescimento da comercialização com a popularização do livro forçou a simplificação de processos, o que trouxe o livro à atual configuração que lhe é particular.

A simplificação dos processos de produção, no entanto, não anula a complexidade dos processos de construção do livro enquanto objeto. Desde a invenção da escrita até a formação do texto e do volume, existem diversas etapas de composição que não podem ser ignoradas. As letras de nosso alfabeto já foram desenhos ou sinais muito mais próximos do referente do que do próprio texto. O início da escrita é marcado pela tentativa de representação imagética, o que, segundo Vilém FLUSSER, em *Filosofia da caixa preta* (2002), implica em um processo de abstração de primeiro grau, ou seja, a primeira tentativa de representação do mundo real por meio da atribuição de valores a objetos que antes não possuíam tais significados.

O desenvolvimento do texto em si implica na busca por explicar a imagem, por descrevê-la, ou seja, é o processo de abstração manifestado sobre um outro processo de abstração. Para o autor, é a abstração de segundo grau. Conceber as tentativas de representação da percepção de mundo por meio do abstrato é, no entanto, um exercício difícil à compreensão humana, que parece mais fácil mediante a sistematização.

Os símbolos (das primeiras tentativas de escrita), a princípio, remetiam diretamente a objetos, depois se transformaram em unidades sonoras que unidas geram palavras que, por sua vez, representam esses objetos. As palavras, então, se unem em frases, parágrafos e textos para tentar não apenas representar, mas também explicar os objetos. Por fim, a sistematização final dos textos leva ao

surgimento do livro, que é também objeto e que, portanto, iguala-se em valor ao referente. A reificação do livro faz com que os processos de abstração fiquem invisíveis: o livro não é entendido como um próximo nível de abstração, um produto do desenvolvimento humano, mas como objeto primeiro, ponto de partida do desenvolvimento. Em outras palavras, o livro é concebido apenas como fonte, não como resultado.

O efeito é interessante, mas não pode ser assumido neste trabalho sem reflexão. Mais do que um agregado de papel que carrega informações, o livro é um objeto constituído durante o processo de construção do próprio conhecimento humano. A partir das relações complexas do sujeito com o mundo, produzem-se abstrações das quais o livro é também resultado, e não apenas fonte. O conteúdo sistematizado no volume implica em conhecimento não apenas pelo que dizem às palavras, mas também à medida que expõe, implícita ou explicitamente, os processos de abstração.

A partir dessa perspectiva (o conteúdo inclui em si os processos de abstração), a análise do material contido nas páginas do livro revela que as relações dos indivíduos com o mundo e entre si são mediadas por símbolos, sendo que a construção do significado de cada símbolo se dá no momento da interação (interacionismo simbólico), que pode ser das pessoas entre si ou entre a pessoa e o objeto.

O interacionismo simbólico, análise proposta por Herbert BLUMMER, em *EI interaccionismo simbólico* (1982), permite não apenas o estudo dos processos que constituem o livro e que, portanto, permeiam seu conteúdo, mas levam à constatação de que, a partir do momento em que se constitui objeto, o livro passa a ser também uma peça sobre a qual se produz abstração. Ou seja, é necessário considerar o caráter dual do livro na construção do conhecimento: ao mesmo tempo em que é resultado dos processos de abstração, é também ponto de partida desses processos. O livro-objeto não é só efeito das análises e interações de símbolos, é também símbolo em si.

O livro comunica pelo simples fato de ser livro. Independentemente do que diz o conteúdo, o livro enquanto objeto (e como qualquer outro objeto) é por si só fonte de significados. Não é objeto comum, uma vez que sua construção tem implicações mais amplas, conforme citado anteriormente. A capacidade de ser tanto

produto do desenvolvimento de conhecimento quanto sua fonte faz com que o livro implique em um processo interessante: a sobreposição e mistura entre suporte e conteúdo.

A partir do momento em que o livro se constitui objeto, tende-se a ignorar toda a abstração que o compõe para que se inicie uma análise nova, um estudo a partir da perspectiva do livro como fonte de conhecimento. Assim, o livro-objeto eleva o conteúdo nele expresso a objeto também. O conteúdo deixa de ser construção simbólica e abstrata para compor-se como verdadeiro. Livro e conteúdo são, ambos, objetos que se unem em um só e, a partir daí, adquirem papel social muito forte: fonte, princípio do conhecimento. A reificação tão específica que acontece com livro e conteúdo atribui ao objeto final características de sagrado (em oposição à construção humana) e, conseqüentemente, questionamentos e reflexões são esquecidos graças às especificidades do próprio processo.

Historicamente, o status do livro foi se modificando: os manuscritos, por serem de difícil e cara confecção, eram objetos preciosos, tidos como obras de arte; já os livros impressos atingiram caráter popular. A passagem de obra de arte para produção em larga escala fez com que se perdesse o caráter subjetivo da constituição do objeto, ou seja, para o imaginário coletivo, não existe qualquer processo abstrato que permeie o livro. No entanto, essa mesma característica que faz o livro parecer simples objeto (não construção) também imprime ao conteúdo nele expresso caráter de sabedoria venerável. Assim, o livro é capaz de caracterizar-se por dois status: popular (objeto facilmente encontrado em qualquer lugar) e sagrado (fonte inquestionável de conhecimento).

A união das duas características leva ainda a um terceiro status: objeto de fetiche, de devoção. O fato de o sagrado poder ser popular faz com o objeto seja desejado e assuma, inclusive, papel de coleção. Prova disso é a existência de bibliotecas particulares. Qualquer um pode colecionar o livro e ter acesso a ele, mas enfileirá-los em locais não acessíveis a todos implica em exaltação.

Uma outra característica do livro acentua seu caráter de sagrado e o distingue de outros objetos capazes de fazer mediações: o corte temporal no qual ele se insere. Não se considera aqui o recorte de tempo que o livro retrata, mas sim a sua validade enquanto objeto. O livro é eterno. O conteúdo pode se desatualizar, mas continua representativo, nem que seja em termos de documentação histórica. O

livro invariavelmente comunica, mesmo que esteja fora de seu período de construção.

O trabalho proposto explora o livro enquanto objeto durável, já que é um projeto de documentário que, embora se insira em um determinado recorte temporal, apresenta o tema de maneira não perecível.

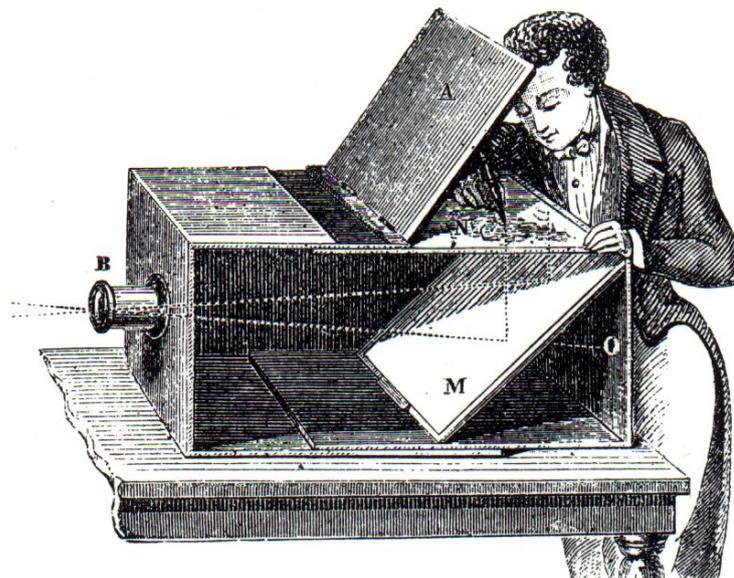
Ao trabalhar o teatro enquanto construção humana, o projeto abre precedentes para que se analise também o livro enquanto sistematização de processos complexos de abstração que se desenrolam durante a construção do conhecimento. Mostrar o teatro em construção implica em mostrar também o livro em construção. Por outro lado, sistematizar o trabalho em livro significa reificar e, de certa forma, eternizar o tema.

5 DA AÇÃO PRÓPRIA DA LUZ

Desde o século XV, instrumentos que se utilizam da óptica para reproduzir imagens da natureza são conhecidos. A câmara obscura e a câmara clara, por exemplo, eram usadas amplamente por desenhistas desde a Renascença para auxiliar nas questões da perspectiva.

A câmara obscura - uma caixa dotada de um orifício que deixa entrar luz, de modo a produzir uma imagem invertida na parede oposta que o artista podia decalcar - passou a ser utilizada largamente quando se tornou portátil (as primeiras eram grandes a ponto de comportar o próprio artista). Com o passar do tempo o instrumento foi sendo aperfeiçoado e foram introduzidas as lentes – substituídas e aprimoradas de modo que não produzissem distorções.

FIGURA 1 – CÂMARA OBSCURA



Outra ferramenta mecânica que substituíra em parte a habilidade do artista era a câmara clara. O instrumento projeta, por meio de um prisma, a imagem a ser reproduzida diretamente sobre um plano no qual se colocava uma folha para o desenho. Entretanto, ela ainda exigia alguma destreza. A febre por realidade era alta e apenas uma reprodução que não demandasse intervenção humana poderia atendê-la. A idéia era a mesma: fazer com que a luz se fixasse sozinha.

FIGURA 2 – CÂMARA CLARA



Segundo Beaumont NEWHALL, em *The History of Photography* (1982), a fotografia é basicamente a fixação da imagem pela ação da luz sobre substâncias sensíveis a ela. O fenômeno da fotossensibilidade é observado há muito tempo. O que se aplica bastante diretamente à fotografia, e que foi terminante para o seu desenvolvimento, é a sensibilidade de certos sais de prata, que são radicalmente alterados em exposição à luz. Mediante a ação luminosa, o elemento resultante da reação é liberado, deixando prata metálica que, por não ser polida, é de tom escuro.

Johann Heinrich Schulze, filósofo natural alemão, foi o primeiro a observar esse fenômeno na prata, em 1727. No mesmo ano, publicou suas descobertas referentes ao fenômeno. Químicos logo começaram a repetir seu experimento, que se tornou conhecido em toda a Europa. No final do século XVIII, o meio pelo qual se captura e fixa a imagem na câmara obscura já existia de forma latente.

Neste estágio, procurava-se uma forma de fixação da imagem sem interferência do artista, e, de acordo com NEWHALL (1982, p. 10), “the incentive to work out a practical technique was stimulated by the unprecedented demand for pictures from the rising middle class of the late eighteenth century. Reproductions in quantity were required”.

No sentido de atingir essa meta, Joseph Nicéphore Niépce descreveu, em 1816, sua câmara, com a qual produziu imagens negativas. Seguindo com seus

experimentos, por volta de 1826, ele descobriu uma substância chamada betume da Judéia, que é fotossensível. Foi a primeira das técnicas fotomecânicas que revolucionaram as artes gráficas, suprimindo a mão humana na reprodução/produção de imagens. Segundo NEWHALL, esta é a mais importante das contribuições de Niépce. As imagens produzidas por esse método foram nomeadas heliógrafos.

Ao mesmo tempo, o pintor Louis Jacques Mande Daguerre conduzia uma pesquisa para o mesmo fim: capturar a imagem projetada pela ação espontânea da luz. Daguerre foi levado a fazer experimentos fotográficos pela sua familiaridade com a câmera obscura, instrumento que utilizava com frequência devido a sua ocupação.

Niépce e Daguerre se conheceram em 1827, e tomaram conhecimento dos seus experimentos. Em dezembro de 1829 firmaram parceria, que deveria durar dez anos. Entretanto, Niépce faleceu quatro anos depois e Daguerre continuou os experimentos sozinho.

FOTOGRAFIA 1 – STILL LIFE



DAGUERRE, Louis Jacques Mande. **Still life**. 1837. Primeira fotografia: detalhes, diversos tons de sombra e brilho, textura, contorno e volume.

Por volta de 1837, Daguerre produziu a fotografia que é o exemplo mais antigo ainda existente do que nomeou daguerreótipo. O método era caracterizado pela exposição de um prato de vidro emulsionado com sais de prata (utilizado como negativo) a vapores de mercúrio, que faziam surgir a imagem latente, e posterior banho em solução de sal comum, que fixava a imagem, pois tornava insensível à luz a prata que não havia sido reduzida durante a exposição. Esse daguerreótipo mostra o grande potencial do novo meio, demonstra muitos detalhes, diversos tons de sombra e brilho, textura, contorno e volume.

Processo aparentemente idêntico foi criado pelo cientista Henry Fox Talbot. Caracterizado por banhos em soluções que produziam imagens negativas e sua fixação por meio de práticas que o tornassem insensível à luz a partir de então, o método foi descrito por volta de 1830. Apesar de bastante semelhante, a qualidade das imagens produzidas pelo método de Daguerre era superior.

Os primeiros daguerreótipos eram principalmente de arquitetura, já que a exposição era muito demorada para pessoas. Apesar de serem bastante populares, o público estava desapontado, pois, segundo NEWHALL (1982, p. 27), “although daguerreotypes of architecture and faraway landmarks were popular (...) the process did not satisfy the public’s demand for portraits”.

Por volta do fim de 1840, três modificações técnicas substanciais haviam sido feitas. A primeira foi o aprimoramento das lentes, que agora formavam imagens mais iluminadas; a segunda, a sensibilidade dos pratos foi aumentada, e o uso de um acelerador tornou possível a produção de retratos, devido às exposições poderem durar menos de um minuto; a terceira foi o enriquecimento dos tons, dando mais intensidade às fotos. Além disso, o processo utilizado para isso tornava as fotos menos frágeis. Assim que esses aprimoramentos técnicos foram concretizados, estúdios foram abertos em todo o ocidente. A possibilidade de multiplicação e a produção relativamente barata permitiram que o retrato fosse amplamente popularizado.

Em 1841, William Henry Talbot anunciou um aprimoramento no processo fotográfico, que chamou de calótipo. Ele fez uma descoberta muito significativa para a evolução da fotografia: uma exposição mais curta também modificava as características do metal com tratamento posterior. Este princípio, da revelação da imagem latente, é básico para a maioria dos processos fotográficos posteriores.

Talbot fazia banhos no papel, fixava os negativos e imprimia os calótipos. Seu uso principal era o registro de arquitetura e paisagens.

Após 1851, a técnica do prato de colódio (ou *wet plate*) – desenvolvida por Frederick Scott Archer, um escultor inglês – substituiu totalmente o daguerreótipo e o calótipo. Seu princípio básico também era a sensibilização de sais de prata, desta vez pelo uso do colódio, uma solução de nitrocelulose, que secava rapidamente. Juntamente com esta técnica vieram outras inovações, principalmente em design de lentes e processos de reprodução.

As primeiras lentes desenvolvidas com propósito de utilização em fotografia foram as chamadas Petzal, por volta de 1840. Entretanto, elas causavam abaulamento nas bordas, e essas distorções não se prestavam para a produção de outras fotografias que não retratos. Em 1866, os ópticos Hugo Adolph Steinhell (de Munique) e John Henry Dallmeyer (de Londres), independente e simultaneamente, criaram lentes quase idênticas, corrigindo as deformações antes apresentadas pelas lentes fotográficas.

O papel albúmen, assim chamado por ser preparado com claras de ovo, foi desenvolvido por Blanquard-Evrard em 1850, e se tornou o material de impressão mais comumente utilizado. Uma séria desvantagem, entretanto, era a sua instabilidade. Se qualquer parte do processo fosse realizada inadequadamente, a imagem poderia se deteriorar.

Em *Fotografia e sociedade*, Gisele FREUND (1995, p. 75) afirma que “desenvolveram-se novas técnicas de acordo com as necessidades sociais dos tempos que correram. O burguês, acima de tudo empenhado em apresentar uma aparência agradável, dá origem a uma técnica capaz de eliminar de seu rosto todos os desagradáveis detalhes que a pose, por si só, é capaz de dissimular”.

As solicitações dos clientes geraram a proliferação de retoques na grande produção de retratos, tanto nas imagens impressas quanto nos negativos. Sua utilização se tornou controversa desde que Franz Hanfstaengl, o principal retratista alemão, mostrou na *Exposition Universelle* em Paris, em 1855, um negativo retocado com a cópia feita antes e depois da intervenção. Apesar de a maioria dos fotógrafos afirmar que era uma prática “detestável e cara” (NEWHALL, 1982, p. 70), o retoque se tornou rotineiro.

Havia fotógrafos que sentiam que a câmera permitia rivalizar com pintores, mas acabaram imitando a pintura em certos aspectos mais do que criando uma nova arte. Diferentemente destes, havia os que

...used photography quite simply and directly as a means of recording the world about them. The ability of the medium to render seemingly infinite detail, to record more than the photographer saw at the time of exposure, and to multiply these images in almost limitless number, made available to the public a wealth of pictorial records exceeding everything known before. Photographers the world over were recording history in the making, the look of faraway and often hitherto unexplored places and the people living there, the familiar "sights" worth seeing and remembering by travelers, and man's most recent architectural and engineering accomplishments. (NEWHALL, 1982, p. 85)

Tais fotógrafos parecem dar início à utilização da fotografia para documentação. A primeira cobertura fotográfica extensiva de uma guerra foi feita por Roger Fenton, em 1855, na guerra da Criméia. O público, acostumado com as fantasias romantizadas das pinturas de batalha, recebia essas fotografias com reservas, mas ainda assim reconhecia a virtude de testemunha fiel das fotos.

FOTOGRAFIA 2 – A GUERRA DA CRIMÉIA



FENTON, Roger. **A guerra da Criméia: um momento de prazer.** 1855. Primeira cobertura fotográfica extensiva de uma guerra.

Com a evolução da técnica, conseguiu-se aumento da rapidez na produção das imagens. Por volta de 1885, as cortinas do obturador já eram controladas por mecanismos, para que as exposições pudessem durar tempos específicos. Mais importante: o desenvolvimento de um novo prato seco de gelatina permitia imagens bem detalhadas com exposições curtas. Os pratos de gelatina estavam relacionados proximamente com a demanda para a eliminação da necessidade de processamento imediato. Produtores da Grã-Bretanha, Europa e Estados Unidos começaram a produzi-los e embalá-los prontos para uso. Problemas que por muito tempo atrapalharam os fotógrafos já não existiam. Não havia mais a necessidade de se carregar um quarto escuro para campo, pois os pratos mantinham sua sensibilidade por meses e não precisavam ser revelados logo após a exposição.

Em 1876, dois cientistas britânicos, Vero Charles Driffield e Ferdinand Hurter, iniciaram uma série de investigações sobre a relação entre exposição (quantidade de luz que atinge um prato fotográfico) e densidade (quantidade de prata reduzida pela combinação de exposição e revelação). Por meio do estudo, calculavam a velocidade de uma emulsão (sua sensibilidade à luz). A validade maior desse trabalho para a prática fotográfica foi a simplificação do processo de revelação devido a descoberta de que um tempo de revelação ótimo dependia de alguns fatores como brilho e composição. Com novos materiais, vieram outros melhoramentos técnicos em lentes, obturadores e design de câmeras.

Na época do daguerreótipo, do calótipo e do prato de colódio, fotógrafos faziam exposições simplesmente removendo a tampa da câmera e recolocando-a algum tempo depois. A sensibilidade do negativo aumentada fez necessário que se trabalhasse o tempo com frações precisas de segundos.

As câmeras foram reduzidas e ficaram mais fáceis de manusear. No final do século XIX havia pelo menos 40 modelos de câmeras bastante populares. A mais lembrada é a Kodak nº1 de George Eastman, introduzida em 1888. A contribuição mais importante de Eastman foi a oferta de serviço fotográfico aos clientes, o que promoveu a utilização da câmera para o registro dos mais diversos momentos. Esses aprimoramentos da técnica e o fomento por uma popularização da prática geraram uma cultura da fotografia, amplamente difundida tanto entre o público como entre os seus usos, como cita NEWHALL (1982, p. 129):

Convenient, ready-sensitized dry plates and film of unprecedented speed, ease of processing and printing, fast lenses, quick-working shutters, hand cameras – all these technical advances led to a casual use of photography by untrained amateurs. Freed from the labor demanded by the wet-plate process, with its bulky equipment and exacting technique, people began to take all kinds of subjects: stiffly posed family groups, informal records of picnics and outings, street scenes, things near and dear, things distant and seen only on travels.

Essa inserção da fotografia na vida cotidiana familiarizou o público com a questão da indissociabilidade da imagem gerada e do objeto que havia sido fotografado. Criou-se com isso uma naturalidade na compreensão de que a fotografia nada mais é do que a emanção luminosa de seu referente.

Tal característica indiciária da fotografia, que mantém com o seu referente uma ligação material e coloca a imagem como portadora de uma presença virtual do mesmo, passa então a ser encarada como simples relação que permeia a fotografia. Ou seja, a foto tem o poder de fazer com que o receptor estabeleça com ela relações sempre pautadas pelo verídico.

Essas relações podem ser sentimentais ou de testemunho. Sentimentais devido ao corte que embalsama e conserva o referente e que acaba por conferir à fotografia uma força própria – segundo BARTHES (1984, p. 39), “como *Spectator* [grifo do autor], eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida”. A fotografia pode ainda funcionar como testemunho porque não se pode negar a existência referencial: apesar de atrelada a diversos códigos ligados à produção da imagem e que influenciam a leitura, é ainda o traço de um real – como afirma também o mesmo autor (1984, p. 121), “a foto é literalmente uma emanção do referente”.

O traço de real embalsamado na fotografia não pode ser concebido, entretanto, como mero produto. A fotografia é processo. Segundo DUBOIS (2001, p. 59):

com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa “gênese” pode ser tanto de produção propriamente dito (a “tomada”) quanto um ato de recepção ou de difusão e, por outro, que essa indistinção de ato e da imagem em nada exclui a necessidade de uma distância fundamental, de um recuo em seu próprio centro.

O distanciamento do qual fala o autor permite notar que a fotografia, apesar de prova de existência do referente, não é capaz de dar-lhe o significado. Ela tem

poder de mostrar, atestar – vindo daqui seu uso como documentação da realidade. Entretanto, pode sugerir, fazer refletir e, inclusive, apelar para o fora de campo, “obrigando o observador a completar ativamente a imagem durante a leitura (função de reintegração), para o que terá de ativar a sua reserva sígnica” (SOUSA, 2000, p. 93). Entra aqui, então, não apenas a intenção do fotógrafo (até certa medida, na qual a sua interferência é possível), mas também as atribuições daquele que lê a foto.

A produção fotográfica é, portanto, construção. Da maneira como propõe BARTHES (1984, p. 21),

...tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico. Parecia-me que a Fotografia do *Spectator* [grifo do autor] descendia essencialmente, se é possível assim dizer, da revelação química do objeto (cujos raios recebo com atraso) e que a Fotografia do *Operator* [grifo do autor] estava ligada, ao contrário, à visão recortada pelo buraco de fechadura da *câmera obscura* [grifo do autor].

Desse modo, a fotografia se constrói de maneira diversa para quem produz a imagem e para aquele que a observa. É, portanto, ao contrário do que faz crer suas características indiciais, subjetiva, tanto para quem aperta o botão da máquina, quanto para quem lê o texto fotográfico. Tal característica foi explorada no trabalho proposto, uma vez que os aspectos subjetivos do teatro estão evidenciados na mesma medida em que a subjetividade da fotografia foi revelada.

O caráter de processo foi mostrado na criação do conteúdo (tanto imagético quanto textual) e também na exploração do tema. O teatro é construção humana, bem como a fotografia. Por meio da abordagem, quebra-se a redução a mero produto que se produz quando o teatro é entendido de forma fragmentada e representado pela peça, pelo resultado final. O objetivo é valer-se do processo fotográfico como um todo para retratar o teatro também como um todo, como unidade.

A fotografia por si só documenta, mas o corte temporal por ela realizado vai além dessa relação momentânea com o referente, pode ser considerada, como sugere DUBOIS, mais que instantâneo; pode ser também passagem, produzindo assim perpetuação.

6 LUZ, CÂMERA, DOCUMENTAÇÃO

A tentativa de representação do mundo é uma constante na história da evolução humana. Desde pinturas rupestres durante o paleolítico e das primeiras tentativas de escrita que levaram à invenção do alfabeto até o desenvolvimento da pintura, da fotografia e do registro da imagem em movimento, sempre se buscou a representação da realidade a partir de determinado ponto de vista. Tanto um livro, quanto um texto ou uma imagem registram e carregam consigo um quê de realidade.

Entre as possibilidades de representação documental, a fotografia e o vídeo se distinguem das demais devido a uma característica intrínseca: o caráter indicial. A composição da fotografia e do vídeo a partir de uma impressão luminosa que emana do próprio referente lhes atribui caráter de índice, ou seja, são definidos pelo

...fato 'de serem realmente afetados por seu objeto' (Pierce, 2.248), de manter com ele 'uma relação de *conexão física*' [grifo do autor] (3.361). Nisso, diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de *semelhança* [grifo do autor]) e dos *símbolos* [grifo do autor] (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção geral* [grifo do autor]). (DUBOIS, 2001, p. 50)

A análise semiótica da impressão luminosa sobre o negativo ou sobre a película, proposta por DUBOIS, em *O Ato Fotográfico* (2001), tornou possível conceber o documentarismo em termos mais específicos: as inovações tecnológicas permitiram a representação a partir do objeto, ou seja, o objeto consegue se imprimir por conta própria. Esse fator é decisivo para a consolidação do gênero documental, pois as possibilidades de que um objeto falasse sozinho e fosse capaz de representar a si mesmo deram margem para que se pensasse em formas menos subjetivas de representar o mundo.

A produção documental, impulsionada pela então incontestável e fiel ligação com a realidade, desenrolou-se e o próprio fazer documental abriu espaço para questionamentos e análises a respeito da aparente objetividade do processo. As dúvidas e constatações sobre a interferência, tanto humana quanto mecânica, no documentarismo ficam evidentes nos movimentos que marcam seu desenvolvimento histórico.

O processo de documentação em vídeo iniciou-se com o registro de imagens da vida cotidiana, ou seja, deu-se a partir do “registro *in loco* [grifo do autor] dos acontecimentos do mundo e da vida das pessoas”, de acordo com o artigo *O Documentarismo do Cinema*, de Manuela PENAFRIA (2003, p. 1). Segundo a autora, embora o cinema tivesse sua origem, em 1895, na “matéria base de um filme documentário” (2003, p. 1), o gênero só iria se constituir nos anos 30 na Grã-Bretanha, com John Grierson. Produtor e impulsionador do chamado movimento documentarista britânico, Grierson entendia o documentário como o “tratamento criativo da realidade” (2003, p. 4) e destacava-o dos filmes de ficção a partir da especificidade de suas temáticas e de sua forma cinematográfica singular.

O movimento concebia o documentário como item de utilidade pública, ou seja, a representação da realidade deveria ser usada para a “tomada de consciência social para problemas que a todos diziam respeito” (2003, p. 2), conforme afirma PENAFRIA. A fase ‘educacional’ do documentarismo em vídeo foi patrocinada pelo Estado e utilizava-se de material recolhido *in loco* como prova de autenticidade das medidas governamentais para a resolução dos problemas da Grande Depressão dos anos 30.

Para a escola de Grierson, sair do estúdio e ir para as ruas com uma câmera era o primeiro passo para se fazer um documentário. Mas, para o caso de a câmera não estar presente ou perder algum momento da realidade, fazia-se uso de imagens de arquivo – mantendo-se o elo representação-realidade – ou recorria-se à reconstrução de determinada situação (de preferência com os próprios intervenientes). De acordo com PENAFRIA (2003, p. 2) “a reconstrução não é exemplar na sua relação de ‘verdade’ para com a realidade, mas serve o propósito de mostrar situações importantes para o espectador. A escola de Grierson legitimou o uso da reconstrução, desde que o mesmo fosse sincero”.

Exemplo do uso de tal metodologia é o documentário *Nanuk, o esquimó*, de Robert Flaherty (1922). O filme é inteiramente encenado e o iglu que aparece no documentário como casa do personagem e sua família foi construído em tamanho maior que o normal e não tinha teto para que se conseguisse filmar. As filmagens, no entanto, não foram feitas em estúdio, mas no norte do Canadá, onde efetivamente vivem esquimós. Flaherty registrou o modo de vida de um povo, é um filme com “vocação de preservação da memória” (PENAFRIA, 2003, p. 11). Assim,

mesmo partindo da reconstrução, a obra é considerada documentário segundo preceitos da escola de Grierson.

Depois do movimento documentarista britânico, desenvolve-se o cinema direto americano, que, com câmeras portáteis, som em sincronia com a imagem, entrevistas de rua e o uso do plano-sequência, clamou para si uma proximidade efetiva com a realidade. A idéia essencial do movimento era a não interferência nos planos que registrava. A prelação de objetividade extremada sintetizada na percepção da câmera como ‘uma mosca na parede’, que só observa e registra sem interferir, ignora que a própria seleção de enquadramentos e a composição dos planos, entre outros, implicam em fatores de escolha subjetivos, como explica PENAFRIA.

Em oposição ao cinema direto, desenvolve-se o cinema verdade francês, a ‘mosca na sopa’ com o registro de toda a interferência da equipe e o incentivo à interação ativa. A presença do realizador é potencializada e sua atuação contribui para a revelação de verdades. Segundo PENAFRIA (2003, p. 3), “no documentário há que ir aos locais, confirmar as informações, interferir, para poder compreender”.

No que diz respeito ao documentário fotográfico, NEWHALL afirma que a fotografia sempre foi considerada documento e o termo era-lhe comumente atribuído já no século XIX. No início do século seguinte, em Chicago, Estados Unidos, o estudo sociológico da imigração estava em voga para a compreensão da relação entre sociedade e cultura. A base dos estudos era a documentação produzida por e a partir dos próprios imigrantes e, nesse contexto, a fotografia desempenhou papel essencial como geradora de material de estudo.

Lewis W. Hine é o nome que se destaca na fotografia dessa época, sendo que documentava a partir da intervenção e reconhecia, e também valorizava, o caráter subjetivo de seu trabalho. Por esse motivo, eram documentos fortes e de cunho social. De acordo com NEWHALL (1982, p. 235), “the photographs were published as ‘human documents’”. O fotógrafo ainda denunciou a exploração do trabalho infantil e as perigosas condições de trabalho na construção do *Empire State Building*.

FOTOGRAFIA 3 – STEELWORKERS

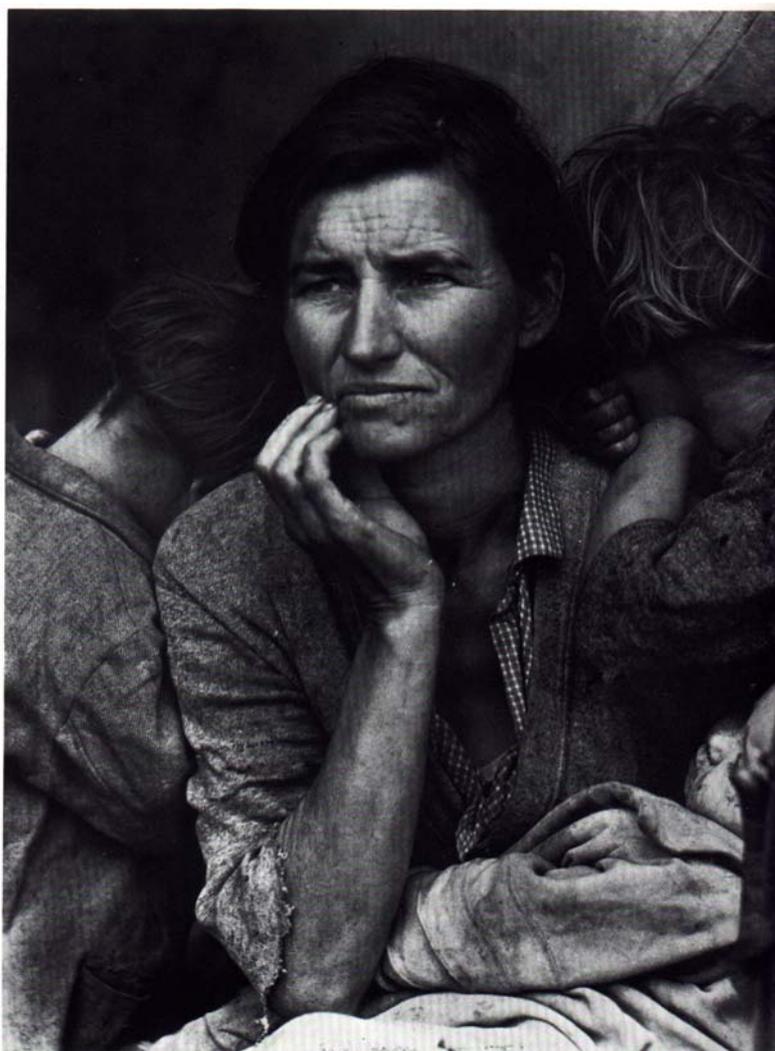


HINE, Lewis W. **Steelworkers**. 1931. Fotografia forte e de cunho social.

No período em que Grierson começou a discutir o documentário no cinema, os fotógrafos estavam também praticando os novos princípios. Em 1935, nos Estados Unidos, os profissionais eram convidados pelo governo à luta contra a depressão, ao exemplo do que fazia o cineasta na Grã-Bretanha. A vida rural americana foi documentada em profundidade a pedido do Departamento de Agricultura (trabalho conhecido como *Farm Security Administration*, no qual se destaca Walker Evans). Compaixão era o objetivo de Dorothea Lange, também

engajada no projeto, com fotos de mendigos e desempregados. A fotografia documentava para mobilizar o social.

FOTOGRAFIA 4 – MIGRANT MOTHER



LANGE, Dorothea. **Migrant Mother**. 1936. Fotografar para mobilizar o social.

Já era possível notar no trabalho de Lange o desenvolvimento da abordagem direta, perseguida também no cinema. De acordo com a fotógrafa, citada por NEWHALL (1982, p. 244),

My own approach is based upon three considerations. First – hands off! Whatever I photograph, I do not molest or tamper with or arrange. Second – a sense of place. Whatever I photograph, I try to picture as part of its surroundings, as having roots. Third – a sense of time. Whatever I photograph, I try to show as having its position in the past or in the present.

Ao discutir o fazer documental na fotografia, NEWHALL aponta para uma questão importante: antes de ser aceita como documento, a imagem fotográfica tem que, também, ser documentada, ou seja, inserida em seu devido tempo e espaço. Embora compreenda o documentário fotográfico como uma interpretação subjetiva do mundo, o autor atenta para a necessidade de inseri-la em seu contexto para que tenha valor documental. Essa prática pode levar à busca da objetividade, base sobre a qual se apóia o fotojornalismo, que, ainda que clame para si valor de documentário, é apenas um de seus desdobramentos posteriores.

Tanto o filme documentário quanto a foto documentário, na medida em que se compõem como representações indiciais da realidade, tendem a definir-se pela oposição ao campo da ficção. No entanto, pode-se conceber a ficção também como forma de representação da realidade, o que implica em dizer que o fictício documenta, registra e carrega uma porção do mundo. Ficção e documentário pertencem, ambos, ao campo do documentarismo, embora em graus diferentes.

PENAFRIA propõe que se questionem os graus de relacionamento com a realidade do documentário e da ficção, para que se chegue a uma distinção, mesmo que tênue, entre um e outro. De acordo com a autora, ambos compartilham da mesma natureza, mas em diferentes graus, já que o “documentário reclama para si uma maior ligação com o nosso mundo” (2003, p. 9).

A partir de tal reconhecimento, há que se refutar o argumento de que “quando os mesmos (os filmes) têm como ponto de partida a ‘realidade’ são denominados de documentário, quando o seu ponto de partida é um argumento escrito são denominados de ficção” (PENAFRIA, 2003, p. 5) - conceito negado pela própria autora. Deve-se analisar o documentário e suas características distintivas de forma mais complexa do que pode compreender a simples oposição.

Entre as questões que envolvem as tentativas de definição do documentário, “o que é consensual é que o seu material de trabalho são as imagens ou os sons recolhidos *in loco* [grifo do autor]”, afirma PENAFRIA (2003, p. 5). O tratamento desse material, no entanto, é feito a partir da visão do autor, ou seja, o documental se dá a partir de asserções do realizador, seja de um filme ou de uma fotografia, conforme estabelece Fernão RAMOS, no artigo *O que é Documentário?* (2001, p. 5): “O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma

específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções”.

PENAFRIA também reconhece a realização autoral como uma das características do documentário, ao afirmar que “cada filme é um olhar, uma visão sobre determinado assunto. (...) A ‘imagem-documental’ será toda a imagem que num filme nos permite verificar que se trata de um filme de um determinado realizador” (2003, p. 6).

Diretamente ligada à questão do autor como base do documental, aparece a intenção documental por ele enunciada. A partir do momento em que se assume que o documentário nasce das asserções do autor, há que se considerar o resultado final que busca o realizador. O cineasta ou o fotógrafo pode enveredar com as suas asserções tanto pelo campo da ficção quanto do relato documental. Assim, “o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme” (RAMOS, 2001, p. 6). É o autor quem primeiro decide sobre o caráter de seu trabalho.

No momento em que o realizador anuncia que o resultado que apresenta é um documentário, outra característica singular adere ao produto: a indexação. Conforme explica RAMOS (2001, p. 6), “a idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional”.

A partir da compreensão do documentário enquanto realização autoral cujas intenções de representação da realidade estão enunciadas e sobre as quais age a indexação, o autor propõe a tomada como a dimensão decisiva do registro documental. Para RAMOS, em *A cicatriz da tomada*, artigo publicado no livro *Teoria Contemporânea do Cinema*, 2005, “a tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência (...) É a dimensão da tomada que nos permite dar pleno significado às questões relativas à enunciação documentária, enquanto ‘voz’ ou ‘asserção’ sobre o mundo”.

É também no momento da tomada que se revelam os métodos adotados pelo autor para documentar. Segundo PENAFRIA (2003, p. 9), existe uma *práxis* do documentário, diferente da ficção, “ainda que o afastamento não seja claro”.

Conclui-se então, com base na própria análise histórica, que se podem localizar algumas características singulares do documentário, embora as linhas que o diferenciam da ficção sejam tênues e difusas. De acordo com RAMOS (2001, p. 3), “assumir um campo específico ao documentário, seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente”, o que não é caso.

Assumem-se ainda as palavras de PENAFRIA (2003, p. 8) de que “a realidade a que o filme documentário nos dá acesso é menos a realidade em si e mais o relacionamento que o autor do filme tem com os intervenientes do filme” e que “no documentário (...) a nossa atitude enquanto espectadores é substancialmente diferente”.

Utilizam-se, então, as características do documentário em favor do registro da produção de teatro em Curitiba, considerando-se que ambos são produzidos a partir das pessoas e de seus relacionamentos entre si e com o mundo. Documentar o tema é ainda uma forma de preservação da memória e da própria cultura, já que, de acordo com PENAFRIA (2003, p. 11), “o cinema de ficção e, mais inevitavelmente, o filme documentário constituem-se como uma ferramenta de preservação de cultura”.

O trabalho proposto, por ser também documentário, é autoral. No entanto, as metodologias utilizadas prezam pelo tratamento jornalístico do material, ou seja, busca-se a ‘sinceridade’ defendida por Grierson, embora, neste caso, refute-se o uso da encenação.

7 QUANDO A IMAGEM ENCONTRA OS CARACTERES

7.1 DAS ILUSTRAÇÕES À POSSIBILIDADE DE IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA

A interação entre texto oral e texto imagético é histórica. FEBVRE e MARTIN constataram em suas pesquisas que, mesmo na época dos manuscritos, já havia o costume de se ilustrar e decorar com pinturas certos textos, como livros de horas, missais, obras de piedade, romances de cavalaria ou tratados de montaria. O trabalho de ilustração de manuscritos cabia a copistas hábeis e a pintores, às vezes célebres, e sua difusão ficava restrita a um pequeno grupo de pessoas ligadas à Igreja ou a burgueses ricos.

A invenção da prensa não provocou, a princípio, qualquer alteração no processo de ilustração dos livros. Para compor livros de luxo, editores especializados mandavam ilustrar o texto impresso. O processo era, no entanto, caro e logo precisou ser substituído, já que, de acordo com FEBVRE e MARTIN, era necessária a correspondência entre processos mecânicos de reprodução em série de textos e de imagens.

Já se conhecia uma forma de reprodução de imagens, utilizada na composição de estampas desde o final do século XVI, que se valia da gravura em madeira: a xilografia. A técnica consiste na gravação em côncavo da madeira, e mais tarde do metal, com a figura que se pretende imprimir. Não houve qualquer obstáculo técnico para imprimir ao mesmo tempo o texto e a ilustração, já que era preciso apenas inserir uma fôrma da gravura entre os caracteres tipográficos.

O livro tipograficamente ilustrado permite maior alcance de público na medida em que o processo de impressão fica menos oneroso. Além disso, a utilização das imagens para ilustrar os textos fazia com que iletrados, clientela até então das pranchas xilografadas, consumissem os impressos ilustrados. Por isso, no século XV, os livros ilustrados mais procurados eram aqueles de caráter piedoso ou moralizador, nos quais a linguagem utilizada era vulgar.

O desenvolvimento e o aperfeiçoamento das técnicas de impressão de gravuras ressaltaram o valor de obra de arte atribuído ao livro de imagens. Tanto burgueses quanto pessoas mais pobres, ambos sem condições para possuírem

quadros de mestres, utilizam as gravuras de temas religiosos, cenas históricas ou de aspectos da vida cotidiana para ornamentar as paredes de suas casas.

A estética da gravura perduraria ainda por algum tempo após a invenção da fotografia devido às impossibilidades de reprodução desta sobre outros suportes. Antes de a técnica necessária para a impressão fotográfica ser desenvolvida, a foto era transformada em gravura e a gravura era impressa, de acordo com Jorge Pedro SOUSA, em *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental* (2000). Mas a demanda por imagens obtidas de forma direta, sem a intervenção do artista, passa a ser mais abrangente. A fim de reafirmar e comprovar o que diz o texto verbal, busca-se a transposição dos valores fotográficos para o papel: a fotografia significava a impressão natural e direta, o mais próximo da representação da realidade (mais uma vez consequência do caráter indiciário que a define). De acordo com Joaquim Marçal Ferreira de ANDRADE, em *História da fotorreportagem no Brasil* (2004, p. 7-8),

Pouco tempo depois do advento da fotografia, já surgiam as primeiras obras impressas (livros e periódicos), ilustradas com fotografias ou com cópias declaradamente “fiéis” de fotografias, com o objetivo de nos proporcionar informação por intermédio deste novo processo de representação iconográfica, portador de uma evidência e de um poder comunicacional sem precedentes na história da humanidade.

O desejo de fazer com que a fotografia gerasse imagens duráveis e infinitamente repetíveis (especialmente interessante para o campo do jornalismo) impulsionou o desenvolvimento de processos fotomecânicos de impressão, que, de acordo com ANDRADE, provocaram uma revolução na indústria editorial.

A primeira inovação diz respeito à utilização da emulsão fotográfica no processo xilográfico para gravar a fotografia na madeira e, assim, facilitar o entalhe. Tal forma de gravação ficou conhecida como xilografia de topo e, segundo ANDRADE (2004, p. 77), “a imprensa periódica européia ilustrada – inclusive com fotografias desde os anos 1840 – passou a se valer exclusivamente da xilografia de topo para copiar os originais, fotográficos ou não, com grande fidelidade”.

Embora a reprodução manual da imagem objetivasse uma aproximação da publicação com a suposta objetividade da fotografia, os artistas deixavam transparecer características subjetivas do processo. De acordo com SOUSA (2000, p. 28), “não eram raras as ocasiões em que os gravuristas acrescentavam

pormenores da sua lavra às imagens no momento em que elaboravam ilustrações a partir dos originais fotográficos”.

Mesmo partindo da imagem indiciária, o processo de reprodução tipográfica da fotografia por intermédio da gravura não era o mais apropriado, especialmente para a imprensa, pois não era capaz de emprestar à publicação o caráter distintivo da foto. Tais processos de reprodução só seriam possíveis a partir do final do século XIX e início do século XX. “De fato, a publicação direta de fotografias só se tornaria possível com as zincogravuras, que surgiriam ao virar do século” (SOUSA, 2000, p. 25).

A zincografia partia do princípio da fotolitografia (gravação do desenho diretamente do papel para o metal, baseado nas propriedades fotográficas do betume da Judéia) e do processo de litografia, segundo o qual a gravura é feita com lápis ou tinta gordurosa sobre uma pedra, que, quando molhada, absorve a água. Os locais onde há gravura repelem o líquido (repulsão entre água e gordura) e, quando se espalha tinta sobre a pedra, são estes locais nos quais há gravura que a absorvem.

Marcam ainda o desenvolvimento da reprodução fotomecânica os processos de fototipia e fotogliptia, ambos a partir de gelatina fotossensível, e o *halftone* (ou autotipia). Este último consistia na fragmentação da imagem fotográfica em pontos de tamanho variado de acordo com a tonalidade de cada área da foto. A partir dos pontos, elaboram-se chapas, conhecida como clichês de cobre ou zinco, na qual os pontos escuros estão em alto relevo. Depois de impressa, a fotografia é recomposta graças à ação do olho humano, que mistura os pontos brancos e pretos e restitui a sensação do tom original.

O procedimento do *halftone* foi desenvolvido simultaneamente e separadamente por várias pessoas entre 1870 e 1880, época em que se torna popular, de acordo com SOUSA. O autor defende que o processo

veio emprestar ao fotojornalismo a base tecnológica que lhe faltava para conquistar um lugar ao sol na imprensa. Ulteriormente, tornou-se mais fácil fazer acompanhar os textos de imagens fotográficas (...) Todavia, a introdução do *halftone* não originou, inicialmente, a mudança das rotinas produtivas anteriores (...) a adaptação tecnológica ao *halftone* era cara e poderia contrariar os gostos e expectativas do público. (SOUSA, 2000, p. 44)

ANDRADE explica que a possibilidade de impressão desses meios-tons assinala o início da fotografia nas publicações, portanto, ao mesmo tempo, do fotojornalismo, o que implica em uma verdadeira revolução na imprensa.

Resultado do desenvolvimento dos processos acima citados, surge o *offset*, principal método de impressão em grande escala. Assim como a litografia, a essência do processo consiste na repulsão entre água e gordura. Em uma chapa fotossensível, é feita a gravação, na qual as áreas atingidas pela luz tornam-se lipófilas (atraindo gordura) e as demais regiões se mantêm hidrófilas (atraindo água). Cada chapa é usada para transferir uma cor, sendo que, basicamente, quatro cores são suficientes para a impressão das demais, já que proporcionam mistura por pontos (princípio do *halftone*).

A impressão é feita de forma indireta, ou seja, a tinta gordurosa passa por um cilindro intermediário de borracha, depois de passar pelo cilindro onde a matriz foi montada e antes de atingir a superfície do papel. O *offset* é o melhor método para impressões acima de mil tiragens, mas não compensa para a utilização em baixa escala, já que o custo inicial é alto.

7.2 FOTOJORNALISMO

O fotojornalismo passa a existir a partir do momento em que há possibilidade de se imprimir fotografias em veículos jornalísticos. Mesmo a imagem fotográfica reproduzida por meio da intervenção de um artesão já representa a tentativa de transposição, para o jornalismo, dos valores implicados na fotografia. A imagem fotográfica aparece na imprensa como testemunho da informação escrita e cumpre, assim, papel importante de legitimação da noção de objetividade jornalística. Segundo explica Jean-Marie SCHAEFFER, em *A imagem precária* (1996, p. 73), “a imagem é com frequência considerada como tendo a função de uma ‘prova’ para o conjunto das informações verbais que a acompanham: ‘veja esta imagem: ela é prova daquilo que eu disse’”.

As primeiras fotografias utilizadas na imprensa eram resultado de gravações em madeira e, por isso, deixavam a desejar como testemunho da realidade. Mas, de acordo com NEWHALL, o público se acostumou com as ilustrações produzidas desta forma e, por isso, negava-se a mudança de um estilo que dava bons

resultados. Segundo SOUSA (2000, p. 17), “os editores resistiram durante bastante tempo a usar fotografias com texto, não só porque desvalorizavam a seriedade da informação fotográfica, mas também, julgo eu, porque as fotografias não se enquadrariam nas convenções e na cultura jornalística da época”.

Isso porque “o design de imprensa era centrado na letra” (SOUSA, 2000, p. 44) e, por isso, “as fotografias surgiram nos jornais do século XIX como um pouco menos do que intrusas” (SOUSA, 2000, p. 44).

A fotografia ganhou espaço na imprensa lentamente, a principio nas revistas ilustradas. A primeira a dar preferência para imagens em relação ao texto foi a *Illustrated London News*, fundada em 1842.

Esse tipo de publicação espalhou-se rapidamente e, no período seguinte a fundação dessa primeira revista, diversos países contavam com periódicos bem sucedidos do gênero, que chegavam a tiragens de 100.000 exemplares por edição.

Muitos experimentos foram realizados com o passar do tempo com a intenção de se reproduzir a imagem fotográfica em publicações. Foram feitas várias tentativas, entretanto, a possibilidade de impressão em quantidade das fotografias juntamente com o texto só foi alcançada com a invenção do *halftone*, na década de 1880.

A introdução desta invenção ocorreu num momento muito importante para a fotografia, no qual materiais novos estavam sendo inseridos, como pontua NEWHALL (1984, p. 252):

Dry plates, flexible film, emulsions sensitive to colors, anastigmat lenses, and hand cameras now made it possible to produce photographs more quickly, more easily, and of a greater variety of subjects than ever before. The halftone process enabled those photographs to be reproduced economically and in limitless quantities in books, magazines and newspapers. The entire economy of news photography was changed with the introduction of the halftone process.

A primeira revista planejada para a utilização exclusiva de fotos foi a *Illustrated American*, cuja primeira edição circulou em 22 de fevereiro de 1890. Entretanto, ela não se manteve somente com as fotografias, e dentro de alguns meses perdeu sua característica original.

Um dos cenários mais férteis nesse tipo de publicação foi a Alemanha, onde, no final do ano de 1920, havia mais revistas ilustradas do que em qualquer outro

lugar. Por volta de 1930, sua circulação combinada alcançava 5 milhões de cópias semanais.

No entanto, mais importante que sua popularidade, era o tratamento dado às fotografias: eram integradas ao texto, numa nova forma de comunicação, batizada como fotojornalismo. De acordo com SOUSA (2000, p. 72-73):

a forma como se articulava o texto e a(s) imagem(ns) nas revistas ilustradas alemãs da “nova vaga” permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a “estória”, não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, vão mudar.

Ainda sobre essas revistas, NEWHALL (1984, p. 259) explica que “the new style was an active collaboration between the editors and the photographers. The new picture-taking possibilities (...) were taken advantage of to bring, as it were, the reader to the scene, rather than providing a visual report”. O repórter fotográfico tinha ainda liberdade para cobrir os fatos da forma que lhe parecesse mais apropriada.

Selecionavam-se então as fotos e se estruturava um layout similar ao da linguagem de um editor de cinema. As legendas eram selecionadas de modo a explicar as fotografias, não repetir a sua informação. Esse período rico em produção foi interrompido pela subida de Adolf Hitler ao poder, em 1933. Pessoas da dita elite intelectual e artística foram para o exílio, inclusive fotógrafos e editores dessas revistas. FREUND (1995, p. 124) afirma que “todos aqueles que tinham criado o fotojornalismo moderno na Alemanha vão espalhar suas idéias no estrangeiro e exercer uma influência decisiva na transformação da imprensa ilustrada na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos”.

Alguns dos principais nomes desse fotojornalismo produziram nesses países publicações de enorme sucesso: a *Weekly Illustrated* e a *Liliput*, na Inglaterra; a *Picture Post*, nos Estados Unidos; a *Vu*, na França.

Os Estados Unidos rapidamente desenvolveram um estilo baseado nas publicações alemãs devido ao exílio dos fotógrafos. Diversas revistas trabalharam o fotojornalismo no país, mas a mais marcante parece ter sido a *Life*. NEWHALL a destaca pela definição dada a ela pelo seu fundador, Henry Luce:

To see life, to see the world to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things – machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see man’s work – his paintings, towers, and discoveries; to see things a thousand miles away, things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed. (LUCE, apud NEWHALL, 1984, p. 260)

A revista, fundada em 1936, publicava dois tipos de fotos: eram noticiosas (principalmente fornecidas por agências) ou “*feature stories*”, pautadas, fotografadas e escritas por membros da equipe fixa de *Life* (sendo alguns dos colaboradores fotógrafos que haviam escapado do nazismo, antigos membros da imprensa ilustrada alemã).

Revistas como a *Life* se distinguiam das anteriores não tanto pelo número de fotos que traziam nas páginas, mas pela “teoria da câmera guiada pela mente”, como descreve NEWHALL (1984, p. 260):

The typical picture essay is the cooperative work of editors and the staff photographers. A story is decided upon, background research done, and a shooting script prepared to give the photographer as complete an understanding as possible of the type of pictures needed, their mood, and their purpose. Many more photographs are taken than will be used, for it is hardly possible to previsualize what the photographer will find. From the stack of prints delivered by the laboratory, the editors – usually without consulting the photographer – choose those they consider will best tell the story, a layout is planned, with blocks to be filled with words by writers.

Infelizmente essa maneira de trabalho levava a enfatizar o texto, relegando as imagens à posição de embelezamento, somente para ilustrar a história narrada pelas palavras.

Destacados pelo autor em suas pesquisas, os episódios de guerra são talvez os mais notáveis em relação ao papel exercido por essas revistas de trazer efetivamente a presença de certos eventos ao público. Durante a Segunda Guerra Mundial, a *Life* manteve uma escola para fotógrafos de guerra e mandou seus próprios fotógrafos para o front. Outros conflitos, como a guerra da Coreia e a do Vietnã também foram cobertas *in loco*.

Essa proximidade possibilitada ao público fazia-se presente apesar de um certo tom característico da *Life*, destacado por FREUND (1995, p. 141):

O mundo que se reflectia na *Life* era luzente e tinha muito poucas sombras. Em suma, era um pseudomundo que inspirava falsas esperanças às massas. Mas igualmente verdadeiro é

que a *Life* vulgarizou as ciências, abriu janelas para mundos então desconhecidos e, à sua maneira, educou as massas e contribuiu para dar a conhecer a arte. (...) A grande maioria das outras revistas era fabricada sob o mesmo modelo, mas o que conferia toda a sua veracidade a *Life* era a utilização em massa da fotografia.

A popularidade da publicação, entretanto, não foi suficiente para enfrentar a concorrência da televisão (e perdeu para ela grande parte do capital investido sob forma de anúncios) – problema enfrentado também por outras revistas do gênero, como a *Look* e a *Holiday*. Desde o fim dos anos 60, a *Life* já tinha problemas para manter-se, e, em 1972 sua publicação foi suspensa.

Os jornais levaram mais tempo do que as revistas para adotarem plenamente a fotografia em suas páginas, mas logo perceberam os impactos emocionais de realidade que a imagem fotográfica poderia agregar ao texto escrito. Nesse sentido, “a Segunda Guerra Mundial serviu para a imprensa se aperceber completamente do poder das fotografias, em certas ocasiões maior do que o do texto” (SOUSA, 2000, p. 120).

Segundo o autor, o primeiro tablóide fotográfico surge em 1904 e marca uma mudança conceitual: “as fotografias teriam deixado de ser secundárias como ilustrações do texto para serem definidas como uma outra categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita” (SOUSA, 2000, p. 18).

A proximidade gerada pela fotografia, advinda da qualidade de testemunha ocular do meio, e a sua propriedade de documentação são notáveis nas mais diversas formas pelas quais ela possa ser utilizada. Quando colocada em formato de livro, entretanto, a ela também se emprestam as peculiaridades do suporte.

A transposição da fotografia para o livro é empregada recorrentemente e em diversas situações (podem ser compilações de fotos de arquivo – tanto de assuntos específicos quanto de determinado fotógrafo, no caso de registro de exposições ou documentações, por exemplo). Essa mudança de suporte produz uma modificação na relação do observador com as imagens. Em produtos como jornais e revistas, por exemplo, a disposição conjunta de textos e imagens na página pode “poluir” a fotografia, impedir sua visualização como significante particular. Quando transplantada para o livro, geralmente se produz quebra entre ela e o texto, o que possibilita que seja tida como elemento independente.

Alguns fotógrafos utilizam-se do suporte para o registro de seus trabalhos comumente. Apenas para exemplificação, pode-se citar Sebastião Salgado, com *Êxodos*, e de Pedro Martinelli, Roberto Linsker e Eduardo Simões, com *Cuidados pela vida*.

FOTOGRAFIA 5 - ÊXODOS



SALGADO, Sebastião. **Êxodos, a humanidade em transição.** 1996. Estes refugiados originários de Cabul são hazaras, o mais pobre dos três grupos étnicos do Afeganistão.

FOTOGRAFIA 6 – CUIDADOS PELA VIDA



LINSKER, Roberto; MARTINELLI, Pedro; SIMÕES, Eduardo. **Cuidados pela vida.** Projeto Saúde sem limites, Rio Papuri, AM.

Em *Êxodos – A humanidade em transição*, Salgado apresenta personagens refugiados, migrantes e povos de regiões conflituosas ou assoladas por difíceis condições de habitação (naturais ou não). Já em *Cuidados pela vida*, Martinelli, Linsker e Simões trazem imagens de trabalhos de médicos e outros profissionais da área de saúde e de projetos sociais, tanto em regiões isoladas do Brasil quanto em grandes centros. As duas obras trazem fotografias de documentação de realidades que podem ser consideradas distantes ou incomuns para vasta parcela da sociedade.

Esse atributo pretende ser explorado no projeto proposto, de modo a tornar mais familiar a particularidade de permanente construção presente no teatro, explorando a aproximação com as personagens que fazem parte do processo de formação que não é descortinada no palco.

7.3 RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM FOTOGRÁFICA

“Texto e ilustração andam juntos desde tempos remotos, manuscritos e desenhados ou pintados sobre os mais diversos suportes, estabelecendo níveis distintos de diálogo” (ANDRADE, 2004, p. 33). Desde a invenção do papel, o texto escrito predominou sobre a imagem por muito tempo. Mesmo depois da invenção da prensa, a ilustração era utilizada mais como decoração do que como elemento informativo, tanto em livros como no próprio jornalismo.

A invenção da fotografia e o desenvolvimento das possibilidades de impressão da imagem fotográfica em série marcam a revolução no que concerne a relação texto-imagem. A partir daí, passa a haver diálogo entre um e outro: a imagem não é mais subordinada às palavras, mas também fala por si só; não só complementa, mas comunica.

“Photographs (...) are not illustrations. They carry the message together with the text” (NEWHALL, 1982, p. 246). Na relação entre um e outro, a fotografia, enquanto índice, está diretamente ligada ao objeto, que o texto só pode descrever como símbolo. O senso comum é de que a foto, por estabelecer uma ligação física com a realidade, é capaz de emprestar ao texto escrito valores de testemunho e de objetividade. Já o texto, por ser auto-explicativo (devido às características denotativas bem explicitadas e sistematizadas da língua), é capaz de estabelecer

determinadas interpretações para a fotografia, que, por ser polissêmica, permite mais significações do que o texto escrito.

É na página impressa que um se aproveita dos valores do outro, que se emprestam e se atribuem significados. A fotografia, devido a sua relação com o mundo, é tida como testemunho do que diz o texto escrito, ou seja, de todos os significados que podem ser obtidos a partir de uma imagem fotográfica, admite-se como válido aquele do qual fala o texto. Assim, a menos que a imagem negue abertamente o texto escrito, a fotografia corrobora o que é dito, e as demais significações possíveis são suprimidas.

De acordo com SCHAEFFER (1996, p. 125), “toda asserção referencial que é compatível com a imagem tem tendência a ser aceita, seja verdadeira ou não. (...) ao contrário do que se pode crer, a imagem não serve de testemunho para a mensagem, limita-se apenas a não testemunhar contra a mesma”.

A capacidade inercial da fotografia de comprovar o que é dito (desde que não negue o texto) é um efeito difícil de se perceber porque a simples presença da foto faz com que o receptor assine com o conteúdo um contrato de veracidade: quando vê a foto, o leitor já está preparado para assimilar como verdade aquilo que recebe. Assim, “não importa qual a natureza da ligação semiótica que une a imagem e a mensagem verbal, mesmo assim, resta o fato de que a identificação referencial é considerada ‘verídica’, desde que o receptor esteja disposto a admitir que o emissor da mensagem submete-se à norma da veracidade” (SCHAEFFER, 1996, p. 126).

O jornalismo, em seu discurso de objetividade, vale-se da capacidade de veracidade oferecida pela interação texto-imagem, e, mais profundamente, dos efeitos indiciais da fotografia sobre a palavra. De acordo com SCHAEFFER (1996, p. 127),

na estratégia global do testemunho jornalístico, a imagem fotográfica tem um papel simultaneamente subordinado e crucial. Subordinado porque o discurso pode dispensar a imagem, o que acontece em muitos casos. Crucial porque, onde utilizada, a imagem aumenta consideravelmente a força persuasiva da mensagem, isso graças, ao mesmo tempo, a sua presença icônica e ao equívoco referente ao estatuto de sua função indicial.

Fotografia e texto possuem valores diferentes, originam percepções diferenciadas, oferecem tipos de informação e conhecimento distintos. Mas são capazes de transpor seus valores um ao outro, de se complementar, de trazer para

o papel a dita veracidade. Neste trabalho, explora-se tal efeito quando da sua ocorrência em livro.

7.4 FOTOLIVRO DOCUMENTAL

É no jornalismo que a fotografia interage com o texto e adquire valor de informação. Conforme já se sabe, de acordo com SOUSA (2000, p. 102), “de um jornalismo que no século XIX e nos alvares do presente século se centrava no texto impresso, assumindo as fotografias um papel de intrusas, passa-se, nos anos trinta, ao aproveitamento enquanto informação e adquiriam maiores dimensões nas páginas”.

A mudança de status da fotografia promovida pelas revistas ilustradas, bem como o intercâmbio de valores entre imagem fotográfica e texto, podem ser também explorados em um campo que transcende o jornalismo: o documentarismo.

Na contemporaneidade, o documentarismo fotográfico exemplifica o respeito pela diversidade cultural e pela polifonia enriquecedora, ao fazer proliferar os pontos de vista, ao ser feito de cumplicidades entre criador e receptor, ao estimular as questões, as inquietações, as incertezas. Nesse sentido, é um gênero fotográfico problematizador de certezas feitas, refutador de estereótipos e de visões maniqueístas e simplificadoras. (SOUSA, 2000, p. 175)

SOUSA, em sua análise histórica do fotojornalismo, compreende ainda o gênero como a busca da verdade subjetiva do fotógrafo, ou seja, afirma que o documentarismo é autoral e defende determinada visão de mundo. Por afirmar-se como tal, prepara o receptor para o gênero de material que vai receber. Ao se valer dos valores gerados na interação texto-fotografia, o documentarista pode explorar ainda mais as possibilidades reflexivas de seu trabalho, já que fornece ao receptor a ‘prova’ (convém lembrar que esta pode ser contestada) e o ambiente do testemunho, a contextualização em palavras. A união texto-imagem fotográfica no documentário oferece um panorama amplo de análise sobre o tema.

Tais possibilidades, no entanto, necessitam de um suporte para se abrirem. O suporte natural do texto escrito é o papel, especialmente em formato de livro ou periódicos. O papel é também o espaço usual da foto, embora, neste caso, trate-se de um papel específico, o fotográfico. Para se encontrarem, os dois precisam de um

mesmo suporte, um mesmo papel. A fotografia é capaz de migrar, então, para um suporte (o livro, por exemplo) que não o seu original.

A fotografia possui características indicias que permitem que seja reconhecida mesmo em outro suporte. Por isso, no momento em que é colocada no livro, passa a interagir não apenas com o texto, mas também empresta e adquire valores do suporte. A fotografia é, assim como o volume, um objeto construído. Mas as abstrações que a compõem ficam em segundo plano quando colocadas sobre as abstrações que compõem o livro. Ou seja, a fotografia, que já possui ligação direta com o conteúdo representado, adquire um valor ainda mais forte de realidade. No livro, não é entendida como objeto abstrato que representa um conteúdo, mas ganha ares de próprio conteúdo.

Utilizar todas essas características (convergência entre texto, fotografia e livro) em função do documentário atribui ao trabalho final uma complexidade que exige reflexão por parte do receptor. Segundo SOUSA (2000, p. 178),

a utilização de livros e exposições como suportes de difusão do trabalho, em vez da imprensa, é frequentemente usada, talvez mesmo privilegiada, pelos documentaristas contemporâneos, o que representa uma modificação histórica. Uma fotografia inserida num livro ou exposta numa galeria não pode ser desprezada nem olhada muito rapidamente como o é tantas vezes em jornais e revistas. Ao observador é exigido, mercê do suporte, um maior esforço de decodificação e uma maior atenção.

A aplicação destes efeitos na representação e discussão do teatro transmite também ao tema valores intrínsecos à fotografia, ao texto, ao livro e ao documentário. O teatro envolve toda uma carga de emoção e a transferência de experiências emocionais. Esses sentimentos podem, de certa forma, ser transpassados para a fotografia e para o texto, de acordo com a visão do autor. A relação texto-imagem abre espaço para a reflexão e a revivência de determinadas emoções. O livro, por sua vez, as eterniza. Ou seja, colocar fotografia e teatro no livro faz com que a fugacidade de ambos seja sanada em função do suporte.

8 DA ATUAÇÃO, PALCOS E BASTIDORES

8.1 BREVE HISTÓRICO DO TEATRO CURITIBANO

As primeiras apresentações teatrais na cidade de Curitiba ocorreram por volta de 1855, sendo que a primeira companhia oficial de teatro local, a Sociedade Teatral Beneficente União Curitibana, foi organizada somente em 1871. Nesse período inicial havia poucos espaços, a maioria improvisados. Desde o início das apresentações, várias salas de espetáculos passam a ser inauguradas, mas “construídos por iniciativa de sociedades ou de grupos de amadores, geralmente estes espaços acabam por ter vida curta”, segundo afirma Ivam CABRAL, em *Cartazes do Teatro Paranaense*, (2000?, p. 22).

Em 1884, é inaugurado o Teatro São Theodoro, precursor do Teatro Guaíra (que será inaugurado somente em 1974). Por volta dos anos 1920, Curitiba já possui grupos dramáticos amadores consolidados e a dramaturgia paranaense começa a se desenvolver. Em 1944, é criada a primeira companhia profissional do teatro paranaense: a Companhia Brasileira de Teatro, que mais tarde passará a se chamar Companhia de Comédia Telmo Faria.

Após esse desenvolvimento, que se deu até o final de 1940, pode-se perceber nas décadas seguintes uma progressão mais clara da arte cênica local. De acordo com Ignácio Dotto NETO e Marta Moraes da COSTA, em *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995* (2000, p. 3), “o teatro curitibano da segunda metade do século XX é dividido em três momentos distintos: o amadorismo dos anos 50, a profissionalização dos anos 60 e a vanguarda de 1970”.

Na década de 50, iniciam suas atividades o Teatro de Adultos do Serviço Social da Indústria (Sesi). CABRAL afirma que “por vários anos a companhia realiza um importante trabalho de continuidade dentro do teatro de Curitiba, sendo responsável pelo impulso de profissionalização do artista cênico, que acaba por se efetivar ao longo das próximas décadas” (2000?, p. 30). O grupo é desfeito no início dos anos 60.

No começo da mesma década, surge o Curso Superior de Teatro - primeira escola de arte dramática de Curitiba - também criado pelo Sesi, em parceria com a Biblioteca Pública do Paraná. Apesar do nome, o Curso não tem como objetivo a

formação de nível superior, mas o desenvolvimento da arte cênica no Paraná. Formam-se no Curso, que encerrou suas atividades em 1961, vários nomes expressivos do teatro paranaense, entre os quais Lala Schneider e José Maria Santos. Em 1958, é inaugurado o Teatro de Bolso, espaço bastante ativo para o teatro da cidade nas décadas seguintes.

Os anos de 1960 foram marcados por uma etapa de transformação no teatro paranaense, com a profissionalização generalizada e uma política governamental de apoio à atividade teatral.

Em 1963, Fernando Pessoa, então gestor do Teatro Guaíra, cria o Teatro de Comédia do Paraná (TCP), projeto de incentivo à produção teatral que inclui ainda a formação do Curso Permanente de Teatro. Segundo CABRAL, o então governador do estado, Ney Braga, foi agente fundamental no processo de popularização do teatro na época, que auxiliou no aumento da profissionalização de atores e diretores locais. O autor afirma que Braga chegava a assistir aos ensaios do TCP e mantinha contato direto com os profissionais. Além disso, a partir de década de 60, Curitiba passa a sediar as estréias de grandes produções nacionais, subvencionadas pelo Estado.

Apesar da efervescência do teatro, o final dos anos 60 é marcado pela repressão da ditadura militar. Mesmo sob o regime, os curitibanos têm a oportunidade de assistir a algumas das encenações mais polêmicas da década, entre elas *Morte e vida severina*, *Navalha na carne* e *O santo inquérito*. A apresentação dessa última no Teatro de Bolso marca o espaço como voltado para montagens alternativas e experimentais a partir de então.

Em 1969, o Teatro Guaíra é transformado em fundação, com o propósito de incentivar as artes e colaborar para o aprimoramento cultural e para o apoio às realizações artísticas.

Ainda na década de 60, em paralelo ao Curso Permanente de Teatro, surge no Colégio Estadual do Paraná uma leva de jovens amplamente interessados em teatro, que viriam a formar uma importante geração da cena curitibana. Entre eles, Fátima Ortiz (atriz, diretora, autora e professora), Mara Moron (atriz e produtora) e Beto Bruel (iluminador).

Ivam CABRAL (2000?, p. 48) afirma que

é o apoio oficial (...) que viabiliza a profissionalização da classe, as melhores produções e o desenvolvimento artístico e técnico na década de 60. No entanto, (...) a década de 70 vê a renovação da cena teatral, através do surgimento dos grupos teatrais independentes liderados por jovens artistas, que vão propor novas pesquisas de linguagem, em espetáculos ousados e menos tradicionais.

Surgem, nos anos 70, outros grupos fundamentais para Curitiba. Entre eles, o Grupo Momento, que produziu alguns dos espetáculos mais significativos da década, dirigidos por Oraci Gemba; e o Fonfuncionários da Arte, com grande expressão no teatro infantil. No mesmo período são criados novos espaços, como o Teatro da Classe (atual Teatro José Maria Santos), o Auditório Glauco Flores de Sá Britto (Miniauditório, no complexo Guaíra) e o Teatro Universitário de Curitiba.

Em 1973, é criada, a Fundação Cultural de Curitiba, que assume a responsabilidade pela promoção da atividade cultural na cidade. Mais tarde, em 1978, é elaborada e aprovada a Lei nº 6.533, que regulamenta as profissões de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões. O fim da década, no entanto, é marcado pelo intenso movimento do teatro amador, que apresenta sinais de maturidade em todo o estado. Naquele ano, havia mais de 70 grupos não profissionais na capital, a maioria deles da periferia.

Os anos 80 são sinônimo de crise para o teatro curitibano, reflexo do panorama econômico nacional. Neste período, houve recessão econômica, aumento da dívida externa e escalada inflacionária, o que resultou em uma política de cortes de desperdícios que chegou também à área cultural. Segundo NETO e COSTA, “os teatros, habitualmente esvaziados, sentiram mais fortemente a crise” (2000, p. 115). Devido à situação do país, o sentimento da classe teatral era de que “qualquer atividade artística era incompatível com o sucesso econômico” (2000, p. 5).

Mesmo com a crise e o desânimo dos artistas, durante a década também houve realizações importantes para o teatro local. No final dos anos 70 e início dos anos 80, o curso livre do Colégio Estadual do Paraná - iniciado como Grupo de Teatro Amador, em 1956 - é transformado em técnico profissionalizante. Em 1986, o Curso Permanente de Teatro, mantido pela Fundação Teatro Guaíra (FTG), transforma-se no Curso Superior de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica (PUC-PR) - hoje mantido pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Em 1981 é fundado o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná (Sated/PR).

O ano de 1984, segundo ressalta CABRAL, “é um ano de referência importante no panorama teatral paranaense. É o ano de grandes montagens e, principalmente, do lançamento de nomes fundamentais, tanto entre os atores (Áldice Lopes, Sílvia Monteiro), quanto entre os diretores (Edson Bueno e Marcelo Marchioro)” (CABRAL, 2000?, p. 71).

Em 1986, a FTG inicia uma política de co-produção para a montagem de espetáculos, seguindo uma tendência de incentivo financeiro governamental, que permanece até os dias atuais.

No mesmo ano, é promulgada a Lei de Incentivo Fiscal à Cultura, também conhecida como Lei Sarney. As empresas, no entanto, não adotaram a proposta com entusiasmo. Dois anos depois, o governador Álvaro Dias assina um decreto que determina que as empresas estatais devam utilizar ao máximo a Lei em favor da Secretaria de Cultura. Esta, por sua vez, deve investir os recursos arrecadados exclusivamente na construção e manutenção de obras físicas. A medida, contudo, tem efeito contrário: o governo diminui o repasse de recursos na expectativa de que a Lei ajude na arrecadação de recursos, mas as empresas não investem.

Além dos problemas financeiros, na década de 80 o teatro também passa a sentir mais fortemente a concorrência da televisão. Em 1986, “a televisão fica em primeiro lugar, com 70% da preferência, seguida pelos passeios de fim de semana. Cinema e teatro ocupam, respectivamente, a 10ª e a 11ª posição entre as opções de lazer” da população curitibana (NETO e COSTA, 2000, p. 132).

A imprensa da capital paranaense também é apontada como uma das responsáveis pela crise cultural da época. “Em uma entrevista, José Maria Santos aponta dois comportamentos da imprensa em relação ao teatro. O primeiro é a omissão resultante da inércia, que impede a busca de informações. (...) O segundo é uma outra face desse desencontro: a crítica seletiva” (NETO e COSTA, 2000, p. 7).

O clima de desânimo da década piora com a morte, em 83, de Antônio Carlos Kraide, um dos mais produtivos e inovadores diretores dos anos 70, que conquistou o público e a crítica. Segundo os autores, “com os outros dois nomes de destaque na década anterior, Oraci Gemba e Manoel Carlos Karam, que estavam fora da ativa há alguns anos, a morte de Kraide representa a interrupção na trajetória de reflexão amadurecida e da profissionalização do teatro juvenil em Curitiba” (NETO e COSTA, 2000, p. 115).

O ano de 1988 é marcado pela insistência da classe teatral por “um governo patrocinador irrestrito das artes cênicas” (NETO e COSTA, 2000, p. 144). Em Curitiba, apenas o teatro infantil conseguiu se adaptar com mais facilidade às relações de comércio necessárias à manutenção da arte. Mas, em 89, o teatro curitibano começa a mostrar sinais de melhora. Foram 18 montagens profissionais e 90 amadoras durante o ano.

O marco da década em termos de linguagem cênica foi a peça *Do outro lado da paixão*, texto e direção de Marcelo Marchioro, apresentada em 1987, que realizou de modo harmônico o casamento entre palco, platéia, texto inovador e interpretação. Até a metade da década seguinte, dois outros momentos evidenciam certa multiplicidade estética do teatro curitibano: *New York por Will Eisner*, texto e direção de Edson Bueno (1990), marcado pela transposição da linguagem dos quadrinhos para o palco (a maior bilheteria do teatro paranaense depois de *Vamos Transar*, de 1985, considerada um marco na renovação artística); e *Trecentina*, texto de Enéas Lour e Mario Schoemberg, direção de Felipe Hirsch (1994), uma retomada do modelo da *commedia dell'arte*.

Com relação aos anos 90, observa-se um cenário de profissionalização da produção e do mercado teatral. Quanto a isso, CABRAL afirma que “vários fatores contribuem para a grande profissionalização do teatro paranaense na década de 1990. O surgimento das leis de incentivo fiscais (em especial as municipais) viabiliza financeiramente o profissional de artes cênicas, fazendo desta década a mais produtiva da história do teatro do estado.” (CABRAL, ano 2000?, p. 88)

Nessa década, surgem os teatros particulares (como o Fernanda Montenegro, no Shopping Novo Batel) que passam a concorrer com os de responsabilidade de órgãos governamentais, fato que impulsiona o crescimento da mentalidade empresarial, menos dependente de favores oficiais. Em consequência da estruturação e profissionalização do mercado, o teatro passa a ser considerado “um empreendimento que necessita de divulgação e visa ao lucro. Conseqüentemente, há a profissionalização da função do produtor e o surgimento do produtor-empresário” (NETO e COSTA, 2000, p. 9).

Em meados do ano de 1991, um grupo de jovens curitibanos (Leandro Knopfholz, Cássio Chamecki, Victor Aronis, Carlos Eduardo Xavier Bittencourt e César Heli) funda a Artefacto (que mais tarde viria a consolidar-se como Calvin

Entretenimento) com o intuito de realizar uma mostra de teatro na cidade. Em março de 1992 foi realizada a primeira edição do Festival de Teatro de Curitiba (FTC), na qual foram apresentados 14 espetáculos, vindos de temporadas bem sucedidas em outros centros. Em 1998, a VII edição do Festival de Teatro de Curitiba inaugura o Fringe, mostra paralela ao Festival oficial.

Em 1991, o vereador Ângelo Vanhoni apresenta o projeto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, que disponibilizava Cr\$ 900 milhões para a produção cultural (35% do orçamento da Fundação Cultural de Curitiba). A proposta é aprovada por unanimidade e promulgada no mesmo ano, sendo implantada somente em 1993. “A partir da regularização da lei, o movimento cultural curitibano assume novas dimensões.” (CABRAL, 2000?, p. 92). A Lei aumenta a quantidade de espetáculos produzidos na cidade: em junho de 1994, dez peças estiveram em cartaz simultaneamente na cidade e, em novembro de 95, esse número chegou a 23.

Em 1992, o Teatro Novelas Curitibanas é inaugurado com *O Vampiro e a Polaquinha*. Com direção de Ademar Guerra e baseado em contos de Dalton Trevisan, o espetáculo permanece quase sete anos em cartaz ininterruptamente e bate todos os recordes do teatro curitibano.

Também neste ano, é lançado em nível estadual o Programa de Incentivo à Produção Artística, que disponibilizava US\$ 1 milhão para produções teatrais. O empréstimo deveria ser pago a partir da estréia, com 10% da bilheteria, e, caso a produção ficasse por pouco tempo em cartaz, o saldo devedor deveria ser quitado em até 12 prestações. No entanto, o Programa não restringia o benefício a produções paranaenses e, como o teatro curitibano não tinha condições de manter peças em cartaz por um período longo, o eixo teatral Rio-São Paulo foi o maior beneficiado com a iniciativa.

Em 1993 é inaugurado o Teatro Lala Schneider, que, com o diretor João Luiz Fiani, assume papel na sedimentação do público no teatro curitibano. Os trabalhos do diretor permanecem em cartaz por longos períodos e o espaço é referência para o público jovem.

Algumas características ainda marcam o teatro curitibano dessa década. Em meados dos anos 90 começam a surgir várias escolas de formação de atores. Além disso, grupos como a Sutil Companhia de Teatro e Os Satyros marcam os 90 com suas produções de grande qualidade técnica e dramática.

8.2 PANORAMA ATUAL DA PRODUÇÃO TEATRAL CURITIBANA

Estima-se que, no ano de 2006, 137 peças de teatro tenham sido apresentadas nos palcos de Curitiba. Desse total, 93 (67,88%) foram trabalhos de grupos profissionais e 44 (32,12%) de amadores. Os dados são do Anuário do Teatro Curitibano 2006, publicação da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), órgão ligado à prefeitura que responde como secretaria cultural do município. De acordo com a FCC, embora não contemple absolutamente toda a produção teatral da cidade, o Anuário traz as estatísticas mais aproximadas com relação ao número de peças apresentadas a cada ano.

Na publicação, a Cia Máscaras de Teatro (dirigida por João Luiz Fiani) aparece como a companhia que mais peças apresentou no ano passado: foram 27, sendo que 18 eram profissionais e nove em nível amador. Muitas dessas produções (19) foram realizadas em parceria com o Núcleo de Profissionalização Teatral, do Teatro Lala Schneider, também dirigido por Fiani. Já a Cena Hum Academia de Artes Cênicas (escola de teatro, dança, circo e ópera) apresentou 26, todas em nível não-profissional, e a Ethos Cia de Teatro, 11, das quais cinco em nível profissional.

Em 2005, o Anuário do Teatro Curitibano trazia o registro de 94 peças, o que implica em um crescimento de 45% no número de apresentações teatrais de um ano para o outro. Na cidade, são dois os cursos de teatro reconhecidos como profissionalizantes pelo Ministério do Trabalho e pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná (Sated/PR): o curso superior da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e o curso técnico em Artes Cênicas para a formação de atores da Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná. Já foram cursos profissionalizantes o da Pontifícia Universidade Católica (PUC/PR), que se uniu ao curso da FAP, e o curso de teatro do Colégio Estadual do Paraná, que deixou de existir.

O Sated estima, informalmente, que a cidade abriga entre 15 e 20 cursos livres de teatro. O Sindicato pode conferir proficiência aos alunos formados por cursos livres através da avaliação de uma banca e encaminhá-los para o registro no Ministério do Trabalho. No Paraná, o número de artistas e técnicos sindicalizados varia de quatro a cinco mil, segundo estimativa não confirmada do Sated. O registro também pode ser obtido na Delegacia Regional do Trabalho (DRT), sem a

necessidade de intervenção do Sindicato. Ou seja, não se sabe qual a real validade dos números fornecidos pelo Sated, já que não há estimativas dos registros obtidos via DRT.

Registrados ou não, os profissionais e amadores do teatro curitibano contam com o apoio de órgãos públicos, como a FCC (entidade municipal) e o Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG; órgão estadual), antiga Fundação Teatro Guaíra, para a produção de espetáculos.

O CCTG investe na produção local por meio do Teatro de Comédia do Paraná (TCP), que funciona como um edital: o interessado inscreve um projeto que, se aprovado, recebe o incentivo (em média, R\$ 150 mil - valor que pode variar de acordo com a situação financeira do órgão). Além do dinheiro para a montagem, a peça ainda fica em cartaz no auditório Salvador de Ferrante (conhecido como Guairinha, ligado ao complexo Teatro Guaíra) durante cerca de três meses.

Em 2006, o TCP realizou um projeto e uma co-produção. Neste ano, no entanto, não houve abertura para projetos devido à falta de recursos. Para 2008, o CCTG pretende investir na montagem de pelo menos duas peças.

Os produtores de teatro em Curitiba ainda podem se beneficiar da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, que se baseia na renúncia fiscal pela Prefeitura de Curitiba de até 2% da arrecadação de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Serviços (ISS). Foi proposta pelo então vereador Ângelo Vanhoni em 1991 e entrou em vigor em 1993.

Em nível estadual, o apoio também é resultado do incentivo fiscal, aplicado por meio do Fundo Estadual de Cultura. O Fundo foi criado pela Lei n.º 13.133/01 e prevê o repasse de verbas do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Anualmente, a Secretaria de Estado da Cultura publica edital com os requisitos para apresentação de projetos a serem patrocinados pelo benefício.

Há ainda a Lei Federal de Incentivo à Cultura, mais conhecida como Lei Rouanet (n.º 8.313/91), que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que é formado pelo Fundo Nacional de Cultura (que destina recursos a projetos culturais por meio de empréstimos ou cessão a fundo perdido) e pelo Incentivo Fiscal ou Mecenato (que prevê a isenção em até 100% do valor do Imposto de Renda para empresas e pessoas físicas que invistam em projetos culturais).

Embora não haja estatísticas sobre os incentivos governamentais efetivamente utilizados na produção de teatro curitibano (não se sabe exatamente quais são ou qual o valor dos incentivos aplicados na cidade), os entrevistados para a produção deste trabalho (*ver Cap. 7*) afirmam que a produção cênica local depende quase que exclusivamente das leis e programas de incentivo.

Os mesmos entrevistados disseram, em entrevistas gravadas, realizadas para a confecção do presente projeto, que uma das grandes dificuldades enfrentadas pelo teatro local é o distanciamento do público das artes cênicas. Também não há dados sobre as médias gerais de bilheteria em Curitiba. No entanto, para se estabelecer uma base de comparação, as salas do complexo Teatro Guaíra (Bento Munhoz da Rocha Netto – Guairão; Salvador de Ferrante – Guairinha; Glauco Flores de Sá Brito – miniauditório; e Teatro José Maria Santos) receberam, em 2006, 281.689 pessoas em 816 apresentações culturais (teatro, balé, shows, entre outros). Até o dia 30 de setembro deste ano, este número foi de 314.640 pessoas em 675 apresentações, culturais e não culturais.

No último Festival de Teatro de Curitiba, que aconteceu de 22 de março a 1º de abril de 2007, estima-se que cerca de 120 mil pessoas tenham assistido às peças; 232, no total. Destas, 21 foram apresentadas na Mostra Oficial, 202 no Fringe, três na Mostra Novelas Curitibanas e seis da Mostra de Teatro para Crianças de Todas as Idades. Entre os espetáculos, 112 eram curitibanos.

Para se ter uma idéia da representatividade destes totais de público, Curitiba tem, segundo o senso do IBGE de 2004, 1.727.010 habitantes.

Sobre a participação do público, NETO e COSTA (2000, p. 113) afirmam que

o público é chamado ao teatro pela qualidade do espetáculo, pela divulgação direta e quente dos próprios espectadores, por algum conhecimento do autor e até da peça. Enfim, por motivos que levem alguém a freqüentar por decisão pessoal e intransferível o teatro. Como ele implica um deslocamento, nem sempre cômodo, as exigências dos espectadores aumentam. É normal, portanto, num primeiro momento, que a curiosidade seja substituída por uma precavida esperança de comentários e críticas. Eles podem criar a suficiente segurança de participação no espetáculo.

Durante as entrevistas realizadas para a confecção do livro, os personagens fizeram críticas diretas à participação do público. Apresentamos aqui estes números para que fiquem claras as circunstâncias quantitativas sobre as quais os personagens, e também nós, embasamos críticas e opiniões. Tal pesquisa, que

começa no início do teatro curitibano, permeia o produto final, mesmo que não de forma direta. A partir do conhecimento adquirido, traçamos um panorama sobre o tema utilizando a linguagem de teatro.

9 **MERDA!**

São 104 páginas em papel couchê: algumas pretas, outras brancas e há aquelas em cores. A largura é de 21 centímetros e o comprimento é de 15. Orientação horizontal. A lombada é colada, a capa e o título são vermelhos. Ao abrir a capa flexível, páginas brancas ainda não revelam o conteúdo que está por vir. Nas páginas seguintes, brancos, pretos, texto e fotografia são trabalhados com o propósito de construir um documentário sobre a produção de teatro em Curitiba.

O conteúdo se dá a partir das visões dos personagens: uma diretora, um dramaturgo, uma atriz, um sonoplasta, um iluminador e um figurinista. Além dessas opiniões, aparecem também as nossas, das autoras. Não em discurso direto, mas claramente marcadas nas escolhas do texto, na voz do narrador e nas percepções da fotógrafa. A produção acontece toda nos bastidores. O resultado é uma peça escrita nas páginas de um livro – com texto em formato daquele escrito para teatro, fotografias, e as visões próprias de todos os envolvidos.

Merda! é um fotolivro documental que tem por objetivo traçar um panorama atual da produção de teatro em Curitiba em termos de bastidores. Como todo documentário, é um recorte autoral de determinadas percepções e opiniões. Nas páginas do livro, o tema não é trabalhado apenas em palavras, mas principalmente em outros elementos visuais que remetem ao teatro.

O tema foi escolhido devido à relevância das artes cênicas como expressão da e na cultura local. O teatro é feito para a sociedade na qual se insere, para que o público local deixe a sua realidade ser tocada por uma representação de seu próprio mundo ou mesmo de outros lugares e culturas. Documentar o processo de produção teatral na cidade tem relevância do ponto de vista histórico, uma vez que conserva para as gerações futuras um recorte, inserido em um tempo específico, de determinadas visões sobre um fato, e também porque dá ao público a chance de construir outras interpretações a partir de um ângulo distinto do teatro local.

9.1 A PRÉ-PRODUÇÃO

Escolhido o tema, decidiu-se construir o documentário com personagens definidos de acordo com funções de produção. Dramaturgo, diretor, sonoplasta,

iluminador, coreógrafo, maquiador, figurinista, cenógrafo, ator e técnico seriam os personagens que deveriam ser entrevistados e fotografados. A escolha das pessoas que iriam compor a obra deu-se de acordo com dois fatores: importância para o teatro de Curitiba e a necessidade de estarem desenvolvendo algum trabalho no momento da produção do livro.

A partir de pesquisa bibliográfica sobre o tema e de análise das listas de vencedores do Prêmio Gralha Azul, um dos mais importantes do teatro paranaense, foi elaborada uma primeira lista de nomes dos possíveis personagens. Procurou-se, então, um profissional do teatro para estudo e discussão da lista preliminar. Victor Aronis, um dos criadores do Festival de Teatro de Curitiba e, na época, sócio da empresa Calvin Entretenimento (que organiza o FTC) e presidente do Sindicato dos Empresários e Produtores de Espetáculos do Paraná, foi entrevistado sobre os nomes que mais se encaixariam na proposta.

O resultado do encontro foi uma lista de 26 nomes, que foi também discutida com a diretora Marília Gomes Ferreira, diretora e arte-educadora, formada pelo curso superior de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica-PR. As entrevistas preliminares, bem como o estudo do tema, levaram à eliminação das funções de coreógrafo, figura rara no teatro curitibano, e de técnico, já que todos os personagens executavam funções de produção.

Ainda assim, havia mais de uma opção de personagem para cada uma das funções que se pretendia representar. Então, de acordo com a pesquisa, elaborou-se uma lista segundo a ordem de participação de cada pessoa no teatro local. A partir dessa lista, iniciou-se, no final do mês de setembro, o processo de pré-entrevistas, feitas por telefone. A etapa consistia em entrar em contato com os personagens nos quais se tinha maior interesse para verificar se estavam desenvolvendo algum trabalho em suas respectivas funções e se gostariam de participar do projeto.

O primeiro personagem a ser procurado poderia se encaixar nas funções de diretor, dramaturgo, ator e iluminador. Ele foi entrevistado e fotografado em duas ocasiões, para testes de método de produção e de abordagem. Esse personagem não foi incluído no livro, pois outras pessoas foram fotografadas para as mesmas funções, e houve maior êxito nas fotos e entrevistas posteriores do que nesta

primeira abordagem. Também foi entrevistado um sonoplasta que não entrou no trabalho final porque suas atividades atuais se concentram no campo do ensino.

A partir do início de outubro, a pré-produção passou a se desenvolver concomitantemente à produção. Ou seja, enquanto ainda se verificava a viabilidade e interesse de participação dos nomes da lista, entrevistas e fotografias já eram realizadas com os personagens confirmados.

Durante a pré-produção, descobriu-se que não havia nenhum maquiador trabalhando com teatro durante o período destinado a entrevistas e fotografias. Isso porque esse personagem trabalha apenas nos primeiros dias de apresentação da peça, deixando a cargo dos próprios atores a maquiagem nas semanas de exibição do espetáculo. Assim, por inviabilidade temporal, não há um maquiador retratado no livro.

Outro personagem que não aparece no trabalho é o cenógrafo. Isso porque a função deveria ser desempenhada pelo personagem escolhido para representar o figurinista. Também devido a problemas de tempo não foi possível a inclusão do cenógrafo na obra.

Assim, ao final do processo de pré-produção, tinha-se seis personagens:

A diretora, Fátima Ortiz: trabalha com teatro desde a década de 70. Começou sua carreira como atriz e hoje também é dramaturga, diretora e arte-educadora. Criou a escola de teatro Companhia Pé no Palco em 1995. Trabalha principalmente com teatro infantil e entre seus trabalhos mais marcantes está a adaptação e montagem de *O Menino Maluquinho*.

O dramaturgo, Enéas Lour: também diretor e ator. Iniciou sua carreira com o teatro em 1974. Também trabalha principalmente com teatro infantil e escreveu vários textos com a parceria de Fátima Ortiz. No trabalho do dramaturgo, destaca-se a busca pela representação da realidade e da cultura paranaenses.

O iluminador, Beto Bruel: desde 1970 faz iluminação para teatro e já trabalhou com diretores renomados, como Antônio Carlos Kraide, Marcelo Marchioro, Ademar Guerra e, atualmente, Felipe Hirsch. Ganhou 17 prêmios Gralha Azul e dois prêmios Shell, um no Rio e outro em São Paulo. É proprietário da empresa de iluminação Tamanduá e é considerado o maior nome na área no estado do Paraná.

O sonoplasta, César Sarti: ganhou seu primeiro prêmio Galha Azul em 1976. Sempre trabalhou com sonoplastia e, atualmente, é o administrador do Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná.

A atriz, Cleide Piasecki: estreou seu primeiro trabalho profissional em 1979. É formada em dança e foi essa carreira que a levou para o teatro. É também dramaturga e diretora, além de se envolver com a produção executiva dos seus trabalhos.

O figurinista, Paulinho Maia: trabalha com teatro desde os 20 anos de idade. Recebeu prêmios Galha Azul como cenógrafo em 1994 e como figurinista em 1995, além de uma menção honrosa na edição 1989-1990.

9.2 A PRODUÇÃO

As entrevistas e as fotografias foram feitas durante o mês de outubro, sendo que a abordagem escolhida gira em torno do processo de produção do teatro, bem como do processo de construção das fotografias e montagem do produto final. Dessa forma, optou-se por não retratar a peça em si, considerando-se que o foco é o processo e não o resultado final.

Na etapa de produção, as funções foram divididas entre as autoras do projeto. Uma delas assumiu a posição de fotógrafa e a outra de entrevistadora. O objetivo da divisão foi otimizar o relacionamento com as fontes, que, a partir de papéis definidos, percebem mais facilmente quais são os objetivos de cada uma.

A especificação de tarefas é importante porque entrevistadora e fotógrafa interpretam papéis diferentes durante a produção: a entrevistadora busca informações que lhe sejam úteis e, para tal, conduz a conversa de formas diferentes, de acordo com a postura de cada personagem. A fotógrafa age da mesma forma, mas com um objetivo distinto: sua intenção é conseguir as imagens que melhor traduzam a sua percepção da situação.

Além disso, o trabalho do fotógrafo é bastante solitário e permeado de subjetividade – devido ao recorte por ele produzido ser reflexo de sua visão e não somente de situações ou momentos reportáveis. Durante a captação das imagens, o fotógrafo adquire também posição de ator. Ele coloca-se na situação assumindo um papel: o de extrair daquele momento as imagens necessárias e aptas a transmitir a

visão e perspectiva que teve ele mesmo. E, para isso, posiciona-se diante dos outros atores e age perante eles da maneira que melhor ajusta-se ao seu propósito.

As entrevistas, a captura de imagens, o tratamento com as fontes e das informações, bem como a edição, foram feitos de acordo com padrões e métodos jornalísticos. Ou seja, antes das entrevistas, as fontes receberam uma explicação sobre as intenções do projeto e, portanto, sabiam a que se destinavam suas entrevistas. Todas foram previamente questionadas sobre a utilização do gravador, que foi autorizada em todos os casos.

As fontes e as informações por elas fornecidas foram tratadas com ética e respeito. Ou seja, embora trabalhadas de forma subjetiva as falas dos personagens (exigência da montagem escolhida), em nenhum momento a intenção original do entrevistado foi distorcida. Em alguns casos, a fala do personagem foi adaptada por uma questão de coesão textual e para a eliminação de marcas da oralidade. No entanto, a intenção do entrevistado permanece a mesma. As emoções e entonações marcadas no discurso dos personagens refletem a nossa visão sobre o estado de espírito da pessoa ao pronunciar determinado discurso.

Além disso, evidenciamos a nossa presença durante o processo de produção e apresentamos o livro como um recorte de visões distintas, ou seja, deixamos claro para o leitor que o livro é resultado de uma montagem subjetiva, típica do documentarismo. Assim, o público sabe, desde o início, que o material contido no livro não se propõe à dita objetividade jornalística, isenta de cargas subjetivas ou de bagagens anteriores daquele que produz o conteúdo.

Mesmo assim, a utilização do discurso direto dos personagens traz para as páginas do livro certo grau de objetividade. Ou seja, mesmo trabalhadas de forma subjetiva, as falas, apenas por se apresentarem como o enunciado do próprio entrevistado, carregam uma intervenção menor do que o texto do narrador, por exemplo. Depois de feitas as entrevistas, os diálogos foram transcritos (*ver apêndices*) para facilitar a edição do texto e evitar qualquer desvio da intenção original.

As imagens, embora carreguem características indiciais que também levam a crer em certa objetividade do processo, foram trabalhadas de forma subjetiva no livro. Isso também fica claro para o leitor, para quem as imagens são apresentadas como a visão da fotógrafa sobre o tema e sobre os personagens. Após a tomada

das fotografias, foi realizada uma pré-edição, excluindo-se aquelas que não se enquadravam no projeto. As que foram selecionadas para o livro foram tratadas em software específico para melhor adapta-las à qualidade de impressão visada e para trabalhar questões de cor e iluminação, sem comprometer ou manipular, entretanto, a fotografia em termos de informação.

9.3 A MONTAGEM

A montagem final do produto foi feita a partir da transposição de elementos do teatro para o livro. Nesse sentido, a primeira escolha significativa foi trabalhar o conteúdo na forma de um texto de teatro. Assim, as falas dos personagens foram expostas como discurso direto de atores. A montagem foi feita segundo a estrutura de uma peça: os personagens são apresentados, o tema aparece, vêm os conflitos e, por fim, a resolução, que neste caso, é reticente.

Assim, a primeira cena traz os personagens falando um sobre o outro. Essa cena tem um segundo quadro, no qual a formação em comum desses profissionais se evidencia. Na cena dois, os personagens apresentam o tema da peça. São algumas visões sobre a produção de teatro em Curitiba. Em seguida, acontece o conflito, ou seja, são apontados os problemas e dificuldades da arte cênica na cidade. Essa cena aparece dividida em três quadros: o primeiro, sobre as limitações financeiras; o segundo sobre o público curitibano; e o terceiro sobre os demais problemas, como estrutura e expectativas frustradas da própria classe artística.

A estrutura do texto vai ainda além das quatro cenas proposta. Logo depois da página de rosto (trabalhada ao estilo do que se encontra no início de um texto de teatro), os personagens são apresentados segundo o papel que desempenham. Para cada papel, apresentamos o nome do ator. Na mesma página, aparece a descrição do cenário, como é típico em textos destinados ao palco. Há ainda um texto de abertura, que traz informações relevantes sobre a disposição de elementos do palco e introduz a apresentação dos personagens.

Todas as entrevistas foram feitas em locais e momentos distintos. Mas, para que se pudesse desenvolver a proposta, os personagens aparecem todos sobre o mesmo palco (a orientação e o formato do livro têm relação direta com a boca de cena de um palco). Entretanto, para que fiquem claras as situações distintas sob as

quais os personagens foram entrevistados, cada ator tem um espaço próprio e isolado dos demais no tablado.

Na frente desses personagens, separando o público do palco, coloca-se uma tela fina, quase totalmente transparente. O recurso permite que se veja o que acontece por detrás da tela, ao mesmo tempo em que serve de base para projeções cênicas (quando as projeções são acionadas, não é possível ver os personagens).

Nós, as autoras, bem como o orientador, nos posicionamos na platéia, ou seja, estamos na sombra e nossos rostos não aparecem. Mas nos colocamos ali, para que o leitor possa sentir nossa presença e nossa interferência direta. Como documentaristas, assistimos aquilo que nos foi dado ver, em certo recorte de tempo e espaço que também ajudamos a construir. Não fosse a presença da entrevistadora, não haveria falas. Não fosse a presença da fotógrafa, não teríamos fotos. Ou seja, fomos também personagens no momento da tomada de informações. No entanto, não somos personagens como os demais, já que depois de participarmos das cenas isoladas de cada personagem, montamos a peça.

Dessa forma, optamos por não trabalhar com falas nossas em discurso direto. Nossa interferência fica clara na edição das falas coletadas em entrevista, no tratamento e edição das fotografias, na voz do narrador, nas rubricas, nas mudanças e posicionamentos da luz e na montagem final da peça que construímos em livro.

Considerando a nossa própria atuação na montagem, nos colocamos como público que, assim como no teatro, está presente em todos os momentos da produção da peça (mesmo que não haja presença física, o espectador acompanha e permeia toda a produção, já que, desde a criação do texto até o último ensaio, tudo é pensado para o público). Além disso, enquanto público, podemos assistir à peça e manifestar nossas opiniões sobre o espetáculo.

É desta forma que também pensamos em nossos leitores. Eles são público da peça que montamos e sua presença também permeia as páginas do livro. Embora baseada em nossas próprias visões, é para os leitores que criamos essa obra. E mais, a esses espectadores, damos o direito e a liberdade de manifestarem também suas visões sobre nosso trabalho e sobre o tema explorado.

A liberdade de interpretação da peça que apresentamos se evidencia na forma como o texto é posto sobre as páginas. Há quatro espaços diferentes para a diagramação do texto escrito. No centro aparecem as falas dos personagens e as

indicações das entonações com que fizeram as afirmações, além de indicações de luz que direcionam o diálogo (forçado) entre eles.

A direita dessas falas aparece o narrador, dotado de suas visões sobre o tema. Ele não está colocado entre as falas dos personagens para que o leitor tenha a liberdade de localizar as informações trazidas por esse personagem invisível quando e como queira.

Geralmente à esquerda do espaço central, localizam-se informações manuscritas. Esteticamente, elas fazem referência às anotações que os atores e diretores fazem sobre o papel do texto da peça na qual estão trabalhando. No que diz respeito ao conteúdo, essas notações trazem detalhes que julgamos relevantes para a compreensão e complemento de determinada fala dos personagens. Também deslocados do texto central, os manuscritos podem ser inseridos no contexto e no momento da peça em que o leitor julgue interessante.

Por fim, aparecem os títulos de cada cena. Os números indicam a cena e o quadro a que pertencem (são quatro cenas, sendo que a primeira cena tem dois quadros e a terceira cena tem três quadros). O posicionamento dos títulos marca a passagem de tempo da peça: no começo, estão no topo. Conforme se passam as cenas, o título vai sendo posicionado mais baixo até que se chegue ao título final, quase na borda inferior da página. Os títulos utilizam-se de trechos ou títulos de músicas para anunciar o conteúdo de cada cena ou quadro. Dessa forma, apresenta-se a sonoplastia da peça.

No final da peça há um texto de encerramento, que põe um ponto final apenas à documentação do tema. Ou seja, a ação continua acontecendo, mas agora sem a nossa presença. Como último elemento de texto escrito, aparece a dedicatória.

Os textos foram trabalhados na tipografia Times New Roman, devido à clareza de leitura e por ser uma fonte clássica, semelhante às utilizadas em textos destinados à encenação. O tamanho é oito para o texto em caixa alta e nove para as falas. Os títulos das cenas utilizam a fonte Garamond, escolhida por ser também clássica e por se diferenciar do texto sem quebrar a unidade visual.

Já o título da peça é trabalhado na tipografia Bodoni MT Condensed, estilo que também mantém a unidade visual, obtida devido ao uso de fontes serifadas. O corte do título, tanto na capa quanto na folha de rosto, indica o recorte espaço-

temporal proposto pelo documentário. Ou seja, o leitor é avisado, logo no início da peça, que há mais sobre o tema no fora de campo.

Já no título, o texto se apropria de uma característica específica da fotografia: o apelo ao fora de campo. A imagem fotográfica, enquanto recorte, impele o espectador a pensá-la dentro de seu processo construtivo e, portanto, a relação da imagem com o referente não pode ser considerada apenas instantânea. Assim, o corte produzido no título evidencia intenções de reflexão propostas pelo documentário.

O título da peça se apropria de uma expressão utilizada pelo grupo de teatro antes de entrar em palco para desejar sorte. Dessa forma, representa a proposta do livro: *Merda!* é o que acontece imediatamente antes do palco e marca o final do processo de montagem da peça, o final da ação que acontece nos bastidores.

Esse título é apresentado sobre uma capa que representa cortinas, vermelhas como é característico do teatro. Estão fechadas para trazer duas indicações: a peça só começa quando as primeiras páginas são abertas e o desenrolar da trama se passa, na verdade, nos bastidores, nos momentos de produção antes de as cortinas serem abertas.

Depois de aberta a capa, aparece a calçada em petit-pavé. É a primeira apresentação do cenário, a introdução do local que sedia a peça. As calçadas são marca característica de Curitiba e aparecem também na descrição do cenário. O livro é ainda entremeado por páginas pretas e páginas brancas, sendo que a ausência de cor marca os momentos em que a luz se apaga. O papel escolhido foi o couchê, superfície propícia para a impressão de fotografias.

Os blocos de texto escrito aparecem nas páginas à esquerda, enquanto os títulos das cenas e quadros são trabalhos nas páginas à direita, devido a uma questão de sistematização presente nas próprias peças. Enquanto os personagens nas fotografias têm liberdade para circular pelo palco, o texto, elemento de bastidores, aparece na 'coxia' direita. Os títulos movimentam-se na página esquerda como se fossem canhões de luz, apontando para diferentes ângulos de acordo com a sua posição. Já as fotografias circulam entre as páginas pares e ímpares. Isso porque o espaço do livro aberto é tratado como espaço cênico, ou seja, os personagens circulam nesse espaço e delimitam a direção do olhar de quem assiste à peça.

A relação entre texto escrito e texto fotográfico na peça é trabalhada em sentido diverso do que acontece em jornais e revistas. Enquanto nestes a fotografia aparece basicamente como elemento de confirmação do texto escrito, no livro ela aparece como uma nova visão com relação ao tema. Na foto, os personagens deixam de ser vistos pelo leitor através de suas palavras, e passam a ser observados segundo o olhar da fotógrafa.

Texto e fotos são inseridos no livro de forma harmoniosa. Cada um tem seu espaço (nas páginas onde há fotografia, não há texto). O tratamento se justifica na busca por uma relação entre texto e imagem na qual um não se proponha a explicar ou confirmar o outro. Eles coexistem em uma mesma obra de forma que ofereçam, cada um com suas características intrínsecas, ângulos diversos sobre o mesmo tema.

As imagens foram produzidas em paralelo às entrevistas, separando-se também no processo os dias de trabalho (houve apenas uma ocasião em que a entrevista ocorreu durante o trabalho da fotógrafa). Optou-se por separar cada uma das atividades de modo a propiciar maior fluidez para o trabalho, a fim de que uma das autoras não interrompesse o exercício da outra.

Para a produção das imagens, optou-se pelo formato digital, pela praticidade e rapidez em relação ao filme (que demandaria mais tempo para revelação e digitalização). Utilizou-se objetiva 60mm, que, em formato analógico, equivaleria a uma objetiva 90mm – clássica lente para retratos. A opção por utilizar fotografias em cor foi feita devido à captação digital ser primeiramente feita dessa maneira. A unidade das imagens foi então mantida, por serem tratadas da mesma forma desde a captação.

Admite-se a tomada das imagens, a escolha de enquadramentos e a edição das fotografias como relativamente subjetivas, entretanto, norteadas por alguns pontos específicos. Como a intenção do projeto era trabalhar os personagens, as fotografias foram feitas de maneira a bem demonstrar as funções – ainda que pela visão pessoal (já que autoral) da fotógrafa. Os enquadramentos foram realizados de modo a demonstrar cada personagem como parte de um todo, e não destacados da situação em que se encontravam, refletindo que intencionávamos retratá-los no exercício de suas funções.

A edição das fotografias que fariam parte do livro foi realizada inicialmente excluindo-se do processo aquelas imagens que não se enquadravam como retrato da função ou do personagem propriamente ou que não tinham unidade com o restante do trabalho. Posteriormente determinaram-se as que melhor refletiam as intenções da autora – como fotógrafa – de demonstrar cada personagem e sua função. Os blocos de imagens foram montados de modo a trazer uma linha que avançasse conforme fosse lida. O primeiro deles, no qual se apresentam os personagens, foi montado de acordo com a exposição dos mesmos no início do texto. Os seguintes procuraram evoluir conforme o bloco se construía: primeiramente demonstrando os personagens e posteriormente aliando essa imagem a questões mais específicas do papel que assumem. Em todo o processo procurou-se integrar questões que trouxessem a tona características de cada um dos personagens individualmente (como no caso da forte presença da luz nas imagens do iluminador e de certo distanciamento ancorado pela presença física do texto no dramaturgo).

As inserções das imagens permeando o texto foram distribuídas como elemento cênico, de modo a trazer mais um ângulo para o assunto tratado, entretanto, o texto imagético é independente do verbal – foi assim aplicado ao livro para manter unidade e coesão visual, sem perder sua relação com as entrevistas e com o processo de construção do livro.

A transição de um elemento para o outro foi feita com base no conteúdo exposto. Ou seja, o conteúdo do texto impelia para a entrada de imagens e o fim da seqüência narrada pelas fotografias pedia a quebra para o texto. Assim, texto e fotografia se unem de forma coerente para a construção de um conteúdo único.

Dessa união, resulta a troca de características entre os elementos. A fotografia traz para o trabalho o seu caráter indicial e, pelo simples fato de ser índice, sua inegável habilidade de documentação. O texto, neste caso específico, não se propõe a explicar a fotografia, mas, mesmo indiretamente, insere a fotografia em determinado contexto. A documentação trazida pelo texto, que é apenas ícone, acaba corroborada pela característica indicial da fotografia.

A relação texto escrito-texto fotográfico, da forma como tratadas nas revistas ilustradas (as quais esse trabalho faz referência), identifica o fotojornalismo enquanto gênero, segundo SOUSA. Essa relação, trabalhada de acordo com

diferentes visões em um recorte espaço-temporal, leva a um fotodocumentarismo aliado ao texto que gera problematização e reflexão a respeito do tema abordado.

É dessa forma que unimos fotografia, texto e teatro em um documentário em forma de livro. A interação entre os três elementos resulta em um objeto autoral que, embora impresso, permite ao leitor não apenas conhecer visões, mas também pensá-las e interpretá-las segundo suas próprias opiniões. Ou seja, o livro apresentado não é proposta fechada, mas um convite para que o leitor se transforme em ator no processo de discussão do tema.

10 CONCLUSÕES

O estudo do surgimento e do desenvolvimento da escrita, da fotografia, do livro, do documentário e do próprio teatro curitibano fez com que compreendêssemos que todos esses elementos devem ser pensados como processo, e não finalizados. É o processo, a eterna construção e re-construção, que fica evidente não apenas nas páginas do livro, mas também neste estudo teórico.

Em *Merda!*, o teatro curitibano e os personagens são mostrados em processo, em construção, e ao público (entenda-se leitor) é dada a liberdade para interpretar o processo da forma como quiser. Ou seja, o tema, dessa forma apresentado, permite ao leitor transpor suas percepções também para o suporte, o que implica em entender o objeto livro como processo em aberto; não apenas como fonte, mas também como resultado. Assim, considera-se o livro objeto tão subjetivamente construído como o próprio teatro.

No entanto, ao mesmo tempo em que o livro adquire características relacionadas ao tema, o tema impresso nessas mais de cem páginas também assume atributos próprios ao livro. O livro tem validade eterna, cristaliza um olhar sobre determinada realidade. O produto é um recorte, uma asserção das autoras sobre um mundo, que é maleável, móvel e multifacetado. Ao documentarista, cabe, ao saber-se menor que o mundo, mostrar criativamente a face que seu olhar alcança.

Com base nos estudos aqui propostos, apresentamos então o livro, recorte do nosso próprio processo que, nas mãos do leitor, deve dar início a um novo processo.

REFERÊNCIAS

- ALDIS, H. G. **The printed book**. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- ANDRADE, J. M. F. de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLUMER, H. **El interaccionismo simbolico**. Barcelona: Hora, 1982.
- CABRAL, I. **Cartazes do teatro paranaense**. Curitiba: [s.n.], [2000?].
- DOTTO NETO, I.; COSTA, M. M. da. **Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995**. Curitiba, 2000.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papius, 2001.
- FEBVRE, L.; MARTIN H. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Veja, 1995.
- GIOVANNINI, B. Assim o homem inventou a comunicação. In: GIOVANNINI, G. (Org.). **Evolução na Comunicação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. (p. 25 – p. 83)
- GIOVANNINI, G. (Org.). **Evolução na Comunicação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MAN, J. **A história do alfabeto - como 26 letras transformaram o mundo ocidental**. Tradução de Edith Zonenschain. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- NEWHALL, B. **The History of Photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art – New York, 1982.
- PENAFRIA, M. **O Documentarismo do cinema**. 2003. Publicado na Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf>. Acesso em: 19/06/2007.
- RAMOS, F. A cicatriz da tomada. In: RAMOS, F. **Teoria contemporânea do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- O que é documentário?** 2001. Publicado na Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acesso em: 19/06/2007.

SCHAEFFER, J. **A imagem precária**. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, SC: Grifos, 2000.

Fotografias

DAGUERRE, Louis Jacques Mande. **Still life**. 1837. 1 fot.: P/B.

FENTON, Roger. **A guerra da Criméia: um momento de prazer**. 1855. 1 fot.: P/B.

HINE, Lewis W. **Steelworkers**. 1931. 1 fot.: P/B.

LANGE, Dorothea. **Migrant Mother**. 1936. 1 fot.: P/B.

LINSKER, Roberto; MARTINELLI, Pedro; SIMÕES, Eduardo. **Cuidados pela vida** (projeto). 2000. 1 fot.: P/B.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos, a humanidade em transição** (projeto). 1996. 1 fot.: P/B.

APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM BETO BRUEL

(...) Comecei na escolinha de arte do Colégio Estadual do Paraná.

- A Fátima também começou na escolinha de arte do Colégio Estadual. Justamente. Nesse festival, a minha esposa Regina, a Fátima, estudavam juntas. Tem uma geração, a Mara Moron também fazia teatro. Mas todo esse pessoal estudava no Colégio Estadual. E eles fizeram esse festival de arte colegial, e daí o meu grupo não era o mesmo grupo da Fátima (Ortiz) e da Regina (Bastos). Nós montamos uma peça lá. (...) Ninguém tinha idéia de como era uma peça. E a apresentação dessa peça era no Guairinha. (...) E quando nós chegamos lá no Guairinha o cara perguntou: 'pera aí, mas quem vai fazer a luz?'. A gente não tinha pensado nisso. Daí eu falei: 'bom, já que eu estou aqui, eu vou lá ver como é que é isso'. E foi aí que eu tive o contato com iluminação. (Você já estava em um grupo, então?) Não, foi o pessoal da minha sala que inventou. Tinha lá um rapaz que escrevia, o Álvaro, e ele escreveu O Pobre Diabo, era o nome da peça. Era o deus e o Diabo num lugar lá e daí a pessoa morria, chegava lá e contava a história.
(...)

- Mas quem ensinou você a fazer iluminação? Você subiu lá em cima e começou a mexer? Não. (...) Subi lá e daí eu encontrei um cara, um funcionário do Guaíra, o Aristir, que me ajudou muito. Imagina, você cai lá de pára-quadras, como é que vai fazer uma luz. Ele me disse como fazer um geral, um contra e daí eu fiz essa luz, tive esse contato. (...) Aí, em 72, teve esse festival de novo e daí nós montamos uma peça de novo. A Regina já estava nessa peça. (...) Nós montamos essa peça e fomos para Florianópolis, imagine. Daí já trabalhava a Regina, já trabalhava a Fátima (...). A grande coisa que aconteceu foi em 73 (...) eu entrei no grupo Margem do Karam, como iluminador. (...) Era um grupo (...) de criadores, que montava teatro experimental. No meu caso, foi uma revolução ter um teatro na mão: a gente mudava a platéia pra lá, mudava a platéia pra cá e existia um respeito de criação, o que eu imaginava de luz o Karam topava. Era uma coisa contra a ditadura, você olhava e achava um troço muito louco, mas tudo aquilo era ensaiado. (...) Era um grupo dos artistas da cidade reunidos. O Kraide dirigia o teatro para nós. Todas as pessoas iam assistir à peça, todas as pessoas ligadas com teatro iam lá. O Gemba também. E o Gemba, nossa, era o maior encenador, fazia cada peça! Aí, em 74, (...) o Gemba montou Marat Sade, que tinha 40 atores e era uma loucura. (...) E o Gemba chegou e convidou eu, o Solda e o Karamzinho, que era irmão do Karan (...) para trabalhar com ele no Marat Sade. Tem uma coisa engraçada que eu trabalhava com nove refletores no Teatro de Bolso (o do grupo Margem)
(...)

Aquilo foi uma outra revolução. A gente tinha aquela liberdade do Karam, do teatro experimental e daí fui trabalhar com o Gemba. (...)

- Você acabou então não tendo muito tempo para experimentar, foi meio que direto para o teatro profissional.
(...)

O primeiro cachê que eu ganhei na minha vida foi com o Marat Sade. Mas na década de 70 nós fizemos muitas peças e o grupo Margem continuou até 79. (...) Daí eu virei iluminador do Gemba, fiz 25 peças com o Gemba. (...) Se o Gemba morasse em Rio/São Paulo nessa época, hoje em dia ele seria o grande diretor brasileiro. (...) Infelizmente está lá, em Rio/São Paulo, quase todo o registro do teatro brasileiro. (...) A partir do Gemba, eu comecei a trabalhar com quase todos os diretores. Eu fiquei quase três anos dentro do Guairinha. (...) Eu fazia 12, 15 peças por ano. E uma coisa interessante é que, antigamente (...) não tinha operador. (...) Então o que acontecia: eu assistia o ensaio, montava a luz e acompanhava a temporada.

- Como é que monta a luz? Durante o ensaio?

(...)

É como o ator. Como é que se cria um personagem? (...) Aquele ser vai entrando no teu cérebro (...) você recebe o espírito. (...) vai chegando o personagem, que nem na história da luz. O primeiro ensaio, eu só assisto. Daí no outro ensaio aparece um foco, daí escurece o fundo e depois, mais para frente, começa a entrar cor, entra um azul. (...) Hoje em dia existe um programa de computador (...) eu sempre digo que essa nova geração de iluminadores não vai ter essa imaginação que nós somos obrigados a ter (...) a gente faz um programa de computador na cabeça. (...) O computador te mostra o que vai acontecer, não precisa pensar muito. Eu gosto de assistir o ensaio quando a peça está pronta, quando eles passam a peça inteira, porque quando o diretor fica interrompendo (...) você perde o fio da luz. (...) Vamos ver o que vai acontecer daqui 10, como eles vão fazer luz. (...)

- Começamos a falar de prêmios. São 17 Gralhas e dois prêmios Shell, um no Rio e outro em São Paulo.

(...) Pois é, eu estava aqui em Curitiba, ia fazer 50 anos, e eu achava que ia me aposentar em Curitiba, que não ia fazer mais nada da vida. (...)

Quando eu ia fazer 50, o Felipe montou Som e Fúria (...) e essa peça estoura. E daí, o que eu sempre digo, a gente passou do Atuba. Porque Curitiba tem um morro, que é o Atuba, e você não enxerga o que acontece do outro lado. E daí nós fomos para Rio/São Paulo. (...) Então o que aconteceu, eu descobri o admirável mundo novo.

- Mas isso só a partir de 2000? Só aí que você começou a ir para o Rio/São Paulo?

Sim. (...) Eu fui com o Luthero (...) e com o Ademar (...), mas foi com o Felipe (...) passamos do Atuba. Fomos para o Rio, São Paulo, Portugal, indicado ao prêmio Shell. (...)

- Qual é a vantagem de você trabalhar com tela?

Você pode projetar um monte de informação, de cenografia em cima.

(...)

- Você trabalha muito com o Felipe. Quais são as coisas que vocês têm em comum que faz o trabalho de você dar tão certo?

O Felipe tem uma carga de informação impressionante (...) E ele não bebe, não usa drogas, que é uma grande vantagem, porque tem um monte de diretores que fica louco, que perde o fio da meada (...) acho que com essa lucidez do Felipe, ele vai muito longe. (...)

- O que significa para você esses prêmios Shell?

(...) Eu acho que significa mais para Curitiba até, porque você sai do eixo Rio/São Paulo.

(...) mostra uma lista de ganhadores do Shell em Rio e em São Paulo.

Só existe uma coincidência nessas duas listas. (Daí eu digo: você). Então é engraçado, um cara que mora em Curitiba ganhou no Rio e em São Paulo. (...) Então eu acho muito importante para Curitiba. (...) Hoje você fala em Curitiba e todo mundo conhece. O Felipe, todo mundo conhece, o Beto. (...) Eu acho que ajudou em termos do Paraná. A partir disso, abriu muito (...). Hoje existe a (...) Associação Brasileira de Iluminação Cênica, onde os iluminadores do Brasil se encontram e eu acho que eu posso ajudar mais, em termos de profissionalização. (...)

Você ser iluminador é uma coisa, você ser iluminador e ter uma empresa onde a pessoa sobe numa escada é bem diferente.

Dentro desses encontros estamos conseguindo uma evolução (...) Só o fato de criar, de ter uma nova mentalidade dentro da iluminação brasileira (...) Talvez se eu estivesse só em Curitiba, se não tivesse acontecido o Felipe, talvez eu não pudesse ajudar tanto nesses encontros. (...)

- Você estava falando de Rio e São Paulo. O que Rio e São Paulo ainda têm a ensinar para o teatro curitibano?

(...) A dedicação. (...) Nanini, Marieta Severo, Andréa Beltrão. A dedicação que eles têm pelo teatro é impressionante. (...) Essa dedicação é emocionante. (...) Às vezes o Felipe diz que o pessoal do Paraná é preguiçoso (...) eu quase entendo ele. (...) Você não pode generalizar. (...) É difícil você entrar naquilo lá (falando do eixo Rio/São Paulo). (...) Ator é mais fácil. (...) Hoje em dia fica muito caro eles contratarem você no Rio porque você tem que ir para lá umas quatro, cinco vezes antes da estréia. (...) É complicado em termos de custo. (...) Mas dentro daquela pergunta do que temos para aprender com eles, nós temos muito é que ensinar. Em termos de horário. De montagem. (...)

Então, pra quem no ano 2000 achava que não precisava sair do Atuba, acontecer tudo isso é super interessante. (...) É impressionante esse salto que aconteceu de 2000 para cá. E mesmo no teatro paranaense (...) no anuário (...) são 98 peças num ano (...). Eu fiz 11 peças, o Fiani fez 15, eu fui o segundo (...). É interessante isso, e preocupante também. Você vê, quem que é iluminador hoje em Curitiba? Sou eu, a Nadja, a Nadinha, o Rodrigo, o Carioca o Hanri, quer dizer, não tem aparecido gente nova. (...) Eu fiz 11 peças aos 57, não tinha que ter uma pessoa com 22, dominando isso aqui? (...)

- Por que não está aparecendo gente nova, Beto?

(...) Como é que é o mercado? Como é que monta uma luz? Antigamente era romântico o negócio, você virava noite no Guaíra, ficava dois dias sem dormir. E hoje, você chega lá às 8h e tem que entregar pronto às 6h da tarde. E como não existe mais quase teatro experimental, teatro amador, em que você ia lá, errava, acertava, você ia aprendendo (...) Então hoje em dia você contrata uma pessoa preocupado se o cara sabe fazer uma luz, se ele vai entregar no horário. Então, 'vamos pegar o Beto, a Nadja, a Nadinha, o Rodrigo porque aí é garantido. Então, vai afunilando o mercado em termos de competência. (...) Não dá chance para os novos. (...) É difícil essa renovação. Está todo mundo velho.

- Mas isso só iluminador ou nos outros campos também?

Ator renova muito mais fácil. Cenografia está pior que iluminação. (...)

Hoje em dia, Curitiba tem muito teatro particular. Se você pegar o caso (...) do teatro Barracão, tem seis peças em cartaz. Como é que você consegue qualidade, tendo uma mesa de 24 canais – quer dizer, toda luz tem que entrar em 24 canais -, com seis peças em cartaz?

Então, a primeira coisa que aconteceu com a lei foi o cenário. O nosso cenário foi ficando pobre, virou uma rotunda, virou um adereço. Mas o pessoal ainda usava a luz, ainda gastava na luz (...) colocava luz para suprir a deficiência da luz. (...)

Você recebe um dinheiro para montar a peça, e daí lá tem os itens, tem cenário, não sei o que (...) e tem um item para locar a luz. (...) Quando a pessoa não tem dinheiro para montar, ela não usa luz e não usa cenário mesmo. (...) Primeiro foram eliminando cenário e agora está chegando na luz. (...)

(...) eu falo que tem gente que só consegue produzir por causa da lei de incentivo.

(...) A lei não pode acabar. (...)

- Você só faz iluminação. E você consegue viver disso?

Agora vamos voltar lá para 1980. (...)

- O público também era diferente?

Também era diferente. (...) A maneira de fazer teatro mudou muito. (...) Você pode ver a forma de fazer a peça (...) a forma de interpretar (...) é como se a gente tivesse conversando, não precisa o cara sair gritando, erguendo o braço (...) O teatro nunca vai acabar. (...) A tecnologia traz uma evolução para tudo no teatro (...)

Então, Curitiba era dessa maneira, estávamos lá eu e a Regina vivendo só de teatro. No final de 79, 80, começou a complicar as coisas. Tinha a ditadura (...). Em 77 nós montamos um grupo de teatro, era o grupo de teatro Tamanduá (...) basicamente teatro infantil (...)

- Qual a diferença de fazer iluminação para teatro infantil?

Eu, pelo menos, quando faço teatro infantil eu não dou blackout. (...)

Em 78, 79, nós montamos esse grupo de teatro (...) e a coisa já não estava tão boa (...). Era muito difícil, não existia lei. E daí teve um show no Guaíra (...) e eu tinha um amigo, o Mário, e eu falei: 'Mário, vamos comprar uns refletores e começar na cena de luz em Curitiba?' e compramos dez refletores (...). Por coincidência, o Alceu Valença veio lançar um LP aqui em Curitiba e (...) contrataram a gente para fazer a luz do show (...).

Fizemos o show (...) gostaram (...) e daí eu fui para Florianópolis com o Alceu Valença fazer a luz. Foi onde começou a firma, em 1980. E daí, depois disso, eu continuei fazendo teatro, mas a firma foi crescendo e virou isso. Eu acho que assim, é muito difícil viver só de iluminação.

- trabalhos e diretores

Eu trabalhei muito com o Marcelo (Marchioro) e ele tinha uma disciplina! (...) Eu sempre digo, 'como é que é uma peça?' 'É uma peça do Edson Bueno'. Então, o que eu tenho que descobrir? No ensaio, (...) eu tenho que entrar no cérebro do Bueno e descobrir o que ele quer. (...) Não é uma peça de Beto. (...) O Marcelo era um super metódico (...). O Marcelo também tinha uma estética (...) Bruxas de Salém era muito bonito o cenário, muito interessante.

- ele te dava liberdade para fazer a iluminação?

(...) Você conversa, mas o diretor não pode interferir na minha iluminação. Um tem que entender o outro. Eu tenho que descobrir o que aquele compadre quer, mas ele também não pode ficar me azucrinando. (...)

Uma coisa interessante do Felipe é que o Felipe é iluminador. Então, essa conversa é mais fácil. (...) Tem gente que às vezes quer que a luz faça curva (...)

E o Marcelo tinha o bom gosto cênico, era bom de trabalhar com o Marcelo. (...)

Tem diretor que não liga muito para o acabamento. Mas hoje em dia, tem que ter acabamento. Se você vir uma peça do Felipe, é acabamento é primoroso. (...)

(...) Dentro dessa estética de diretores do Paraná, o Gemba era fantástico. Ele tinha uma facilidade (...) para dirigir muitas pessoas. (...) O Gemba tinha uma plasticidade (...) e o Gemba também era iluminador. Antes de eu aparecer (...) não tinha iluminador. (...)

Eu tinha problemas no Guaíra (...) de repente aparece um piá querendo usar tudo quanto é tipo de ângulo que nunca tinha sido usado no Guairinha (...) Essa evolução incomodou muito (...)

Quando eu comecei, eu não sabia que eu podia fazer uma planta de luz (...)

Então eu comecei lá com o Gemba (...) não sei por que, eu acho que eu tenho o dom dessa plasticidade (...)

Trabalhei com todos os diretores. (...)

A década de 80 foi ruim para o teatro paranaense. Tive que abrir a própria firma. Daí, em 1990, o Ademar Guerra veio para cá. (...) Ele fez o Hair (...) que foi aquela revolução maravilhosa. (...) Fiz cinco peças com o Ademar. (...) O Ademar nunca teve um iluminador assim, fiel com ele, mas no final da vida dele eu fiz todas as peças com ele. (...) O Ademar era uma aula de teatro. (...) Eu gostava muito de usar cor, tenho uma facilidade com cor. Daí, quando eu fiz o Mistérios de Curitiba, o Ademar falou: 'não Beto, a luz é toda branca'. (...) Brigamos, depois eu dei razão para ele. Daí depois a gente fez A Noite na Taverna. Eu fiz uma luz colorida e ele falou: 'não, pode por branco em cima'. (...) Eu dizia: 'Ademar, a minha luz está embaixo, você matou a minha luz, está tudo embaixo do branco teu'. (...) E daí nós fomos para São Paulo e ele disse: 'então, Beto, pode fazer a sua luz colorida'. E eu disse: 'não. Por que aqui vai ser diferente?'. (...) Não mudei.

(...) Vampiro e a Polaquinha. Conheci melhor o Ademar e já sabia que era luz branca. Já tinha até concordado. (...)

Com o Felipe, a gente usa bem pouca cor. Por isso que eu digo que o Ademar estava dez anos a frente. (...)

Isso que é interessante, você ter o privilégio de trabalhar com esses gênios. O Felipe é gênio, o Ademar, o Kraide (...) O Gemba era mais pé no chão. (...)

O mais impressionante do Felipe foi o Som e Fúria. A primeira vez com projeção e aquele cenário que gira (...) E o Felipe no ensaio tinha tudo isso na cabeça (...) E a trilha do Som e Fúria tem 80 músicas. (...)

Você pega a Fátima Ortiz com criança, com teatro para criança. Esse lado da Fátima é impressionante, como ela consegue fazer uma coisa super simples para a criança. Você acha que é tudo meio bocó e daí a criança delira. A primeira montagem que nós fizemos do Menino Maluquinho, aquela cena da separação (...) a choradeira de adulto na platéia foi emocionante. (...)

Eu conheço o Fiani há 200 anos mais ou menos (...)

Acho que Curitiba tem que evoluir mais. Curitiba tem que ter um centro de teatro experimental. (...) Tem que ter essa prática, que é de onde vai surgir iluminador. (...)

- Qual o trabalho que você mais gostou de fazer? Qual foi o mais importante para você? Por quê?

Tem bastante (...)

Os trabalhos que eu fiz com o Margem (...) fala da amizade do grupo. Era um trabalho experimental e você tinha uma liberdade total de criação. (...)

O Marat Sade, com o Gemba. Foi o meu primeiro trabalho grande. (...)

As Bruxas de Salém com o Marcelo. (...)

Com o Kraide foi O Arquiteto e Imperador da Síria (...)

A Fátima, O Menino Maluquinho.

O Raul Cruz (...) fiz cinco peças com ele (...) e daí ele falou: 'Beto, vou fazer Foz'. (...)

O Fiani, é bom trabalhar com o Fiani. (...) Ele também tem uma facilidade de conduzir as pessoas. Hoje em dia o Felipe (...)

- Qual foi o seu melhor trabalho? O que você gosta mais?

Eu acho que o Som e Fúria. (...) Foi onde deu essa virada em termos de estética, de usar a tecnologia. (...)

O Ruiz Belenda (...) ele tem uma maneira de dirigir também (...) fizemos o Manual da Mulher Desesperada. (...)

O Maurício Vogue, também, muito interessante trabalhar com ele. Ele tem uma estética muito boa. (...)

O Bueno, o New York, que ele fez, primoroso aquilo. (...)

O Edson Bueno eu fiz também o Macbeth. (...)

Cleide Piasecki, grande diretora. (...) Ela remontou A Feia, que eu acho um grande erro. (...)

Eu sou contra remontagem. Já passou, é passado. (...) A Maionese, da Cleide, é muito interessante. (...)

- Como é a estrutura para fazer iluminação em Curitiba? Os teatros são bons, são ruins?

Varia. Como o pessoal loca muito, o pessoal loca o equipamento (...) a gente leva tudo daqui. Hoje em dia depende da produção, depende se a pessoa tem dinheiro ou não.

APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CÉSAR SARTI

- Conte a sua história com o teatro. Como foi que você começou e qual a sua trajetória?
Na verdade, a minha história é mais com o som, eu sempre gostei de trabalhar com o som. Na época em que eu trabalhei na extinta Manchete (...) eu tive a oportunidade de trabalhar com uma pessoa que era da área de rádio e depois de teatro. Então, essa pessoa me convidou, quando eu estava trabalhando numa rádio, para ir para o teatro Guaíra. E foi ali que eu tomei conhecimento de como se trabalhava com som em teatro. Até então eu trabalhava com o som fazendo festas, sendo DJ, fazendo fita pirata (porque naquele época podia, não era tão controlado quando hoje).

- E depois que você foi para o teatro Guaíra, aí você ficou só no teatro?
Só. Eu gostei tanto que depois de eu já ser profissional na área, eu fui estudar. Bem depois eu me formei em teatro. (...) Eu fiz Artes Plásticas e fiz especialização em Teatro. Na época em que eu comecei a estudar, eu já conhecia toda a mecânica do teatro e tudo o mais. (...)

- Quando você foi para o Guaíra, quem estava lá e te ensinou a fazer som para teatro?
Quem me levou foi o Sérgio Volupitas, (...), que era um jornalista, que já faleceu. E quem em ensinou foi o Vacio Stoparique (?), que era o sonoplasta do Guaíra na época. E ele era sozinho, só tinha ele. Então, foi super bacana porque eu cheguei e ele já me enfiou no palco, sem nunca ter ensaiado, sem aula, já fui direto para o palco fazer um espetáculo.

- Como você se saiu?
Fui bem. No começo, eu tive um problema com o (...) José Vasconcelos, que ele tinha um espetáculo que no final tinha uma explosão. E daí eu tinha que colocar o som e o electricista (...) tinha uma caixinha que eles usavam na época, que ligavam na tomada e provocava um curto e explodia a pólvora. E no espetáculo não deu certo, mas por culpa dele, por culpa do ator, que deu a deixa errada. Então, acabou explodindo a caixinha antes, o som depois ou vice-versa, não lembro. E ele não gostou, ficou bravo, e como eu era novo na área eu fiquei indignado com aquilo, porque ele começou a falar mal de mim e do operador de luz e eu fiquei bravo, e eu peguei e fui embora. Inclusive saí pelo palco, no meio do público. É uma coisa assim que eu jamais faria, mas como eu era novo na área, eu fiz.

- Como é que você faz som para uma peça? Como é o seu processo de criação?
É um trabalho de pesquisa, um trabalho de análise do texto, do que que deve ter. O que acontece em teatro é que você reúne toda a equipe de criação e conversa, discute, analisa o texto de preferência, senta numa mesa e 'vamos ler, vamos descobrir as coisas', e vê que caminho a gente vai. É isso. Às vezes, o processo é diferente, principalmente agora, que eu já tenho uma experiência grande, então, às vezes eu nem leio o texto, às vezes eu converso com o diretor e a gente faz.

- Faz o som durante os ensaios, ou antes ou depois? Como é que é?
Normalmente há esse primeiro contato com o diretor e a equipe de criação, (...) não é um contato só, são vários, daí você já tem um caminho para seguir. E daí o diretor meio que larga a equipe de criação e começa a trabalhar com os atores, começa a levantar o espetáculo, e fazer marcação e tudo o mais. E a gente vai assistir e vê se aquilo mesmo. Porque em cada ensaio às vezes surge uma idéia nova. O diretor tem uma idéia na cabeça e quando começa a colocar em prática surgem outras. Então é um processo de acompanhamento até chegar na estréia.

- O sonoplasta lida diretamente com o diretor? Assim, não vai ter muito contato com os atores?

Sim, ele tem, mas ele não deve se envolver muito com os atores. Porque o ator, normalmente ele quer que você ponha uma música para ajudar ele, ele está com dificuldade de fazer uma cena e daí ele pede ajuda. 'Por favor, coloca uma música ali porque daí eu vou conseguir chorar'. E você não deve, você tem que ir pela cabeça do diretor, fazer o que o diretor quer. Então, eu procuro não me envolver muito com os atores.

- E com o iluminador. Vocês trabalham ali, lado a lado, como é essa relação?

É muito conjunta. Até eu escuto algumas coisas, que eu ouvi do Beto Bruel (...), que ele disse assim: 'quando eu sei que a sonoplastia é tua eu sei que eu vou ter trabalho'. Porque a luz normalmente vai junto com o som. Entrou um som, é porque teve uma mudança, tem um momento que precisa ser valorizado, então a luz também tem que (...)

- E por que o Beto diz que vai ter trabalho quando trabalha contigo?

Por causa da sonoplastia. (...) Quando você coloca uma música, tem que acontecer uma mudança, uma intervenção de luz.

- Esse tipo de dificuldade não deveria então acontecer com todos os sonoplastas?

É, na verdade não é uma dificuldade. Esse foi um elogio que ele fez para mim. Mas isso é comum, normalmente som e luz andam juntos. Aqui nesse espetáculo (O Sonho de um Homem Ridículo), tem uma cena em que o iluminador é quem me dá a deixa. O ator faz um gesto lá e é o iluminador que me diz: 'vamos'. E a gente entra junto.

- Tem alguma característica sua de trabalhar que o Beto ressaltou nessa frase?

Ele sabe que eu gosto do que eu faço. (...) E é difícil alguma peça que eu faça sonoplastia que não tenha várias inserções de música. A não ser quando o texto não exige mesmo. Então ele sabe que se eu estou, é porque tem bastante música. E música que precisa do apoio da iluminação. Porque a luz também muda (...) ela faz o efeito da música, a luz.

- Você falou aí do Beto, trabalhando na iluminação. Eu queria falar um pouquinho dos diretores com quem você trabalhou. Eu sei que você trabalhou um pouco com a Fátima Ortiz. Como é trabalhar com ela?

Eu gosto. Eu gosto do trabalho dela. A Fátima é muito minuciosa, muito detalhista. Ela gosta do lúdico e isso é um prato cheio para o sonoplasta. Porque a gente sempre quer pôr música. Se depender da gente, a gente põe música do começo ao fim. Tipo assim, Gerald Thomas faz espetáculos que ele usa várias fontes do início ao fim, acabou uma música, ele joga outra por cima, ele joga outra por cima. E isso é legal para a gente. Uma coisa que eu adoro fazer é balé, porque é só música, daí. Então, é legal trabalhar com a Fátima por causa disso, porque ela gosta de música, e ela cria muitas cenas que exigem música. Bem teatro infantil, que ela mesma faz.

- E eu sei que você também fez alguns trabalhos com a Cleide Piasecki.

Fiz. Estou fazendo um que estreou hoje, A Cigarra e a Formiga, acabou de estreiar, 4h a gente estreou.

- Como é trabalhar com ela?

É bacana. A Cleide é outra pessoa que adora música, que adora (...) Ela é muito ligada em desenho animado, ela se diverte vendo desenho animado, ela adora desenho animado. Então, nas peças dela tem um toque de desenho, daquele jeito de desenho animado assim. Então, a gente se dá muito bem.

- E, assim, outros diretores com quem você tenha trabalhado que foi marcante para você.

Todos, todos são marcantes. Eu trabalho muito com o Maurício Vogue, teatro infantil. (Também um prato cheio para a sonoplastia). Sim, sim, porque é infantil, tem que ter muita

magia, muita fantasia. Todos eles são. Não teve um diretor com que não foi bom trabalhar, todos eles são.

Tem um. Foi o Celso Nunes. (...) espetáculo cheio de efeitos.

Eu não gosto dessas coisas, porque você precisa de um bom sistema. Você precisa de um bom sistema de som para que o efeito de um cavalo passe, para que a pessoa consiga ler, para que aquilo seja natural. (...) Eu sou muito contra colocar efeitos nos textos dos espetáculos. Barulhos de porta, barulhos de telefone, esse tipo de efeitos sonoros mesmo. Porque me soa falso. Quer ver uma coisa que é muito falsa em teatro é barulho de tiro, por exemplo. Em função disso eu não gosto.

(...) Eu não gostei muito de trabalhar com o Celso Nunes por causa disso. Mas vendo depois o resultado, ficou bacana.

- Como você consegue resolver a sonoplastia de uma peça sem colocar efeitos? Por exemplo, se o diretor precisa de uma cena de um tiro, o que ele pode fazer?

Ele pode optar por fazer com festim, com pólvora. (...) E fica mais natural porque é feito ali. Não é um som que está saindo pelas laterais. É o que eu falo, para que o efeito seja verdadeiro, você precisa ter um equipamento bom. Nessa hora que você quer o tiro, teria que ter uma caixa ligada ali, próximo de onde está o revólver, para parecer natural. Senão o tiro fica ali, nas caixas laterais.

- O que você acha que falta nos teatros de Curitiba em questão de estrutura, de equipamentos mesmo?

Falta tudo. Os teatros estão sucateados, estão mal cuidados. É muito triste, porque você vai num teatro e você não tem nada, você tem que locar tudo. Tem que locar som, tem que locar luz, quando deveria estar tudo lá. Eu até me sinto bem orgulhoso, porque eu administro um teatro, você sabe, e lá está tudo em ordem, tudo funcionando. Mas é uma luta para a gente conseguir manter tudo em ordem, e melhorando.

- Como que você consegue manter?

O teatro da Reitoria atende a Universidade como um todo em primeiro plano, a prioridade é a Universidade, e depois a gente coloca as datas que a Universidade não usa para a comunidade externa. E lá há muita formatura, porque é o espaço ideal para fazer formatura. Tudo o que você precisa para fazer uma formatura a gente tem lá. Então acaba se tornando barato. Então, ajuda a manter o teatro. Porque o que a gente arrecada a gente gasta lá. E aqui também (Teuni).

- Se a gente for falar um pouquinho dos outros espaços, como que é o Guaíra, o Guairão, o Guairinha, com relação a equipamentos, a estrutura?

(...) Olha, faz tempo que eu não faço nada lá. (...)

- E algum outro teatro da cidade, sabe me dizer como está a estrutura?

Não, não sei. Às vezes você vai assistir um espetáculo e você não sabe. 'Ah, esse som está bacana, está limpo, está puro'. Você não sabe se é do teatro ou se é locado. (...)

- A sua participação no teatro é só com sonoplastia. Você acha que dá para viver de teatro exercendo uma única função? A maioria dos diretores dá aula, os atores fazem figurino, fazem produção. Dá para viver de teatro exercendo uma única função aqui em Curitiba?

Eu acho que não. Pessoalmente eu, que faço parte de um número de pessoas que faz porque gosta, então, eu me considero artista. Então, nós artistas não sabemos vender, não sabemos cobrar, não sabemos (...) Um monte de pessoas já chegaram para mim e disseram: 'olha, eu quero que você faça, mas eu não tenho dinheiro'. E eu faço. 'Olha, eu quero que você faça e não tenho como te pagar'. Eu faço. Eu gosto, eu faço porque para mim é um prazer fazer. Isso é ruim para a gente, porque complica o aluguel, tem que comer,

tem que comprar roupa, essas coisas. (...) No meu caso eu tenho sorte, de ter um emprego, de trabalhar na Federal. E sempre foi assim. Eu sempre fiz teatro, mas sempre tive um fixo por mês. Daí dá para fazer teatro, mas ter um salário garantido.

- E como você concilia o César administrador, agora, com o César artista?

Para mim é fácil, porque eu fui criado (...) Quando eu entrei no Guaíra, eu tomei contato com tudo, com iluminação, com carpintaria, com contra-regragem. E eu fiquei dez anos ali dentro do Guaíra, então, você acaba aprendendo todas as áreas. E daí é fácil, porque você vai para frente, para a administração, já conhecendo tudo. E eu nesse ponto sou muito orgulhoso, porque eu acho que eu sou um dos poucos diretores de teatro que veio da coxia. Porque você vê que as pessoas que estão a frente normalmente são cargos políticos, ou são administradores mesmo. E ali não, eu vim da coxia para frente, para a administração. Então é bastante fácil. E eu sou uma pessoa bastante calma, eu tenho paciência, sei lidar com as pessoas que trabalham, porque são meus colegas, e lidar com os usuários, com os produtores.

- Quando a gente conversou com a Fátima Ortiz, ela disse para a gente que muitos espaços em Curitiba tem um problema de administração terrível porque muitas pessoas não vêm do teatro, então elas não conhecem o meio, a realidade. Você concorda com isso?

Concordo. Eu tenho uma experiência bem nesse sentido (...) Teatro é muito diferente, uma área muito específica, você não pode (...) Tem que conhecer mesmo, para entender.

- Eu queria falar um pouquinho, mais amplamente, de teatro em Curitiba. O que você acha da produção atual de teatro em Curitiba? É boa? É ruim? Já foi melhor? Pode melhorar?

Eu acho que já foi melhor. Eu acho que a gente já teve em cartaz grandes produções, grandes espetáculos. Eu acho que se investia mais. Agora a gente fica restrito às leis de incentivo, que quase não cobrem o orçamento e daí fica capenga, porque você não pode por o cenário que você quer, você não pode pôr uma roupa, um figurino que (...) Apesar disso, tem acontecido vários espetáculos bons, mas poderia ser melhor. Poderia ter mais espetáculos, se tivesse mais apoio.

- Você falou aí da lei de incentivo. Não é graças à lei de incentivo que muita gente pode produzir?

É, com certeza. Todos nós somos muitos gratos a essa lei. É o que eu estava te falando, os artistas não têm essa visão do financeiro, de vender o peixe. Porque se tivesse, não precisaria da lei de incentivo. Se tivessem produtores mesmo, que fazem de um espetáculo um negócio rentável, a gente não precisava fazer isso. E a gente não tem um profissional que pegue um projeto e que vá lá na empresa e convença a empresa a financiar, patrocinar, a investir, isso não tem. Então é um círculo, a gente fica dependendo da lei de incentivo. Ou então, como acontece muito, o projeto não é aprovado e a pessoa vai lá e faz por conta própria, forma uma cooperativa e todo mundo trabalha. Às vezes você acaba não ganhando nada, acaba até saindo no prejuízo, mas faz.

- A Fátima falou para a gente que falta produtor aqui em Curitiba.

Falta, porque a gente não tem. O produtor não é artista. Agora que você ouve falar de uma produtora aqui, de um produtor ali. E é até engraçado, porque a gente diz, a Cleide falou isso, 'nossa, eu pensava em pedir uma coisa, a produtora falava eu já fiz, tem que fazer isso, não, eu já fiz'. E ela me falou: 'como é bacana isso, porque normalmente é tudo na mão do diretor. Agora que está começando a surgir assim essa figura do produtor, da produtora.

- Mas mesmo sem o produtor, mesmo sem conseguir vender, o que você acha da qualidade da produção?

Eu acho boa, muito boa. A gente tem bons artistas, bons diretores, bons espetáculos.

- E com relação ao público de teatro curitibano?

Eu acho que o público gosta. É só uma questão de divulgar mesmo. (...) Eu vejo aqui, ontem a gente estava vendo aqui, tinha um pessoal fazendo fila aqui na porta. E todo mundo fala, todo mundo quer ver (...) isso aqui enche de gente. As pessoas vão. Aqui a gente está fazendo espetáculo gratuito e lota todo dia. As pessoas voltam porque não conseguem entrar.

- Então você não acha que o público curitibano não curte teatro? É uma questão de faltar divulgação mesmo?

Falta divulgação, com certeza.

- Teve várias pessoas com as quais a gente conversou que disse que aqui tem muito uma cultura do público curitibano ir assistir artista global. É isso mesmo?

Tem público para artista global e tem público para artista local.

- São grupos diferentes? Não pode ser o mesmo grupo de pessoas?

É diferente, é difícil que seja o mesmo, porque quando vem uma peça de famosos que vêm aí, é caríssimo, 200, 300 reais. Como é que vai ser o mesmo público? Não pode.

- Mas você não acha que essas pessoas que pagam 200 reais poderiam talvez pagar 10 reais para assistir uma peça de um grupo local?

Poderiam. Mas acho que é isso que falta, divulgação. Porque quando vem uma peça de gente famosa, sai toda hora (...) tem comercial, porque a Globo apóia, (...) tem matéria no jornal. Agora, divulgue bem um espetáculo para você ver se não dá... A gente tem esse espetáculo aqui que foi muito divulgado dentro da Universidade pelo mailing (...) É divulgação mesmo (...) É difícil você conseguir uma materiazinha na Gazeta. É uma dificuldade. Página inteira é impossível. Só pagando.

- Mais isso é porque falta espaço nos jornais ou falta pessoal especializado para falar de teatro?

Eu acho que falta também daí a figura do produtor. Marketing. Divulgação. (...)

- Eu queria saber, na sua opinião, quem são as pessoas que estão fazendo hoje um bom teatro, um teatro de qualidade aqui em Curitiba, em qualquer função?

Tem muita gente boa, difícil enumerar todo mundo. Eu, como sonoplasta, tem umas pessoas novas que estão surgindo, mas eu não conheço o trabalho deles. Mas eu sou muito frustrado, porque eu gosto tanto e tenho o maior interesse em ensinar o que eu faço, e não veja assim pessoas interessadas em aprender. Porque é um trabalho que se você faz bem, ela não aparece. Porque a sonoplastia não é para aparecer. Ela é boa, ela tem qualidade no sentido de que o público não percebe. Ela está ali, mas o público não percebe. Então, o sonoplasta não é uma pessoa que no final do espetáculo vá ser cumprimentado (...) o público não percebe que existe o sonoplasta ali. Então não é uma profissão que as pessoas gostem. A pessoa que quer fazer teatro ela quer aparecer, ela quer estar no palco, ela quer luz. Então eu fico um pouco frustrado porque não vejo muito interesse em aprender sonoplastia.

- O Beto falou a mesma coisa da iluminação. Que ele não tem visto aparecer nomes novos.

É, é terrível isso. Porque especialmente no meu caso eu crio, como aqui, por exemplo, eu criei e estou operando. Mas lá no Regina Vogue eu criei e não estou operando. Mas às vezes eu vou assistir um espetáculo que eu criei a sonoplastia e chego lá e é outra coisa, porque a pessoa não está operando direito, porque a pessoa não tem sensibilidade. Então

isso e muito ruim. A gente precisa formar, não só operadores, mas criadores também. Porque não tem. Tem o Chico Nogueira que faz um trabalho bom. Não tem.

- Você vê alguma solução para esse problema? Alguma coisa que possa ser feita?

Vejo. Acho que tem que fazer cursos. Já tem uma movimentação nesse sentido com os iluminadores. Eu acho que a sonoplastia tem que ir junto, fazer cursos de extensão e ver as pessoas que estão interessadas (...)

- Você acha que isso é uma coisa que tem que vir da Universidade ou da própria classe artística?

Da classe, da própria classe. A Universidade está aberta, a Universidade não vai sair oferecendo, você tem que ir na Universidade. Já pensei várias vezes em fazer alguma coisa nesse sentido, mas o problema é que a Universidade é muito carente de funcionário. (...) Agora, eu adoraria parar tudo para dar um curso, mas não tem como.

- Para a gente encerrar, eu queria saber se você acha que tem alguma característica que é típica do teatro curitibano? Algo que só se faz no teatro de Curitiba?

Não sei, porque as vezes que eu fiz teatro fora daqui, eu fiz teatro com grupo daqui. Eu nunca fui para São Paulo, ou para o Rio. (...) Eu sei que as vezes que a gente saiu, que a gente se apresentou fora daqui a gente fez muito sucesso. Eu nunca vou esquecer uma vez que a gente foi para São Paulo com um espetáculo do Kraide, Do Seio Desta Mãe Gentil, que retratava o Paraná. E era impressionante como as pessoas riam, de não se agüentar de rir. Foi uma loucura porque a gente já tinha feito temporada aqui e era engraçado, só que para nós o que foi engraçado foi o público rir tanto. (...) Era engraçado, mas em São Paulo foi uma coisa muito (...) para nós parecia exagerado aquilo. E todos os espetáculos que a gente fez foram sempre muito bem recebidos, foram sempre muito bons.

APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CLEIDE PIASECKI

- Eu queria começar pedindo para você me contar a sua história com o teatro. Como foi que você começou no teatro?

Bom, na verdade, em teatro eu comecei meio que por acaso. Porque eu fazia dança, eu nem pensava em fazer teatro. Daí, teve uma peça infantil que era um musical, e tinham uns amigos meus, uma amiga minha que estava fazendo esse espetáculo, e daí faltou uma pessoa no elenco, uma das meninas ficou doente, e aí ele me chamou para eu fazer um teste para substituir. E daí eu fiz o teste e participei dessa peça infantil que era uma direção do Antônio Carlos Kraide, que é um diretor famoso daqui que já faleceu, que era uma pessoa maravilhosa, genial, assim. E ele gostava muito de trabalhar com gente nova, ele sempre estava buscando novos talentos. E eu comecei a trabalhar com ele e essa peça ficou em cartaz durante bastante tempo, a gente fazia muito para escola, assim. E quando o espetáculo fica em cartaz durante muito tempo, acontecem imprevistos, de as pessoas às vezes não poder. Como aconteceu nesse elenco, uma das meninas ficou grávida e daí ela não conseguia fazer espetáculos. Então, às vezes, ela tinha que ser substituída porque ela passava mal. Então, eu comecei a fazer essas coisas, assim, de coro, que só dançava, e daí às vezes eu quebrava um galho, porque a gente ficava ouvindo tanto o texto deles e vendo tanto as cenas que você acaba decorando, né? De vez em quando eu substituía pequenos papéis. O Kraide achou que eu tinha jeito para fazer teatro, mas eu (...) ainda assim continuava trabalhando mais com dança. Sei lá, não achava que era a profissão que eu iria seguir. E ele foi me convidando. No começo eu trabalhava quase só com ele, e ele foi me convidando para uma peça, e outra e outra. E eu fui fazendo (...) daí, na verdade, a coisa se inverteu: ao invés de eu trabalhar mais com dança, eu comecei a trabalhar mais com teatro e a dança ficou sendo um complemento do trabalho que eu estava fazendo com o teatro.

- Quando você começou, você só atuava?

Nessa peça, na verdade, eu só dançava. Nem atuava. Fazia assim uma leve figuração, mais dançava mesmo. E daí eu comecei a atuar mesmo, mais com pequenos papéis.

- E como você chegou na direção?

Também foi por acaso. (...) Aí eu parei, eu fiz uns quatro, cinco anos no começo, e aí eu dei uma parada. Dei uma parada assim (...) é aquilo que eu te falei, era uma coisa nova, eu caí meio de pára-quadras no meio do pessoal, eu não sabia direito se era aquilo que eu queria. E daí eu dei um tempo assim para estudar, para terminar as minhas coisas com dança, para ver se era isso que eu queria mesmo. E foi nesse meio tempo que eu decidi que a dança ia ser o coadjuvante e o teatro ia ser a carreira principal. Aí quando eu voltei, eu já tinha o meu DRT como coreógrafa, e aí eu comecei a trabalhar com coreografia e as pessoas foram me chamando para trabalhar como assistente de direção e (...) eu já tinha dez anos de carreira e foi uma consequência meio natural. Só que a primeira direção que eu fiz foi A Feia. Na verdade, a minha opção era só dirigir, não queria escrever texto, nem nada. Só que eu não encontrei ninguém para escrever, então tive que assumir as duas coisas. E teatro tem esse problema também. Tipo assim, tem muita gente que trabalha como ator, mas não tem tanta gente que trabalha com coreografia, nem tanta gente que trabalha com direção (...) Aí tem os diretores que só dirigem, o pessoal que dirige e escreve. Aí meio que foi também uma consequência natural, tanto dirigir como escrever.

- Você começou então como coreógrafa. Eu queria saber se essa figura do coreógrafo é bastante presente no teatro?

É, eu comecei a dirigir por causa da parte de coreografia. E eu acho que a minha facilidade em trabalhar com a direção (...) quando você trabalha com a coreografia, você tem que ter

uma noção espacial muito grande, e estética também. Eu acho que isso foi o que me deu uma característica diferente de outros diretores. Cada um tem a sua peculiaridade. (...) Eu acho que o que fez eu desenvolver o meu estilo foi ter trabalhado com coreografia. Você tem uma visão diferente do teatro.

- Não existem muitos coreógrafos trabalhando com teatro em Curitiba, né? Em geral, é o diretor que assume essa função, né?

Não, é difícil inclusive o diretor assumir isso daí. O que acontece, de vez em quando, é que tem alguém lá no elenco que sabe um pouco de dança e que de vez em quando dá umas coreografadas. Mas com o teatro especificamente não tem muita gente não que esteja trabalhando. Tem muita gente que coreógrafa para dança e para teatro, mas é um trabalho muito diferente. Você trabalhar com dança e trabalhar com coreografia para atores é bem diferente. (...) Quando o pessoal está dançando num espetáculo de teatro, eles têm que estar atuando também. E isso tem que ficar acima, a parte de interpretação tem que ficar acima, nunca abaixo. (...) E tem muito coreógrafo que trabalha com dança e daí vem para o teatro e não presta atenção nisso. (...) Na verdade, eu fui juntando essas duas coisas e quando eu trabalho com dança dentro do teatro eu procuro ver o que eu estou privilegiando mais. E tem sempre que ser o espetáculo, a idéia, a interpretação. Eu não gosto quando eu faço uma coreografia e os atores têm que sair do personagem para dançar aquilo ali. (...)

- Aí você já me falou de unir duas funções, que é a direção e a coreografia. Você ainda escreve e você ainda atua. Como funciona a interação entre todas essas funções?

Isso é muito difícil, é muito difícil. E sempre acaba que uma das funções você não vai fazer direito. (...) Dirigir e escrever já é uma coisa mais fácil de você conciliar, porque você não tem que fazer isso ao mesmo tempo. Eu faço tudo ao mesmo tempo, mesmo. Sei lá, eu acho que sou meio hiperativa. Acaba que alguma das funções, talvez por falta de tempo, você acabe não exercitando muito bem. (...) a parte de atriz, que é a última coisa, que é o palco, que na verdade deveria ser a primeira, pra gente, quando acumula muitas funções, acaba sendo o último. (...) Mas eu, nesse caso, quando eu acumulo muitas funções, eu procuro escolher um personagem que não apareça tanto, ou que tenha tantas cenas. (...) Aí eu procuro não ter papéis muito grandes, para não prejudicar o espetáculo, para não prejudicar os atores. (...) Tem que tentar equilibrar dessa maneira e escolher papéis que não interfiram, que não atrapalhem.

- No meio dessas coisas todas você citou também fazer foto e divulgação. Você fez produção também de A Feia, então.

Isso é uma coisa que a maioria das pessoas acaba fazendo. (...) Às vezes você tem projeto e às vezes você não tem. Quando você tem projeto, você pode pagar uma pessoa para fazer essa produção, mas também não dá para largar, porque você tem direcionar e as coisas têm que sair mais ou menos do jeito que você quer, ou do jeito que te interessa. (...)

- Projeto que você diz é lei de incentivo?

Lei de incentivo. Eu tive lei de incentivo com A Feia na primeira montagem. E para essa montagem eu não tive. (...) Aí eu tive que fazer tudo, para baratear o custo.

- Por isso você atuou também?

Não, na verdade eu atuei porque eu já tinha atuado em 94. (...) Como nós fizemos sem dinheiro, as pessoas tiveram que topa fazer sem cachê, para eu conseguir levantar a produção. (...) Mas isso é no caso de você fazer sem a lei. (...)

- Esse acúmulo de funções que você citou aí é bem comum no teatro curitibano. Você acha que não dá para viver de teatro sem exercer muitas funções aqui?

Não. Eu acho que aqui no Brasil não dá. Porque eu acho que o Brasil tem problemas com setores que são fundamentais, que é cultura, educação, saúde. Não dá para viver de teatro e não dá para viver de saúde também. (...) Se você for enfermeira, você não consegue comprar um apartamento e ter uma vida estável só com o salário de enfermagem. (...) Hoje em dia, o Brasil é assim. Você precisa de muito estudo, de muita especialização, porque a concorrência é muito grande. Mas os investimentos nessas áreas de saúde e educação não são tão grandes assim. Então a gente enfrenta os mesmos problemas que um professor, por exemplo. (...) Então, o pessoal de teatro, da cultura mesmo, em geral, enfrenta esse problema. Então não dá para você trabalhar só de ator porque o cachê só de ator não te sustenta. Dá para te sustentar por um tempo, por um mês. Além de que tem uma outra dificuldade: se você trabalha como professor você pode ter um dinheiro que é pouco, mas ele é constante. E a nossa profissão ela é autônoma. (...) Pessoal de teatro trabalha seis meses por ano e seis meses não trabalha. A gente trabalha março, abril, maio, junho a coisa já está fraquinha porque é férias. Agosto começa a engatar. Daí vem setembro, outubro, novembro começa a baixar por causa do Natal. Dá exatamente seis meses que você trabalha e seis meses que você tem que segurar tudo aquilo que você ganha. (...) Então é por isso que eu acho que a maioria das pessoas tem que acumular funções. Eu trabalho com atriz, trabalho como diretora, trabalho como coreógrafa, e se eu tivesse que sobreviver de teatro, eu passaria apertado.

(...)

E daí também tem isso, tem as escolas de teatro, os cursos de teatro que formam um monte de gente e jogam um monte de gente no mercado. Então, a concorrência fica cada vez maior. Então quando você passa para um setor que é mais específico, como a direção ou a coreografia, aí você tem um pouco mais de chance. (...)

De vez em quando eu dou uma estressada, assim, e paro de fazer teatro e vou fazer outra coisa. (...)

Foi legal ter feito uma outra coisa, sair desse assunto, porque teatro é uma coisa que te pega muito, te toma muitas horas por dia, é muito fácil você ficar obsessivo por aquilo ali. É uma coisa que te pega muito forte, desde o começo. (...) Eu estou sempre trabalhando com teatro, estou sempre no computador, estou sempre escrevendo. E para você ficar desse jeito (...) é dois toques. E todo mundo é assim. Se você perguntar para qualquer pessoa que trabalhe com teatro, todo mundo é meio (...) Meu Deus, como a gente trabalha. E até não parece, porque a gente trabalha num troço que a gente gosta demais. A gente se diverte muito trabalhando. Mas é muito estressante. Muito, muito, muito estressante.

- Nesse panorama aí que você me citou, um monte de gente acumulando um monte de função e o mercado ficando saturado, como que está a produção de teatro hoje em Curitiba? Ela está boa, está ruim, está melhor do que já foi ou já foi melhor?

Bom, eu acho que eu posso até falar porque eu tive bastante tempo em que eu me afasto, e fico olhando a coisa de fora. (...) A maioria das pessoas dificilmente se afasta tantas vezes assim. Eu gosto de dar essa afastada e dar uma olhada no panorama geral. Eu vejo assim: várias fases. (...) No começo, a gente não tinha lei de incentivo, não tinha o troféu Galha Azul e não tinha as produções oficiais do Guaíra. (...) E eu fazia uma média de seis trabalhos por ano, o que é muita coisa. (...) Eu lembro que tinha muito grupo e muita montagem, e você sempre tinha trabalho. Aí eu dei essa parada e quando eu voltei esse panorama estava um pouco diferente. Aí a gente já tinha o Galha Azul, não tinha a lei de incentivo mas tinha as produções oficiais do Guaíra. E aí eu percebi que esse movimento de grupo não estava tão evidente. (...) Daí, quando eu voltei, começou a lei de incentivo. Eu acho assim importantíssimo porque Curitiba é um dos poucos lugares que tem esse trabalho, esse projeto aí. (...) Isso é importantíssimo como contribuição para a cultura. Mas quando começou a lei de incentivo eu acho que a gente teve problemas. (...) No início da lei de incentivo tinha muita gente que não tinha a quantidade de profissionais competentes para estar fazendo aquilo ali. (...) Tinha muitas produções ganhando bem para fazer trabalhos

ruins. A gente continuou tendo a lei de incentivo, mas uma grande diferença que eu percebi foi com o público. O público cansou de ver trabalho ruim, patrocinado e ruim. E agora não, agora eu vejo que esse quadro está mudando. A lei se tornou mais rigorosa, em alguns aspectos, rigorosa demais. Tem sido difícil pessoas que tem mais de 30 anos de carreira conseguir um projeto, porque a burocracia é tão grande, a exigência é tão grande que chega uma hora em que você desiste. Porque a função da gente é arte, é artística, e chega uma hora em que você tem que ser empresário, você tem que ser um burocrata, e aí começa a ficar difícil. Isso eu acho que dá mais margem para o pessoal que não é das artes, que é mais empresário, conquistar mais lugar do que a gente. Eu por exemplo tenho muita dificuldade com isso, porque em 30 anos de carreira (...) a minha especialidade não é fazer projeto, é fazer espetáculo. (...) Eu vou lá, eu tento fazer, eu tento reunir todos os documentos que eles pedem, mas cada vez aumenta mais, cada vez aumenta mais. (...) Chega uma hora que você não tem mais paciência, que você acaba não tendo mais tempo de fazer o seu trabalho direito, que é a parte artística, que é o que eu mais sei fazer.

- falo de problemas de orçamento.

(...)

Eu sempre procurei assim outras alternativas, não ficar só na lei de incentivo, porque daí (...) você não consegue fazer o seu trabalho direito porque tem muita exigência. (...) E eu acho que é necessário, acho que é necessário ter um super controle, mas eu acho que as pessoas também têm que ver currículo, tem que ver trabalho, tem que ver uma série de outras coisas para poder julgar, não só a parte burocrática. Porque eu, que sou uma pessoa super séria no meu trabalho, eu sofro horrores com isso. (...) Eu montei o Cidadão. E daí, você tem muita concorrência e pouco teatro, e daí eu não conseguia voltar em cartaz, e daí eu não conseguia sustentar os atores. (...) E aí eu tive um projeto que eu fiz para ficar um tempão, só que eu não consegui. (...) E agora você não consegue ficar em cartaz. É um desespero. Você quer, mas você não consegue. Porque é muito espetáculo, é muita gente, é um mercado meio saturado.

- E falta espaço?

Ah, falta. (...) Agora, ainda bem, eles colocaram o Novelas, eles estão reativando o TUC, estão reativando vários outros espaços, mas durante um bom tempo, esses lugares estavam abandonados. E daí começava a faltar lugar para a gente trabalhar. (...) Ainda assim, esse é um dos problemas. Porque, por exemplo, você tem que pagar um teatro. Se você não tem lei de incentivo, isso é muito difícil, porque você já entra para trabalhar com uma conta enorme. (...) E não dá para você cobrar caro, não dá para você querer tirar tudo do bolso das pessoas porque isso é um absurdo, porque não é justo. Então, você tem que cobrar o preço que é justo, que é real. E eu gosto de trabalhar com essa coisa de trazer o público para teatro, porque você tem que trabalhar com formação de platéia. Então, eu não costumo cobrar caro os ingressos porque aí eu sei que as pessoas não vão assistir. (...) As pessoas notaram tanta coisa ruim, nessa época da lei de incentivo em que todo mundo tinha projeto, que o público se afastou do teatro e hoje em dia as pessoas só querem ver comédia. E se você não monta comédia, você está ferrado, você não tem público. (...) Eu acho legal que você não dê de graça o seu trabalho, que as pessoas saibam que aquilo tem um valor, tem um valor cultural, é uma obra de arte.

- Você estava falando aí um pouquinho do público. Você acha que o curitibano gosta de teatro? Você acha que o curitibano vai ao teatro?

Olha, quando eu comecei (...) as pessoas iam muito ao teatro, e não tinha lei de incentivo, nem nada. (...) As pessoas falam que hoje em dia tem tanta facilidade com o cinema, com TV, mas ao vivo é diferente. Estar diante da pessoa em cena é muito diferente. Quando você vê ao vivo e a cores não tem comparação. Então, eu acho que essa vantagem o teatro tem. Eu acho que a gente consegue chamar mais público, mas tem que corrigir essas outras

coisas: a qualidade dos trabalhos que se apresenta. (...) Eu, por exemplo, muitas vezes não tenho a menor paciência de ir ao teatro. Eu, que trabalho com teatro, para muitos espetáculos eu não tenho a menor paciência. Porque às vezes é muito ruim, às vezes é uma pira só do diretor, que você vê que não foi feito para você, que você senta lá como público e você vê que o povo está pirando lá em cima do palco. (...) Não é só o público. Eu acho que o público começou com essa onda de gostar mais de comédia porque a gente vive num país que tem tantos problemas. (...) Você enfrenta tantos problemas que as pessoas querem mais é dar risada um pouco. O que não significa que as pessoas não possam ser tocadas por um bom texto, por um bom espetáculo. Basta que você queira fazer. (...) Eu acho que são vários probleminhas que fazem com que o teatro esteja da forma como está hoje. Não acho que está tão ruim como dois anos atrás. (...) Eu digo que de 2003 para cá eu sinto melhoras bem sensíveis. Uma delas é isso que eu te falei: a lei ficou extremamente rigorosa, porém no começo ela era frouxa demais. Então, ela propiciou que muita gente entrasse nesse mercado. Hoje em dia ela está procurando selecionar as pessoas certas. Acho que ainda não chegamos lá. Eu sou uma pessoa que deveria estar no mercado de trabalho e chega uma hora em que eu acabo desistindo. (...) E esse ano eu tentei vários projetos (...) e não consegui. Eu não passei em nenhum. (...) Eu estou tentando (...) estou trabalhando para desenvolver esse meu outro lado que eu acho importante. Eu acho que a gente não pode ser assim tão artístico e 'bicho-grileco' e nem nada, tem que viver na real. (...) Nós somos feitos do mesmo material que as pessoas normais (...) não custa nada você viver no mundo das pessoas normais. (...) Você aprende a ter um equilíbrio, até porque é para essas pessoas que você faz um espetáculo. E tem muita gente que entra para fazer teatro e se acha feito de gás néon. (...) Não se comportam como pessoas normais. (...) Tem muita gente que pensa assim, que o teatro é um bando de zé mané. Não é assim, eu posso garantir que não é assim, tem muita gente legal. Mas tem um bando de zé mane que acha que Curitiba é Rio de Janeiro e que o teatro Guaíra é a Rede Globo. (...) Mas enfim, tudo isso que eu te falei eu acho perfeitamente corrigível. (...) Essa coisa de você ter que trabalhar com essa parte empresarial é um amadurecimento que você tem que ter. Se em muitas outras carreiras você é obrigado a fazer isso, por que não em teatro? (...) O que eu reparei é exatamente isso. O público se afastou, mas graças ao trabalho de algumas pessoas, entre elas o Fiani (o Fiani sempre foi muito criticado porque ele fez bastante comédia, e daí as pessoas tem um idéia muito babaca de que comédia é um trabalho menor), o Fiani há muitos anos faz um trabalho diferente, traz público para o teatro, faz formação de platéia, sustenta uma cambada de gente que trabalha com ele. (...) Eu não acho. Já faz dez anos que ele está nessa de sustentar um teatro inteiro e eu acho isso uma coragem. E ele faz muito esse trabalho de formação de platéia, e ele fez isso trabalhando com comédia. Então, tem muita gente que vai no teatro só para ver comédia. E o trabalho que o Fiani fez é um trabalho forte. E eu acho que o que você tem que fazer com esse público que ele ajudou a formar é dizer assim: 'olha, é legal você assistir comédia, mas também dá para você assistir um trabalho diferente, que seja sério e que tenha proposta'. (...)

- Além do Fiani que você citou, quem são as pessoas que estão fazendo teatro, e teatro bom, e formação de platéia, hoje, em Curitiba?

Olha, eu sou uma pessoa que sempre penso muito nisso, trabalho muito nesse sentido de trazer o público para o teatro. Acho que a maioria dos diretores acaba fazendo isso. A Regina Vogue trabalha com o público infantil (...), também está com essa idéia de montar um espaço e trazer gente para esse espaço. De alguma maneira, todos os diretores acabam fazendo isso. Uns mais, de acordo com os seus recursos, uns menos. Eu acho que o Fiani tem esse trabalho muito forte porque ele costurou isso, ele alimentou isso por muito tempo. (...) O Fiani é um que faz, a Regina é uma que nunca parou, acho que o próprio Edson. Acho que todos. Não posso dizer assim: 'ah, essa pessoa aqui faz um teatro assim, assado'. Porque acho que espaço para cada estilo, para cada pessoa, tem. Não precisa ter só o

trabalho do Fiani, pode ter o do Fiani, o meu, o do Edson, o do César Almeida, de um monte de gente. (...) Tem público para tudo. Eu acho que tem que ter tudo. E quanto mais tiver, melhor. Isso que eu acho que tinha bastante quando eu comecei: era muito variado, era grupo amador, era grupo profissional, era gente montando de tudo, infantil, adulto, eu acho que tem que ter, como é em São Paulo. Tem que ter bastante para as pessoas terem variedade. Isso não é ruim. É excelente.

- Mas daí precisaria crescer também a estrutura daqui, ter mais espaços.

Exatamente. (...) As pessoas montam bastante coisas por ano, e a gente não tem espaço suficiente para isso. É muito difícil você conseguir uma data que seja mais do que três semanas. E isso é um absurdo, você montar um espetáculo, chamar uma galera... (...) Da primeira vez, eu fiquei quase um ano em cartaz só no Novelas. E eu fazia horários alternativos e hoje em dia as pessoas não fazem mais horários alternativos. Eu fiquei um ano porque eu fazia espetáculo às 7h da noite. (...) Isso é outra coisa que as pessoas quase que praticamente aboliram. Não existem mais dias alternativos e horários alternativos, como você vê em outros lugares. Se não tem espaço, não pode ser só final de semana. As pessoas faziam antigamente de sexta a domingo, depois, de quinta a domingo, hoje, já é de quarta a domingo. E segunda e terça, por que é que não tem? Tem que ter segunda e terça, tem que ter horário alternativo, tem que ter de tudo. Por exemplo, se no domingo é às 7h, então bota um espetáculo às 9h também. Se tem espetáculo às 9h e a meia-noite, por que é que não pode ter às 7h? Eu fiquei um ano em cartaz com A Feia em cartaz às 7h, e tinha público. (...) Essa intenção de você fazer para o público de verdade, de você ter uma coisa importante para dizer e fazer isso de verdade, e não só querer ganhar um dinheiro, foi só isso que eu fiz, que eu acho que é o mínimo, que é o normal, que é caminho natural.

- digo que não tem novos nomes em iluminação e sonoplastia, digo que não são muitos interessados e pergunto se não vai ter uma defasagem com isso.

Interessadas não, não existem quem forme essas pessoas, não existe um trabalho de formação. (...) Eu falo por mim, quando eu vou trabalhar um ator, eu gosto que ele tenha a mesma noção espacial que eu tenho, eu gosto que ele tenha a mesma noção de como trabalhar com o texto (...), depois a pessoa anda sozinha com as próprias pernas. (...) Eu acho que isso depende muito da boa vontade dos profissionais. Eu acho que o Beto é um grande criador, mas eu acho que ele não tem muito essa paciência de ensinar. Que eu saiba, até hoje, foi uma ou outra pessoa que ele teve paciência de ensinar. A pessoa tem que meio que sair correndo atrás assim. (...) Algumas pessoas podem aprender facilmente assim, outras não. (...) Eu já adoto esse sistema: quem vier trabalhar comigo, vai aprender um pouco de tudo. Eu acho que é formação de novos profissionais também. E o Cesarti também, ele trabalha muito isolado, assim. (...) Não é só as pessoas se interessarem pela sonoplastia, tem que ter gente para formar essa cambada. (...) Acho que os dois por serem... ah, sei lá, eles são dinossauros do nosso teatro, acho que eles não têm muito essa paciência. (...) Agora está tendo. Eu vi aí que no Festival teve um encontro de iluminadores, as pessoas têm trocado experiências e isso é importante para eles, para a área deles. Deveria ter de sonoplastia, deveria ter de direção. (...) Quando você não aprendeu de uma maneira acadêmica, você não sabe ensinar dessa maneira. (...)

- Você acha que tem uma característica típica, exclusiva do teatro curitibano? Alguma coisa que só se faz aqui?

Isso eu não sei se eu sei te responder, porque eu praticamente só fiz teatro aqui, eu quase não saí daqui e eu vejo muito pouco. (...) Eu acho que deve ter. Eu fui fazer uma temporada em São Paulo e eu vejo diferenças, diferenças na interpretação. Mas são coisas sutis que eu não sei explicar como é. (...) Eu sei que a gente tem diferenças. (...) Acho que tem outras pessoas que saíram mais que eu. (...) Ele com certeza saberia dizer qual a nossa característica. Eu acho que a gente tem uma coisa muito forte em termos de trabalho de

interpretação, tanto que tem muita gente de Curitiba trabalhando no Globo. Acho que a gente tem uma coisa muito forte de teatro, algo que está nas nossas raízes, enfim, nos grandes nomes do teatro paranaense. Acho que um deles é o Kraide, o Luthero de Almeida, o Gemba, a Lala Schneider, Odelaire Rodrigues. A gente sempre teve uma pegada forte, assim, de teatro. E acho que era isso que eu senti (...) em São Paulo, alguns espetáculos que eu assisti eram meio pasteurização, parece que todos eles falavam igual. Parece que tem um jeito paulista de texto. Curitiba tem uma pegada mais forte e eu acho que as pessoas têm mais individualidade. Você encontra diferenças, você não vê uma atriz muito igual a outra, um ator muito igual ao outro. Não pega muito isso de modinha. (...) Acho que tem um jeito paulista de teatro. E o nosso aqui é mais diversificado. Eu sempre falo que a gente não é muito grupo, a gente é meio bando. Eu gosto de ser bando, não gosto de ser grupo. (...) Eu gosto mais bando porque daí é cada um na sua, sobrevivendo.

APÊNDICE 4 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ENÉAS LOUR

- A gente queria começar falando um pouquinho da sua carreira. Eu queria que você contasse para a gente, resumidamente, qual é a sua história com o teatro. Como foi que você começou?

Bom, na verdade eu tinha 18, 19 anos, na faculdade de jornalismo. (...) Eu entrei para fazer a faculdade de jornalismo e tinha um trabalho, eu tinha que fazer um trabalho sobre meios de comunicação, uma coisa assim, não lembro mais como era o nome do trabalho, e o meu grupo nesse trabalho ficou com a área de artes cênicas, teatro. E eu era menino, 18 anos, e eu lembro até hoje que eu estava descendo as escadas, o prédio da PUC lá era novo, estava mal acabado ainda, e tinha um cartaz na parede lá escrito 'Dramaturgia através dos tempos', Antonio Carlos Kraide. Um curso. Livre. Um curso livre de teatro. Pensei, 'bom, vou fazer o curso. Faço o curso, ganho um diplominha de curso de teatro e resolvo meu problema com o trabalho. Acabou que eu larguei a faculdade e fui embora fazer teatro. Nunca mais voltei lá. Com o Kraide. Isso em 74. Aí, saí, fui fazer uma peça com o Kraide, fiz o curso com o Kraide, fui fazer uma peça, fui fazer um teste no teatro Guaíra, e passei num teste para fazer uma peça chamada Locomoção Milipili.

- Já foi para o teatro infantil.

Teatro infantil. Primeira peça. Tinha feito uma peça com o Kraide que se chamava Hoje é dia de Roque, que não é para criança. E daí fui até o teatro Guaíra, fiz um teste lá, o Instituto Goethe estava patrocinando uma montagem no Guaíra, eu fiz o teste, passei e fui viajar o Brasil fazendo teatro, com o grupo Grips (?), de Belém. E a Fátima Ortiz estava junto comigo nessa montagem, e a gente viajou pelo Brasil, fez muito sucesso. Naquela época, era a entrada do grupo Grips (?) na América do Sul, com um teatro belíssimo para criança, falando de outros temas que não fadas e bruxas, e lobo mau, e eles tinham um trabalho muito sério voltado para a infância. Foi onde eu comecei a fazer teatro, junto com a Fátima e com o Kraide, e não parei mais até hoje.

- Você falou aí do Kraide. Eu queria saber que outras pessoas tiveram influência na sua formação.

O Kraide com certeza, absoluta, foi ele que me colocou nesse mundo. A Fátima Ortiz com certeza, o Beto Bruel, que é um iluminador maravilhoso. Essas três principalmente.

- O Kraide foi seu diretor. E qual a influência da Fátima e do Beto?

A Fátima porque a gente dividiu (...) A Fátima também estava começando, ela já era profissional na época em que eu comecei, já tinha uns três quatro anos de carreira e a gente viveu junto todos esses anos aprendendo a fazer teatro, principalmente teatro para criança, e é minha mulher, minha esposa. E me ensinou muito, o nosso convívio na área teatral é de 27 horas por dia e a gente aprendeu muita coisa juntos, a gente descobriu muita coisa juntos.

- A Fátima falou para a gente que ela aprendeu a escrever com você.

É. Na verdade eu comecei a escrever (...) eu escrevia já contos e poesias, coisas de adolescente e comecei a escrever. A primeira peça que eu escrevi se chamava Era Uma Vez Outra História, eu e a Fátima, parceria. Eu gostei disso e comecei a escrever. E a gente tinha um grupo, chamado Fonfuncionários da Arte, que montava os nossos textos. Com as experiências do Grips (?) e atrelado ao teatro da Alemanha, a gente começou a fazer um outro tipo de teatro aqui no Paraná, e no Brasil, a gente viajou muito pelo Brasil, em seminários e festivais, apresentando esse trabalho, a continuidade desse trabalho do Grips com a nossa visão nem tão tropical assim. Mais influenciada pela genuína Alemanha.

- Qual é o diferencial de fazer teatro para criança?

Nenhum. (...) Existe teatro bom e teatro ruim. Se é para criança, se é para adulto, se é para velho, se é para o cachorro, não tem a menor diferença. Tem que ter o respeito, tem pouca gente que tem esse respeito com o trabalho endereçado à criança. Tem que ter um pouco mais de sensibilidade no trato, com a dramaturgia, com a pedagogia. Tem que ter algum conhecimento de pedagogia. Algumas técnicas. Mas em termos de resultado, em termos de proposta artística, essa preocupação você deve ter também no teatro para adulto.

- O Beto procura não dar blackout quando ele está fazendo teatro para criança. Tem esse tipo de (...) Seria mais uma característica técnica, um cuidado, técnico. Mas em termos de qualidade, enquanto arte, não tem nenhuma diferença.

- Eu vi que você tenta trazer muito de cultura típica paranaense para dentro do teatro. (...) Eu queria saber como funciona isso para você. Por que especificamente a cultura paranaense para dentro do teatro?

Na verdade é assim: quer ser universal, canta a tua aldeia. É uma frase muito conhecida, eu acredito muito nisso. Eu acho que você se vê, vê a sua realidade (...) você retratar a sua realidade, primeiro para você, como escritor, provoca uma discussão tua, interior, do que você é, quem você é, o que que você pretende como artista. E para o espectador, ver essa reflexão de um artista, de um autor, ou de um ator, é muito gratificante. Eu gosto muito de ver coisas que são ligadas ao meu mundo, próximo. Também gosto de ver coisas que se passam em Saturno, mas gosto de ver coisas que me tocam de perto.

- Você falou que quando você está buscando a sua cultura, você descobre quem você é. Quem você se descobriu fazendo essa busca?

Não me descobri. Essa pergunta é a que você se faz todo dia. Ou pelo menos deveria fazer. Quem sou eu? O que eu quero? O que eu pretendo? Qual é a minha nesse mundo? E se assumir como pessoa, como artista, como cidadão, como ser.

- Hoje, o que o Enéas Lour, artista, pretende?

Ser feliz. Pretendo ser feliz. E pretendo dividir a minha capacidade de ler o mundo com as pessoas que quiserem ver o meu trabalho.

- De tudo o que você já fez, o que você considera mais marcante? O que foi mais importante para você e por quê?

Não sei, não sei. O que foi mais importante para mim... é porque o importante é aquilo que você está fazendo no momento. Não tem uma coisa que eu diga 'ah, em 1985 eu fiz uma coisa maravilhosa'. Uma coisa que eu tenho certeza é que em 85, fazendo essa coisa maravilhosa, eu estava feliz, eu estava muito feliz, estava me divertindo. Então, essa capacidade de me divertir é o que mais me marca no teatro, mais me gratifica fazendo teatro.

- E você conseguiu se divertir em todos os trabalhos que você fez?

Graças a Deus. Alguns foram mais problemáticos, mas a minha procura é exatamente essa: me divertir e aprender.

- Enéas, você trabalha com teatro em mais de uma função. Você escreve, você atua, você dirige. Eu queria saber como é que funciona a interação entre essas várias facetas.

Eu não sei. Eu sou autodidata, eu não tenho curso de formação acadêmica em nada e sempre fui muito enxerido, sempre fui metido a fazer tudo. E eu desenho, desde criança eu desenho, então aquela habilidade do desenho me levou para a cenografia (...) e entender de cenografia, entender de iluminação, entender de figurino foi quase uma obrigação para mim, para eu poder conhecer esse mundo, para eu poder trabalhar nele. (...) Eu acho muito difícil um literato, uma pessoa que não tem nenhuma ligação com o teatro (...), acho muito difícil

uma pessoa escrever para teatro sem ter conhecimento intenso de teatro. Saber o que funciona e o que não funciona, o que é uma esquerda baixa, o que é um ciclorama, o que é uma perna, o que é uma bambulina. Se você não tem esse conhecimento técnico, é difícil, você fica na área exclusiva da literatura e não da dramaturgia. E esse conhecimento técnico de estar em cena, saber o que que é a luz no olho, saber se colocar dentro de cena, saber impostação de voz, saber trabalhar com o seu corpo é fundamental, pelo menos para mim, para escrever. Então, essas multifacetadas que eu tenho dentro do teatro são uma coisa que eu fui adquirindo com o tempo, eu fui me metendo em tudo. Faço cartaz, faço figurino, faço iluminação, faço tudo. Eu só não sei vender espetáculo. Essa é uma falha trágica. (...) Essa coisa da comercialização eu não consigo e não é a minha praia.

- Dessas coisas que você citou aí, todas, tem alguma delas que você goste mais?
Não, também. Eu gosto de todas, me divirto com todas. Eu gosto de estar em cena, eu gosto de fazer cenário, eu gosto de dirigir, eu gosto de escrever. Gosto de tudo.

- Você acha que hoje, para um profissional de teatro viver de teatro aqui em Curitiba, só de teatro, ele precisa saber fazer de tudo?

Não, não precisa. Tem gente que é ator, exclusivamente, e vive de teatro em Curitiba. Não é uma carreira fácil. E mesmo você atuando em várias áreas não é uma carreira fácil. É uma carreira que exige muito de você, do teu desprendimento, da tua capacidade, de talento, de matar um leão por dia, porque Curitiba é uma cidade muito cruel.

- Por quê?

Porque Curitiba não valoriza os seus artistas. Ela tem uma fama cínica de cidade cultural, mas na verdade ela não é nem um pouco cultural. Muito ao contrário disso, ela judia muito de seus artistas. É uma cidade muito cruel, Curitiba, muito cruel.

- Se você fosse traçar um panorama atual da produção de teatro em Curitiba, nessa cidade cruel, como que estão as coisas hoje?

Muito melhor do que há um tempo atrás. A década de 80 foi o fim do mundo. Foi o fim do mundo. Como Fernando Collor, com a nossa ausência de política cultural, que até hoje não temos uma política cultural, com a displicência do poder público com a cultura. Nos anos 80, pouca gente ficou. Muita gente, amiga minha, saiu, fui cuidar da vida, fazer outra coisa, trabalhar no Banestado e não sei mais onde, porque não agüentou. E é muito triste, eu vi muita gente talentosa largar o teatro. Muito triste.

- E hoje, tem gente talentosa largando por causa da crueldade da cidade?

Não é só a crueldade da cidade, parece que Curitiba é muito diferente de outros centros. Não é. Aliás, ela é muito parecida com um monte de cidade brasileira e de outros lugares também. Essa crueldade que eu digo é pelo cinismo de se dizer capital cultural, de dizer isso, dizer aquilo, quando não é verdade. Quem vive disso, você pode perguntar para qualquer artista do Paraná, ele sabe que não é verdade.

- Você falou que Curitiba é uma cidade muito parecida com qualquer outra. Se fosse fazer uma comparação com Rio e São Paulo, em termos de produção de teatro, quais são as diferenças?

Nossa produção é muito melhor que a do Rio. Muito melhor. Na verdade, na maioria das cidades é isso: 80% do que está em cartaz é fraco. Todas as cidades. Se for a Paris, 80% do que está em cartaz é fraco. E 20%, 15%, 12% são os trabalhos que têm uma preocupação mais elaborada de acabamento, de contexto, de conteúdo. E Curitiba está nessa faixa, uns 10, 15% da produção local é de alta qualidade. Alta qualidade mesmo. Tem muita gente boa em Curitiba. Mas tem seus 70, 80% atuando com uma arte menor.

- Porque que você diz que a nossa produção é melhor que a do Rio? O que que a gente tem de melhor?

O teatro infantil em Curitiba, por exemplo, é um dos melhores da América do Sul. Não estou falando isso porque eu sou um ator daqui. É reconhecidamente um dos melhores trabalhos, no Brasil um dos melhores trabalhos, perde para pouca gente. Talvez Porto Alegre tenha um trabalho semelhante ao nosso, talvez Belo Horizonte, alguns grupos em São Paulo. O resto do Brasil (...) Curitiba é reconhecidamente um pólo de qualidade em teatro infantil. Teatro para a juventude, não só para criança pequena.

- Por que que você acha que mesmo tendo esse teatro de qualidade, o público curitibano espera os atores globais?

Essa mentalidade mudou um pouco, melhorou um pouco. O Festival de Teatro de Curitiba melhorou um pouco isso. O Festival de Teatro trouxe, já está na 16ª, 17ª edição, e melhorou um pouco esse panorama, porque tem muita gente, vem muita gente de fora com trabalhos, muita gente do Paraná trabalha nesse Festival e as pessoas assistem esses espetáculos daqui. 'Vocês são daqui, nem parece!'. 'Ai, tão bonitinho. Pena que é daqui'. Isso eu já ouvi muito, muito. E daí vão assistir uma bobagem de uma atriz global, de um menino ou uma menina global, uma bobagem, que faz um desfile de moda, a menina entra com seis vestidos, e acham maravilhoso e aplaudem de pé. Isso é muito comum. Mas ao mesmo tempo vieram trabalhos muito bons para cá e o público teve a oportunidade de assistir esses espetáculos aqui. Trabalhos do Antunes Filho, do Gerald Thomas, vários diretores do Brasil, o Felipe Hirsch, que é daqui, um monte de gente muito boa que o público teve a oportunidade de ver. Com alguém famoso da televisão no elenco e às vezes não. (...) Isso ainda é muito importante para muita gente em Curitiba. 'ah, eu vou ver porque a Lolita Rodrigues está fazendo a peça, então eu vou ver'. Não sabe que peça que é, não interessa isso. Eu acho que é uma satisfação para o público ver o seu ídolo da televisão, mas eu acho que existem coisas mais importantes do que ir no teatro para ver alguém da televisão.

- Você acha que essa realidade de público se encaminha para uma mudança?

Acho que sim. A nova geração sempre é melhor. Sempre melhora. Eu acredito muito nisso, acho que a nova geração, vocês, com 20 e poucos anos, tem a obrigação de fazer melhor, do que nos, do que a minha geração. Tem a obrigação de fazer mais.

- Tá certo. Você falou aí que o público curitibano teve a oportunidade de ver alguns trabalhos muito bons. Na sua opinião, qual foi ou quais foram os melhores trabalhos feitos aqui?

Ah, não posso te dizer. Vários. Vários. Não dá para citar os melhores trabalhos, não sei. Mas tem muitos trabalhos que vieram para cá no Festival. A Máquina, um grande espetáculo, do Ivan Falcão. Espetáculo muito marcante, a linguagem, a pesquisa, a dramaturgia. Os trabalhos do Antunes. Não dá para dizer, citar assim. São muitos, muitos trabalhos bons aqui.

- Certo. E você acha que você consegue citar os grandes nomes do teatro em Curitiba? Que já foram ou que ainda estão atuando? Quem são as pessoas que mais produziram e que melhor produziram aqui?

O Edson Bueno é um diretor, autor, que tinha o grupo Delírio e que teve muita produção de muita qualidade. O grupo do Mello, lá no ACT, tem um trabalho de alta qualidade também. Cleide Piasecki, tem um trabalho muito bom de dramaturgia e direção, como atriz também. Tem um grupo novo agora que eu não sei o nome exato do grupo, mas é um grupo que fez o espetáculo Aperitivos, agora, há pouco tempo. É muito bom, são gente nova, o, como é o nome dele? O Gorosito, Gabriel Gorosito, Renata Ardi, o Márcio Matana na direção. Bom, tem o grupo da Giovana Soar, que também não sei o nome do grupo, Giovana Soar, Cristiane Macedo, Ranieri Gonzales, e não sei quem mais está com eles... Nadja, Nadinha,

Nadja Naira. Nadja Naira está se lançando também como diretora, fez um trabalho lindo agora chamado Os Leões, muito bonito o trabalho dela, ela é iluminadora e atriz e agora está dirigindo. A Regina Vogue na área de teatro para criança, Maurício Vogue e Regina Vogue. A Letícia Guimarães com a Cia. do Abraço, tem um trabalho muito bacana com criança também. (...) Paulo Alves fez um trabalho bacana com Macbeth. Esses. Deve ter outros e eu estou esquecendo algum.

- Na sua opinião, existe alguma característica que seja típica do teatro curitibano? Alguma coisa que só acontece no teatro daqui?

Acho que não. (...) Um teatro como outro qualquer. Não tem uma coisa característica de teatro curitibano, não.

- E com relação aos espaços para fazer teatro em Curitiba, como eles são? Como a gente está com espaço e técnica?

Melhorou muito. Aqui tinha só, quando eu comecei, tinha só o Guairinha e o Paiol. Mas o Paiol era mais música, mais música do que teatro. E o Guairinha é uma catedral (...) ali, é o teatro ideal. E hoje nós temos não sei quantos teatros, uns 15, 20, mais, não sei quantos. E muitos muito bem equipados, muito bem (...) Agora eu conheci um teatro novo, o Barracão em Cena, pequenininho, dá uns 150, 160 lugares, muito bacana, muito bem acabado, muito bem transado, com iluminação lá do Juscelino que está com um teatro particular, está investindo nesse teatro novo. Tem o Espaço Dois, do Beto Leão, que também é um espaço bacana, pequeno. O teatro João Luiz Fiani, o Lala Schneider, o Zé Maria que é ali do lado, são casas muito boas de espetáculo. Tem algumas delas com algumas limitações gritantes, como é o caso do TUC que está sendo reformado agora, o teatro Londrina, que é abandonado, que parece uma caveira enterrada lá, que ninguém vai naquilo. Agora reformaram o Cleon Jacques, a Fundação Cultural fez um trabalho de restauro, de adaptação. O Novelas também restauraram e ficou muito bom. E eu gosto muito de teatro pequeno. E gosto de teatro pequeno, porque é mais perto do público. O teatro tem que ter essa coisa... eu detesto o Guairão, por exemplo. Acho uma porcaria aquele troço, aquele teatro. A Ópera de Arame também é uma porcaria aquele troço. Muito estúpido, muito caça-níquel. Eu gosto de ver de perto num teatro. Teatro não pode ser, não é um meio de massa. É proximidade, é um cara soando debaixo da luz ali na tua frente. Isso é que é teatro. E não você ter que ver o cara de binóculos, num estádio de Curitiba. Ridículo isso. Acho ridículo. Você vai lá ver a Xuxa desse tamanho lá no meio do palco e daí o telão com a cara dela. Eu acho uma bobagem.

- Para a gente encerrar, eu queria entrar um pouco do seu processo de criação como autor. Como é que você escreve? Como é que você cria? Como é o seu processo de criação?

É muito diverso, muito (...) cada vez é de um jeito. Cada vez é de um jeito. Às vezes me dá um estalo e eu começo a escrever, às vezes eu sonho, às vezes eu acordo e vou escrever, às vezes eu vejo uma matéria na televisão e me dá um estalo para começar a escrever, às vezes uma imagem que eu vejo, eu gosto muito de trabalhar com imagem. E às vezes uma cena, uma fotografia principalmente (...) começam a criar uma história em cima de uma imagem que não é nada, às vezes não, nunca é nada a ver com aquilo que está na foto, mas me provoca uma leitura e dessa leitura eu faço um texto. Normalmente é isto. O mais comum é isso: imagem. De uma imagem partir para o texto.

- E quando você escreve um texto que você não vai dirigir, um texto que é para outro diretor, o que você precisa colocar no texto para que o outro diretor, ele consiga entender aquilo que você quer fazer?

Na verdade existe uma coisa no texto de teatro que se chama rubrica, é aquilo que o ator não diz. São indicações do autor para a direção e para o ator. E eu tenho uma necessidade de dirigir na rubrica. Para que fique clara a minha idéia. Eu já vi muita coisa deturpada (...) E

o ator, não sei se é uma característica curitibana, mas o ator tem uma preguiça danada de ler a rubrica. Ele quer ler a fala dele, ele não quer ler a rubrica. Ele não sabe quanto tempo leva para você pôr uma rubrica. Leva um tempo para você estudar o que está escrito ali, o que que você pretende com aquela cena. E às vezes você lê na rubrica e não entende o que o autor propõe. Então, nos meus textos, eu acho que teve muito poucos que outras pessoas dirigiram, normalmente a Fátima dirige, eu comecei a dirigir no ano 2000 só, e a Fátima dirigia e a gente trabalhava juntos, vivia juntos o tempo todo e ela entendia o que eu escrevi. Na verdade em montagens de outros grupos de textos meus, eu tenho certeza que eles não leram a rubrica. Ou eles podem ter ignorado, pegado a sua visão. Mas tem coisas que são indicações ali dentro da rubrica que é conteúdo. E aquele conteúdo não escapa. Tem coisas que são técnicas e você pode optar por usar ou não. É a tua versão, tua cabeça que vai dirigir a peça. Mas tem coisas que é conteúdo.

- Na rubrica você direciona o ator, o diretor, ou também isso se espalha para sonoplastia e iluminação?

Tudo. Eu ponho que cor é o sapato da atriz. Mas é a minha visão. Ninguém é obrigado a seguir essa visão. Se você pode por... eu ponho sapato vermelho e você põe uma bota amarela. É a sua visão.

APÊNDICE 5 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM FÁTIMA ORTIZ

- Carreira: conte sua história com o teatro.

Eu comecei fazendo teatro no Colégio Estadual do Paraná, na escolhinha de arte do Colégio Estadual do Paraná. Existiam os ateliês na escolinha de arte e tinha o ateliê de teatro, onde eu comecei a fazer teatro. Era 1970, por aí. E aí eu fui fazer o curso permanente de teatro, que era o único curso de teatro que existia em Curitiba, no Teatro Guaíra. Eu fiz um ano desse curso e já comecei a fazer teatro, já comecei a fazer teatro para criança. Nessa época, eu vivi um tempo no Rio de Janeiro fazendo teatro também. Eu fiz vestibular para Direito, não fiz a faculdade de Direito e depois transferi minha vaga de aluna de Direito para o curso de Educação Artística. Isso já era 78, por aí. Eu já estava fazendo teatro, por isso, fiz essa opção de fazer Educação Artística, já estava dando aula, já estava trabalhando com o grupo de teatro amador. (Onde você fez faculdade? Na Federal). Mais ou menos nessa época, eu já estava começando a dirigir e quando eu voltei para o curso permanente de teatro do Guaíra, eu já voltei como professora. Eu fiz um ano como aluna, não terminei o curso e depois voltei. Naquela época, havia muito poucas pessoas com capacitação para dar aula e para a direção. E eu já estava seguindo um caminho bem autodidata com relação à direção de espetáculos. E aí eu voltei para trabalhar com representação e com direção. Nessa época, eu já estava super envolvida com teatro para crianças, com tudo isso. Então, fiz um resuminho rápido, mas em 1980 eu já estava com um grupo trabalhando bastante para criança. E a minha trajetória dentro do teatro, a trajetória mais importante dentro do teatro é o teatro dirigido à infância. Eu escrevi bastante para o teatro para criança, dirigi, enfim, participei de todos os movimentos disso tudo que diz respeito ao teatro ligado à criança. E, paralelo a isso, eu desenvolvi trabalhos com professores e trabalhos de direção, enfim, escrevendo, dirigindo, e sou atriz também. Na verdade, quando eu fiz o curso permanente de teatro, lá no começo dessa história, eu trabalhava como atriz. Comecei trabalhando como atriz. E depois a própria necessidade fez com que eu fosse para outros caminhos. Na época, havia poucos diretores e eu comecei a dirigir para criança e sempre liguei ser atriz, autora, diretora de teatro e arte-educadora. Isso tudo que me levou, em 1995, a criar o Pé no Palco. Nessa trajetória toda, em 95, eu criei o Pé no Palco, que hoje é essa escola.

- Como é que funciona essa interação entre atriz, autora, diretora e professora? O que você mais gosta de fazer?

Eu gosto de todas, de todas essas facetas. Talvez, eu tenha me exercitado menos, nesse momento, como atriz, porque é muito difícil mesmo. Ensino e direção ficam muito juntos. Quando eu dou aula, eu dirijo os alunos, eu dirijo espetáculo para aluno e mesmo que eu trabalhe com os atores profissionais, quando o diretor está dirigindo ele também está exercendo essa questão do ensinar, a questão de preparar o ator. E escrever é uma das coisas bem especiais que eu faço. Mas eu sempre escrevi em parceria. Sempre escrevi com o Enéas Lour, que é meu marido, em parceira com a Rosy Greca, que faz as canções. E o que eu escrevi, eu escrevi mais para criança. Agora, estou mais ligada em escrever. Nesses últimos anos, eu tenho feito textos só meus para criança. Esse ano, eu escrevi O Olho d'Água, que vai voltar em cartaz no Guairinha e escrevi um texto chamado Memórias do Palhaço Sonhador, acabei de escrever, faz um mês. Então, quando eu termino de escrever um texto, eu digo 'isso é o que eu mais gosto de fazer', quando eu termino de dirigir uma peça, eu digo 'isso é o que eu mais gosto de fazer', e quando eu estou no estúdio dando aula, eu digo 'eu não quero fazer outra coisa da vida, eu quero ficar aqui dando aula'. Então, tudo depende muito do espírito. Em momentos diferentes, cada uma dessas facetas do fazer artístico, do fazer teatral, tem uma importância diferente para mim. Mas eu gosto de todas. Na verdade, quando a gente está bem, tudo é bom. E às vezes, também, todas essas coisas são difíceis. Quando eu estou fazendo um trabalho de direção que está complicado,

ou quando estou com uma turma de alunos que eu não estou conseguindo acertar o caminho, enfim, também tem esse lado de que, às vezes, todas essas coisas também dão, digamos, o desprazer ou a preocupação. Mas o mais importante disso é dizer que eu comecei a fazer teatro em uma época em que as pessoas não sobreviviam de teatro. As pessoas tinham que fazer teatro e ter outra profissão. Hoje a gente já tem esse privilégio, de poder dizer 'essa é minha única profissão'. E eu, por isso, por eu ter desenvolvido essas características de ser atriz, de ser professora, eu nunca tive outra profissão. Eu só trabalhei com o teatro.

- Você acabou de me dizer que hoje já dá para viver de teatro. Mas isso é só para pessoas multifacetadas, que sabem fazer atuação, direção, mais ensino, eu tem pessoas que conseguem se especializar em ser só ator, ou ser só diretor? Dá para viver só de teatro? Eu acho que hoje, o que eu posso dar para você é a realidade, de hoje. Hoje, em Curitiba, muitas pessoas vivem dessa profissão. É essa profissão. Não precisa dizer 'ah, você faz teatro, mas você tem outro trabalho', enfim, 'você faz outra coisa'. Mas, geralmente, quase todas as pessoas que vivem do fazer teatral sabem fazer mais de uma coisa. Um ator geralmente sabe dar aula, sabe executar uma luz, executar um som, sabe fazer maquiagem, sabe, enfim, faz parte desse aspecto de se manter na profissão, essa coisa multifacetada é uma realidade para muitas pessoas. Geralmente um diretor de teatro é professor. Aqui em Curitiba, a maioria dos diretores de teatro são professores também. E atores muitas vezes sabem, e tem que saber, fazer produção, produção executiva. Hoje, existem grupos que dizem 'ah, somos atores desse grupo, nós fazemos a produção'. É bem difícil alguém dizer 'sou só atriz'. Mesmo essa pessoa, sendo só atriz, ela faz locução, faz comercial, faz teatro, ela faz cinema, ela faz uma apresentação de evento. Então, sempre tem essa questão que ter que estar com capacidade para esse exercício diversificado.

- Das coisas que você faz, você disse que estava mais focada em escrever. Eu queria saber como é o seu processo de criação? Você está sozinha? Você lê? Você se inspira em livros? Você pega coisas do seu cotidiano?

É, para escrever, assim, eu sou bem lenta. Eu tenho algumas idéias, algumas coisas ficam na minha cabeça, passeando, daí eu começo com uma primeira estrutura de roteiro, eu tenho muito papelzinho, coisinhas anotadas, um recorte de alguma coisa de jornal, alguma anotação que eu fiz e aquilo vai processando. É lento esse processo. Agora, esse último texto que eu escrevi, eu escrevi em um mês porque eu ganhei um prêmio e eu tinha uma data para entregar o texto. Então, por isso, foi muito legal, porque eu percebi que eu posso fazer esse processo, que eu digo que é lento, também ser mais rápido. Mas assim, quando eu estava escrevendo O Olho d'Água, eu estava com dificuldade para resolver a peça e, um dia, eu saí daqui do Pé no Palco e tinha umas crianças de rua, e quando eu vi aquelas crianças, o olho daquelas crianças, me veio a idéia de que o olho d'água é a vertente de água, mas também pode ser um olho prestes a chorar. E quando eu vi, quando eu percebi aquela situação, eu pensei, 'não, é o olho d'água, lá, o olhinho d'água da natureza, mas é o olho da gente também'. E daí, a peça ficou com um subtítulo: a arte de chorar. Eu daí eu falei 'pô, era isso que estava faltando, eu ver que sentido tem o olho d'água para a criança, e não para mim, porque eu quero falar da ecologia, quero falar da preservação, quero falar da água, mas pra criança'. Então, pra criança, o tema do choro é um tema rico, um tema bonito, subjetivo, forte. Daí quando eu tive essa 'sacação', eu terminei de escrever o texto. Então, a gente às vezes quando escreve também precisa ter paciência, porque você tem que ter esse tempo, você caminha, passou alguns dias que você deixa aquilo amadurecendo, tem que ter, no meu caso, tem que ter paciência para amadurecer. E nesse texto, nesse que eu escrevi em um mês, eu percebi que também dá para fazer isso rápido, porque aí tem a questão tempo. Também eu ainda não me disciplinei a ter um tempo para escrever. Se você tem esse tempo, esse processo acontece mais rápido. Eu tento escrever fazendo todas essas coisas que eu te falei que eu faço. É muita coisa. É sempre relação

com os meus alunos, é aula, é peça, é direção, direção dos atores, o Pé no Palco tem uma companhia estável, de atores profissionais. Mas acho que é isso, acho que o processo de criação, mesmo, é parecido com o processo de estar dirigindo um espetáculo: você tem uma idéia da direção, mas é só o dia-a-dia com os atores que molda o resultado. Quando algo está dando errado, é melhor ir para casa, toma um banho demorado, às vezes no meio da madrugada você fala 'não, aquela cena não está boa, tem que tirar' ou 'ah, já tive uma idéia, vou trocar tal coisa'. Então, eu acho que o processo é muito assim, a gente tem que deixar acontecer. As idéias estão no mundo metafísico, você tem que esperar elas chegarem para você conseguir ler o que já está escrito, digamos, nesse mundo subjetivo. E muitas vezes a gente não consegue pôr no papel. Você termina um trabalho e fala 'nossa, como que eu não percebi que aquilo não funcionava'. O que é bom, no caso do Pé no Palco, onde a gente tem os espetáculos de repertório, é ter a oportunidade de amadurecer. Mesmo com o texto também, no caso, o texto que eu escrevo para montar com os atores do Pé no Palco, que nem O Olho d'Água, que eu vou remontar, eu tenho a oportunidade de rever. E isso é a vantagem do teatro de grupo, você tem a vantagem de lapidar, de rever, porque teatro é muito uma arte coletiva. A relação do diretor com o ator... não é só o diretor que cria, ele cria em função daquilo que ele recebe do ator, então, o teatro é uma arte de cumplicidade, de generosidade, de parceria.

- Teatro infantil. Como você foi parar em teatro infantil? Por que teatro infantil?

Eu acho que o teatro infantil era, assim, a minha missão e a minha estrela maior. Isso eu estou pensando em termos poéticos mesmo. Levei um tempinho para descobrir... não, nem sei se levei. Eu comecei trabalhando como atriz, eu fiz alguns espetáculos para criança. Daí, mais ou menos em 1975, 76, tinha os encontros aqui em Curitiba, eram os seminários nacionais de teatro para criança. Era uma época em que estava tendo uma mudança muito grande no conceito de teatro infantil. O teatro infantil, até então, era muito atrelado à educação, à escola, aos conceitos moralistas. O teatro servia como um meio de apoio ao ensino formal. E daí, bem nessa época, estava tendo uma virada: 'não, o teatro infantil é teatro, é um teatro como qualquer outro, é um espetáculo no qual os atores têm que estar preparados, onde existe uma linguagem'. Enfim, o teatro foi se desligando dessa questão, desse vínculo com a educação num sentido restrito. E eu peguei esse momento. Estava vindo para Curitiba, vinham para Curitiba esses seminários, as pessoas estavam pensando esse novo teatro para criança, estavam fazendo esse novo teatro para criança. E nesse momento, eu estava com um grupo, que era com o Enéas Lour, que é meu marido, e com a Rosy Greca, até hoje é ela que compõe as canções dos espetáculos que eu faço. E a gente estava junto, e num desses festivais, a gente colocou um espetáculo chamado Era Uma Vez Outra História. O texto era do Enéas e meu, com as músicas da Rosy e com a direção da Lala Schneider. Foi a primeira vez que a Lala dirigiu, ela não dirigia, e daí a gente convidou e ela dirigiu esse espetáculo para a gente. E depois, no outro trabalho, a gente já sentiu a necessidade de direção e eu já comecei a dirigir. Então, eu já estava misturando ser atriz, dirigir e escrever. E, por essas coisas que não se explicam, eu me descobri, assim como o Enéas e a Rosy, nos descobrimos pessoas vocacionadas para atingir o universo da criança, de uma outra forma que não daquela forma careta, enfim, daquela forma restrita, porque muitas vezes a gente sabe que o teatro restringe, se restringe, no caso do teatro para criança. Então, a gente se descobriu vocacionado, o Enéas escreve muito bem para criança, eu aprendi com ele a escrever para criança, a Rosy compõe canções lindas para crianças. Então, foi meio que uma trilogia assim: o Enéas escrevia, a Rosy fazia as canções e as idéias de encadeamento da peça, por eu ter a coisa da direção, sempre era eu que fazia. Então, eu ia resolvendo a dramaturgia do espetáculo, o Enéas escrevia e a Rosy colocava as canções. Então, a minha ida para escrever para criança e para dirigir para criança foi ligada a essa minha questão do espetáculo. Essa possibilidade de... essa 'sacação' de criar um espetáculo. Então é tudo meio junto, mas acho que aí tem um diferencial que é assim:

eu poderia ser uma boa diretora de teatro, mas não entender esse universo. Esse universo é um universo específico, o teatro para criança tem uma linguagem específica.

- Que linguagem é essa? Quais são os diferenciais de se fazer teatro para criança?

A linguagem do teatro para a criança é uma linguagem na qual a ênfase está no imaginário. Claro que o adulto também imagina, todos nós imaginamos, e existem muitos livros e espetáculos para adultos que também tem uma grande ênfase no imaginário. Mas a criança, a realidade ainda não se apoderou dela totalmente, o caminho pelo qual você chega na criança é através do jogo, da brincadeira, do sonho, da magia, e a realidade é uma ponte, tem que ter a realidade dentro desse teatro. A realidade é o que valoriza essas questões, ela vai compreender e viver essa realidade através do jogo e do imaginário, da ênfase no imaginário. Então, a gente fala que no teatro para criança o equilíbrio entre o lúdico, o mágico e o real é importantíssimo. Tem que saber equilibrar esses ingredientes, tem que saber. No meu caso, é o poético, é a poesia. Pode pegar O Olho d'Água, pode pegar esse último que eu escrevi, o meu teatro para criança é calcado na poesia, no poético, enfim, no mundo da metáfora, de atingir a criança... bem aquilo que eu falei, no Olho d'Água, é um olho d'água, mas é um olho cheio de água, um olho prestes a chorar. Quando que eu já chorei? Quando a gente chora? Ah, então, vou falar do choro para a criança. Então você chega nisso de alguma forma.

- Pelo o que a gente pesquisou sobre você Fátima, pelo o que eu vi, a gente acabou percebendo que você trabalhou bastante com a transposição da literatura para o palco. Você pode falar um pouquinho, assim, sobre esse trabalho.

Eu acho que se eu não tivesse ido para a carreira do teatro, eu teria seguido a carreira da literatura, do estudo literário. Eu seria uma boa professora de literatura, acho que eu teria feito isso se eu não tivesse feito Educação Artística e ido para o teatro. Eu gosto muito desse universo e eu acho que eu acabei atraindo esse desejo, que veio para o teatro muito em função de uma necessidade bem específica que é assim: eu dou aula. Então, nas turmas tem, lá, 20 alunos. Eu não vou encontrar um espetáculo de teatro que oportunize o exercício para 20 alunos. Porque geralmente você vai pegar um texto pronto, que tem o protagonista e o comum é quatro ou cinco personagens principais. Então, numa escola de teatro, é muito difícil você montar um texto clássico, um texto pronto, até porque muitas vezes os alunos não têm a capacidade ainda para fazer um texto mais complexo e porque esses textos oportunizam a participação de poucos alunos. Então, isso não é só comigo, acho que outras pessoas também, outros professores, a gente acaba se apoiando na literatura para adaptar, para fazer adaptação, porque quando você faz adaptação, você procura contemplar toda a turma, todos os alunos. Então, muito em função disso, eu comecei a mexer com a transposição da literatura para o palco. Foi de uma necessidade, mas dessa necessidade eu comecei a desenvolver também uma dramaturgia, que é uma dramaturgia derivada do texto literário. O Conto da Ilha Desconhecida, do José Saramago, é um conto e está ali no livrinho, e eu coloquei no palco da primeira palavra do Saramago até a última, mas virou teatro. Como que isso vira teatro? Então, é um aprendizado, uma pesquisa, enfim, um aprendizado de transformar essa linguagem mais subjetiva, algo mais autoral, mais lá do escritor... você tira do lírico, do romance, para pôr no dramático. Então você vai descobrindo personagens dentro dessa literatura. Descobrindo não, trazendo eles para a cena, para o palco. E eu não faço uma transformação que eu adapto criando diálogos. Esse outro espetáculo meu que está aí em cartaz pela cidade, Amor Seja Como For, são contos e crônicas. Também, são contos e crônicas do jeito que o autor escreveu, mas eu vou descobrindo como que eu tiro aquilo da forma narrativa do autor e faço aquilo virar texto na boca do ator. E é uma descoberta isso, um aprendizado e está sendo muito legal. Agora, no Amor Seja Como For, a gente conseguiu compreender mesmo essa pesquisa, então eu acho que é um espetáculo que é um marco, assim, nessa pesquisa. É uma trajetória aí de descoberta. E todos esses espetáculos agora do repertório do Pé no

Palco, o Conto da Ilha Desconhecida, que é do Saramago, o Rumo à Terra é do Walt Whitman e o Amor Seja Como For é do Roberto Gomes, que é um cronista daqui de Curitiba, ele é um cronista que escreve na Gazeta. Quer dizer, o repertório do Pé no Palco hoje é feito da transposição da literatura para o palco. Então, é um caminho mesmo, é um caminho, e sempre tem que se descobrir dentro desse caminho. Quando a pessoa vai ver, ela não vai ver um romance ou uma crônica lida no palco, ela vai lá, ela vai ver teatro.

- Você falou bastante de processos de aprendizagem. Quem foram as pessoas que mais influenciaram o seu processo de aprendizagem, a sua formação? Como atriz, como professoral, como diretora e como dramaturga.

Com relação ao teatro para criança, tem dois nomes. Um deles é Nilo Filho Cruz (?), que ele é o diretor do grupo da Esporte (?), que foi a figura importante nessa época que eu falei para você, nessa mudança, nessa virada. Acho que com ele eu aprendi muito, eu me inspirei na questão da direção do teatro para a criança. Como diretora, eu sou muito, muito autodidata, eu acho que eu posso dizer que eu me inspirei um pouco em tudo, das correntes clássicas, assim, não tem um diretor que tenha sido meu professor. Eu fiz alguns cursos com alguns diretores, mas nenhum nome que tenha sido, assim, meu professor de direção. E como autora eu aprendi junto com o Enéas a escrever, aprendi com o meu marido a escrever, e lendo muito. E é isso. E aqui em Curitiba teve uma pessoa que foi muito importante no meu processo que foi o Antônio Carlos Kraide, que foi o primeiro diretor que me dirigiu, assim, como atriz. Enfim, eu acho que foi uma pessoa bem importante na minha forma de fazer teatro.

- E dos trabalhos que você realizou, quais foram os mais marcantes para você?

Eu acho que como diretora foi um trabalho chamado Assim Que Passem Cinco Anos, que é um texto do Frederico García Lorca, foi quando eu me descobri, foi quando eu descobri a minha poética como diretora. Acho que muito porque é um texto surrealista, um texto com muita poesia e acho que foi ali que eu me descobri, que eu descobri a minha linguagem, o meu caminho como diretora. Foi o primeiro espetáculo que eu dirigi para adulto que já dava para olhar e dizer que ali está a essência de tudo o que depois eu fui descobrindo mais profundamente. E no teatro para criança, o Menino Maluquinho, adaptação do livro do Ziraldo, é um marco também, porque eu falei dessa questão da transposição da literatura para o palco para os alunos, mas o teatro para criança também tem muito da literatura, porque a gente começou a fazer teatro para criança num período em que existia muito pouco texto, então, tinha que recorrer à literatura. E a primeira montagem do Menino Maluquinho foi em 80, eu não sei direito a data, mas foi em 85, 86 a primeira vez em cartaz, e foi uma grande descoberta a gente ter tirado o livro dele do papel para colocar no palco. Foi uma adaptação que ele elogia muito, que ele gosta muito, que ele indicou, foi montada em Portugal, foi montada em outras partes do Brasil. Então, eu acho que o Menino Maluquinho tem muito a ver nessa minha trajetória, também de uma linguagem não tradicional, porque tirar um livro do Ziraldo do papel e ir para o palco. Até hoje você vê que ela é uma montagem moderna, que ela é arrojada, que ela valoriza muito a inteligência da criança, enfim, eu acho que o Menino Maluquinho também é um marco, assim. Deixa eu ver o que mais... é marco o Menino Maluquinho, a peça do Lorca como diretora... Eu escrevi um texto chamado Maria Pipoca, esse foi o primeiro que eu escrevi sozinha, então depois do Maria Pipoca foi que eu escrevi O Olho d'Água e depois esse que eu falei do palhaço. E tem outro, a História de Pan, que eu fiz sozinha. Maria Pipoca eu escrevi para a Regina Vogue, escrevi para ela fazer a Maria Pipoca, e esse texto também é bem marcante, mais para mim, porque foi um espetáculo que ficou pouco tempo em cartaz, o texto não foi publicado, quero ver se eu publico, uma coisa mais interna, não que tenha sido, assim, sucesso. Nesse sentido, Menino Maluquinho foi e é até hoje. Maria Pipoca é mais no sentido da minha trajetória mesmo. Acho que é isso.

- E teatro curitibano, que não são trabalhos seus. Algum deles te marcou? Algum deles foi importante para você?

Eu convivi bastante com o Edson Bueno enquanto diretor, eu gosto muito do trabalho dele. Ele tem uma adaptação do Will Eisner, que é... agora eu esqueci o nome e eu também estou confundindo porque o Felipe também fez. A do Felipe chama-se Avenida Dropsie, mas enfim, daqui a pouco eu lembro. Eu acho que hoje o Paulo Biscaia faz um teatro super interessante, eu gosto pra caramba do teatro que ele faz, e eu gosto muito também, no teatro para criança, do Renato Perré (?), que é o diretor do grupo Filhos da Lua. Acho que o trabalho dele é um trabalho riquíssimo, como ator, autor, diretor, gosto muito do trabalho do Perré. E o Maurício Vogue, na direção de teatro para criança, ele começou fazendo teatro comigo, descobriu o fazer teatral comigo e depois eu aprendi coisas com ele. Eu acho que é bem essa a trajetória, os discípulos superam os mestres e acabam fazendo a gente também descobrir coisas. Então, eu acho que o teatro para criança que o Maurício faz, os espetáculos do Edson Bueno, do Paulo Biscaia são trabalhos, assim, bem interessantes mesmo. E hoje tem uma moçada aí fazendo teatro experimental, tem um trabalho aí super legal, enfim.

- Saindo agora um pouco da sua carreira, das suas percepções, e entrando mais no teatro curitibano, num panorama mais amplo, qual foi a obra mais importante que já foi realizada aqui, em Curitiba?

Olha, tem uma obra que é bem marcante que é O Vampiro e a Polaquinha, do Dalton Trevisan, que ficou em cartaz no teatro Novelas Curitibanas quando inaugurou, depois ficou em cartaz por bastante tempo. Acho que foi um trabalho importante, até porque foi a primeira vez em que Dalton Trevisan cedeu, ele permitiu que a obra dele fosse para o palco. Acho que é uma obra, assim, bem importante. Marcos do teatro, você está perguntando, né? Não sei, acho que aconteceram muitas coisas em tempos diferentes, eu posso até pensar para te responder melhor depois, para te dar alguns dados mais legais. Eu tenho que repassar na minha cabeça algumas coisas de momentos que foram importantes. Eu acho que para o público, O Vampiro e a Polaquinha é um momento nesse sentido. Depois tem outras coisas que são mais importantes para a classe artística enquanto busca, descoberta, e às vezes não tem tanta repercussão para o público. O Marcelo Marchioro fez também uma montagem do Bruxas de Salém muito legal, que foi uma coisa que também marcou bastante. Eu vou dar uma pensada, tipo, na década de 70, na década de 80, eu tenho material para te responder essa pergunta depois, de uma forma mais histórica mesmo, de um jeito mais legal.

- E falando da produção atualmente. Como é a produção de teatro curitibano atualmente? Ela é melhor do que já foi, ou poderia ser melhor? Como você considera a produção de teatro curitibano?

É, hoje ela é maior, com certeza, é mais rica, mais diversificada. Acho que já aconteceram momentos, na década de 80, 90, no sentido de qualidade de produção, de trabalhos interessantes, que são talvez coisas com uma repercussão maior do que hoje. Mas hoje, acho que a característica hoje é a diversidade. Primeiro que o curso superior, o curso da FAP, ele está mais maduro, as pessoas que estão se formando, que já se formaram, estão tendo a oportunidade de uma trajetória maior, estão consolidando grupos, grupos de pesquisa. Depois, essa questão de vários espaços independentes. A gente tem o Abração, tem a Escola do Ator Cômico, tem o ACT, tem o Pé no Palco, tem o teatro João Luiz Fiani, enfim, isso gera também linguagens diferentes e gera também formação de platéia e núcleos diferentes de pesquisa, de teatro. Então, acho que hoje tem uma diversidade muito grande, e a gente tem hoje mais, assim, tecnicamente, o apuro técnico, apesar de estar muito longe de ser o ideal, está mais maduro. Acho que a gente amadureceu nessa questão de colocar no palco um espetáculo bem acabado, melhor acabado, em função dos recursos todos. Mas eu acho que assim mesmo, aqui em Curitiba, a gente ainda está longe de

tecnologia teatral, coisa que a gente vê em outros centros. Mas acho que é isso, acho que a diversidade é o marco principal.

- O que ainda falta para o apuro técnico, para a técnica, ser a ideal?

Os teatros em Curitiba, tirando o teatro Guaíra, o Guairinha, em termos de palco italiano, que é a catedral como diz o Beto Bruel, iluminador, ele fala 'a catedral, o Guairinha, vocês vão para a catedral'. Mas assim, na verdade, os teatros, quase todos, eles têm muitos problemas. Diferentes, mas tem. Problemas de estrutura mesmo, do arquiteto quando bola, quando faz o teatro, não sabe o que é, não tem noção de muita coisa. Se você vai no Fernanda Montenegro, é aquela boca de cena aberta daquele jeito, é super complicado, difícil de se entender, não tem rudimento, não tem rudimento mesmo para você fazer subidas e descidas de cenário, daí é um teatro que você não sabe direito o que que é. Eu estava agora em cartaz lá no teatro Paulo Autran, também tem dificuldades da platéia, da visibilidade da platéia para o palco. O teatro José Maria Santos, que é uma graça, super bem cuidado, o coordenador do teatro cuida pra caramba do teatro, e enfim, ele tem problema, tem problema que, dependendo do ponto onde o ator está, a platéia não enxerga o placo, tem problema que as coxias vazam muito. O Novelas Curitibanas, então, que foi agora re-inaugurado, inventaram uma cabine de som e luz de um lugar onde o operador não enxerga o ator. Então não deu certo a cabine, tem que descer tudo e fazer aqui embaixo, mas embaixo não tem lugar, então o operador, o técnico de som e luz fica do lado do público. Inauguraram o teatro e colocaram uma cabine no mezanino onde os técnicos não vêem o ator. Então, essas coisas, Curitiba merecia um livrinho, sabe. E daí tem outras coisas, teatros bons, como o Sesc da Esquina, que podia ser um teatro e é mais, assim, um espaço para evento, você não consegue ficar ali mais do que dois ou três dias com uma peça. E o Guairinha, que é a catedral, às vezes é muita areia para o caminhãozinho dos grupos locais, né? Porque daí você vai pôr num teatro que é caro, para botar 300 pessoas... a realidade, hoje, do público para teatro em Curitiba não é para 300 pessoas. Quando a gente consegue 150 pessoas, 200 pessoas, 'oba'. Na verdade, esses espaços alternativos que tem aí 50, 60 pessoas na platéia é o que tem mais a ver com a realidade. Espaço Dois, Espaço Novelas, aqui no Pé no Palco cabem 70, 80 pessoas também. Mas é isso. Na verdade, essa questão que você colocou é uma questão bem complexa, falta investimento nessa questão, investimento nessa questão técnica, de aprendizado. A gente quebra muito galho. 'Então, tá, então faz assim', é super difícil chegar num resultado, a gente sua muito para chegar num resultado legal, para dizer 'ah, a peça estreou e a gente conseguiu resolver isso, resolver aquilo, resolver aquilo'. Claro, tem os espaços alternativos. Aqui no Pé no Palco a gente já cria o espetáculo sabendo que são espetáculos experimentais. E também esses espaços alternativos que a gente tem na cidade, como o Pé no Palco, a maioria deles não tem equipamento de som e luz, acho que nenhum deles, assim, equipamento legal. A gente não tem equipamento de luz e som aqui, daí a gente aluga e para alugar... enfim... acho que essa questão é uma questão bem precária.

- Você mencionou a realidade de público de Curitiba. Você acha, Fátima, que falta público, falta platéia, falta curitibano interessado em teatro?

Falta. Eu acho que a gente tem, aqui em Curitiba, um teatro muito rico, muito bom. Os espetáculos daqui, quando viajam, fazem muito sucesso. Nós temos atores muito bons nessa cidade, mas atores assim muito bons, e eu acho que o público, ele não prestigia mesmo os atores da cidade.

- Por que não?

Assim, Curitiba, eu acho, Curitiba é muito ligada a status. O curitibano vai ver, com relação a teatro e a dança também, acho que dança mais ainda até, o curitibano vai ver aquilo que dá status. Então, dá status ir ao teatro no Festival de Teatro de Curitiba. 'Ah, fui ao teatro. Então, já cumpri a minha obrigação com essa parte'. É isso, dá status. 'Fui no Guairão ver...'

nem que às vezes ele nem curta o ator, mas ele foi no Guairão ver um artista global. Daí vai todo mundo, chega lá, está cheio. Então o curitibano não tem esse hábito, esse valor introjetado de valorizar mesmo o artista da cidade, de quer conhecer, de no mínimo querer conhecer o teatro que se faz aqui. Acho que as pessoas em Curitiba, agora, muito devagarzinho está se rompendo um pouco o ciclo. Assim, o teatro é feito em Curitiba para a classe artística, os familiares e os amigos, digamos, um ciclo, assim: classes artística, familiares, amigo do amigo, amigo do amigo, meio por ali. Agora, eu acho que está começando a romper um pouco isso. Eu senti isso no Amor Seja Como For, porque o Amor Seja Como For começa com o elenco conversando, eles ficam meio que recebendo o público, conversando com a platéia, e teve um dia que eu olhei para o elenco e falei 'gente, não tem ninguém conhecido'. É muito difícil a gente fazer teatro e olhar para a platéia e não ter ninguém conhecido. Sempre a platéia é relativamente conhecida. E eu tive experiência agora, nesse espetáculo, de que o público, o público que viu, que escutou, que se interessou, que foi, saiu de casa, comprou ingresso. Mas isso é bem raro. E geralmente isso acontece quando algum espetáculo, por algum motivo, consegue superar esse pedacinho aí de amigo, amigo do amigo. E no caso do Amor Seja Como For, o tema, o carisma muito grande, os atores estão super bem, rolou um boca a boca muito forte. E foi o que aconteceu com as peças do Paulo Biscaia para um outro tipo de público, para a moçada, pelo tipo de teatro que ele faz, ele fala 'trash caprichado', o terror que ele coloca, a linguagem dele atraiu também um público, ele fez um sucesso. E o João Luiz Fiani, ele conquistou o público também. Ele foi agora para o Guairinha com dois espetáculos e lotou o Guairinha. Fazia muito tempo que o Guairinha não estava sendo usado por artistas da cidade e enchendo o teatro. E eu vou com a temporada do Pé no Palco para lá, arriscar, mas estou contando que a gente vai ter público lá dentro. Cabem 500, tem que ter 200 no mínimo todo dia lá. Mas assim, acho que a gente está começando a romper esse ciclo. Mas acho que Curitiba perde muito, o público curitibano perde, perde de não ver as coisas legais que acontecem. Acontecem coisas de teatro muito legais. Coisas para públicos diferentes, o pessoal que faz teatro experimental faz um teatro muito legal para a moçada, que se a moçada fosse mais, gostaria. O pessoal que é mais ligado a um teatro mais clássico também, se quiser tem. E o público perde e o artista também, porque o artista fica ressentido. A coisa mais triste para um artista é saber que a sua cidade, que a sua comunidade não te reconhece. Então você precisa aparecer numa novela, em termos nacionais, para daí a cidade te reconhecer. Eu sou amicíssima do Mário Schoemberg, que estava agora na novela na Bandeirantes, e esse talento que ele tem vem daqui. Faz 30 anos que ele faz teatro e fez coisas maravilhosas aqui em Curitiba e ninguém conhece. Daí ele aparece na televisão, não pode vir aqui na churrascaria Paiol jantar que vem todo mundo pedir autógrafa. E ele fez muita coisa muito mais legal do que isso que ele está fazendo. Então existe uma coisa, assim, que os artistas talentosos eles têm um ressentimento com a cidade. Porque tem muita gente boa que fala assim: 'poxa, é aqui o meu lugar, aqui que eu queria mostrar o que eu sei fazer e o que eu faço bem e o público não vai'. E acho que é bem isso mesmo. A Rosy fez um show agora, a Rosy Greca fez um show na Caixa, e eu estou falando isso muito inspirada por aquilo que ela falou. Ela disse 'o público perde e o artista perde, porque até o artista conseguir transformar esse ressentimento em trabalho, até ele conseguir superar isso...' Daí muitas pessoas desistem, muitas pessoas, muitas, muitos artistas talentosíssimos desistem. Vão para áreas como a Comunicação, enfim, vão fazer outra coisa da vida. E tem muitas pessoas boas em Curitiba, atores, principalmente atores e atrizes que não tem essa capacidade que eu te falei de saber fazer um monte de coisa, que estão por aí, vivendo com dificuldade, porque é isso que sabem fazer da vida, mas falta produtor. Eu acho que em Curitiba falta produtor. Geralmente, quem a faz a produção do espetáculo é o diretor ou os próprios atores do grupo. E falta produtor. Alguém que cate esse povo talentosíssimo e faça o trabalho desse povo aparecer. Acho que uma das coisas que falta em Curitiba é produtor cultural. Mas não que seja aquele produtor que só quer especular, que só quer ganhar dinheiro. Claro que, nesse sentido, ele vai ganhar dinheiro também, mas principalmente tem

que querer mostrar esse talento da cidade. Curitiba é uma cidade que poderia ter cem teatros. Munique é uma cidade muito menor, se você for ver, na Europa, as cidades muito menores que Curitiba tem cem teatros. Curitiba poderia ter um teatro como o teatro José Maria Santos, podia pôr dois por bairro, nos bairros grandes. Podia ter um teatro bem grande no Bacacheri, nas Mercês, no Bigorriho, no Batel. Imagina, o Batel, cheio de bar, cheio de gente gastando grana, por que não ter um bom teatro ali? Aí tem o Paulo Autran e o Fernanda Montenegro que são administrados por pessoas que não tem know how. Na verdade, esses outros teatros que tem aqui em Curitiba, essas pessoas que administram, não sabem administrar. Tem os dois teatros no Novo Batel, o Fernanda Montenegro e o Paulo Autran. Outro dia eu disse 'vou ligar para o Paulo Autran, meu marido é amigo do Paulo Autran, e vou dizer para ele tirar o nome dele desse teatro'. Vou fuxicar para a Fernanda Montenegro e para o Paulo Autran, porque são dois teatros muito mal administrados. Imagine, num bairro como aquele...

- Mas o que você quer dizer por mal administrado?

São pessoas que não tem cabeça, que não tem cabeça, não sabem, não sabem. Primeiro que ali tecnicamente tem problema, não tem técnicos capacitados, e eles não sabem lidar, não sabem administrar. Porque administrar é um conjunto de coisas, começando que os teatros não foram bem feitos e não são bem equipados. Já começa por aí, né. E não sabem se lá é um lugar para evento ou um lugar para teatro. E daí, daqui a pouco, o espetáculo que está no palco tem que sair correndo porque vai ter uma palestra que eles venderam para uma empresa e que vai dar uma grana legal, então você tira seu cenário voando porque vai ter um seminário, e, enfim, eles não sabem focar mesmo. Por exemplo, o teatro de João Luiz Fiani é um teatro bem administrado, é um teatro que tem 'sacação' comercial e que sabe o que é que ele quer. Ele quer fazer espetáculos comerciais de entretenimento para um grande público e ele persegue isso e faz, porque existe um foco, existe um direcionamento ali no que ele faz. Mas isso também vale, essa questão da administração também vale para teatro Guaíra, para tudo. Falta também política cultural nos órgãos oficiais. O que o Novelas quer? O que o teatro Guaíra quer? Na questão pública, falta política cultural e nos teatros particulares falta conhecimento mesmo de administração. Então, nossa, Curitiba é uma cidade que poderia ter muito mais teatro.

- Na questão do público, você disse que aquela realidade ali do ciclo pequenininho estava mudando. Você sabe por que ela está mudando? Tem algum fator que você consiga identificar do porquê dessa mudança?

Essas são coisas antropológicas. Esse estudo é uma coisa para o pessoal que faz antropologia. Mas assim, eu posso falar uma coisa bem simples. Eu acho que essa questão de existir vários espaços culturais independentes em Curitiba mudou essa realidade de público. Porque esses espaços, o Abração, lá no Bacacheri, o Pé no Palco, o ACT, a Escola do Ator Cômico, João Luiz Fiani, eles fazem uma formação de platéia. E acaba que essa platéia fica só restrita aqui, ao Pé no Palco, ao pessoal do Abração, ao pessoal que vai no ACT. E de repente começa a ter uma mescla. O pessoal que assiste João Luiz Fiani diz 'ah, vamos ver Amor Seja Como For'. Eu acho que tem um pouco a ver que Curitiba saiu do umbigo do teatro Guaíra. Quando eu comecei a fazer teatro era tudo ali no teatro no Guaíra. Mas isso demora, faz 20 anos que está acontecendo essa mudança, daí vem espalhando. Mas tem coisas que acontecem por aí na periferia, nos bairros, que a gente nem sabe. De repente tem aí um grupo de teatro popular que faz um trabalho maravilhoso, na periferia, pessoal de ONG, pessoal que faz um outro tipo de teatro, que a gente não sabe. Mas acho que essa mudança, ah, vamos dar um ponto ao Festival de Teatro de Curitiba, não vamos massacrar tanto, né, o Victor Aronis, o pessoal da Calvin. É um Festival com imensos paradoxos, mas também você tem que contar que muita gente viu teatro pela primeira vez, viu um bom espetáculo pela primeira vez no Festival de Teatro de Curitiba, e começou a gostar de teatro a partir do Festival. E também tem uma coisa assim. Curitiba teria tudo para

ser um centro cultural muito mais vivo, como é em Porto Alegre, por exemplo. Então eu acho que está na hora do curitibano perceber isso. As pessoas que têm grana vão para Rio e São Paulo, as que não tem ficam só vendo televisão. Então, está na hora das pessoas perceberem que essa é uma cidade que tem uma infra-estrutura cultural que tem que ser usada, enfim, usufruída. O curitibano tem que se ligar que tem que usufruir do que tem aqui. Tem bastante teatro... apesar de serem poucos, poderiam ser mais. Acho que é uma questão cultural, é uma questão cultural. O teatro é que nem o cinema, acho que estão acontecendo coisas de cinema na cidade. É uma questão cultural mesmo, o teatro ele tem que espelhar a realidade. Então vamos também fazer uma crítica ao teatro que ficou muito tempo voltado para o seu próprio umbigo, que percebeu que não adianta ter idéias maravilhosas, fazer pesquisa, fazer espetáculos, se o público não entende. Eu falei do Edson Bueno, ele faz um bom teatro, um teatro que tem um poder de comunicação. O Paulo Biscaia faz um bom teatro que tem um poder de comunicação. E a gente vê muitos grupos que trabalham muito, que fazem um trabalho legal, mas muito fechado, muito dentro do seu umbigo, enfim, que não prevê no processo, que não inclui no seu processo que quem está assistindo tem que viajar junto. Então, eu acho que aí tem um ponto, que muita gente ainda tem um conceito de que 'ah, eu vou lá no teatro e não vou entender nada'. No Amor Seja Como For eu percebi que o curitibano, que muita gente não sabe que o artista curitibano sabe fazer um teatro profissional. Tem gente que acha que o teatro em Curitiba é só escolhinha, só amadorzinho, muita gente. Agora, no Amor Seja Como For, muitas pessoas que não vão ao teatro foram assistir e 'nossa, pensei que ia ver uma pecinha e pô, é um baita dum trabalho, os atores são maravilhosos'. Então, tem gente que não sabe também. Tem gente que tem aquela imagem de teatrinho de escola, que os atores vão ficar paradinhos e falar um texto decorado, tem gente que acha que é isso. Muita gente. E não estou falando de gente pobre não, estou falando de gente que tem condição e nunca vê. Acho que tem gente que passa 20 anos sem ver teatro, pessoas que têm condição de ver. Acho que é cultural, assim, a não valorização desta arte. E esta é uma arte maravilhosa, uma arte que coloca o ser humano diante do ser humano. É um espelho vivo, é uma arte muito forte.

- Falando em características culturais. Tem alguma característica que seja exclusiva do teatro curitibano? Alguma coisa só do teatro daqui?

Ai, é difícil eu te responder agora. Eu acho que aqui a gente tem um... não sei, se eu fosse apontar uma característica daqui muito forte seria talvez a questão do trabalho dos atores. Sabe, eu acho que a gente tem muitos atores com formação, assim, intuitiva, mas muitos atores que não são atores de formação acadêmica, de escola, de faculdade. Acho que a gente faz um teatro muito intuitivo mesmo, muito visceral. Essa não é uma boa resposta não, viu, teria que pensar mais. Sei lá, acho que eu vou perguntar para algumas pessoas. Vou perguntar para o Mário Schoemberg, para o Enéas Lour qual é a característica do teatro curitibano. Não sei, mas a gente faz um bom teatro, um teatro de busca, mas depois eu tenho que ver.

APÊNDICE 6 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM PAULINHO MAIA

- Você só desenha em casa ou você tem algum ateliê?

A minha casa é meu ateliê. (...) Desenhar é em casa, sozinho, sem ninguém por perto. Mas é um trabalho de bastante pesquisa. Você tem que pesquisar, pesquisar, pesquisar. Sabe, se alimentar bastante para depois soltar os bichos.

- E quando você começou a fazer figurino profissional, você começou a estudar também?

Eu estou sempre estudando, pesquisando. Não chego a fazer uma faculdade, escola, essas coisas não. Eu geralmente dou oficina para as escolas.

- O seu processo é totalmente intuitivo mesmo?

É, é totalmente intuitivo.

- Desde quantos anos você desenha?

Ah, desde criança. Desde criança. Um dia, eu vi minha tia desenhando um negocinho e eu disse: 'ai, me ensina, me ensina'. Achei um barato ela desenhando. Daí ela me ensinou. E daí eu nunca mais parei. Nunca mais. Peguei o lápis assim e fui... e até hoje estou desenhando.

- Ela te ensinou com técnica?

Não, era o tracinho dela, o desenhinho dela, de tia sabe. Ela usava para brincar com criança. Achei um barato.

- Com quantos anos você foi para o teatro?

Ah, quando eu fui para o teatro eu estava com uns 20 anos. (...) Eu fiz o Curso Permanente de Teatro (...) que se transformou na faculdade. Era um barato. Era bem melhor do que a faculdade. Mas também era bem por causa daquilo que eu te falei. A época era bem mais quente para teatro. Não tinha tudo isso. Não tinha televisão, não tinha internet, não tinha nada disso aí. Então o teatro funcionava. E era a época da ditadura, (...) as pessoas tinham um negócio em comum. Então o teatro geralmente veio colado nessas coisas, atuando para derrubar a ditadura e censura. (...) Então, tinha muito a ver. (...) Ele funcionava na sociedade, ele dava apoio, porque fora, a gente não podia fazer nada. Não podia nada. As meninas não podiam usar mini-saia, era tudo um escândalo, era tudo reprimido. Então, o teatro funcionava como uma válvula de escape.

- Mas não tinha censura em cima do teatro também?

Tinha. O teatro também agia para derrubar a censura. Então, o teatro ajudou bastante. Foi daí que surgiram altas peças, super famosas, que até hoje montam, foi daquela época.

- Quando foi que começou a mudar isso?

Foi depois da ditadura. A ditadura caiu e daí o teatro começou a decair. As pessoas começaram a se liberar nas ruas e o teatro ficou meio perdido.

- Você acha que isso é uma falha da classe artística?

Eu acho que é.

- O que eles deveriam ter feito para continuar evoluindo?

Eu acho que eles deviam continuar atuando mais na sociedade, nas ruas. Tem teatro que faz isso, mas daí não é esse teatro profissional. No Rio, a gente vê bastante isso, são grupos alternativos.

- Em Curitiba não tem isso?

Tem, tem algumas pessoas que fazem isso, mas não tem muito não. O teatro em Curitiba está muito ruim, está muito careta. E daí o artista saiu da rua. Antes a gente via o pessoal que fazia teatro na rua, a roupa funcionava como uma forma de expressão, saía fantasiado. Tudo para chocar. E acabando a ditadura, parece que os artistas começaram a se recolher. E daí a televisão começou a chamar mais gente. E daí, o teatro, ao invés de continuar no processo que ele estava, de descobrir novas coisas, não, ele quis imitar a televisão. E daí começaram a surgir 'besteiros', que é a linguagem de televisão.

- Isso não foi uma coisa que veio por exigência do público?

Não, não foi exigência do público, não foi não. Faltou coisas do artista, da classe artística. Faltou. E daí o teatro também começou a ter necessidade também de se manter, porque o teatro é muito difícil. Teatro tem muitos atores aí que estão passando fome. São Paulo se vê muito isso. Eu morei cinco anos em São Paulo e dirigi algumas peças e tinha ator que vinha sem comer, sem tomar café da manhã. (...) Eu acho que isso também ajudou a cair no 'besteirol', aquela coisa de querer atrair público. E também quando o 'besteirol' começou, era muito mais engraçado, e agora vulgarizou a coisa. Sei lá. Teatro é muito difícil. Daí começou a surgir essa história de GLS, de homossexualismo (...) e daí ficou só nisso. (...) A gente que faz (teatro) é super divertido, quando a gente está lá no palco. Mas a gente sentar e assistir, eu acho muito chato. (...)

O teatro ia além da realidade. Hoje, o teatro fica só na realidade. Algumas coisas sim, estão surgindo aí novas coisas. Tem o Festival lá do Rio Grande do Sul que me encantou.

- Isso que você está falando é no Brasil inteiro, não só em Curitiba.

No Brasil inteiro. Se você for contar, digamos que tenham 50 grupos em Curitiba, uns três fazem um trabalho legal.

- Você sabem quem são?

Não. Eu, para falar a verdade, aqui em Curitiba, não gosto de ninguém. (...)

A Fátima faz um trabalho legal, mas eu acho careta.

- Mesmo sendo para criança?

(...) A Regina Vogue ainda faz um teatrinho legal para criança, mais moderno. (...) Menino Maluquinho a Fátima dirigiu, eu fiz o cenário e o figurino, foi legal. (...)

É difícil, eu acho muito chato. (...) É divertido fazer, não vou dizer que não é divertido fazer, mas é para a gente que faz. Para nós que fazem é super tesão. Mas eu acho que o público, acho que fica muito a dever para o público.

- Mas o público sente essa falta ou o público se contenta?

Eu acho que deve sentir. (...)

- O que você acha do teatro comparando com Rio e São Paulo?

Eu acho que está tudo a mesma coisa. Mas aqui a gente vê uma coisa que está surgindo, que está surgindo em teatro. Porque, para mim, o teatro evoluiu para a televisão. O teatro hoje é televisão. O que você fazia antes agora está na televisão, no cinema. O que eu acho legal é assim quando as pessoas usam o teatro. Eu acho que hoje a gente deveriam falar em artes cênicas, não de teatro.

- Como assim?

É porque artes cênicas engloba teatro, engloba dança, engloba música, engloba tudo. Eu quando começo a dirigir uma peça eu peço para os atores não pensarem que estão fazendo teatro, para pensar que estão falando para as pessoas, estão usando o texto para conversar com as pessoas. Mas não é teatro. Quando eu faço pensado em teatro, é coisa da sua cabeça. Agora, se eu fujo da idéia de teatro, penso assim como uma performance, como

uma distração, como alguma coisa, alguma outra coisa, um discurso, daí a coisa sai legal. Mas quando eu penso em teatro, daí ... Então, eu acho que é artes cênicas, não é mais teatro. É uma manifestação, uma manifestação cênica.

- Você acha que está faltando todo mundo pensar mais assim?

Não sei, né? Cada um é de um jeito. Mas eu penso assim. E o teatro evoluiu. O teatro quando começou, os caras chegavam na praça, subiam em cima de uma caixinha e começavam a fazer teatro. E o teatro foi evoluindo. Começaram a construir teatros e começaram a existir as grandes estrelas, e daí o cinema, a televisão. Isso aí para mim foi o desenrolar do teatro. O teatro (...) hoje está usando técnica de cinema, de televisão, de tudo.

- Aqui em Curitiba a gente tem condições de usar essa técnica toda ou é só em grandes centros?

(...) O Felipe Hirsch é uma pessoa que não fica só no teatro, ele usa cinema, ele usa imagem, ele usa plástica. É só ter dinheiro. A grande dificuldade do teatro hoje em dia é dinheiro.

- E a lei de incentivo?

A lei de incentivo dá em torno de 60, 70, 80 mil. E você não consegue fazer uma peça com 50 pau, 60 pau. (...) Precisa um monte de dinheiro. Hoje para você fazer uma peça legal tem que ter uns 500 pau, 200 pau. Tinha que ter muito dinheiro. 50 mil não dá para o cenário, não dá nem para comprar um apartamento, que dirá montar uma peça, com tudo o que precisa, com toda a técnica. Então, isso é uma coisa que atrapalha mesmo. Porque eu acho que mesmo que a peça tenha poucos atores, que ela não precise de tanta produção, ela tem que ter mais dinheiro. Porque hoje precisa muito mais divulgação, precisa de muito mais coisas.

- E a divulgação, como você acha que é aqui em Curitiba?

É ruim aquilo, é tudo ruim. Não só aqui, Rio, São Paulo eu já vi um apoio maior para o teatro. Mas aqui a divulgação é ruim, os jornais não dão força. Tem que pedir pelo amor de Deus para sair uma notinha.

- Falta produtor também?

Produtor não, produtor tem. Mas eles empacam tudo nessas coisas. Falta de dinheiro, falta de espaço. O aluguel de um teatro hoje está uma fortuna. O Fernando Montenegro, mesmo o Lala Schneider que é um teatro menor, o aluguel é caro, em torno de dois pau, três pau. (Mas isso por temporada?) Isso por temporada. Mas tem teatro é que dois pau, três pau por dia. O Regina Vogue está em torno de uns mil e pouco por dia. É uma fortuna. É muito caro. E daí, no que precisa que é o teatro, que é a pesquisa, que é o figurino, cenário, tudo, ensaio, daí acaba prejudicado, porque a gente não pode mais ensaiar um dia inteiro como a gente fazia antes. A gente tem que pegar as quatro horas e acabou. (...) É, começam a diminuir as coisas. É horrível. (...) O apoio não é legal, os nossos governantes não dão força, não estão nem aí.

- Você acha que dá para montar uma peça e depois tirar o valor no ingresso?

Difícilmente. (...) Falta público. (...) Essas peças que estão em cartaz geralmente são convites, o público pagante é mínimo. Tem temporadas que é só a base de convite, senão não tem público. Então não cobre nunca.

- O público curitibano não vai muito ao teatro, né?

O público curitibano eu acho que gosta de teatro, mas acho que falta divulgação mesmo, uma divulgação maior para as pessoas saberem o que está acontecendo. (...) A divulgação é importante para as pessoas saberem. Sei que é difícil, viu.

- Quando você começou com o Kraide, você trabalhou muito com ele?

Trabalhei, trabalhei um tempão, trabalhei até ele morrer. O Kraide era uma barato. (eu: O Kraide era uma escola para muita gente). É. (...) O Kraide era uma louco, era uma barato, mas isso acabou provocando a morte dele, porque a maioria das pessoas acabavam forçando ele a ficar louco. (...) Foi um assassinato cultural. Mas ele era um barato. Ele era teatro. Ele não era um babaca.

- Por que será que as pessoas que fizeram escola com ele não continuaram depois da ditadura a fazer um teatro mais...

Necessidade, né, exigência. O pessoal de teatro ele se ilude. Ele acha que é só chegar e ter a cara bonita. Não é assim. Tem que insistir. (...) Eu acho que quando ele vê a barra ele acaba desistindo. Por isso que sobram poucas pessoas. Porque a imagem que é vendida de teatro é um glamour total, muita beleza, muito agito, e não é isso, é uma pauleira. (...) Quando eu comecei a fazer o CPT tinha cento e poucas pessoas, e eu fui o único que se formou. O curso era de quatro anos. E das pessoas que faziam na minha época, só tem eu. (...)

É coisa de dom também. Eu não conseguiria viver fora disso, da arte, sabe? É essa a vida que eu quero.

- Dá para viver fazendo só figurino e cenário, Paulinho?

Dá para levar uma vida completamente fora do normal. Não dá para esperar todo mês receber o seu salário. Isso, não é ... a nossa realidade é outra. A nossa realidade é de que tem trabalhos que você faz que você recebe pouco, e daí tem um trabalho que você faz e você recebe uma fortuna. Então é assim no teatro. Mas eu digo que teatro (...) Mas eu estou lá. Desde que eu pus o pé ali no Guaíra, nunca saí de lá. (...)

Tinha que batalhar. Todo mundo muito tem que batalhar para ganhar dinheiro. Por isso eu não desisti, porque eu achava que tinha que batalhar. (...) Mas eu também trabalho com programação visual, com animação, com um monte de coisas. (...) A gente dá tiro para tudo quanto é lado. (...)

Não adianta só querer ser bonitinho no palco, você tem que dizer alguma coisa. (...)

Costureira é uma coisa também que está acabando. (...) Não tem mais costureira para teatro, está acabando. (...) De teatro mesmo, que saca de teatro, é a Neca e a Rose. (...) Sei lá porque, porque não tem mercado, o mercado está acabando. (...) Hoje todo mundo quer ser artista, né? Então, esses trabalhos atrás da coxia... contra-regragem então é um preconceito que nossa. (...) Esse pessoal de teatro são tudo uns iludidos.

- Quando você termina um figurino, tem que passar pela aprovação do diretor?

Tem. É um trabalho em conjunto. (...) Tem a concepção do diretor, do coreógrafo. Às vezes funciona do figurino dar a concepção do espetáculo. Ou o diretor dar a concepção. (...) Então, o cenário e o figurino tem esse jogo, tem que dar a concepção. (...)