

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

## LEVANTAMENTO HISTÓRICO DO TEATRO NO CEFET-PR

Curitiba  
2000

**CLEONICE DE QUEIRÓZ**

# LEVANTAMENTO HISTÓRICO DO TEATRO NO CEFET-PR

Monografia apresentada para obtenção do título de Especialista no Curso de pós-graduação, Especialização no Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. MSc.: Zenaide Claudino Possas.

Curitiba  
2000

## **AGRADECIMENTOS**

... a todos que me ensinaram a caminhar pelas letras, pela vida, meus mestres de modo geral, àqueles de aula empírica que pela vida alunei.

Agradeço a todos os professores do Primeiro Curso de Especialização no Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do CEFET-PR.

Carinhosamente, especial agradecimento à minha orientadora professora mestre *Zenaíde Claudino Possas*.

Agradeço aos que me antecederam no Teatro do CEFET-PR, à equipe de colegas que estão ombro a ombro sempre prontos para o próximo espetáculo.

Em agradecimento especial, debruço-me para homenagear meu companheiro Sérgio Luiz Mickosz que tanto concedeu e deu para que eu pudesse dar este passo tão importante em minha vida.

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meu pai,

*Ernesto*

que me ensinou a gostar de ler e a viver, e a meus filhos

*Andreas e Ulisses*

que tanto me ensinam a ser novamente criança.

**"Só o passado verdadeiramente nos pertence..."**

**Manuel Bandeira.**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01	
CAPÍTULO 1— O PERÍODO EMBRIONÁRIO	03
<i>.MONTE SERRA, O PSIQUIATRA NA ARTE DE REPRESENTAR .</i>	
CAPÍTULO II—O GRUPO GANHOU FORMA	18
<i>.A FASE ZÊ MARIA, QUANDO Tuoo SE FEZ Riso! .</i>	
CAPÍTULO III —A POLÊMICA DO TEATRO	33
<i>.JOANA, A PRIMEIRA MULHER NO TEA TRO no GErE T-PR .</i>	
C OI~JCL.USAO	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
A I'JEXOS	

## INTRODUÇÃO

Num primeiro momento a intenção era catalogar histórica e cronologicamente os documentos existentes nos arquivos do Grupo de Teatro do CEFET-PR, documentação esta relativa ao início das atividades do teatro na Instituição. Passou-se, então, para a fase de verificação dos documentos existentes no acervo do teatro, quando se constatou que não havia mais do que quatro álbuns com fotografias de algumas das peças montadas pelo ator/diretor José Maria Santos, que esteve ligado ao CEFET-PR no período aproximado de 1972 a 1989. Com a falta de exatidão da época em que fora realizada cada peça, este material torna-se insuficiente para a tentativa de catalogação histórica completa do TECEFET-PR.

Percebeu-se que seria necessária uma ação afim de reunir mais dados para preencher as diversas lacunas existentes, tais como: precisar as datas e os locais em que foram realizados cada um dos espetáculos. De posse desses dados, poder-se-ia organizar de maneira seqüencial cada uma das montagens, identificando nominalmente cada um dos integrantes do grupo, em cada uma das fases que o teatro viveu ao longo da história da escola, catalogando-os através de fotografias, e demais documentos. Isto possibilitaria justificar a escolha de tais obras, e até a montagem de álbuns, coordenando a foto da cena da peça com o texto da mesma, demonstrar como teria sido feita a montagem, qual a concepção que cada diretor deu àquela obra teatral encenada; possibilitando também a qualquer interessado, ao manusear os referidos álbuns fotográficos, resgatar a história do teatro na Instituição, e, por meio de uma simples leitura permitir ao interessado conhecer a atividade teatral da escola.

Recorreu-se então, aos arquivos dos jornais editados pela escola (CEFET-PR JORNAL - nº 11 - outubro 1997), em que foi localizado um texto, com uma citação cronológica, contudo sem a precisão almejada, das peças montadas pelos diretores anteriores à data da referida publicação reportando-se às comemorações dos 25 anos do grupo de teatro da instituição, comemorado em 1997, quando o grupo teatral, já era chamado TECEEET-PR. Constatou-se porém que o grupo, como a escola, também mudara de nome; do TETEF da década de 70/80, para TECEFET-PR a partir de 1991, material comprobatório que ao final anexaremos como prova documental (anexo 1).

Partiu-se para o levantamento histórico através de entrevistas. Procurou-se organizar as entrevistas com as pessoas que poderiam fornecer dados, através de depoimentos, para a efetiva reconstituição histórica dos acontecimentos. Numa conversa informal com o figurinista Luiz Afonso Burigo, descobriu-se que em meados de 1955, na então Escola Técnica de Curitiba, ele havia participado da atividade de Teatro para alunos, professores e funcionários, oficialmente instituída e coordenada pelo então Orientador Educacional professor Paulo de Tarso Monte Serrat. A partir deste fato, decidiu-se por realizar as entrevistas com as seguintes personalidades que se ligaram de uma ou outra forma ao teatro da Escola:

- Dr. Paulo de Tarso Monte Serrat (Médico Psiquiatra);
- Prof<sup>a</sup>. Joana Rolim
- Sra. Ruth W. Santos (Viúva do prof. José M. Santos);
- Figurinista, ator e professor/diretor Luiz Afonso Burigo;  
(Ex-aluno no período Paulo Monte Serrat)
- Ator, contra-regra e jornalista Ulisses Iarochinski.  
(Ex-aluno no período José Maria Santos)

Como resultado dessas entrevistas, obtiveram-se inúmeras informações que passaram a ser o novo objeto de trabalho: montar um levantamento histórico da atividade teatral no CEFET-FR; oportunidade em que se pretende mostrar a função que teve até agora o teatro na instituição. Vai-se tentar também demonstrar a concepção de cada um dos diretores que coordenaram a atividade nas diversas fases do teatro do TECEFET-PR.

São aqui apresentados recortes das entrevistas com os elementos que viveram as fases do teatro e para melhor compreensão dos fatos subdividimos este trabalho em:  
Capítulo I - O Período Embrionário - Monte Serrat, o psiquiatra na arte de representar.

Capítulo II - O Grupo Ganhou Forma - A fase Zé Maria, quando quase tudo se fez riso.

Capítulo III - A Grande Polêmica - Joana a primeira mulher no teatro da escola.  
Conclusão.

## CAPITULO I - O PERIODO EMBRIONÁRIO

### MONTE SERRAT, O PSQUIATRA NA ARTE DE REPRESENTAR

"Quanta mudança o tempo traz em sua atroz monotonia."

Manuel Bandeira

A primeira entrevista foi realizada em 17/02/2000, com o professor doutor Paulo de Tarso Monte Serrat - médico psiquiatra, oriundo de uma família de sete irmãos, filho de educadores, pai de nove filhas, positivista, seguidor da teoria cerebral de Augusto Comte, acredita no objetivo da vida para reeducação, comprovada pelo seu depoimento: *“a natureza humana precisa aprender com o passado para servir o futuro que não vai viver esta é a essência da verdadeira imortalidade subjetiva, para ter a satisfação do bem viver, e a alegria de ser útil. Uma realidade bem simples como a vida o é.”*

Sua atuação, no então Ginásio Industrial, iniciou em 1942, como professor de Ciências Físicas e Naturais, lecionando por aproximadamente 2 anos; em meados de 1944, submete-se então ao Concurso Nacional para Orientadores Educacionais, assumindo em 1946 a cadeira de Orientador na agora Escola Técnica, após ser preparado no Rio de Janeiro por técnicos norte-americanos para o Ensino Industrial. Permaneceu na escola até meados de 1960, com atuação específica como Orientador Educacional, e responsável pela atividade teatral da Instituição, onde escrevia pequenos textos para teatro, selecionava os elencos de alunos/atores, e dirigia as pequenas peças realizadas, licenciando-se, por ocasião de sua especialização específica na cadeira de medicina psiquiátrica.

No retorno a Curitiba oriundo da sua formação de Orientador Educacional, reconhece o teatro como instrumento dinamizador na educação, e declara respondendo a pergunta. Com que objetivo começou-se a ofertar teatro ao alunos da escola?: *“O objetivo era a importância do teatro, que é um fator dinâmico da educação, compreende? Porque ele comunica muito afetivamente e as pessoas se identificam com os personagens e, através desta identificação, eles se educam, amadurecem, se aperfeiçoam. Por isso que tanta gente fica colado nas telas*

*velas... É uma catarse; é um processo de amadurecimento emocional, também pelo fato da identificação entre atuantes e espectadores. Usamos o teatro como fator dinâmico*

3

*da educação, ele comunica muito, as pessoas se identificam com as personagens e, a partir desta identificação, elas amadurecem muito mais rapidamente.”*

Já em 1946, um Orientador Educacional, educador, médico psiquiatra, intuitivamente sentia que o teatro era uma ferramenta interessante, porque tinha a dinâmica e a identificação. Assim pensa o prof. Paulo Monte Serrat avalizado pela teoria da catarse. Destaca-se a seguir a transcrição do professor e escritor Luiz Paulo Vasconcelos.

### CATÁRSIS:

"Termo empregado por Aristóteles ( 384-322 a.C.) para definir a finalidade última da TRAGÉDIA como sendo uma purgação ou purificação das emoções de TERROR e COMPAIXÃO (cap. VI da POÉTICA). A complexidade de determinar um significado preciso para tal conceito está relacionada tanto a problemas de tradução, quanto a problemas de interpretação. Catársis, em grego, na verdade pode significar tanto "purgação", no sentido médico de limpeza do corpo, como "purificação", no sentido religioso de limpeza do espírito. Dessa ambigüidade de sentidos nasceu a eterna polêmica em torno do assunto. Francis Fergusson (1904), entretanto, diz que Aristóteles usa o termo analogicamente, uma vez que ele não falava nem de medicina, nem de religião. E utilizando as definições dadas por James Joyce (1882-1914) em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Fergusson fala de compaixão como sendo o sentimento diante do que quer que seja grave e constante, que

une o sujeito ao sofrimento humano; e terror como sendo o sentimento do que quer que seja grave e constante, que une o sujeito à causa secreta desse sofrimento ("*The Poetics and Modern Reader*" in ARISTOTLE'S POETICS, p. 34). Fergusson diz, ainda, que a catársis só ocorre quando essas duas emoções acontecem simultaneamente, já que, separadamente, compaixão é apenas algo sentimental e terror, um mero agente provocador de SUSPENSE. Juntas, porém, atuam no sentido de purificação ou purgação."

4

(Dicionário de Teatro 1987, p38.39.)

Traz-se, também, o que escrevem os pesquisadores Jean Chevalier e Alan Cherbrant, no Dicionário dos Símbolos, a respeito da definição para teatro:

"... A Arte Teatral, ensinam os shastras, é o quinto Veda, o Natyaveda criado por Brama, aquele que serve à edificação de todos, visto que os quatro primeiros não podem ser ouvidos pelas pessoas de baixa origem. É o resumo dos símbolos através dos quais devem descobrir o caminho da virtude. É a eterna representação da eterna luta entre os devas e os asuras... De forma mais geral, o teatro representa o mundo, *manifesta-o* aos olhos do espectador. Mexe com o **manifestado**, escreve ainda Artaud. (A. Artaud - teórico e autor de teatro do séc. XVIII)... Por outro lado, o homem está inserido no teatro do mundo, de que faz parte, do mesmo modo que tem acesso ao mundo do teatro, ao assistir a uma representação. O espectador se **projeta** realmente no ator, identificando-se com os personagens interpretados e dividindo os sentimentos expressos; ou, pelo menos, é envolvido no diálogo e no movimento. Mas a própria expressão das paixões e o desenrolar das situações o libertam

daquilo que permanecia fechado nele: produz-se o conhecido fenômeno da **catarse**. O espectador é purgado, purificado, de tudo aquilo que não conseguia libertar-se. O teatro contribui, assim, para resolver os complexos.

(1999, p.871 e 872)

A transmissão de valores é muito mais eficaz e definitiva; faz uma contaminação real e positiva no indivíduo pela via do teatro; é muito mais fascinante, porque é para toda a vida, visto que, entre outras coisas, há uma diversidade de linguagens utilizadas no fazer e no assistir teatro.

Na simbologia utilizada para a definição de teatro, trazida pelos pesquisadores Jean Chevalier e Alan Cherbrant, há uma colocação fascinante que reza: "... aquele que serve à edificação de todos, visto que os quatro primeiros não podem ser ouvidos pelas pessoas de baixa origem..." Portanto, conclui-se que arte é para todo o povo, seja qual for o nível social, escolar, poder aquisitivo ou raça deste

s

povo. Para reforçar essa definição da arte teatral, o verso de Bertholt Brecht parece bastante significativo:

*"... não entendemos nada mas sentimos coisas."*

Talvez aqui esteja novamente o começo da discussão sobre o paradigma da **função da Arte**; de como explicar a euforia com que a maioria das pessoas recebem a iniciação na Arte, em particular a arte do teatro, e, por meio dela, recebem também a possibilidade de uma melhor formação de cidadania. Neste momento o pensamento filosófico do poeta Ernest Fischer(1963) serve de embasamento:

" ... É preciso advertir que tendemos a considerar natural um fenômeno surpreendente: milhões de pessoas lêem livros,

ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? Dizer que procuram distração, divertimento, relaxação, é não resolver o problema. Por que motivo distrai, diverte, relaxa o mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com os tipos de um romance, de uma peça, de um filme? Por que reagimos em face dessas "irrealidades" como se elas fossem a realidade intensificada? E, se alguém nos responde que almejamos escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica através de uma experiência sem risco, então uma nova pergunta se apresenta: Por que nossa própria existência não nos basta? Por que esse desejo de completar a nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que, na penumbra do auditório, fixamos nosso olhar admirado em um palco iluminado, onde acontece algo que é fictício e que tão completamente absorve nossa atenção?"

Este pensamento de Ernest Fischer no seu livro "A NECESSIDADE DA ARTE", representa uma tentativa para responder a questões como estas, com base na convicção de que a arte tem sido, é e será sempre necessária.

O professor Paulo Monte Serrat, na sua fala inicial, salienta a importância dos autores de teatro - *“Os grandes autores, como Shakespeare, são aqueles que elevam o espírito humano, porque eles também podem distorcer o conteúdo e desfocar o ideal do processo da Educação. Educar é o soerguimento do caráter*

6

*humano... é sempre muito mais fácil destruir que construir, e educar é construir, edificar um indivíduo.”*

Sobre como se formavam os elencos e que característica havia nos alunos envolvidos com a atividade do teatro, ele salientou:

*“Os elencos eram rotatórios”...*, declara; *“aberto a todos os interessados, como atores, e demais envolvidos; quem não fazia um*

*personagem, no mínimo ia ser platéia havia interesse em apresentar outra capacitação interessante e diferente do trivial da instituição. O Sr. Valdemar era quem se ocupava destes aspectos, por ter mais experiência em torno das coisas cénicas propriamente ditas...”*

Quanto ao processo de recepção dos candidatos á atividade de teatro, ele afirmou:

*"Como o objetivo era educacional, era analisado no aluno suas aptidões naturais, a de cada elemento, para melhor incorporar o personagem em questão; a cada montagem, ensaiavam diretamente com inserção nos textos, somando ao biótipo do candidato, sua aptidão natural, e se o jeito dele estava aproximado ao personagem. Fazia-se uma seleção através de pedaços de textos prontos, trazidos pelos candidatos, que apresentavam para os professores da organização do teatro; em levado em conta a sua expressão e sua vocação para aquela atividade..., seu potencial de naturalidade para incorporar a personagem.”*

O professor Paulo Monte Serrat participou, como ator, neste período em que esteve na escola, da montagem do monólogo - **MORRE UM GATO NA CHINA**, de Pedro Bloch, e declara que fez bastante sucesso entre os alunos da época, e entusiasmou bastante os demais funcionários; extrapolou até para a comunidade, e sociedade artística constituída, como o Teatro Guaira, que o convidou para atuar na opereta **O PAI DAS TRÊS MENINAS** logo a seguir.

Segundo seu depoimento, os espetáculos eram feitos apenas com finalidade educacional, sem caráter de formatar espetáculo, porém eram produzidos cenários, para melhor ambientar as estórias no palco, e a divulgação era feita com folhetos que eram distribuídos para alunos e funcionários no pátio da escola. Disto não ficou arquivo histórico, situação que dificulta ainda mais o trabalho de catalogação de documentos. Não eram produzidos cartazes ou fotos oficialmente, sequer filmagens dos eventos. O teatro era usado apenas para dinamizar a transmissão de idéias e conceitos, para ilustrar este aspecto destaca-se a fala do Professor Paulo Monte Serrat: *"... o objetivo foi esse, mobilizar o potencial do teatro como um mecanismo*

*dinâmico da educação, porque sempre chegar na sala e estar dando um texto, os alunos decorem e tal.... quer dizer, é um negócio que não impregnam na vida e participar de uma cena assim, junto com os colegas, essas coisas mobilizavam, ao invés de lazes nocivos, que sempre surge quando não existe uma perspectiva de um lazer produtivo e educativo, então era uma forma também de preencher o tempo e o lazer dos alunos, e ao mesmo tempo fazer amadurecer."*

A despeito do interesse da direção da escola, na época do professor Lauro Wilhelm, tendo em vista até a resposta positiva do público para com a iniciativa, não houve uma repercussão entre as demais escolas técnicas, não havia, na época, interesse pela realização formal do teatro, não aconteceu intercâmbio entre as demais Escolas Técnicas, do Paraná ou do Brasil, dadas as dificuldades de locomoção de cenários, e também pela inviabilidade econômica.

Sobre a repercussão desta atividade em outras escolas técnicas do País, o professor Monte Serrat coloca que: *"não tivemos... o nosso objetivo era a educação dos nossos alunos aqui não tínhamos o objetivo de transcender, até porque, as coisas no fundo são bem simples; no dado momento era dinamizar a educação dos nossos meninos, certamente em reunião nacional deve ter sido passado relatório. Nas discussões de modo educacional, fizemos muita amizade e trocávamos muita informação com Santa Catarina e Rio Grande do Sul, mas nunca houve uma situação, assim da gente apresentar, até porque seria difícil, a questão dos cenários, e iria desvirtuar o objetivo da escola, era um ginásio para menores..."*

Neste período em que a escola esteve sob a direção do prof. Lauro Wilhelm, evidenciou-se o empenho daquela direção para a formação da equipe núcleo da atividade teatral na escola, formada por professores e orientadores. E para levar adiante essa realização, custeava as despesas com as produções, *"... faziam os cenários, figurinos e tudo pago pela escola."* Por indicação de elementos daquela equipe de professores, vem juntar-se ao grupo de teatro, voluntariamente o Sr. Waldemar - artesão (o professor recorda-se do nome deste colaborador somente ao final da entrevista), diz: *"possivelmente servidor da Rede Ferroviária Federal, à disposição da Escola Técnica de Curitiba, prática bastante*

*corriqueira na época, por tratar-se de dois órgãos federais." Este artesão, com uma experiência anterior no Circo, foi figura determinante na materialização do projeto, elemento que, segundo o professor Paulo Monte Serrat, assume apaixonadamente o teatro da instituição - "Ele, sim, é o alicerce prático pelo surgimento do teatro no CEFET-PR - um*

8

*apaixonado, um artesão experiente, responsável pela confecção de cenários, opinava na seleção dos alunos que deveriam tomar parte nas montagens; ele tinha prática, tinha trabalhado em Circo; e, também, o Sr. Medeiros - Chefe da tipografia da época; ele em quem, como funcionário, agilizava a criação e impressão dos panfletos de divulgação de cada uma das peças teatrais realizadas.*

O professor Paulo Monte Serrat, por falta de registros, não sabe precisar, contudo, quais os textos que teriam sido montados e não tem em seu poder fotos ou quaisquer documentos que comprovem tais acontecimentos. Sugeriu uma conversa com seu ex-aluno Burigo que, (ele não sabia), atua hoje na área de teatro profissionalizante do Colégio Estadual do Paraná, como professor, diretor e coordenador do Curso Profissionalizante para Ator. O professor Monte Serrat ficou muito surpreso com a notícia e disse: "*... eu não sabia, foi com muito orgulho que recebi a notícia...*"

Percebeu-se que seria imprescindível ouvir o ex-aluno do professor Paulo Monte Serrat. Depois desta conversa ficaram muitas lacunas a serem esclarecidas e ninguém melhor do que o aluno que virara professor de teatro, para tais esclarecimentos. Agendou-se uma conversa que foi bastante rica e esclarecedora. Ele concedeu a entrevista na sala dos professores do próprio Colégio Estadual do Paraná. A seguir, foram feitos recortes dessa entrevista com o ex-aluno do primeiro movimento educacional com teatro da então Escola Técnica de Curitiba, e que vem dar uma grande contribuição a tentativa de reconstituição histórica do teatro no CEFET-PR.

A entrevista com o professor Luiz Afonso Burigo, Coordenador do Curso de Ator do Colégio Estadual do Paraná, figurinista e cenógrafo, ator e diretor ocorreu em 24/04/2000. Dono de peculiar senso de humor fez logo sua marca " É... quando a gente começa virar a monografia, é dado o sinal: a coisa é mesmo antiga... tô entrando pros anais!" E arremata dizendo: "Apenas Burigo", como é conhecido por todos do meio artístico. Indagado sobre como começou a fazer teatro no CEFET-PR, disse que: *"com aproximadamente 14 anos, eu em aluno do então ginásial, da escola técnica em que fazia uma formação para as oficinas práticas de artífice, a gente passava por todas; eram várias e tinha que escolher uma, eu era integrante de oficina de mecânica de ajustagem; há um fato curioso (ironiza): em dois anos consegui produzir apenas... apenas dois compassos e um pé de ferro, enquanto o*

*resto da turma já estava fazendo porca e parafuso; eu estava lá e tinha que fazer",* numa clara demonstração de desinteresse pela atividade disciplinar curricular, imposta por outrem, no caso seu pai. *"Eu tava lá e tinha que fazer."*

Após um ano, foi ofertada a atividade de teatro pela escola, em meados de 1955, para a qual ele respondeu imediatamente. O *prof. Mansur Guérios* chegou na sala e disse que quem quisesse fazer teatro tinha um horário vago à tarde justificando: *"e acho que até mesmo pra fugir das oficinas de mecânica, do que para qualquer outra coisa. As aulas eram nos horários vagos da tarde e sob a coordenação do prof. Monte Serrat, que escrevia pequenos textos"*. Lembra-se de dois outros colegas - Sabino e Daniel - e de terem (ele Burigo e o Sabino) interpretado um texto intitulado "**SABINO BATIA À PORTA**" - *"O próprio Monte Serrat escrevia textos bem pequenos"*; perguntado se lembrava de algum momento, relata uma cena, num ambiente, em que eles (Burigo e o Sabino, Daniel apenas assistia) se encontravam dentro de sua casa; *"Só sei que o Sabino fazia um velho e eu o recebia em minha casa, porque ele estava passando fome e sede."*

Percebe-se que o professor Paulo Monte Serrat, ao produzir seus textos para teatro, tinha uma preocupação com a arte utilitária, visava comunicar conceitos de valores básicos, trazia temas que precisavam ser melhor trabalhados, com conceitos essenciais na formação do caráter, para o público

infanto-juvenil de então, alunos de um ambiente tecnicista, voltado para a formação técnica, ou seja, para o trabalho. Enquanto a ligação de Luiz Afonso Burigo com o teatro foi provocada pela necessidade de resgatar o lúdico.

Faz-se necessário uma reflexão sobre a fala do entrevistado quando diz: “*Eu estava lá e tinha que fazer*”, referindo-se à obrigatoriedade das oficinas de treinamento de artífices. “*Nesta sociedade, o trabalho não combina com prazer e instituiu-se o lazer como saída para a expressão reprimida*”, diz Cleo Busato no artigo *Arte Educação - Um olhar sobre o Educar*.

Entende-se ser necessário agregar o treinamento da auto-expressão aos mecanismos industriais adjacentes, permitindo ao indivíduo, na sua formação para entregá-lo ao mercado industrializante, a oportunidade de ser estimulado no racional, tanto quanto no emocional. E, principalmente, conscientizá-lo destes mundos, usando a ferramenta teatro com todos seus adjetivos, para imprimir valores que ficaram a reboque, no irracional, no massificador mundo moderno. Valores como a solidariedade, a amizade, a lealdade, a compaixão - e as emoções que ficaram

sem canais de expressão. Percebemos que o prof. Paulo Monte Serrat já sentia isto na década de 50.

Completamente fascinado pela possibilidade de fazer teatro, o Burigo em meados de 1956, apanhou um livro da Condessa de “Sueghil”, Chamado *As Aventuras de Simplicio*, e adaptou-o para o palco: *Ela escrevia muito na década de 40 e eu resolvi fazer uma peça... imagine o que saiu! O professor Paulo Monte Serrat deu uma enxugada... não, ele mudou tudo, tudo do avesso, e a gente começou a ensaiar eram duas vezes por semana; primeiro, que ninguém tinha prática e, segundo, porque ele faltava às vezes; ele tinha outros compromissos... e com isso a peça acabou saindo, mas uma coisa muito ruim... digna de tomate, repolho e tudo que tivesse na feira; e minha estréia como ator foi péssima, com essa peça que ele, professor Paulo Monte Serrat, pôs o nome de: **SIMPLESMENTE SIMPLICIO**; eu fazia o tal do Simplicio, e ele só fez uma parte, porque era muito comprida, e ele foi cortando, e é claro que eu não tinha voz, ainda mais saindo da adolescência. Foi vista por duas*

*turmas, que mais faziam baderna que prestavam atenção, mas valeu... de vez em quando apareciam espetáculos de outras escolas que iam para o CEFET-PR: “Eu ia ver todos os espetáculos [...] os professores sempre levavam suas turmas para o auditório e estimulavam [...] com isso comecei a gostar [...] não, me despe dou interesse pelo teatro, descobri que na Biblioteca Pública havia textos para teatro e então passei a ler teatro, mesmo sem entender; li todo o Shakespeare, imagina o que eu entendia naquela época, agora é que estou entendendo, mas li. Li Molliere, aquelas peçinhas do Machado de Assis entre outros; isso aproximadamente aos 16 anos de idade,[...] aí eu sai em 59 sem concluir o curso profissionalizante de mecânica, que era mesmo a vontade do meu pai Cheguei no Estadual, fiz um teste de aptidão e passei; tive que fazer a tal adaptação, porque lá (no CEFET-PR) não tinha francês, nem inglês, nem latim, e aqui tinha; dai conclui o terceiro e quarto ano do ginásio. Eu descobri que gostava de teatro lá no CEFET-PR.”*

Burigo ainda acrescentou: *Já aqui no Estadual conheci o Ary Fontoura, que na época fazia as telenovelas ao vivo no canal 6, acho que era Tupi, junto com Lala Schneider, para onde ele acabou me convidando para atuar como figurante.”* Neste período fez teatro no grupo do Ary Fontoura e chegou a apresentar-se no Teatro de Bolso, que na época era na Praça Rui Barbosa, *“Sempre como figurante e dai eu tinha acesso livre naquele teatro de graça.”*

Com isso viu muitos espetáculos, conheceu várias concepções de espetáculos. A pedido do pai, prestou vestibular para Economia, não passou, *“Meu pai achava que economista ia ganhar fortunas”* e, então, foi fazer jornalismo na UCPR - Universidade Católica do Paraná - *“que funcionava no prédio ao lado do Teatro Guaíra e aí era uma facilidade para estar no teatro”*; novamente ficou, mais próximo do fazer e ver a arte teatral. Chegou a vender ingressos para a peça **NAVALHA NA CARNE**, na faculdade, em plena ditadura, e foi migrando profissionalmente cada vez mais para os aspectos técnicos de cenografia, figurinos, etc. Fundou a feira de artesanato, que na época funcionava na praça Zacarias. Esteve ladeado pelo então estudante, Jaime Lerner, ocasião em que conheceu Oracy Gemba, diretor teatral de renome no meio artístico paranaense, que inauguraria o espaço teatral PAIOL com o espetáculo **"ARENA CONTA**

**TIRADENTES**", e que pediu ajuda no figurino; *"Foi aí que eu comecei a fazer figurinos; eu e a mãe do Gemba resolvemos ter idéias, e fizemos o figurino daquela peça"*, e acabou premiado como Melhor Figurinista em 1960.

Burigo relatou como ocorreu a premiação logo para o seu primeiro trabalho como figurinista. *"Teve os melhores do ano, prêmio criado pelo Aramis Milarchy de saudosa memória, aí no ano seguinte, recebi o primeiro prêmio como figurinista do ano, isto em 1960. Era um paralelepípedo de mármore com uma placa de mármore, e foi porque o espetáculo tinha inaugurado o Paiol, claro."*

Começou, então, a ser chamado para mais trabalhos; fez pesquisas, comprou material, livros, enciclopédias. Trabalhou com o José Maria Santos na Companhia Dramática Independente. *"O terceiro figurino foi para ele, ...uma peça chamada 'FULANO DE TAL' com o Manuel Cados Karan, (autor) do texto, Denise Assumpção, Narciso Assumpção, Zé Maria, todos de Freira, imagine! Trabalhei pro Zê Maria no CEFET-PR."*

Voltando ao CEFET-PR, fez trabalhos para o teatro; fazia cenário e figurino. *"Lembro que a primeira peça que trabalhei com ele (Zé Maria) no CEFET-PR, tinha 3 personagens em cena, e não tinha dinheiro para figurino, não sei porque, então a atriz entrava com vestidos da Dna. Ruth Santos, esposa do Zé e roupas dele mesmo, até roupa minha entrou em cena. Já no outro espetáculo, havia verba e foi produzido com fartura, no PEQUENOS BURGUESES, foi feito móveis de estilo para a produção, tinha uma mulher que fez cachecol, feitos com pele de coelho e tudo mais."*

Tentou-se resgatar, na conversa, como era o teatro neste período inicial na Instituição e, sobre o seu Waldemar, foi dito *"Ele em uma espécie de faz tudo, serviços gerais, trabalhou em circo, já viu né?... É o berço de tudo. No CEFET-PR, consertava tudo, amava teatro, fazia troncos. Montou um cenário, fez a fachada da casa que eu interpretei com o Sabino, ele fez um cenário móvel, isso em pleno 1957, era uma fachada da casa que após a entrada do Sabino, empurrava-se e tinha o ambiente interno. Ele resolvia os problemas todos e tinha uma imensa boa vontade."*

Sobre um possível acervo fotográfico da época, ele disse:

*"Não se fotografava na época; as fotos que existem da época são posadas, e*

*isto para as Cias. Profissionais, não havia técnica nem interesse para resolver isto.”*

Quanto à produção de cartazes:

*“Não, não tinha, era divulgado com os professores que levavam as turmas, durante as aulas. As 19:00h tinha uma apresentação por exemplo para pais, irmãos, todo mundo.”*

O posicionamento no palco:

*“Era: Quer fazer, então vem cá.”*

Era só a Prática?

*“Sim, é... se arrumava alguma coisa, mais era... produção amadora e artesanal. Acho que me despertou, para o teatro!... antigamente era barato, ir assistir teatro no Rio e São Paulo. Ia para casa de amigos em São Paulo e assistia a 3 ou 4 peças no final de semana e na segunda ia embora.”*

Fez Jornalismo na Universidade Católica do Paraná, entretanto, jamais, a partir daí, parou de procurar contato de alguma forma com o teatro, até transformá-lo em sua profissão, paixão e "hobby". Inaugurou o Guairão com o espetáculo: **"PARANÁ TERRA DE TODAS AS GENTES"**, dirigido por Maurício Távora. Fez cinco papéis de figuração, *"mas não abria a boca"* até que um dia numa das produções que estava fazendo figurino veio o incidente para o ator Burigo resolver: *“Na peça do Antonio C. Kraide **"BELJO NO ASFALTO"** de Nelson Rodrigues, um dia faltou o ator que fazia a cena final, então me disseram momentos antes de começar o espetáculo, entra no lugar do fulano, eu fui já conhecia o espetáculo de fio a pavio, isso em aproximadamente 1971. Com Fátima Ortiz, (Lúcia) Camargo, Chico Nogueira, não tinham nem avisado o Diretor, foi uma surpresa.”* Só então descobriu que não consegue decorar textos.

Convidado, recentemente, para fazer um filme, como ator, com os irmãos Willi e Werner, *"é cena de pai e filho que tenho ensaiado com o meu filho, porque tem que decorar o texto."*

Trabalhou com publicidade, seleção de elenco, cenário, figurinos; em 1973, fez roupas para um espetáculo da Fernanda Montenegro, mas a censura proibiu, era a peça **ELEFANTE NO CAOS**, do Millor Fernandes.

Deu aulas de caracterização, interpretação e, após 30 anos de teatro, produzido

figurinos para 147 peças, figurinos para filmes de curta metragens, inúmeros comerciais, decidiu dirigir teatro, no Colégio Estadual do Paraná, isto em 1999, por ocasião da aposentadoria e afastamento do prof. Armando Maranhão, que há quase 30 anos era o titular; “O *Maranhão se aposentou e daí sei que dá pra fazer bem feito, com paciência e criatividade dá.*”

Trabalha, hoje, além dos alunos atores do Curso profissionalizante, também com os integrantes do grupo de teatro, alunos do ensino médio do Colégio Estadual do Paraná. Trabalha atualmente a comédia, pois percebeu que os alunos vão assistir mais as peças de comédias.

A isto há justificativa na teoria de Fischer, que diz:

“Talvez seja mais do que o meu gosto pessoal: afinal aquilo que me faz relacionar uns com os outros os nomes de Homero, Aristófanes, Vilson, Giotto, Leonardo, Cervantes, Shakespeare, Brueghel, Goethe, Stendhal, Pushkín, Keller, Brecht, Picasso e, sobretudo, Mozart; sempre Mozart. As diferenças existentes entre estes artistas servem para enfatizar algo que todos possuem em comum: a triunfante rejeição de tudo o que é pesado, puritano, opressivo. Em muitas das suas obras, a realidade foi destilada pela imaginação a tal ponto que parece não ter peso: a gravidade das coisas se desvanece, fica em suspenso entre o nada e o infinito. O terror não é suprimido, as causas do medo não são negadas, mas a graça tudo toca e nada permanece estranho à alegria vital. Na ilha de Caliban e Ariel, Próspero

transforma a crueldade, as trevas e o sangue em comédia, em nuvens banhadas de luz. A magia da

arte mistura o *parecer* ao *ser* (grifos do autor) e mistura a beleza ao nada.

... Esses nossos atores,  
Como eu já lhe disse, são todos espíritos

Pairam no ar, etéreamente:

.....

Somos feitos de substância

De que se fazem os sonhos.

(forma apresentada pelo autor)

A Magia de Próspero se transforma a si  
mesma, no final em 'música celestial', em

'encanto' (aspas do autor) e sábia alegria.”

(Transcrição na integ. das p. 249 o 250 do livro A NECESSIDADE DA ARTE de Ernest Fischer)

Foi procurado para montar um Grupo de teatro com 4 elementos, fora do colégio. Vê com reserva a nova Lei de Diretrizes e Bases, que acaba com cursos profissionalizantes e preocupa-se com a formação de novos atores. Declara:

*"O Curso técnico de ator acabou no Colégio Estadual do Paraná, esta é a última turma, e na FAAP (Faculdade de Artes do Paraná) não há formação de ator... há, no entanto, muitos cursos de interpretação picareta por aí... só caça níquel! [...] Me preocupo com este povo jovem que vem por aí... E tudo isto começou no CEFET-PR!"*

Essa apresentação reforça a crença na formação do cidadão, na variante das Ciências Humanas e Sociais - usando a ferramenta da Arte e da Filosofia - e aqui defende-se a arte teatral, está-se possibilitando ao indivíduo alimentar suas baterias para a vida toda, seja qual for sua decisão profissional.

Para tanto, Ernest Fischer fala, por ele próprio e por sua citação, da antítese da catarse no teatro épico de Bertolt Brecht:

"No mundo alienado em que vivemos, a

realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz

que devesse a "alienação" do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens hão de ser tratadas no drama como 'temporárias e imperfeitas', de maneira que o espectador seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: 'Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim.' Desse modo, o espectador, no caso, um homem ou uma mulher que vivem do trabalho - virá ao teatro para... **divertir-se assistindo às suas próprias atribuições, às durezas do trabalho do que depende a sua subsistência, bem como para sofrer os impactos das suas incessantes transformações. Aqui ele poderá produzir-se a si mesmo da maneira mais fácil, pois o modo mais fácil de existência é exatamente a arte.** (negrito do autor) (Transcrição na Integra p.15 - A NECESSIDADE

DA ARTE, Ernest Fischer).

Conclui-se esse período embrionário do hoje (grupo de Teatro do CEFET-PR) e, porque não dizer, a gênese de toda a atividade teatral na escola, com a impressão de que a função do teatro nesse período foi essencialmente

educacional, utilitária, de formação, seriedade e de como fazer desse educar, uma atividade mais dinâmica e lúdica apenas.

Percebeu-se que dada a falta de documentos para o teatro da época, há uma contradição nas datas dos eventos, uma vez que o prof. Monte Serrat, declara que em meados de 49 ausentou-se da escola para sua especialização em Psiquiatria, e o Burigo revela que foi ofertada a primeira turma de teatro após um ano, aproximadamente, do seu ingresso na escola, isso em 1955/56.

Há também outra lacuna quanto à data da saída do professor Monte Serrat da atividade, e não se conseguiu localizar uma continuidade da atividade pela década de 60 e 70, ficando portanto um período de cerca de 11 anos sem uma realização efetiva da atividade. Contudo, foram anexados documentos oficiais - portarias que notificam os períodos em que o professor Monte Serrat esteve licenciado para capacitação.

## CAPITULO II - O GRUPO GANHOU FORMA

"Os livros sabem de cor milhares de poemas.  
Que memória!  
Lembrar, assim, vale a pena.  
Vale a pena o desperdício,  
Ulisses voltou de Tróia,  
Assim como Dante disse,  
O céu não vale uma história."

Paulo Leminski

### A FASE ZÉ MARIA, QUANDO QUASE TUDO SE FEZ RISO!

Dando prosseguimento ao levantamento histórico por meio de entrevistas, procurou-se a viúva do professor José Maria Santos que disponibilizou todo material de teatro dele, desde que fosse resgatado no sítio de São Mateus e se prontificou a passar os contatos certos; não quis gravar entrevista. O contato era o ex-aluno que participou da atividade de teatro na escola, hoje ator, jornalista e escritor; na época aluno de telecomunicações, Ulisses Iarochinski, intenso colaborador do diretor/ator e professor José Maria Santos. É possível perceber no depoimento do Ulisses uma forte ligação e, também, um sentido de preservação a biografia do artista José Maria Santos. Ulisses esclarece que diversas facetas eram trabalhadas pelo "Zé"- como o chama o tempo todo. Começou no teatro pelas mãos dele; ele lhe impingia a consciência do

valor histórico das coisas. Cabe aqui registrar que o que foi encontrado de documentos foi exatamente dessa fase, sem aqui discutir o estado de conservação do acervo, nem tão pouco a exatidão de datas nos documentos, cartazes, programas e fotos produzidas, e isto possivelmente numa iniciativa do próprio José Maria Santos; o arquivamento já é efetivamente outra história; ainda não se sabe quem elaborou os álbuns que estão no espaço do teatro.

José Maria Santos tratava o teatro como sua profissão e paixão e portanto gerava meios para que esta lhe assegurasse, bem como à sua família, sustento e prosperidade material. Sobretudo falava das dificuldades da profissão, em entrevistas de jornais da época das estréias de suas peças e também nos programas das peças que encontramos; há sempre esta reflexão dele acerca do quanto é difícil ser artista.

Entretanto, parece ser muito mais no sentido de encorajar seus alunos para um maior empenho e formação total, do que desestímulo; ao contrário, estimulava a

necessidade de o ator ser crítico e sensível (o Ulisses esteve bastante emocionado durante toda a entrevista, deixando claro que domina a ferramenta de emocionar-se e manter-se lúcido), o que o contempla um perfil ideal do artista. Outro aspecto capturado na fala de ambos é que desta fase foi o momento mais integral dos alunos do grupo com seu orientador. O José Maria Santos gerava uma presença constante com o grupo fora das atividades na escola, com constantes idas ao teatro para verem muitos espetáculos juntos, idas para o sítio "Fulano de Tal", localizado em São Mateus do Sul, para recreação pura, lazer entremeado de teatro. Estava lá no referido sítio a biblioteca do José Maria Santos, o que nos fez compreender a fala do Ulisses Iarochinski; *‘Nos íamos lá pro Fulano de Tal, jogar bola, roçar quintal, assar carne e viver teatro... O Zé Maria em um autodidata; não é muito culto, não se fala muito nisso, mas sua escolaridade era mal o primário, mas era uma mente ágil, obstinado.’* Sem dúvida fez uma trajetória riquíssima pelo teatro do CEFET-PR, como de resto tudo que fez em sua vida.

Foi um homem de resistência a vida toda; trabalhou com teatro num momento político de nosso país em que havia a mais efetiva proibição de falar contra, e falou contra o tempo todo. Nos anos que esteve no CEFET-PR particularmente foi de encontro com um meio completamente ditatorial na sua época; com os textos que ele escolhia montar, respondeu ao sistema ditatorial. Dono de uma ideologia firme e decidida a formar opinião, usava a dramaturgia que já estava pronta e, nas suas montagens, imprimia sua visão de mundo rebelde, e resistente ao sistema autoritário, quase sempre pelo viés da comédia, aproveitando para, com isso, formar também consciência crítica em seus atores/alunos.

Percebeu-se que seria vital para o levantamento histórico contatar Ulisses Iarochinski, elemento de extrema relevância para situar inúmeros acontecimentos do Grupo de Teatro; viveu a segunda fase do José Maria Santos na Instituição; acompanhou bem de perto os passos do professor José Maria dos Santos na primeira e segunda fases dele frente ao teatro, compreendendo de outubro de 1971 a 1979, período em que fez teatro. Foi aluno bolsista para coordenar os assuntos das produções de José Maria Santos no CEFET-PR, na então Escola Técnica; aprendeu teatro e também aprendeu a amar profundamente, e porque não dizer odiar, ao mestre José Maria Santos, de quem demonstra ser um guardião apaixonado de sua história e acervo: *"é apenas reconhecer o que ele fez e viveu; não estamos fazendo nenhum favor e não devemos nada a ninguém."*

Criou um site na Internet para divulgar o trabalho do antigo professor e amigo José Maria Santos. Por ocasião da comemoração dos 25 anos do TECEFET-PR, Ulisses Iarochinski foi figura-chave para que naquela comemoração estivessem presentes alguns ex-alunos, *"Já com seus filhos no colo."* Recebeu um troféu de reconhecimento da escola pelo seu carinho com o que é *"nossa história também"*. Entrevistado em 24/04/2000, Ulisses Iarochinski, neto de polaco, declara que, apesar deste termo ofender alguns, etimologicamente o correto é chamar de polaco todos os descendentes da Polônia - jornalista e escritor, está lançando o livro *"A SAGA DOS POLACOS"*. É uma pessoa emocionada e emocionante que declara acreditar no resgate do passado para assegurar a inteiricidade do homem histórico de hoje. Exemplifica este seu modo de pensar citando excertos e epígrafes de seu livro:

“Matatias fala a seus filhos: Recordai-vos dos feitos que vossos antepassados realizaram em seu tempo e merecereis uma grande glória e um nome eterno”. (Mac. 2,5)

Ulisses Iarochinski critica as pessoas que mal sabem o que aconteceu ontem, e a certa altura fala vorazmente de sua irritação com a falta de memória para com as coisas e pessoas que povoam a atualidade. Cita K. Yung:

“Pensar que o homem nasceu sem uma história dentro de si próprio é uma doença, é absolutamente anormal. Porque o homem não nasceu da noite para o dia, nasceu num contexto histórico específico, com qualidades históricas específicas e portanto, só é completo quando tem relações com estas coisas. Se o indivíduo cresce sem ligação com o passado é como se tivesse nascido sem olhos nem ouvidos, e tentasse perceber o mundo exterior com exatidão, é o mesmo que mutilá-lo.”

(epígrafes contidas no livro A SAGA DOS POLACOS de Ulisses Iarochinski)

Admirador confesso e apaixonado pela memória do José Maria Santos, intitulou-se procurador e genitor da campanha de nomear o teatro da rua Treze de Maio, 655 como Teatro José Maria Santos, conforme Lei Estadual de 93. Ulisses Iarochinski disse: *"... dar ao Zé o reconhecimento que ele merece como o único*

*artista do Paraná que viveu essencialmente de teatro a vida toda e que ajudou a construir a história do teatro em Curitiba."*

Ulisses Iarochinski em longo e minucioso relato, de como esteve sempre engajado na luta por fazer justiça à memória do José Maria Santos, conta que esteve no seu velório em 04/01/1990, já jornalista, trabalhando no Jornal do Estado; *"estava de férias quando o Zê Maria faleceu."* Ulisses Iarochinski saiu do velório direto para sua máquina de escrever na redação do jornal, por onde começou uma campanha (com 17 capas de caderno cultural), defendendo a tese de que foi o também pedreiro "Zê Maria", juntamente com Irineu Adami, os responsáveis, em 1977, pela construção do espaço com Sala de Exposições, Restaurante, Sala de Dança Carpintaria e Escritório,

o qual foi chamado Teatro Abolição para significar a libertação dos artistas do Paraná da institucionalidade do Teatro Guaíra e Teatro Paiol, únicos locais, até então, para levar as produções culturais. “O Zé monta o primeiro espetáculo: “**A REPUTAÇÃO DO QUATRO BICOS**”, do escritor curitibano, dramaturgo Luiz Groff consegue reunir todas as ‘cores’, todas as divergências num mesmo espetáculo; fica vários meses em cartaz! É recorde na época! [...] E com figuras e personagens memoráveis, Olinda Wischeral, todos que já se foram... Oracy Gemba e tal...”

Enquanto esteve presidente da entidade patronal da classe teatral, a Associação dos Produtores Teatrais, fundada em 1977 pelo próprio José Maria, que assumiu a primeira gestão - ocasião em que alugou o terreno e construiu aquele espaço cultural. O estabelecimento passa ao final de seu mandato para outras pessoas, que acabam por fechá-lo e reabri-lo, mudando a cada reabertura o nome da casa, primeiro Teatro da Classe, em seguida, Teatro Treze de Maio, quando os seus ex-alunos Francisco Moura, Enéas Lour e Fátima Ortiz assumem a casa.

Ao longo de muitas lutas para efetivar sua tese, Ulisses Iarochinski foi conquistando aliados nos diversos setores, um deles o político Algacyr Túlio, na época da oposição, apresenta projeto de lei com o pedido, que é votado pela Assembléia e sancionado em setembro de 1991 pelo então governador Roberto Requião. Iarochinski, numa fala inflamada disse: "*aquele espaço na Treze de Maio, n.º 655, tem o nome José Maria Santos, nem um outro nome, nem uma linha, nem um subtítulo, nada!*" e mesmo a despeito desta legalidade, não se realizou até hoje, por completo na prática, haja visto que há na casa teatral, uma placa que o

denomina: Teatro da Classe - José Maria Santos, fato que revolta Ulisses Iarochinski.

Chegou a confrontar-se com o Secretário de Estado da Cultura e Esporte, há dois ou três anos atrás, que por ocasião da transferência daquela casa para o Estado, promoveu-se uma reforma e previu reinauguração: "*aquilo estava fechado e, claro, caindo aos pedaços, cheio de goteiras, fizeram novo projeto, contrataram uma arquiteta e o Secretário da Cultura começa a denominar aquilo de Teatro da Classe, a tropa batalhão de choque foi atrás e cobrou que aquilo se chamava José Maria*

*Santos. Entramos em contato com o deputado e dissemos: olha, vai lá e cobra. O cara é do seu partido, foi nomeado pelo seu pedido e tá falando em seu nome, foi o senhor que fez o projeto. Mostramos a lei tal, e tal, e a coisa foi indo assim e tal..."*

Ulisses Iarochinski esteve com a comissão de eventos do Teatro Guaíra, uma vez que aquela casa teatral estava sendo vinculada àquele Centro Cultural; reuniu-se com o Superintendente, relatando sua luta antiga, juntamente com os alunos do Zé Maria, de todos os cursos em que formou "artistas e pessoas", sendo a maioria ex-integrantes do TETEF/CEFET-PR e ofereceu-se para realizar o evento cultural da reinauguração, o que foi ignorado. Sobre isso declara: "*o teatro foi inaugurado, pelo estado e demais órgãos numa obscura manhã, sem que ninguém noticiasse, com o nome de Teatro da Classe. Nos revoltamos e decidimos enfrentar o sistema e realizar a justa homenagem ao Zé Maria, foi ação de guerrilha mesmo..."*

Por conta disto, o grupo dos ex-alunos realiza um desagravo no dia 12 de dezembro de 97, aniversário do José Maria Santos, um evento reunindo ex-colegas de cena. Estes atores faziam seus papéis originais, e contracenavam com os ex-alunos do TETEF, que interpretavam todas as personagens que José Maria Santos tinha interpretado, num espetáculo chamado **VIVA ZÉ**.

Colocaram um telão no pátio externo do prédio onde projetaram um vídeo com as imagens que dispunham, e que fora montado por ocasião da comemoração dos 25 anos do grupo de teatro do CEFET-PR, evento que ocorreu em outubro de 1997. Na ocasião, Iarochinski liderou a reunião de todos os ex-alunos, formalizando convite para o evento, oportunidade em que descobriu pessoas egressas do TETEF, nas mais distantes localidades, alguns ainda hoje atuando no teatro pelo mundo. "*... formou mais de cem pessoas no CEFET-PR e fora de lá; revelou grandes nomes que, ainda hoje estão atuando profissionalmente nas mais diversas localidades do mundo, como Moçambique, Boston, Paris e atores coma Lineu Rodela já falecido -*

*Moacir David - que está aí no teatro infantil produzindo. Pessoas que têm ou tiveram suas vidas para, essencialmente, fazer teatro e pessoas que tiveram suas opções profissionais influenciadas pelo convívio com o Zé."*

Segue contando de onde apreendeu estes valores:

“Então esse resgate, esta briga pela denominação de teatro, essa campanha pela história das coisas... O Zé passou pra nós lá rio CEFET-PR; então... O Zé que pra ser ator sofreu muito... Começou em 54 na Escola de Arte Dramática do SESI, junto com Lala Schneider e Edy Franciose e tal, que não era aceito pelos pares, pela classe artística, porque ele tinha problemas de dicção e, não sei mais o que; na verdade não era problema de dicção nenhum, ele falava muito bem; era só uma coisa meio estranha de a gente observar. Ele era excluído! Teve que montar em 58 a sua própria companhia de teatro: a Companhia Dramática Independente. Então, o Zé é o único ator deste Estado, em toda a história do Teatro Paranaense que viveu exclusivamente de teatro! [...] Foi uma vida inteira do Zé só com teatro [...] desde que começou, sempre foi ator, sempre fez teatro... e viveu e construiu, criou filhos. Teve cinco filhos, artistas inclusive, só de teatro. Este mérito ninguém pode roubar dele!”

Ulisses Iarochinski integrou o grupo de teatro, o então TETEF (nome que faz questão de frisar). “Pra mim vai ser sempre TETEF”. A partir de 1975, entra já na chamada segunda fase (ele, Ulisses Iarochinski, faz esta divisão cronológica no período Zé Maria frente ao grupo de teatro). Foi aluno do CEFET-PR no curso técnico de telecomunicações e no período em que esteve no grupo, recebia uma bolsa-auxílio para ser o “braço-direito” do Zé Maria, equivalente a um bolsista hoje, só que em tempo integral dado seu apego e paixão pela atividade. Figurava como um elemento de coordenação de produção.

Era a pessoa da instituição a responder pelo grupo de teatro, quando não estava o seu diretor, o ator e diretor José Maria Santos, e com isso era quem viabilizava a produção de cartazes, figurinos, programas. E, entre outras coisas, disse que o ator e diretor José Maria Santos não só formou para o palco mas também formou para a vida: *“Ele trabalhava o ator ele dirigia o ator; em qualquer espetáculo o pessoal trabalhado pelo Zé atua ria e se saíria bem, o que acredito não acontecia com outras pessoas, como o diretor Antonio Carlos Kraide, por exemplo, que tinha a preocupação voltada para o espetáculo.”*

Sobre a contratação do ator e diretor José Maria Santos pelo CEFET-PR, Ulisses Iarochinski lembra:

"... o Zé veio ao CEFET-PR, no núcleo da ditadura militar, e [...] em outubro de 71 com a peça "LÁ" fez tamanho sucesso que o diretor da época, professor Ivo Mezzadri o convida para ser professor na atividade de teatro, que ao que sei estava desativada; ele, Zé Maria, aceita e começa a trabalhar em seguida; suas primeiras peças foram: "O AUTO DA COMPADECIDA" de Ariano Suassuna, em 72, "O IRMÃO DAS ALMAS" de Martins Pena, em 73. O primeiro aluno/ator do Grupo foi Alcir Bayer - já falecido. A peça "CHAPETUBA FUTEBOL CLUB" de Oduvaldo Vianna Filho, montada em 74 é premiada no Festival Nacional de Teatro de São Paulo. (Este festival) Revela o ator Lourival Gepiela que se destacou posteriormente em produções importantes do cinema nacional, com o filme de Silvio Back - "ALELUIA GRETCHEN" obra com vários prêmios pelo mundo; este é o filme mais premiado internacionalmente do Brasil, rodado aqui com gente formada pelo TETEF, pela mão do Zé; depois recebeu inúmeras propostas, decidiu se enterrar em Curitiba. [...] Hoje é um frustrado mas continua excelente ator." Completa Ulisses Iarochinski carinhoso com a lembrança do ex-colega.

Sobre a formação dos elencos: "A cada quatro anos renovavam-se as pessoas no grupo, em função do final dos cursos, os camaradas saíam da escola e iam cuidar de suas vidas, faculdades, trabalho e não davam mais continuidade."

Sobre a rotatividade de elementos, acrescenta: "O grupo está se acabando em 1975, faz o encerramento com chave de ouro, com "PAGADOR DE PROMESSAS" do Dias Gomes, e o Zé leva o grupo amador do CEFET-PR para oito espetáculos em temporada no Guairão, com 2.700 lugares e casa lotada. Nunca mais o CEFET-PR mandou seus alunos/atores para o Guairão e eu entro naquele espetáculo como figurante; era a minha primeira semana no grupo; entrava de um lado, saía pra outro, nas coxias, aquilo era só o demônio do Zé Maria que conseguia. O primeiro espetáculo do grupo da segunda fase foi Cervantes, peças curtas de Cervantes, **OS FALADORES E A GUARDA CUIDADOSA**; eu fazia o Roldão, ator principal (personagem) dos faladores, em 75/76. O segundo foi de Máximo Gorki - **PEQUENOS BURGUESES** - onde eu faço o Bessemenov - o Eugênio Kusnet (comenta Iarochinski) tinha feito no Grupo Oficina; excelente ator! Foi um espetáculo, marco do teatro brasileiro, ganhou prêmios no Uruguai - eu lembro que eu saía, laboratórios, eu saía na rua, na Quinze, sentava e ficava olhando os velhos passarem pra pegar tiques, aquelas coisas que o Zé passava pra gente. O Zé pela primeira vez atuava junto com

os alunos, fazendo o papel do Teteriev. Vamos para o FENAT também, o Giane Ratto,

*cara que mais montou PEQUENOS BURGUESES no mundo, sobe no palco pra me cumprimentar, eu, com dezoito anos, não ganhei o primeiro prêmio do festival; meu concorrente era um cara do Rio Grande do Noite com APARECEU A MARGARIDA, um profissional, já velho. Fez um monólogo excelente. Pelos comentários de Grande Otelo e Bibi Fe,reira, não ganhei o prêmio por um voto, com o Pontes de Paula Lima, tradutor da obra de Stanislavski para o português, no júri, eu fiquei com a bola cheia. Na seqüência montamos ARENA CONTA ZUMBI, e ARENA CONTA TIRADENTES, mas nós colocamos o nome: TETEF CONTA ZUMBI e TETEF CONTA TIRADENTES. E o seguinte: fizemos uma montagem com criação coletiva, uma colcha de retalhos com poemas de vários poetas do mundo que fez bastante sucesso, chamado "NA BOCA DOS POETAS" era um espetáculo informal e com isso fizemos muitas apresentações. E para encerrar este segundo grupo foi montado do Dias Gomes, A INVASÃO."*

Nessa montagem houve um momento de crise, Ulisses relata: "Houve um rompimento meu com o Zé Maria; nós tínhamos montado o espetáculo "A INVASÃO" e eu naquele período me destacava dos outros companheiros, sei lá, pelo empenho, alguma coisa tinha, eu era escolhido sempre para os papéis principais, não sei se era por que eu tinha talento ou não, isto não interessa, mas talvez fosse pela gana, pela minha vontade e, aí o Zé me colocava lá e tal. E aí eu consegui uma bolsa de auxílio; então eu era o segundo do grupo, nesse período. Então, programa das peças, cartazes, jornais, que nós fizemos, coordenação de produção da carpintaria, do figurino... tudo, quando o Zé não podia atender quem ia lá, porque estava recebendo um salário mensal, entre todos do Grupo, era o Ulisses Iarochinski. Ele ia lá e fazia e tal, me sentia comprometido. Eu era responsável, não é? E os outros alunos [...] os outros colegas atores também reconheciam isto e muitas vezes vinham reivindicar coisas pra mim, por que o Zé não estava; na falta do Zé e tal, e [...] eu é que tinha que solucionar e essa coisa toda. Então eu lembro que nós estávamos com o espetáculo... "A INVASÃO" era um cenário complicado, porque era um edifício em construção de três andares, e as marcações foram feitas cada uma em um andar, então nós estávamos pra estreiar em outubro/78, em Pelotas, no Festival Nacional Estudantil de Teatro, e o Zé, por sua vez, enquanto ator profissional, não como

*professor do CEFET-PR, mas na sua Companhia Dramática Independente estava montando o espetáculo “MURO DE ARRIMO”; era época de Copa do Mundo, o texto fala de um pedreiro que escuta jogos da Copa do Mundo, essa coisa toda. Eu participei deste espetáculo da seguinte forma: então tinha*

*narrações de jogos que ele escutava [...] radinho (levanta a mão e faz o gesto como se levasse um radinho de pilhas ao ouvido), eu era o narrador da partida (faz um gromolouche como burburinho de estádio de futebol), então ele me contratava como ator profissional na Companhia Dramática Independente [...] Então nós vamos para Pelotas. (Disse o diretor José Maria Santos) Então o responsável depois do Zé era o Ulisses. Então: Como é que nós vamos para Pelotas? (Ulisses Iarochinski se reinterpreta). Disse o Zé: A escola vai alugar um ônibus-leito, e um caminhão, porque este cenário só cabe num caminhão. O.k.? Nós, no dia do embarque, que ia ser às 6 horas da tarde, eu, como responsável mais um sonoplasta que tinha sido contratado, fomos lá ao meio dia, porque eu saí da aula do curso de telecomunicação e ao invés de ir fazer outras coisas, fui direto pro auditório, pro palco desmontar o cenário que estava lá; como a gente estava ensaiando... e levar, em carrinhos de mão, até o outro lado da Silva Jardim; sair da Sete de Setembro pra Silva Jardim por dentro do pátio e tal, carregando aquilo lá, eu e o outro contratado. E transportamos, passamos a tarde transportando aquela coisa, que em muita tábuas, muito andaime, muita coisa. Enquanto isso, o Zé tava resolvendo os problemas da estréia dele com o “MURO DE ARRIMO” no Teatro Paiol, e eu, cansado, mas cansado mesmo, né? E 6 horas da tarde estaciona lá dentro, na frente do Ginásio de Esportes, o ônibus e começa a chegar gente e entrar no ônibus, gente que eu nunca tinha visto; o grupo tem vinte atores, a peça com vários atores, figurantes. E começou a aparecer gente que eu nunca tinha visto, o maestro da banda da escola aparece lá também com a família inteira, perguntei: Vão pra onde? Vamos pra Pelotas, minha família é de Pelotas eu vou pra lá. Resultado (Riso irônico), o ônibus encheu de gente.*

*Além dos artistas aproveitando a viagem pra ir lá, o cenário todo ali pra ser colocado, esperando o caminhão chegar, e o Zé também não aparecia, porque é claro estava com suas preocupações com o espetáculo do "MURO DE ARRIMO" no Paiol. De repente chega ele, me chama prum canto e diz: Vamos ver se a gente coloca o*

*cenário embaixo no bagageiro do ônibus. Não vai caber! Disse: Há não! Eu pedi um ônibus com espaço, com um bagageiro embaixo bem “grandão” que, acho que, cabe tudo, porque o caminhão eu não consegui; a escola não conseguiu me liberar a escola não podia liberar o aluguel de um caminhão para levar o cenário até lá, dois veículos, um caminhão e um ônibus, não dão. Fomos tentar pôr o cenário embaixo, no ônibus. Entrou? Claro que não! Então, nós vamos fazer o que em*

*Pelotas, sem cenário? A peça era um esqueleto de edifício, três andares, que tinha marcações, cenas no segundo andar, no primeiro andar e a nível do palco, sem cenário? Não é possível. Outro ingrediente foi: Zé Maria não ia! Então estava passando a responsabilidade pra mim, um rapaz de 18 ou 19 anos, e ele ia estreiar o “**MURO DE ARRIMO**” no Paiol. É a vida dele! Ele é artista! (Fala desdenhosamente irado). E o Ulisses que se vire com aquela tropa, aquele monte de gente que entrou dentro do ônibus; em vinte atores, quarenta lugares, estava tudo lotado! Bom, dezessete horas de viagem daqui até lá, eu ‘puto’ da vida, nervoso, cansado, com fome, chegamos lá, fomos hospedados no quartel do Exército, em beliches, frio, janelas lá em cima todas abertas; entrava vento; a gente tudo meio resfriado; ah! Fiquei louco da vida! Lá tinha uma escola técnica também; então reuni, falei pra turma: vamos nos reunir, lá no Exército mesmo, num pátio lá; fizemos uma reunião falei eu, falou Claudete, Cley e um outro integrante do grupo, Carlos Fernando. E nós dissemos: esse cara acha que é diretor, mas esse cara é um tremendo safado, safado (ênfatisa), porque ele ficou lá com aquela “merdinha” daquela peça dele, aquele **MURO DE ARRIMO** sem vergonha, e nós estamos aqui sem cenário, vamos fazer o que? Dormindo neste buraco, deste Exército aqui passando frio de noite. Então tomamos algumas deliberações. Eu disse: Olha! Como eu recebo um salário lá da escola pra ser responsável depois do Zé, eu tô assumindo a minha posição aqui se vocês querem que eu assumo este posto, a gente leva em votação; se não querem, eu vou ficar ai e esperar que aconteça alguma coisa, se vai ter ou não. Se me aceitarem, vamos tomar algumas determinações. Então [...] teve muitas discussões: gente chorou [...], artista chorou [...], porque já agüentava a neurose do Zé e agora vai agüentar a neurose do Ulisses também? Mas, no fim, decidiu-se depois de choro, conversas*

*e discussões que o Ulisses tinha de assumir a sua função de coordenador daquela história. Primeiro passo foi irmos até a Escola Técnica lá de Pelotas, reivindicar do diretor que nos tirasse daquela situação lá, daquela comida horrível do Exército... Então, como é que foi solucionado? Nós fomos dormir em sala de aula, com colchões no chão, na própria Escola Técnica, que era mais quentinho, mais asseado, banheiro melhor, e tudo: não era do Exército! E alimentação no restaurante da cidade, no centro, nada mais justo pros artistas. (Faz um gesto de orgulho).*

*E o problema maior? O cenário? Como é que fazemos? E nós precisávamos nos apresentar Então saímos, eu, a Claudete e o Cley, andando assim pela cidade*

*vimos uma construção, passamos em frente e tinha lá aqueles andaimes de ferro, pedimos pro cara se nós podíamos usar aquilo por dois dias, ficava longe do teatro, mas não tinha camioneta, caminhão ou condução, então o grupo de artista, de fazedores de tudo, cada um com duas grades uma em cada ombro começou a levar pro teatro, chegamos no teatro, tudo bonitinho, cheio de cortina e tudo, com bambolina [...], a gente derrubou tudo! Porque era um ambiente de pobreza, de favela, era palco nu. Levamos uma bronca do responsável pelo teatro, por não sei o quê [...], dizia que nós tínhamos que fazer com a cortina, com as bambolinas [...] a gente disse: não vamos fazer! Daí eu entrava e brigava; vinham dois ou três e apoiavam, ficavam do meu lado e a gente montou o cenário. Outra questão: nós do grupo não tínhamos feito ensaio geral. Ninguém conhecia a trilha sonora, nem a iluminação, toda a marcação tinha sido feita aqui. Então terminamos de montar o cenário e fomos lá, sem o diretor, nós passávamos o texto, uma vez, duas. O sonoplasta e o iluminador tavam lá; fizemos o ensaio, afinamos as luzes e som... Todo mundo conheceu! Acertamos! Agora tá todo mundo cansado? Vai todo mundo dormir às cinco horas porque às oito e meia é o espetáculo. Pode chegar às oito e meia! Vão todo mundo dormir [...] tomem um banho e deitem! Se for o caso, eu vou lá e chamo cada um. Então eu assumi as minhas responsabilidades. Quando são oito horas, nervoso que estava, excitado que estava fui lá pro teatro. Chego lá no teatro, tava lá o Zé Maria, com o prof. Ivo Mezzadri querendo ensaiar; então os alunos foram lá no*

palco falar com o Zé, uns satisfeitos, outros meio assim retraídos; o iluminador estava lá no urdimento, colocando ainda uns refletores; eu nem fui lá no palco cumprimentar, subi no urdimento e tava lá, de repente o Zé grita lá de baixo que eu tinha que passar a minha cena do "mané gorila" (faz uma pausa de respiração profunda e continua a falar muito irado). Mas eu fiquei louco! Desci de lá já com uma ripa na mão, e fui pra cima dele e disse: Suma daqui! Suma daqui! Estou dizendo que ninguém te quer aqui, que vai passar o que já passamos tudo? (Em outro tom, muito menos colérico, prosseguiu). Você não é diretor! Vai lá fazer aquela merda do teu **MURO DE ARRIMO**. Suma daqui! Daí, a mulher do Zé estava junto, as filhas [...] e o povo interferiu, O Zé ficou bravo também e começou a gritar comigo; também ficou nervoso, e eu possuído (agora rindo): "Vem que te arrebento, seu velho sem vergonha! Volta embora pra Curitiba e o professor Ivo Mezzadri, na platéia, assistindo com o diretor da escola de Pelotas. E eu nem quero saber disso:

*Nós vamos fazer o espetáculo como o grupo quer e não como o Seu Zé Maria quer.*

*Chega de aviãozinho... (Zé Maria e Ivo Mezzadri tinham ido para Pelotas num voo comercial). Nós fizemos 1.000 quilômetros de estrada! Chega na hora querendo ensaiar. Chega! Por que que não foi arrumar cenário pra gente? Suma daqui! (Revive a emoção daquele momento, depois se acalma e retoma em outro tom). Aí vem um e outro, me acalmam e a ele também. Quase fomos a vias de fato; acabamos não indo. Resultado? Que espetáculo lindo! O Carlos Fernando Delgado e a Solange Janete que eram meus amigos particulares, tinham entrado no grupo naquela peça, porque eu levei, e que eram mal vistos pelo resto do grupo - sempre tem isso no meio artístico. Foram os mais cumprimentados. O Carlos Fernando, no papel de Justino, foi insuperável; a Solange com a lavadeira Izabel, que banho de interpretação! Se tivesse Oscar eles tinham ganho.*

*Acho que eles compraram a minha briga [...], mas eles eram muito bons, magníficos. E o resto do grupo também era muito bom, porque o Zé era muito bom, tinha brigado com ele tava "puto" da vida, mas nós tínhamos trabalhado com ele; ele tinha ensaiado a gente; fizemos um espetáculo maravilhoso com ele. A volta, ele veio de ônibus com a gente, mas ninguém falou com ele nas 17 horas de viagem. Ele veio*

*cumprimentar, ninguém aceitou os cumprimentos dele. Chegamos aqui ficamos ainda mais um mês e meio; tínhamos alguns espetáculos, mas aí não conversava mais com ele, não respeitava a ordem dele. Então passei os anos de 79 a 83 sem me encontrar com ele, sem olhar na cara dele. Cinco anos sem falar com ele. É, foi briga de pai e filho! Teve outros lances desta desavença, mas a lição de honestidade que ele me ensinou ficou bem impregnada. O Zé trabalhava o ator, trabalhava a pessoa!"*

Sobre os que vieram depois dele, no TETEF, disse: *"Esta Segunda equipe sai e começa o terceiro grupo do qual faz parte o Francisco Moura, que hoje tem uma escola de teatro - Alegro Teatro em Paris, na Vilhett na Praça da República - ele foi pra Paris em 90 e fez mestrado na Universidade de Paris em teatro. Este que participou conosco do espetáculo de homenagem ao Zé o VIVA ZÉ em 12 de dezembro de 1997."*

Ulisses ainda enumera nomes que se destacaram no profissionalismo das artes, egressos do contato com o professor José Maria Santos. E diz: *"Alcyr Campanholli virou cineasta em São Paulo. Tem gente em Portugal, Alemanha, Goiânia, Boston, Moçambique. Foram mais de duzentas pessoas que passaram*

*nestes anos de 1971 a 1990 pelas mãos do Zé lá na Escola Técnica Federal - teatro do CEFET-PR."*

Para fechamento deste depoimento, conclui-se que José Maria Santos fez um trabalho de lapidação técnica e humana com cada um dos elementos que contactou em seu tempo de teatro, arremessando seus alunos em experiências construtivas. Cada situação fé-los aprender, mesmo que na dor, haja visto o episódio da "briga" Ulisses e Zé Maria, provocando-os a todos, forçando-os a aprender, a resolver situações por eles próprios e, acima de tudo, a ter verdade no que faziam.

Isso é igual a auto-expressão, autoconflança trabalhada, exercitada e liberta, sob pena de o aluno não viver o seu tempo. Citamos Ernest Fischer que, no seu livro "A NECESSIDADE DA ARTE", reforça, com embasamento teórico, toda a conceituação do que foi levantado neste período. Comparativamente à Fase Embrionária da atividade teatral na Instituição, quando o médico psiquiatra Paulo de Tarso Monte Serrat fez uma utilização do teatro quase que intuitivamente, realizando com isto um importante trabalho, do qual frutificou o atual teatro do CEFET-PR. O momento do

profissional José Maria Santos, que era ator, produtor e diretor teatral, dono de uma companhia profissional, a CDI - Companhia Dramática Independente. Apresentou a linguagem da comédia para amenizar as contundentes dialogias que o teatro político de B. Brecht apresenta e utiliza. Fazia isso de modo consciente e, claramente, respondendo ao momento sócio-político em que viveu, estava sempre preocupado em falar inter-facetariamente com os acontecimentos do cotidiano do seu tempo. Como nos revelou Ulisses Iarochinski, montara um texto que tratava de futebol - "**MURO DE ARRIMO**" - quando estava acontecendo uma Copa do Mundo, consciente de que assim poderia causar maior identificação entre o público e ele (o personagem era um pedreiro que ouvia pelo rádio o jogo), no mundo fantástico, usando o signo do futebol para fazer esta comunicação direta e simples com sua platéia, e aí fazia certamente a fala de sua contestação:

"A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade. O livre resultado do trabalho artístico resulta da maestria. Aristóteles, tão freqüentemente mal compreendido, sustentou que a função do drama era purificar as emoções, superando o terror e a piedade, de maneira que o espectador,

ao se identificar com Orestes ou Édipo, viesse a ser por sua vez libertado daquela identificação e se erguesse acima da ação cega do destino. Os laços da vida são temporariamente desfeitos, pois a arte "cativa" de modo diferente da realidade, e este agradável e passageiro cativar artístico constitui precisamente a natureza do "divertimento", a natureza daquele prazer que encontramos até nos trabalhos trágicos.

Desse prazer, dessa qualidade libertadora da arte, Bertolt Brecht disse o seguinte:

**Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentada pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador.** (Negrito

do autor). (Transcrição na Íntegra, p.14 - A NECESSIDADE DA ARTE - Ernest Fischer)

Essa fala de Ernest Fischer justifica as ações até aqui reveladas. Enquanto o professor Paulo Monte Serrat se enquadra nos conceitos da teoria de catarse, José Maria dos Santos deixa o legado da sua maestria em sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentada pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador. Dentro deste conceito, percebe-se os dois momentos de José Maria Santos: no primeiro, a resposta de seu público para tão grande performance de atores amadores, equilibrados, livres e conscientes; no segundo, o sentido libertador que ele compartilhava com o grupo. Fica evidenciado isso principalmente no bojo do episódio de grande libertação desses alunos, no Festival de Pelotas, causando o estranhamento de aparente abandono. É liberando para percorrer a corda bamba, andar de bicicleta ou apenas engatinhar e, em seguida, andar, que se consegue perceber que já se aprendeu a fazê-lo. Ele foi consciente para além da catarse e quis fazer isto com seus

alunos para libertá-los para a Arte. Talvez seja exatamente este o momento em que se tenha que comparativamente observar o resultado: muito mais gente atuando na profissão a partir do contato com o José

Maria Santos, do que a partir do contato com prof. Paulo Monte Serrat, sem questionar a importância de cada uma dessas duas presenças na história do teatro desta Instituição.

Antunes Filho, entretanto, deve ter feito a sua leitura e se respaldado em Stanislavski (teórico para teatro, fundador do Teatro de Arte de Moscou) dito por Dias Gomes:

"...que sempre encarou suas próprias teorias dialeticamente, como uma técnica em movimento, completamente distanciado da mitificação que sofreu na América, onde recebeu o nome de método e transformou-se numa espécie de bíblia, integralmente aceita pelos fanáticos ou totalmente recusada pelos heréticos. E tanto uns como os outros, em boa parte das vezes, não se deram ao trabalho de estudar com atenção os seus dois livros, "A PREPARAÇÃO DO ATOR" e a "A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM", nestes livros apenas pretendeu fazer uma formalização da sua técnica de representação. Sistematizou a experiência milenar do homem como interprete de si mesmo e das forças interiores e exteriores que o amesquinham e engrandecem."

(Escreve Dias Gomes acerca do trabalho teórico de Stanislavski no orelha do Livro

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM - 4ª Edição - Editora Civilização Brasileira.)

Sobre como disciplinava os alunos Joana Rolim declarou: "*E se alguns não conseguiam se adaptar a isso, e alguns não conseguiam se adaptar mesmo, saiam do teatro.*" Stanislavski descreve uma série de tópicos em que disciplina o treinamento do ator em seus livros: "*O ator deve ser disciplinado para chegar ao seu teatro pelo menos duas horas antes do espetáculo, só assim poderá exercitar uma experiência de preparação concentrada... é como tirar um*

*casaco com neve e pendurá-lo na porta e aos poucos perceber o calor da sela.”* Essa é uma atitude disciplinadora e jamais teria sido um postulado de castração ou autoritarismo, menos ainda de cerceamento para quem quisesse fazer teatro.

Joana se revela uma profissional com alto grau de consciência quanto ao registro de seu trabalho; fez, durante os oito anos que esteve à frente do Grupo de Teatro, registros tanto fotográficos quanto em vídeo de todos os seus trabalhos. Ao que declara: *"É, eu tinha sempre aquela preocupação de que viessem consultar e ver o trabalho dos próprios alunos... aí eu fiquei tentando preservar."*

Cabe salientar que, em contato com ela, ainda na fase inicial do levantamento, já se tinha constatado que havia poucos documentos para a

### **CAPITULO III - A POLÊMICA DO TEATRO**

*“O tempo velho tempo que passou, nivelou muros e monturos...”*

Cora Coralina

#### **JOANA, A PRIMEIRA MULHER NO TEATRO DO CEFET-PR**

A fase terceira do então, já Grupo de Teatro TECEFET-PR, esteve sob a coordenação e direção da professora Joana Rolim, entrevistada em 18/02/2000, na sala de seu apartamento em Curitiba. A professora foi Presidente da Federação de Teatro Amador do Paraná (FITAP) nos anos de 88/89, professora do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão - DACEX, no CEFET-PR, de 80 a 90. Realizadora, ativa no teatro amador em Curitiba, nas décadas de 80 e 90, foi convidada após a morte do professor José Maria Santos, em 1990, pelo então diretor geral, Artur Antônio Bertol, a assumir o Grupo de Teatro do CEFET-PR, permanecendo até dezembro de 1997, quando se aposentou. Escritora teatral, encenou no grupo de teatro sempre seus textos, teve uma de suas peças premiadas no Festival da Universidade Unicentro, em Guarapuava, em 1993: **"PARE A HISTÓRIA QUE EU QUERO VIVER"**, que recebeu prêmios nas categorias melhor direção e melhor atriz, daquele ano. Feminista confessa, tem um conceito de que teatro é polêmica: *“Eu acho que o*

*teatro é uma metáfora; é polêmica; e teatro que não é polêmica não é teatro, é historinha.*" Fez uma oficina com Antunes Filho, participou do processo de trabalho dele que cria a partir da desconstrução e utiliza-se de uma prática de choque, defendida por ele durante toda sua história de trabalho com o Grupo Macunaima. Provavelmente a prática de teatro aplicada por Joana Rolim seja uma interpretação do conceito de teatro de Antunes Filho: *"...e teatro não é piquenique; eu já avisava no começo e se tem alguém aqui que veio pra ser estrela, pode nem entrar. Porque aqui não é lugar de estrela. Estrelismo foi outro ponto que eu combatia demais com eles; começava a estrelar eu dizia: Pronto, esfregou o ator. Ai ele voltava! Eu fiz uma oficina, com Antunes Filho, em 93, já tinha lido algumas coisas, mas eu não conseguia compreender muito, depois nessa oficina, o Antunes me esclareceu coisas simples."*

realização da catalogação. Quando nos concedeu a entrevista, imediatamente mostrou todo acervo que dispunha: *"Esses são álbuns feitos pelos próprios alunos; olha, até com falas de tudo eu tenho registrado; todas as minhas peças de teatro, porque eu não trabalhei só no CEFET-PR, eu tenho aí uns... mais de dez álbuns; eu registro tudo, qualquer notícia, sabe? Qualquer coisa. Eu tenho, por exemplo, todas as peças em vídeo pra quem quiser consultar nunca fizeram isso [...] eu guardo tudo aqui em casa."*

Explicando por que não deixou o seu material documental lá no espaço do teatro da escola, disse: *"...eu não deixei lá, porque ficava tudo ali naqueles armários debaixo, no camarim, ao mofo. Bom, daí, arrombavam aquilo, roubavam, tiravam; eu peguei e trouxe todos para casa. Sendo que as três últimas peças eu ainda não organizei, mas está tudo separado, e os álbuns estão aí, é só questão de eu fazer."*

Mostrou todos os álbuns de suas peças devidamente catalogados com junção foto X texto. Perguntada sobre o que pretendia, agora que havia um movimento formal da instituição, pretendendo o resgate e a catalogação, bem como a criação de um local para o acervo histórico da atividade no teatro; a professora entusiasmada, respondeu: *"É entregar! Eu tinha sempre aquela preocupação que se viessem consultar, ver o trabalho dos próprios alunos. Nunca*

*ninguém veio ver nada, aí eu fiquei tentando preservar... Outro dia mesmo, estava pensando em levar lá. Daqui a pouco eu morro, o que meus filhos vão fazer com isso? Jogar no lixo! E isso é a história da escola, dos alunos! Está tudo organizado, todos os jornais, viagens, tudo."*

Sobre esta falta de registro oficial e até a falta de documentação dos acontecimentos das atividades do teatro, uma vez que a atividade existe e é bastante procurada e, realiza sempre espetáculos custeados pela instituição, disse: *"São duas consciências, há uma, mas não havia a outra. Depois que o professor Mauro Rodinski tomou aquela iniciativa de colocar todas aquelas peças do Zé Maria no corredor, já ficou bonito."*

Sobre a montagem das peças e a função de cada participante do Grupo de teatro, revelou: *"... É que esses daqui (os álbuns) eram os próprios alunos que faziam, os de Desenho Industrial; as que tinham queda pra cada atividade exercitavam; essa menina, por exemplo (mostra na foto), ela me desenhou minhas peças, ela me desenhou os figurinos. Eu tinha uma equipe para tudo. Eu tinha*

*iluminador, o de Eletrônica me fazia a iluminação, eu tinha o figurino, eu tinha a costureira. O cenário, eu tinha quem fazia o cenário, desenhavam o cenário. Percebeu-se que havia uma formatação do grupo subdividido em equipes para cada uma das atividades que eram de interesse de cada participante, além do fazer teatro propriamente, "...foi importante, eu formei equipes, então eles trabalhavam comigo 4, 5, 6 anos."*

A respeito da sua concepção de teatro ligado ao misticismo, respondeu:

*"Não, na peça **ERA DE AQUÁRIO** sim, mas, nas outras não. Está ligada com as perguntas essenciais: Quem somos? De onde viemos? E como somos? Isso não é religião; não é nada; é pergunta direta da vida, visão de mundo! Sempre houve, sempre perguntei o que a gente faz aqui, quem é a gente; às vezes, não era mais católica, não era mais nada, sempre tive isso, isso é uma coisa fora de religião. Qual é o nosso objetivo? Por que é que a gente está aqui? Isso é independente de religião de qualquer coisa; só que hoje religião nenhuma me satisfaz. Eu sai da Ordem Rosa Cruz por um tempo, voltei agora porque achei pelo menos (que) o meio é legal. Tem coisas com as quais eu não*

*concordo, mas eu não vou discutir, porque acho que eu posso discutir de outra maneira. Acho que daí, quando eu passo a minha matéria, nos meus textos, sabe? Então não tenho a necessidade de discutir lá.”*

Sobre ter encenado apenas peças escritas por ela mesma, esclareceu: *“Eu vejo o seguinte: Primeiro, a parte de escrever minha era forte; então o processo já vinha. Mesmo no Grupo da ERA DE AQUÁRIO, ai acontecia. (Joana Rolim se reinterpreta) “Vamos montar uma peça” eu já começava a escrever; aquilo vinha, até escrevo melhor do que faço um bolo; então vou fazer uma peça pra eles, pensei. E o grupo não queria outras, no TECEFET-PR aconteceu a mesma coisa; aí parti do seguinte princípio: eu vou trabalhar com alunos que não vão ser profissionais; eles vão ter o teatro como atividade artística, lúdica. E eu vou trabalhar com o princípio do aqui agora e do contexto. O que são eles? O que eles pensam? Eu não vou pegar uma peça de Brecht e largar lá para eles pra quê? Não tem como, eles não tem maturidade pra entender aquilo e também não sei se vão gostar, (se) vão fazer aquilo artificial, entende? Então eu parti do princípio que isso eu devo a minha formação de psicodrama; eu fiz psicodrama pedagógico (em) que a gente aprendeu que a gente tem que usar o contexto do aqui e agora. Bom, são alunos [...], estão ai pensando no quê? A primeira (peça) que eu fiz foi “A IMPORTÂNCIA DA MAÇA NA REVOLUÇÃO*

*SEXUAL DAS MINHOCAS”. O que eles estão pensando? Eles estão pensando em namorar, em sexo, nisso e naquilo. E a mulher, que a mulher... eu sou feminista. E a mulher, sempre jogada, pro lado. Eu queria botar polêmica na cabeça deles; eu escrevo de maneira diferente. E segundo, não tem textos, é difícil peça que fique assim na altura, ou você vai pegar peça de 100 anos atrás, ou 50 anos atrás, ou 30 anos atrás... Que está fora do contexto, e esse não era meu objetivo, isso é para profissional. Aí eu fiz as “MINHOCAS”; quando terminei as “MINHOCAS” eu já estava pensando na outra. É um processo que vinha junto, não tem como explicar e os alunos cobravam. Tanto que quando foi pra fazer a segunda peça “NOITE NEGRA” eu levei umas dez peças pro grupo escolher, eles olhavam, levavam pra casa. Mas eles já estavam sabendo que eu tinha uma peça, “NOITE NEGRA”, que um profissional lá tinha dito que era um espetáculo, então eles levaram pra casa.*

*Voltaram, eu percebia as carinhas e trazia outra; agora tem essa aqui; de repente disseram: - 'não, nós queremos essa', e escolheram a “NOITE NEGRA”, entende? E a minha vontade de escrever também era grande; então, aquilo em natural.”*

Sobre as peças que ela escrevia, disse que não escrevia para os alunos: *“Não eram escritas pra eles, era o que eu queria, mas eu levava em consideração a idade do grupo, eu levava em consideração a facilidade pra eles, mas era meu trabalho. Eu fazia a peça e não mudava, eles não tinham maturidade para discutir os assuntos que eu punha pra eles, eles ainda não tinham aquele alcance que a gente já adquiriu com crítica, com pesquisa, com discussão e aprendizagem e tudo mais. Eu preparava muito bem os alunos; pra “AGENDA DO DESTINO”, tão complexa, eu preparei a turma antes lendo até livro de física e discutindo, quando eu lancei a peça a turma já não caiu dura, foi tudo simples. Em a “NOITE NEGRA” eu já tinha; em “FILHOS DE CENA”, eu queda botar em discussão na cabeça deles essa história de Gnomo, de pedras e cristais, de bruxas, sabe tirar um pouco da cabeça deles. Porque eu, sempre visava alguma coisa com os alunos, eu queria passar alguma coisa. Então ali queria pôr em discussão, eles tinham muito isso, que era bobagem. Sim, gnomo, por exemplo... tinha uma menina que tinha gnomo e punha maçã pra ele todo dia, tanto que eu peguei a Mônia como a menina dos gnomos; eu devo ter passado uma mensagem incrível pra ela, não sei se ainda hoje ela lembra.”*

Sobre a temática abordada na peça **HADA**, que foi a última realização da prof<sup>a</sup>. Joana Rolim, no TECEFET-PR, ela comentou: *“HADA, essa foi visando a uma despedida mesmo; aí eu fiz querendo passar uma mensagem pra eles. Pra que eles*

*pensassem daqui 10 anos, 20 anos, 30 anos. A história do “HADA” é ele se encontrando vinte anos depois, com os amigos! Quando eu escrevi a peça, eu já queria passar pra eles uma mensagem de despedida, do tempo que a gente esteve junto, tem falas inclusive, neste sentido. Não escrevia pra eles. Essa, o “HADA” foi; as outras não. As “MINHOCAS” foi feita bem pra adolescência, não para o TECEFET-PR.*

Sobre a técnica que ela exigia dos alunos-atores, revelou: "*O ator tem que fingir! É técnica! Ele tem que ter a técnica, ele tem que aprender a fingir, eles tem que dominar e fingir. Eles tem que fingir que estão desesperados e passar aquilo pro público, mas eles, pessoas, não podem e estar desesperados.*"

Localizamos, na teoria de Stanislavski, no livro "A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM", o ponto em que trabalha este aspecto:

"Todo ator deveria dominar seus gestos de modo a exercer sempre controle em vez de ser controlado por eles. Alguém que esteja passando por um drama emocional pungente é incapaz de referir-se a ele coerentemente, pois em determinado momento as lágrimas o sufocam, a voz falha, a tensão dos sentimentos confunde os pensamentos, o aspecto miserável desorienta aqueles que o vêem e os impede de compreender a causa verdadeira do seu sofrimento. Mas o tempo, o grande restaurador, modera a agitação interior do homem, permite-lhe portar-se com calma em relação aos acontecimentos passados. Pode-se referir a eles coerentemente, devagar, inteligivelmente e enquanto relata sua história permanecer relativamente calmo, ao passo que os que a ouvem choram.

A nossa arte busca alcançar exatamente esse resultado e requer que o ator sinta a agonia do seu papel, chore até mais não poder em casa ou durante os ensaios e que depois se acalme, liberte-se de todo sentimento que seja alheio ao papel ou o obstrua. Vai então ao palco para transmitir ao público, em termos claros, puros, profundamente sentidos, inteligíveis e eloqüentes, aquilo por que passou. A essa altura os espectadores serão mais atingidos que o ator e este conservará

todas as suas forças a fim de encaminhá-las para onde elas são

mais necessárias: para a reprodução da vida interior da personagem que ele está interpretando.”

Em tempo, Luiz Paulo Vasconcelos, no seu DICIONÁRIO DO TEATRO citando o método Stanislavski, sobre o outro aspecto da técnica, revela:

#### MEMÓRIA EMOCIONAL:

Recurso de interpretação do ATOR criado por Constantin Stanislavski (1863 - 1938), exposto no capítulo IX de seu livro “**A PREPARAÇÃO DO ATOR**”: Tal recurso consiste na recriação da emoção a partir da memória, ou seja o ator, ao rememorar nos mínimos detalhes algum fato que no passado tenha impressionado sua emoção, provoca em si, novamente, emoções similares àquelas sentidas originalmente. Dessa forma, o ator pode então fazer com que sua memória "reviva as emoções que teve outrora" (p.187) Segundo Stanislavski, a memória tem a capacidade de aprofundar as impressões emocionais, tornando-as, então, fonte inesgotável do trabalho do ator. "O tempo", diz ele, "é esplêndido filtro para os nossos sentimentos evocados. Além disso, é um grande artista. Ele não só purifica, mas também transmuda em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas" (p.192). O recurso da memória afetiva deve ser provocado conscientemente pelo ator, isto é, o ator deve trazer à memória consciente lembranças de fatos passados, embora o objetivo seja estimular sentimentos arquivados no subconsciente. Para Stanislavski, a fonte do ator para todas as emoções de todos os personagens é sua própria experiência emocional, uma vez eu, “sempre e eternamente, quando estiver em cena, você

terá de interpretar a você mesmo. Mas isto será numa variedade infinita de combinações de

objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para o seu papel e que foram fundidas na fornalha da sua memória de emoções” (p.196). Toda a teoria de Stanislavski foi centrada durante muito tempo no principio da memória emocional. Contudo na parte final de sua obra, intitulada **MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS**, Stanislavski transferiu o centro orgânico de seu sistema para a relação física do ator com pessoas e objetos, de onde são derivadas as sensações e emoções. A memória afetiva, tendo por base a terminologia usada pelo psicólogo francês Thédulo Armand Ribot (1839 - 1916). A partir dos anos 30, porém, Stanislavski abandonou a expressão memória afetiva, substituindo-a definitivamente por memória emocional”.

(p. 126)

Sobre o controle emocional de seus alunos-atores, Joana Rolim completou:

*“A gente ia trabalhando esses aspectos com eles À medida que as coisas iam acontecendo; eu chamava, eu **jamais dei teoria pra eles**. Eles foram aprendendo tudo o que eles aprenderam no momento em que acontecia. Porque o ator que tem emoção, ele fica tomado, aqueles atores que ficam tomados, aquelas coisas, isso daí é espiritismo. E eles sabem também que eu não deixo a emoção, eles não podem sentir emoção. Emoção não, tanto que eu tive uma aluna que chegou pra mim e confirmou; a Gláucia veio conversar comigo e, teve um dia que ela se emocionou; depois ela veio e disse: 'Joana, você tem razão'; porque na hora em que ela se emocionou a voz embargou e ela não teve mais voz e ela se perdeu. Eu sempre bato nisso, porque daí eu perdia a confiança no ator e em ator em quem não tenho confiança, não ponho no palco; eu chegava a tirar do grupo, se começasse com*

*emoções, saía do grupo! Ele tem que ter a técnica, ele tem que dominar. Ator no palco não respira pelo nariz, ator no palco respira pela boca, a hora que ele respira pelo nariz perdeu, perdeu parte da fala e do texto e demorou também. Então, são coisas que eu aprendi com ele (Antunes Filho) e que eu fui pondo; o ator tem que ter uma vontade, treinar, tem que ter uma fala, o falar. Ele tem que ter ar pra falar. Entrecortar com a respiração alguma fala, às vezes, tem falas que tem que dizer inteira. Ele tem que ter esse treinamento. Quer ver um exemplo que ele*

*(Antunes Filho) deu, que eu procurei usar e é interessantíssimo? [...] Quando ele, por exemplo... Quando você ri, como é que você ri? Segura os músculos. Mas você ri na expiração, se você fizer o riso com os músculos, você está fazendo: hih, hih, hih... aí fica correto. Se você ri com a expiração do ar, com os músculos, é decorrente; aí você fica com o riso natural. Sabe, são coisas simplesinhas que funcionam.”*

Estimulada a falar sobre como trabalhava com os adolescentes, que lhe chegavam sem nenhum conhecimento de teatro, para trabalhar em obras tão densas como suas peças, diz: “... é esse repertório que a gente faz com os alunos, eu procuro desenvolver com os alunos o repertório, aluno que não tem repertório não é ator, cuido muito do corpo de/es, não para fazer aquelas coisas rígidas, por exemplo; você vai fazer um gesto, você não faz o gesto com o braço inteiro; todo gesto é feito com o cotovelo baixo, cotovelo e mão, a perna... Também é do joelho para baixo que você se levanta; então essas coisas a gente faz, pra não ficar com os movimentos duros, você não vai... é aqui do cotovelo pra mão, do joelho pro pé. Outra briga que eu faço com eles é o pé plantado no chão. Ele tem que sentir que ele... Dependo do equilíbrio dele no chão! Então a gente faz muito desequilíbrio com eles para eles sentirem que têm que ficar muito equilibrados porque na hora que eles não estiverem equilibrados eles falseiam o corpo e falseiam a cabeça também. Não tem aquela história do ator ficar andando pra lá e pra cá e ficar balançando nas pernas; não, eles estão plantados no chão, eles sentem isso e automatizam. Aquilo é autoconfiança.”

Sobre a preparação das cenas para suas montagens teatrais, disse: “Eu preparava muito bem os alunos antes de largar o texto. Só eu conhecia o texto,

*eu preparava para aquele texto; eles faziam laboratório, faziam cenas, desenvolviam personagem sem saber o que era o texto; ia fazendo laboratórios, preparando primeiro pro assunto e, ao mesmo tempo, pro assunto; eu ia preparando para as personagens. As falas? Eu trabalhava as falas em laboratório, podem até surgir outras. Depois decoravam. Depois que eles já tinham pego a intenção da cena, a intenção da personagem, eu dava o papel, o texto, pra eles darem uma olhada; ai continuava com os laboratórios, depois que já tinham desenvolvido realmente a intenção do personagem e tinham pego o espírito da cena, etc. Eu largava o texto pra eles; tinha o dia que eu dizia: decoraram tudo? Eu não faço leitura de texto. Eu pego o texto e digo levem e leiam em casa, eu faço diferente.”*

Sobre porque não dava o texto, respondeu:

*“Eles sabiam que eu não dava texto pra decorar; eu não dou texto pra decorar. Às vezes eles reclamavam que a gente não fazia leitura de texto. Não faço, gente, vocês estão assim, eles aceitaram isso. Se reclamavam, às vezes sentiam necessidade de fazer, a gente pegava o texto e fazia; isso depois. Porque a leitura do texto antes, que você faz assim sentado, a tua expressão da fala não é a mesma que, quando se faz na ação se for fazer aqui o personagem e junto com o teu corpo, com a tua ação é diferente. Então quando eles fazem a leitura sentado, eles faziam um monte de vícios e, depois você não tira aquilo em cena; mas isso é meu ponto de vista!”*

No guia de técnicas de ensaio e direção para teatro, chamado IMPROVISACÃO PARA O TEATRO, Viola Spolin faz a seguinte colocação:

“Todos os elementos da produção devem ser orgânicos e simultaneamente memorizados. É só durante os ensaios com o elenco que os relacionamentos são trabalhados e compreendidos. É durante os ensaios que o ator se liberta das palavras que está procurando memorizar. Quando essa liberdade se torna evidente, então é seguro deixar que ele leve o texto para casa. Pois quando o diretor vê

que seus atores estão integrados e relacionando-se com todos os aspectos da comunicação teatral, então eles estão prontos para memorizar - de fato, para a maioria deles o trabalho já terá sido feito. Eles descobrirão que só precisam repassar uma fala difícil aqui e ali. De fato, algumas vezes tudo o que é preciso fazer é tirar os textos de suas mãos durante os ensaios e, para a surpresa de todos, eles saberão suas falas!"

(transcrição na íntegra da p.304 do livro **IMPROVISAÇÃO PARA O TEATRO** da Viola Spolin).

Sobre a técnica e o conceito de ator dramático cômico, Joana Rolim revelou: *"É que tem o seguinte: tem o ator dramático e o ator comediante. O ator dramático tem o paradigma formado e se forma dentro daquilo. O comediante não tem paradigma; ele vai fazendo seus paradigmas de acordo com os personagens, com a*

*peça, etc. Com o texto, o comediante é maleável; o dramático é mais preso; então eu passei a treinar dentro disso aí."*

Isso não significa que o ator esteja menos ou mais preparado tecnicamente para um ou outro tipo de interpretação. Não se trata de uma antítese verdadeira. Sobre esse paradigma que difere ator dramático de ator cômico, encontra-se, no livro "SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE", a seguinte reflexão:

"Louis Jouvent censura a Diderot o fato de confundir, no paradoxo, o ator, que só pode representar certos papéis, e o comediante, que pode interpretar todos.

Não será um tanto arbitrária essa distinção? Parece que se deveria utilizar o termo ator para designar de preferência a capacidade que a sociedade reconhece ao homem de encarnar personagens imaginários, e o termo comediante sempre que o artista toma consciência de si próprio e da

tarefa que deve desempenhar para o público."

Isso significa que há relação entre o ator e sua técnica, ou seja, o comediante é sempre a interação social dos fatos, enquanto o ator é o hipócrita, que do grego quer significar: *"revestir-se de um ser que não é o próprio e, sobretudo, conquistar por esse meio, a simpatia dos outros."* (Jean Duvignaud, em "SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE", p.13 - 1972).

O ator encarna condutas imaginárias que ele torna convincentes ao realizá-las na trama da vida real. Provoca, com esta participação ativa, a efervescência renovadora da vida social. Nessas condições, o termo ator ou comediante caracteriza uma realidade mais ampla, que tem na expressão dramática apenas um aspecto limite.

Diante disto, é possível comprovar como até profissionais com certa especialização na área de Artes, especialmente do Teatro, fazem uma dicotomia que a rigor não existe, para o elemento que trabalha drama em oposição daquele que trabalha o riso; a comédia vai além das facilidades de espontaneidade de qualquer indivíduo.

Ao finalizamos este período estão listadas as peças de Joana Rolim, que foram levadas a cena por ela:

1990/91 - **"A IMPORTÂNCIA DA MAÇÃ NA REVOLUÇÃO SEXUAL DAS MINHOCAS"**

1992 - **NOITE NEGRA;**

1993 - **PARE A HISTÓRIA QUE EU QUERO VIVER**

1994 - **FILHOS DE CENA;**

1995 - **AGENDA DESTINO;**

**1996/97 - HADA PASSAGEIRO DO TEMPO.**

É possível concluir que a professora Joana Rolim, apesar de querer demonstrar que não trabalha teoria com seus alunos. Utiliza os pressupostos teóricos básicos da interpretação, conforme localizamos nos trechos transcritos dos autores citados.



## CONCLUSÃO

*“Se, todavia, deveis dividir tempo em estações, que cada estação  
envolva todas as outras estações,  
E que vosso presente abrace o passado com nostalgia e o  
futuro com ânsia e carinho.*

Gibran Khalil Gibran

Como foi frisado anteriormente, é necessário reforçar que, em cada uma das fases pesquisadas, percebeu-se que o respectivo profissional conferiu sua visão de mundo para desenvolver a atividade de teatro. Porque eram todos profissionais oriundos de outras áreas, foram adquirindo formação para o teatro após começar a trabalhar, com ele parece que todos adquiriram os conhecimentos específicos como autodidatas.

Na primeira fase, há uma utilização da atividade de teatro mais voltada para tornar lúdica e dinâmica a comunicação de conceitos fundamentais.

Na segunda fase, o interesse foi também o de formar o profissional do teatro e, no bojo desta formação, trazer o aluno para uma consciência política de valores acerca da sua própria história e da vida ao seu redor. Uma formação de caráter combativo e ativo dentro de um universo do autoritarismo do governo em que ocorreu.

Na terceira fase, a atividade de teatro passa a ter uma forma descompromissada no dialogar com a platéia e fixada em apresentar conceitos questionadores, densos, porém sem privilegiar uma participação maior tanto da platéia quanto de novos elementos para o Grupo, sem intenção de trabalhar para além do palco, usando o conceito da quarta parede.

Sobre a dinâmica na constituição dos elencos, em todas as fases da atividade teatral, os alunos, ao concluírem seus cursos, deixam a escola e, portanto, a atividade, ocasionando uma necessidade constante de treinamento básico para cada turma através de oficinas, visando formar novos elencos e,

com isto, fazer o teatro ser praticado por muito mais elementos do que os que acabam por ascender ao Grupo de Teatro.

A importância deste levantamento histórico está em mostrar para a comunidade o quanto a atividade teatral é necessária no processo de formação do aluno, dando-lhe o conceito de cidadania, inserindo-o no universo da sensibilidade, e principalmente porque o CEFET-PR faz um trabalho excepcional na formação tecnológica. Está provado que isto não basta para formar na plenitude o ser humano do futuro. Necessário se faz rediscutir alguns aspectos práticos da escola para que, com esta atividade, haja este ganho qualitativo, e também para que o teatro continue a gerar, cada vez mais, respostas positivas aos indivíduos na sua totalidade: "*... a oferta de arte nas escolas, é muito mais que um estímulo para que cada um exprima aquilo que sente e percebe [...] O trabalho é mais valorizado, então, o lúdico (o jogo, o brincar) é colocado em segundo plano, abrindo espaço para o lazer somente nas horas vagas.*" Diz Cleo Busato.

Diante disso, reiteram-se que, para uma Instituição eminentemente tecnicista, o trabalho com Artes, e aqui recortamos para o Teatro, é imprescindível; e deveria ser cada vez mais estendido a todos seus integrantes de maneira planejada.

Deste ponto de vista é preciso que se coloque em prática os mecanismos necessários para gerar a cada realização de eventos seu respectivo registro documental, no momento em que ele se dá.

Para que o resgate histórico que há no bojo desta monografia cumpra sua efetiva função, faz-se necessária a criação de um espaço específico, próprio do teatro do CEFET-PR, para receber o acervo produzido e o que ainda vai-se produzir. O CEFET-PR foi agraciado com a doação da biblioteca de teatro do José Maria Santos pela Sra. Ruth W. Santos, que foi trazido do sítio "Fulano de Tal", localizado em São Mateus do Sul. Há, ainda, à disposição todos os álbuns, fitas e demais documentos produzidos no período em que o teatro esteve sob a direção da professora Joana Rolim. Cabe a todos nós do TECEFET-PR a catalogação e a preservação consciente dessa história, organizando tais documentos para disponibilizar as informações a todos os interessados pela arte do Teatro e pela a história do mesmo no CEFET-PR.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

GARAUDY, Roger. *O Ocidente é um Acidente*. Rio de Janeiro: Forense.

SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1963.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 4ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 5ª ed. São Paulo: L & PM, 1987.

CHEVALIER, Jean; CHERBRANT, Alan. *Dicionário dos Símbolos*. 13ª Edição, São Paulo: José Olympio, 1999.

ANEXOS