

TEATRO ESCOLA: A PRESENÇA DA FALTA

Uma contribuição às discussões do ANTEPRIMA TEATRO EMERGENTE
DA EUROPA MEDITERRÂNEA - CONGRESSO DO TEATRO EUROPEU- TEMATI-
CA : QUAL O PERCURSO DE FORMAÇÃO?

TURIM-ITALIA/ PRIMAVERA DE 1992.

JOANA LOPES -SÃO PAULO , ABRIL DE 1992.

TEATRO ESCOLA OU ESCOLA DE TEATRO ?

Antes de iniciar essa pequena conferência, gostaria de sublinhar as diferenças entre minhas opiniões e aquelas assumidas pela instituição a que estou ligada como artista e docente.

? inexistente

A Universidade Estadual de Campinas - (UNICAMP) comemorou, em 1991, vinte e cinco anos. Nisto coincidimos, pois conto com o mesmo tempo de trabalho dedicado à pesquisa e direção e direção teatral. Mais recentemente, meu contato com a Universidade não passa de sete anos. Percorri várias regiões brasileiras não só fazendo, mas também investigando a influência do Teatro Popular.

Nos últimos dez anos, preocupe-me com questões relativas à formação do ator dentro da comunidade. Interessavam-me, sobretudo, as interações de ordem histórica, pedagógica, política e estética, entre espectador e artista, através da obra de arte.

?

V. de P.

Reverendo minhas atividades, quer de natureza acadêmica, quer artísticas, concluo que algo essencial reside na base da formação do ator: a consciência do seu jogo dramático; a percepção e construção, inspiradas no artístico, em cena; o teatro como uma das linguagens possíveis.

Eis um poema que encontro em IL BRECHT DELL'ODIN, de Eugênio Barba:

*" Le vecchie immagini stampate della nostra storia
le nuove immagini che nascono ogni giorno
e quelle che si creano per esprimere
certi pensieri e certi sentimenti
un'altra lingua; immagini/ montaggi. "*

Brecht esteve sempre presente em minha trajetória, tensionando minha busca. Apresento-lhes a-

gora um vídeo, "Teatro como Escola", a partir do qual exponho minha investigação. Em seguida passo a descrever o curso de teatro da Unicamp. Divido esse trabalho visual em duas partes : A primeira delas refere-se à formação do ator na comunidade em que vive, a partir do texto "A vida íntima de Laura", uma adaptação que José Caldas fez de Clarisse Lispector. A segunda parte leva o título: "O Círculo de Giz Caucásico", de Brecht, na formação de atores e espectadores.

NÃO ERA UMA VEZ

O Teatro Universitário, hoje, no Brasil, é uma paisagem semi-desértica, um cenário de sombras.

Após a segunda guerra mundial, conhecendo um período de decadência e fim de 1964 a 1968, esse teatro influenciou, decisivamente, na formação dos artistas. Partidários de formações distintas, guiados pela ética, ou pela estética, profissionais e amadores do teatro Brasileiro organizaram-se em duas correntes. A primeira delas, mais afinada a uma linha européia, teve seu ápice com o Teatro Brasileiro de Comédia, dirigido nesse momento por Adolfo Celi. A outra corrente sintetizou a investigação em torno do Brasil com uma experiência de cunho mais universalizante, como bem demonstra a montagem de "O Círculo de Giz Caucásico", da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, único curso de teatro dessa época no Brasil. Modernismo para nós significava fazer da carta dos Modernistas de 22 uma reza, isto é, uma profunda indagação sobre a nossa brasilidade. Dizendo de uma outra maneira, queríamos saber: Qual é a nossa ? O evento mais representativo, em âmbito universitário, da produção teatral, foi o Festival Universitário comandado por Pascoal Carlos Magno, Uma iniciativa que congregou e deu origem aos atuais F.I. de Campinas (com a participação da Unicamp) e de Londrina, representada pela Universidade local.

Calderon

Amfuro

Até 1972, ainda durante a ditadura militar, os festivais resistiam, mesmo timidamente, como forum de debate. Hoje retoma-se, em clima de descrédito, a discussão política sobre a atividade teatral, visto que, paradoxalmente, é grande a negatividade da natureza política e ética do teatro. Insiste-se, dentro da universidade, na reflexão teórica sobre a técnica do ator e outras técnicas, uma atitude que contribui para o empobrecimento dos cursos. Não se pode conceber a técnica isolada da ideologia, sob o risco de produzir uma leitura ingênua do teatro e, conseqüentemente, negar-lhe a condição de linguagem e ato político.

Os cursos de Comunicação e Artes - incluindo o da U.S.P., reconhecida pelos vínculos que mantém com a cultura européia - surgem sob a ditadura militar, portanto nascem já com o comprometimento de lutar pela expressão livre. Atualmente reconhecemos que a censura material e os modos de produção dependentes constituem as maiores dificuldades contra as quais nos deparamos. Sem contar a valorização da técnica em detrimento da análise, invenção e criação de nossa representação simbólica. Agravantes desse quadro, a onda noventa que assola o país desde a 2ª metade dos anos 80, soma-se à tendência em fazer do teatro um objeto escolar com respostas a dar à instituição escolar. Perde-se de vista a condição cultural do teatro, cujo compromisso se amplia à toda a sociedade. Somente dessa perspectiva, a atividade teatral renova sua função de articuladora de conhecimento, e sua natureza livre. Só assim é possível expressar a representação.

Trabalhando com as contradições apenas delineadas nessa breve fala, fazemos o trabalho do artista, que não dissocio do educador, estejamos sobre um palco, sobre um palco improvisado, ou embaixo de uma árvore no campus universitário. O duplo papel e percepção do teatro como arte e comunicação articuladora de

colocação

conhecimentos: esse é o ponto central através do qual iluminarei esta reflexão.

OS CURSOS

Na sua maioria, os cursos universitários para formação de profissionais em artes cênicas no Brasil remontam os anos 60. Para todos eles existe uma normatização oficial datada pelo MEC - Ministério da Educação - a partir da qual são feitas adaptações segundo a visão do corpo docente e direção dos departamentos.

Os programas oficiais não correspondem às mudanças exigidas pela crise na área. Embora as escolas de teatro e dança reconheçam graves falhas no aproveitamento dos profissionais que ajudam a formar, nada encontraram ainda em termos de mudanças metodológicas. A meu ver, não se trata apenas de fazer uma revisão no método, mas sim uma profunda reflexão em torno do próprio sentido de uma escola de teatro e dança - cursos oferecidos pela UNICAMP na área cênica.

Após quatro anos de frequência escolar, os estudantes de artes cênicas e dança, na Unicamp, formam-se em nível de bacharelado. Com a pós-graduação o estudante está habilitado como professor de terceiro grau, ou como pesquisador. No caso específico do departamento de dança - Artes Corporais - as funções de professor tem em vista o ensino primário e médio, embora as escolas brasileiras, ironicamente, não incluam tal matéria em seus curriculums, na sua maioria.

O curso de bacharelado, com complementação em licenciatura - matérias complementares vinculadas à educação -, torna possível, apenas legalmente, o caminho do magistério aos artistas. Entretanto, essa condição não tem levado a qualquer discussão sobre o próprio sentido das relações entre arte e educação. Repete-se indefinidamente o esquema arte escolar e não

1/1/1

apenas arte: ato de criação simbólica.

São duas as linhas de força nos currículos na área teatral: a História do Teatro e Estética - matérias que recebem um tratamento prático a partir do qual se faz a reflexão teórica. Trata-se de um curso para a formação de atores, vinculando, portanto, a prática à cadeira de interpretação.

Quanto à área técnica destacam-se: expressão corporal e vocal, técnica circense, música e dança brasileiras, privilegiando a tradição folclórica.

A improvisação abrange quatro semestres e a montagem cênica se dá no último ano. A tendência atual é a comparação entre o teatro "registrado" e aquele de tradição popular, cujo registro acontece através da tradição oral.

O departamento de Artes Corporais desenvolve um programa extenso, combinando técnicas clássicas e modernas sem excluir danças brasileiras e capoeira (dança-luta de origem africana). Um curriculum, enfim, que se apoia no treinamento corporal. Em seu último ano de formação, os alunos de dança preparam uma montagem cênica: combinação entre dança e teatro que resulta num trabalho estilisticamente aproximado da dança dramática. Esta expressão artística, no Brasil como em outras partes do mundo, tem raízes na arte popular.

Ambos os cursos caracterizam-se pela interdisciplinaridade: Antropologia, Psicologia, Estudos dos Problemas Brasileiros são matérias obrigatórias do curso de dança, mesmo para aqueles que não se habilitam à função de professor. Quanto às artes cênicas (teatro), o departamento valoriza o estudo da sociologia do teatro e do ator. Essa via metodológica pretende garantir ao artista, oriundo da Universidade, a reflexão teórica.

É significativo, a meu ver, o caráter acadêmico impresso nos dois cursos. Isto porque a garantia de uma formação intelectual ao artista não corresponde, na mesma medida, ao exercício da arte.

cast. p. p.

Explico tal desequilíbrio como resultado da natureza conservadora da academia, mais dirigida ao estudo e ao ensaio do que à criação. Penso ainda que também os docentes, artistas em sua maioria, posicionam-se contra uma inversão de finalidade no curso de arte.

Os artistas encaminhados à docência sofrem com a estrutura acadêmica que rege uniformemente a Universidade. Bem ilustrativa do resultado de tal política é a indignação de um ex-diretor do departamento de artes que exclama: "O curso de teatro na Universidade é uma aberração".

Acredito que muitos dos nossos problemas seriam solucionados caso a escola de teatro e de dança dessem lugar ao TEATRO ESCOLA, como em relação ao curso de medicina o Hospital Escola é fundamental.

Esta idéia do Teatro Escola é a direção que imprimo em meu trabalho prático de docente, cuja inspiração sempre busquei na arte popular brasileira, em seus processos pedagógicos - uma veia que constitui em si uma escola -.

A PRESENÇA DA FALTA NO TEATRO AUTORIZADO

O ensino do teatro na Universidade, especialmente na área das artes cênicas - teatro e dança - é regido por uma mentalidade estritamente escolar. Arroga-se o direito e o dever de ensinar arte, dicotomizando educação e cultura, vista aqui como objeto cultural e artístico que visa produzir conhecimento. O aluno apenas treina para um dia ser artista. Não se faz arte desde já e, nessa medida, fica suspensa qualquer tentativa em termos de uma realização crítica e de um melhor aperfeiçoamento técnico. O público é um "bicho futuro".

Exige-se do estudante uma montagem cênica ao ingressar no quarto e último ano do curso : eis o momento de aplicar os conhecimentos artísticos apreendidos durante todo aquele tempo. Trata-se portanto, de um investimento bastante alto principalmente porque estamos nos referindo a uma universidade pública.

Desde 1978, a carreira de artista em artes cênicas sofre a exigência de um diploma universitário. Disto resulta uma atitude muito típica da universidade, no sentido de que sua resposta é mais de natureza legal e profissionalizante do que de conteúdo artístico. Ela trai a si mesma, nas suas finalidades de incentivo ao estudo e à pesquisa. Muito se fala sobre arte, mas pouco se faz.

Detentor da licença para o trabalho, o Ministério da Educação dita as regras para o ensino da arte, do mesmo modo que o faz para a engenharia ou qualquer outro curso. Aos professores resta contornar a determinação oficial e adequar, tanto quanto possível, a prática artística, sempre com o intento de produzir respostas à sociedade.

11 Durante uma longa greve, de quarenta e cinco dias, realizada pelos docentes da universidade, nossos alunos fizeram arte como jamais haviam experimentado até então. Finalmente surgiu a oportunidade de criar e rever suas possibilidades técnicas, diante do desafio de comunicação. O exercício de arte, naquele momento, finalmente prevaleceu sobre qualquer outra circunstância. Um curso substituindo um percurso artístico.

Qual, então, o perfil assumido pela produção universitária, ao que diz respeito ao conhecimento, comunicação e prazer estético teatral e coreográfico ?

Em primeiro lugar, a normatização da Universidade, vista como um todo é incompatível com a singularidade da arte. Sem contar a indiferença da academia no que se refere às questões fundamentais à comunicação, suscitadas pela arte popular.

1971

O reconhecimento justo atribuído à Unicamp, pelo trabalho desenvolvido nas áreas de ciência e tecnologia, parece obrigá-la a considerar tais setores únicos depositários de seriedade, criando lamentável ausência de expectativa quando se trata de avaliar, com igual justiça, o Instituto de Artes. Este não existe totalmente em função do que é definido como arte maior, mesmo incluindo-a a partir de permanentes contatos com o teatro clássico, o teatro moderno brasileiro, o estudo de técnicas de interpretação consagradas por estetas e pedagogos, tais como Stanislavsky e Brecht. No caso da dança, destacam-se os estilos moderno e clássico, ou estilos como Martha Graham, Laban, ou o expressionismo de Joss.

O departamento de artes corporais oferece cirsos de dança brasileira imprimindo uma linha que valoriza o estudo de cunho antropológico e o exercício físico. Já os alunos de artes cênicas pesquisam as linhas de força que regem a cultura de representação do teatro popular. O esforço de professores e alunos na busca de orientação que indague sobre o Brasil não é suficiente

para transformar nossos departamentos de artes cênicas e dança em um Teatro Escola. Somente esta inversão permitiria refletir nossa condição de fatia terceiro-mundista, transparente em sua necessidade de filtrar o estudo dos clássicos ou modernos a partir de uma perspectiva que leve em conta o diálogo com o público. Tal não acontece porque a censura de classe ainda pesa ^{nos} em termos de produção cultural incluindo a universidade como aparelho ideológico.

Sem querer generalizar, pode-se afirmar que a exceção torna-se uma regra, como bem demonstra esta afirmação de Fannon em Os Condenados da terra (Le Damnés de la Terre): " O intelectual colonizado se lançou com avidez na cultura ocidental, semelhante aos filhos adotivos, que não cessam de investigar o novo quadro familiar enquanto não se cristaliza em seu psiquismo um núcleo de segurança mínima, o intelectual colonizado vai cuidar de tornar sua a cultura européia (no nosso caso, de Modernidade Brasileira, Também a Americana, sobretudo esta). Não lhe bastará conhecer Rabelais ou Diderot, Shakespesre ou Poe, venderá seu cérebro até a mais

?? pode completar

Essa citação é esclarecedora na medida em que coloca, em primeiro plano, as contradições vividas por artistas que, embora vinculadas a uma Universidade espelhada no primeiro mundo, tentam construír respostas para um país de terceiro mundo. Artistas que vivem, simultaneamente, a crise civilizatória da Modernidade mundial e a idade média, momento ao qual nosso povo foi confinado. Assim se explica a imposição, dentro da universidade, de tratar a arte com mentalidade escolar e não como objeto cultural, tal como ela é cultivada pelo povo. A Universidade não nos autoriza o teatro do diálogo: moderno e crítico.

copy

Como então devemos empreender a busca de um teatro autêntico e moderno, encontro amoroso, essencial para a nossa vitalidade de artistas? Nosso único caminho é a transgressão, não apenas a transgressão artística de conceber a forma imaginária, mas sobretudo aquela que nos obriga a pensar os modos de fazer teatro, educar atores, criar público, resolver a produção, inventar, inventar, inventar... A ordem é transfigurar o real, não permitindo o controle do imaginário. Estabelecer um sistema de trocas entre o nosso teatro e o de outras nacionalidades.

Brecht, o velho, tem sido um inspirador. Ele me diz: "Além do que é popular existe o que se torna popular". Brecht, ainda considerado por muitos como o Fantasma da Ópera ou o soldado insepulto, cujo enterro outros, quem sabe, desejam realizar mais rapidamente do que é possível fazer com a história. Entretanto, a renovação do fascismo e do nazismo ainda tão ferozes quanto aqueles que no Brasil nos escravizaram durante 25 anos, é visível através de suas articulações no subterrâneo ou mesmo através de cadeiras ocupadas no Parlamento do primeiro mundo.

antigo

Refiro-me a Brecht: poeta, dramaturgo de força cênica inigualável. Ao construir a figura de Mãe Coragem, inspirado na pintura "Margarida, a louca", de Bruegel, Brecht nos ensina o refinamento da Arte Popular. Ao lado de tão poderosa influência, inclui ainda a lei impressa no corpo. Com base nesses elementos, construí um método de trabalho já experimentado por alunos da UNICAMP e atores em estúdios ou agrupamentos comunitários.

O CORPO É A LEI

A NOÇÃO É UM PRIMEIRO LUGAR

O primeiro lugar -

Ultrapassar o limite imposto pela lei. Que lei? Que limite? Como acontece a imposição? Como se manifesta? O teatro é corporal, não se restringe a uma teoria, mas, sem dúvida, põe em prática a vivência do jogo dramático do ator. Visto como realidade universal, o jogo dramático ultrapassa, como a música, a fronteira da codificação particular de uma cultura, podendo então ser percebido como jogo.

O segundo lugar -

Atualizar a leitura do espaço e do corpo, de acordo com as exigências de um teatro político. Como afirma Antonio Gramsci, só a verdade é revolucionária.

Refiro-me a Brecht: poeta, dramaturgo de força cênica inigualável. Ao construir a figura de Mãe Coragem, inspirado na pintura "Margarida, a louca", de Bruegel, Brecht nos ensina o refinamento da Arte Popular. Ao lado de tão poderosa influência, inclui ainda a lei impressa no corpo. Com base nesses elementos, construí um método de trabalho já experimentado por alunos da UNICAMP e atores em estúdios ou agrupamentos comunitários.

O CORPO É A LEI

A NOÇÃO É UM PRIMEIRO LUGAR

O primeiro lugar -

Ultrapassar o limite imposto pela lei. Que lei? Que limite? Como acontece a imposição? Como se manifesta? O teatro é corporal, não se restringe a uma teoria, mas, sem dúvida, põe em prática a vivência do jogo dramático do ator. Visto como realidade universal, o jogo dramático ultrapassa, como a música, a fronteira da codificação particular de uma cultura, podendo então ser percebido como jogo.

O segundo lugar -

Atualizar a leitura do espaço e do corpo, de acordo com as exigências de um teatro político. Como afirma Antonio Gramsci, só a verdade é revolucionária.

O TERCEIRO LUGAR

Colocar o imaginário fora de controle, revelando como viagem crítica no território do real: dramaturgia, encenação, modos de produção, inclusão do jogo dramático do ator como ponto de partida teatral.

Tornar o teatro uma atividade artística menos complexa, mais aberta à experiência milenar do jogo, de modo que encontre um novo papel no contexto de um novo milênio. Esta lição já nos ensina a arte popular.

Encerro este típico ressaltando a necessidade de considerar o teatro como linha auxiliar no estudo da Psicanálise, Antropologia, Pedagogia e até mesmo do Marketing e da Publicidade.

col. 11.1

A ESCOLA DE SAMBA NO SAMBA

Arte e comunicação é o nosso desafio num país cuja grande maioria de seus habitantes vive a modernidade pelo lado avesso, ou seja, na Idade Média. Convivendo com epidemias, em razão da falta de saneamento básico, lutando por um pedaço de chão, uma multidão de analfabetos, de pai e mãe, não pode ainda ultrapassar a fronteira da Modernidade instalada do outro lado da estrada. Falta-lhes a linguagem escrita, condição que garante a supremacia de um grupo sobre outro. Até o manual sobre o uso de uma arma está escrito na embalagem.

relatuzar

Esses dois grupos- mundos - apenas se tocam através da violência de uma guerra civil não declarada pelo Estado. Cada um deles possui pelo próprio teatro: um está autorizado pela cultura oficial e o outro transgride, pois se faz na libertinagem, cumprindo, por meio de formas próprias, a tarefa de representação humana e o fazer político.

Ao primeiro deles chamo "Teatro dos Letrados e dos Dentados", ao segundo, "Teatro dos Iletrados e dos desdentaods". No tetatro dos Iletrados, a arte do povo realiza-se em um único momento: quando chega o carnaval, momento em que as Escolas de Samba produzem uma Ópera Popular, calcada em processo de criação e pedagogia populares.

Nascida nos "morros dos mal vestidos", essa ópera popular obedece a uma narrativa peculiar, o Samba Enredo. Para criá-la, artistas de todas as idades misturam numa estrutura escolar livre, cujo ensino e aprendizado é testemunhal e criativo (no sentido dialógico). Uma escola livre e comunitária onde ética e estética unem-se num só corpo, o do sambista. A figura do sambista se traduz como elemento básico desse testro. Ele é ao mesmo tempo conteúdo, instrumento de comunicação e criador dos meios de produção.

Ao representar a si mesmo, o sambista consegue obter a representação de seu próprio mundo, que vai desde a diminuta célula de compositores do Samba Enredo até a coreografia de milhares de componentes, divididos em alas de atores-bailarinos. Todos esses elementos, que estão na origem do teatro, comandam um Jogo Dramático, atuando como pessoas e como comediantes.

Imenso acontecimento artístico que não se restringe apenas à cidade do Rio de Janeiro, conforme é divulgado na Europa, o Carnaval se faz presente em todos os estados do país. As Escolas de Samba não se limitam a um único modelo; variam quanto ao tamanho, mais ricas, menos pobres, restrita ao povo ou com a participação de intelectuais e técnicos. Na imensidão do evento, grandioso ou pequeno, acontece o encontro entre comunicação e articulação de conhecimento, base desta estrutura artistica sabiamente chamada de Escola de Samba.

Handwritten signature or initials in blue ink.

Segundo o funcionamento de tal estrutura, esboça-se o desenho de uma figura tríptica:

ARTE - COMUNICAÇÃO - ARTICULAÇÃO DE CONHECIMENTO
ARTICULAÇÃO DE CONHECIMENTO - ARTE - COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO - ARTICULAÇÃO DE CONHECIMENTO - ARTE

Com base nessa figura, organizo minhas reflexões artísticas. O modelo crítico é a Escola de / Samba; seu poder de atribuir a cada pessoa o valor de sigificante e significado possibilita o Encontro Amoroso, permitindo ao espectador de outra cultura ser um participante ativo. A singularidade da Ópera Samba nos lança na universalidade, revelando-nos a miséria de nossas relações atuais, a crise civilizatória em que estamos mergulhados. Tomamos finalmente ciência da verdadeira natureza das relações, que são também interpessoais, de responsabilidade individual, e não apenas do Estado, sobretudo nas democracias com foros de maioria mas apenas eleitas por uma parte da população.

Para falar de processos de instrução e formação de ator-atuante, remeto ao meu livro "PEGA TEATRO", publicado em 1981.

O ENCONTRO AMOROSO

" O artista vai aonde o povo está "

(Milton Nascimento-cantor e compositor brasileiro)

Fazer Teatro, pensá-lo como estudiosa ou criadora significa, a meu ver, ir em busca do teatro como Arte do Encontro: ato amoroso e coletivo. O artista vai aonde o povo está. Desvincular um do outro constitui um impasse, que no limite é de caráter civilizatório. Sob esta perspectiva, deve-se analisar a rejeição e o esquecimento da noção de teatro como prática social e

política.

A modernidade traz o desafio de considerar o teatro como meio de comunicação, isto é, linguagem comum entre artista e espectador, diálogo. O teatro promove o encontro e a comunicação simbólica de forma direta, sem objetos intermediários entre artistas e espectadores. Ambos estão envolvidos no processo de recriação, representando um mundo que já não pode ser mostrado como um todo: aqui a Europa, lá a América do Norte, mais ao sul a América do Sul, lá os Asiáticos... partes de um globo levemente achatado em suas extremidades; Há também os polos... um mundo que não aparece dividido na TV. Esconde-se o esfacelamento.

J.P.M.

Neste ou naquele mundo, pessoas - homens, mulheres e crianças de excelente índole -, de uma maneira ou outra estão envolvidas em constantes guerras e canibalismos simbólicos: até mesmo na religião, quando comemos e bebemos o sangue de Cristo. O mundo revela toda sua cruzeza porque nem as ideologias, nem as religiões conseguiram, com seu maniqueísmo, esconder a verdade em função de conveniências ^{magu relitório} relativas ao lucro. Felizmente o mundo está inconveniente.

Por outro lado, os conhecimentos se acumulam na prateleira das Universidades, as conquistas científicas podem acabar com a fome no planeta e a TV - no seu fazer generoso e cruel - torna o mundo tão banal, domesticado, que este nos parece cada vez mais inofensivo. Mas quem o faz?

O sujeito, na TV, está sempre oculto: o fato é mágico, o protagonista dissimulado; vale, em qualquer instância, a decisão da "tesoura" de corte. A mão do Editor. No teatro, ao contrário, o sujeito é explicitado, portanto se coloca como agente comunicador.

O teatro exige hoje que o pensemos também como articulador de conhecimentos, como comunicação e arte, prazer envolvendo troca entre dois grupos. Importa, para essa visão de teatro, não admitir o " monólogo opressor " do palco para a platéia e vice versa. A exigência do diálogo significa uma recua aos padrões de mercado que impõe restrições à linguagem artística e à invenção estética.

Teatro Diálogo, Teatro de caráter popular que deriva de uma maneira de considerar o público, como ~~explica-Cerd Bornheim:~~

Francisco José
April. 1992

col. 9. 10