

1º FENATIB

1º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau
Fundação Cultural de Blumenau

Fundo Nacional da Cultura Ministério da Cultura
Blumenau Governo Popular

(Pág.02)

Promoção e Realização

Fundação Cultural de Blumenau – Projeto Arte nos Bairros

Apoio:

Ministério da Cultura - MinC
Fundo Nacional da Cultura – FNC

(Pág.03)

APRESENTAÇÃO

O **1º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau** nasceu da necessidade de se criar um espaço de reflexão do fazer teatral para criança. O evento conquistou o público infantil da nossa cidade e os grupos teatrais que aqui estiveram, apresentando e debatendo seus espetáculos.

Sem dúvida, a integração entre grupos participantes e convidados foi fundamental para a troca de experiências e de intercâmbio. Porém, o ponto do 1º FENATIB foi a plateia. Sorriu, vibrou, aplaudiu, sonhou, fantasiou o real e se emocionou. A maioria das crianças nunca sentou em poltronas de teatro, nunca viu as enormes cortinas de veludo se abrirem, nem conhece o jogo de luzes, um cenário bem feito e um figurino bem produzido. Durante os quatro dias de realização do Festival, quinze mil crianças tiveram essa oportunidade no Teatro Carlos Gomes.

É importante lembrar que na história do teatro infantil, o FENATIB não é o primeiro a querer discutir o tema: outros grandes movimentos aconteceram como o do Grupo do Teatro Escola de São Paulo, fundados em 1951; do Grupo do Tablado do Rio de Janeiro, ainda em atividades; do Instituto de Educação General Flores da Cunha, de Porto Alegre, nas décadas de 60 e 70, e outros. Nos anos 70, em Blumenau, o Grupo Vira-Lata já cumpria seu papel; levando seus espetáculos às escolas locais e do Estado. Em paralelo outros grupos nasceram como Kontra-Senha, Cia. Teatro Carona para Irmão-Sol e Irmão-Lua, Grupo Canhoto, Bando Néon, Grupo Teatral Amabé, Plural Produções Artísticas, e Cia. Teatro Ningres e Ningres - todos mantendo viva a chama do fazer teatro infantil.

A revista do 1º Festival Nacional de Teatro Infantil que estamos lançando, reúne reflexões sobre a dramaturgia, a ausência de títulos relevantes e, conseqüentemente, críticas mais consistentes; a preocupação dos profissionais da

área em querer garantir um espaço para de discutir o teatro feito para criança, além de um texto para teatro infantil.

Outra questão ainda levantada pelos convidados foi a carência de patrocínios para a produção dos espetáculos. Entendemos que os questionamentos abordados são merecedores de muitas outras reflexões nos próximos festivais, mas neste momento só nos resta dizer que a realização deste primeiro evento foi um grande acontecimento para Blumenau, que se tornou possível, porque o Governo Municipal elegeu a cultura como marca de seu governo. Também foi fundamental o apoio que recebemos do Ministério da Cultura para o Projeto Arte nos Bairros - através do Fundo Nacional de Cultura, além da presença dos nossos convidados, dos grupos participantes e dos pequenos espectadores, sem os quais o evento não teria alcançado seu objetivo.

Profª Maria Teresinha Heimann
Coordenadora do 1º FENATIB

(Pág.04)

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO (Pág.03)

CONVIDADOS ESPECIAIS (Pág.06)

TEATRO PARA CRIANÇAS
Prof. Bráulio Maria Schloegel (Pág.07)

REFLEXÕES SOBRE A DRAMATURGIA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO PARA
CRIANÇAS
Valmor Beltrame (Pág.08)

TEATRO: DESPERTAR DE OUTRAS ARTES
Mànya Millen (Pág,17)

DEPOIMENTOS (Pág.18)

E AGORA? PARA ONDE VAI O LOBO MAU?
Fátima Café (Pág.20)

A IMPORTÂNCIA DE REPRESENTAR PARA AS CRIANÇAS
Eduardo Montagnari (Pág.21)

PARADIGMA DE NOSSO TEMPO: DESSACRATIZAR A CRIANÇA
Lourival Andrade (Pág.22)

O QUE É TEATRO PARA CRIANÇAS E JOVENS?
Ilo Krugli (Pág.25)

O TEATRO NA ESCOLA

Alice Koenow (Pág.26)

A LINGUAGEM CÊNICO NO TEATRO DURUGUDI À CRIANÇA

Fátima Café (Pág.27)

FESTIVAL O GRANDE INTERCAMBIO DE NOSSAS REGIONALIDADES

Karen Acioly (Pág.28)

FESTA DE CONFRATERNIZAÇÃO (Pág.30)

O MENICO E O PINTO DO MENINO

Fred Góes (Pág.32)

TEATRO INFANTIL OU TEATRO

Pedro Ochôa (Pág.34)

TEATRO DE BONECOS TAMBÉM TERÁ FESTIVAL

Valmor Beltrame (Pág.35)

TEATRO INFANTIL: REFLEXÃO

Vladimir Capella (Pág.36)

TEATRO DE BONECOS: UMA ARTE CÊNICA

Antônio Carlos de Sena (Pág.37)

PEÇA “O ENCONTRO DO PALHAÇO TAM-TAM COM O VAGA-LUME TEM-TEM
NUMA NOITE DE LUA CHEIA

Eduardo Montagnari (Pág.38)

ESPETÁCULOS APRESENTADOS NO 1º FENATIB (Pág.48)

Prefeitura Municipal de Blumenau

Prefeito: Dr. Décio Nery de Lima

Vice-Prefeito: Inácio Mafra

Fundação Cultural de Blumenau

Presidente: Prof. Bráulio Maria Schloegel

Diretora Administrativa e Coordenadora do 1º FENATIB: Profª Maria Teresinha
Heimann

Diretora Histórico-Museológica: Prof.ª Sueli M. V. Petry

Chefe Div. Promoções e Eventos: Roberto Morauer

Chefe Div. Ação Cultural: Pépe Sedrez

Equipe de Trabalho:

Afonso Heimann; André Soltau; Amarildo Tamanini; Antonio Leite; Ari José Garcia;
Bia Pasold; Carlos Alberto dos Santos; Carlos Falcão; Carmen Hoffmann; Cristina
Ferreira; Dirceu Bombonatti; Edenilson Batista; Gilberto da Silva Santos; Hector
Lagos Silva; Ivone Felicidade; Júlio César Schneider; Karin Hoffmann; Luiz Antonio
Fronza; Marcelo Steil; Maria de Lourdes Azambuja; Maria Teresinha Heimann;

Rafaelk Allan Lemke; Roberto Morauer; Rosana Domingues; Rosana Gruner; Taiana Haelsner; Sueli Petry.

Fotografias: Mario Barbeta
Repórter: Dirceu Bombonatti
Digitação: Taiana Haelsner, Edelberto Hartmann Junior
Revisão: Sandra Tiessi
Montagem: Cristina Ferreira
Diagramação/Arte: Silvio Roberto de Braga
Impressão: Editoras e Gráficas Odorizzi Ltda

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU
Rua: 15 de Novembro, 161 Caixa Postal, 425.
Telefone (47) 326.6872 Fax: (47) 326.6874
89001.010 - Blumenau – SC

(Pág.05)

(Foto: Público do 1º FENATIB, crianças e adolescentes.)

Cartaz do 1º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (90 x 30cm)

(Pág.06)

CONVIDADOS ESPECIAIS

Seleção dos Espetáculos

Carlos Jardim – SC
Eduardo Montagnari - PR
Lourival Andrade Júnior - SC

Debates dos Espetáculos

Valmor Beltrame – SC
Mànya Millen – RJ
Ilo Krugli – SP

Mesa Redonda: Teatro de Bonecos

Antonio Carlos Sena - RS
Paulinho de Jesus - PR
Pedro Ochôa – PR
Valmor Beltrame - SC

Oficinantes

Fátima Café – RJ - Contadores de Estórias
Paulino de Jesus - PR - Linguagem de Animação
Pedro Ochôa - PR - Direção Teatral

Palestrantes

Vladimir Capela – SP

Fátima Ortiz – PR

Fred Góes - RJ

Painel: Teatro Infantil Brasileiro

Carlos Nascimento – BA; Alice Koenow – RJ; Ilo Krugli; Mànya Millen; Valmor Beltrame; Lourival Andrade Júnior e Carlos Jardim.

(Pág.07)

TEATRO PARA CRIANÇA

Teatro de um país só pode tornar-se um fenômeno culturalmente válido na medida em que for questionados e digeridos através de uma sistemática reflexão em profundidade sobre suas intenções, suas raízes, tendências e o papel que ele desempenha dentro da coletividade à qual se destina.

Entendemos que as formas culturais autênticas e livres estão relacionadas com a soberania de um povo. Um país que abandona suas raízes culturais perde o lastro de suas tradições e se direciona para uma forma reduzida de cultura enlatada, tornando-se presa fácil de modismos e rapidamente se enfraquecendo. Enfraquecido passa a ser objeto de dominações estranhas à sua realidade, quando não de processos de colonização cultural cujo objetivo final é a exploração econômica.

Somos agredidos em nossa cultura sempre que importamos soluções alienígenas não adaptadas ao nosso meio – o que, infelizmente, tem acontecido com frequência.

O **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau** nasceu aqui. Nasceu da necessidade de por em prática uma política de democratização da cultura da cidade. Nasceu também para valorização da cultura local. Nasceu como fruto de um trabalho que vem de longe, de vários grupos que aqui trabalharam o Teatro Infantil. Daqueles que entendem que o teatro é instintivo na humanidade e a criança é a mais viva expressão desta verdade.

A encenação na criança é uma atividade enriquecida pela sua imaginação. O teatro como a forma mais completa e perfeita de educar e recrear. O teatro como a forma mais completa e perfeita de educar e recrear. O teatro que sintetiza todas as atividades culturais, artísticas e recreativas. A criança tem muito mais qualidades teatrais que o adulto: imaginação, espontaneidade, liberdade, tudo, enfim que exige a teatralização. Toda criança é um ator. Na infância a vida da criança é, em si, uma eterna encenação.

Quanto à aprendizagem, o teatro globaliza todos os ensinamentos, desde o artístico-literário à atividade manual, envolvendo todos os conhecimentos numa extraordinária interdependência.

Através do teatro, a criança cultiva a literatura, a música, a história, o folclore, a fábula, a geografia, a matemática, as ciências naturais e até as línguas estrangeiras, ao lado do desenho, da pintura nos cenários, bonecos, roupas, etc.

Mais do que arte, cultura, conhecimento, o teatro é um processo de inesgotáveis aspectos educativos. Ele liberta, convoca, aproxima, socializa, informa, critica, corrige, solidariza, fraterniza. Tem como ponto central o conflito, que é a habilidade com que ele se desenrola, solicitando a participação efetiva que fixa a experiência vivida.

O 1º FENATB se constituirá sem dúvida em elemento básico para a formação do público teatral do futuro, além de contribuir na formação intelectual, moral, artística e social do adulto.

Prof. Braulio Maria Schoegel

Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

(Pág.08)

REFLEXÕES SOBRE A DRAMATURGIA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO PARA CRIANÇAS

É interessante observar que a dramaturgia do teatro para crianças no Brasil apresenta, com freqüência, cenas onde são utilizados recursos do teatro de animação. É comum encontrar nessa dramaturgia, ora uma cena onde o autor sugere o uso de máscaras, ora uma personagem mitológica ou fantástica a ser representada por uma forma animada ou boneco, ou cenas com as técnicas do teatro de sombras.

Isso permite constatar a existência de certo interesse por parte de encenadores, que com isso, demonstram estar abertos à presença de formas animadas em cena ou à utilização dramática de materiais e objetos nos espetáculos que dirigem.

No entanto, vale destacar que o uso de tais recursos está direcionado, muito mais no sentido de dar certa dinâmica ao texto, criando climas ou mesmo objetivando resolver certos problemas técnicos como caracterização física de personagens, do que experimentar ou trabalhar a linguagem específica do teatro de animação. Assim configura-se mais como uma dramaturgia que se utiliza, eventualmente, desta linguagem do que numa dramaturgia própria da linguagem do teatro de animação. Assim configura-se mais como uma dramaturgia que se utiliza, eventualmente, desta linguagem do que numa dramaturgia própria da linguagem do teatro de animação. Este estudo pretende elencar características da dramaturgia do teatro de animação, percebendo suas especificidades quando destinada ao público infantil.

Não se trata de definir limites sobre onde começa e termina o teatro de animação, aliás, tarefa difícil e com certeza de pouca significação principalmente porque hoje as artes, sabiamente, mesclam cada vez mais diferentes linguagens. Interessa, isto sim, discutir um tipo de jogo teatral que acontece quando o ator se utiliza mediações entre ele e o público, onde o objeto/boneco é intermediário dessa relação. (1)

Valmor Beltrame – Níni

Nasceu em Braço do Norte, Santa Catarina. Integrante do Grupo Galha Azul Teatro entre 1978 e 1986. É professor de teatro de animação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em Florianópolis, desde 1988. Mestre em teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Atualmente faz doutorado em teatro nessa mesma Universidade, pesquisando processos de formação profissional do artista bonequeiro.

(1) Este estudo tem como referência dois textos dramáticos: “História de lenços e ventos”, de Ilo Krugli e “Zé da Caca”, de Ana Maria Amaral. Não serão reproduzidas partes dos textos ilustrando o estudo, por razões de espaço. A opção por analisá-los se deve basicamente pelas seguintes razões: tais textos foram escritos por dramaturgos cuja trajetória profissional está vinculada à vista onde os atores contracenam com os objetivos animados, o outro se inspira no Bunraku Clássico, teatro de bonecos japoneses, onde o manipulador aparece, assumindo uma postura de neutralidade na relação como o boneco. Por último, tais textos, encenados, permaneceram em cartaz durante meses na cidade de São Paulo.

(Pág.09)

1. TEATRO DE ANIMAÇÃO

São diversas as denominações para designar a linguagem do teatro de animação: teatro de bonecos, teatro de fantoches, teatro de marionetes, teatro de objetos, teatro de formas animadas, teatro de figuras. Cada uma delas utiliza materiais e procedimentos técnicos distintos. O importante, no entanto, é perceber que se trata de uma manifestação teatral, onde objetos ou formas são animadas pelo ator e passam a ser o foco da atenção na representação. A definição de Amaral, por certo, pode ajudar na identificação de traços fundamentais desta linguagem: “*boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público.*” (Amaral, 1991:69)

As afirmações aí contidas destacam duas propriedades fundamentais desta linguagem. A primeira se refere ao objetivo e à incondicionalidade da animação. Isso significa partir do pressuposto que o que confere especificidade do teatro de animação é a presença do objetivo animado. E o sentido de animação. E o sentido de animado, aqui, referindo-se à vida, ou mais precisamente à sua derivação de **anima**, alma. Diz respeito ao objetivo a quem se lhe empresta alma para possuir vida. A segunda propriedade é a presença do ator/manipulador, o bonequeiro. Para que o objeto extrapole a condição de inércia, de matéria inanimada, para deixar de ser escultura e passar a agir ou atuar, faz-se necessária a presença do ator/manipulador, que passa a ser uma condicionante na medida em que é através da presença que os gestos, ações e seleção de movimentos se efetua. É o ator/manipulador que cria, experimenta e decide os gestos que caracterizam a personagem.

Assim, entendemos o teatro de animação como uma linguagem com especificidades, com certa lógica e procedimentos diferenciados de outras linguagens dramáticas.

Colocam-se, a partir disso, outras questões que precisam ser apontadas: a expressividade do objeto, que está relacionada em certa medida com sua confecção ou escolha, mas principalmente com o uso que se faz dele na cena. A expressividade do ator/manipulador que, num determinado espaço, dá vida ao objetivo através do

movimento e da voz. E um terceiro aspecto diz respeito à história, ao texto, aos diálogos e a sua trama dramática. Naturalmente, esses aspectos, inseparáveis na prática teatral, fundem-se numa só expressão totalizadora, o teatro de animação.

A partir disso se faz necessário elencar algumas particularidades que seguramente devem estar presentes num texto dramático para crianças.

2. O TEXTO

Uma das primeiras indagações que surge quando se pensa no texto dramático para teatro de bonecos é sobre a existência de diferenças e especificidades em relação ao texto dramático a ser representado por atores. No entanto, mais do que negar ou concordar com a existência de tais especificidades, o desafio se coloca no sentido de apresentá-las.

Em relação à forma de apresentação do texto, uma das características mais evidentes na dramaturgia dessa linguagem é a frequência de rubricas, indicação escrita descrevendo ações ou gestos do objetivo manipulado. Já por gestos de forma animada, a concepção de mundo personagem e que, no seu conjunto, constituem as ações cênicas.

No texto dramático no teatro de bonecos, principalmente quando se fala das tendências mais contemporâneas, como, por exemplo, quando predomina o uso de objetos, ou aquilo que se chamaria de um teatro de formas animadas, evidencia-se o uso de rubricas para descrever ações e gestos a serem efetuados pelo objetivo/boneco. Ou seja, há uma economia de diálogos construídos por palavras pronunciadas. O diálogo existe sim, porém, frequentemente feito de gestos e ações, suprimindo em parte a pronúncia de palavras.

(Pág.10)

As rubricas/cenas deixam transparecer claramente a importância desse recurso habitualmente usando nos textos de teatro de animação, porque descrevem cenas completas, detalham ações a serem realizadas e chamam a atenção. Na maioria das vezes, tais indicações excluem a realização de diálogos de palavras a serem pronunciadas pelas personagens. Aliás, para muitos dramaturgos e encenadores do teatro de animação, "*os bonecos exigem silêncio e seus silêncios são claramente parte da sua linguagem*".(Schumann, 1992:32). Quando o diretor do Bread and Puppet Theatre reclama silêncio verbal do boneco, quer chamar atenção para a importância da ação e do gesto.

O gesto do boneco se diferencia do gesto do ator, principalmente na interpretação realista, por tratar-se de um gesto sintético e preciso. Por ser um gesto sem titubeio, limpo, amplo e cuidadosamente elaborado.

Isso acaba sendo determinante na definição do ritmo do texto. A oscilação de ações com diálogos de palavras pronunciadas e diálogos realizados com gestos, olhares e ações características da linguagem do boneco, estimulam uma organização do texto dramático enriquecido por mudanças e alternâncias de tempo e de ritmo. Como se

vê, ritmo, nessa concepção, não está relacionado apenas como o lento ou rápido. Como diz o professor da Universidade de Paris VIII,

Paradoxalmente, escrever para bonecos é escrever mais sobre sua imobilidade do que sobre seu movimento. Criar movimentos que, quando o boneco se imobilize, prossiga no espírito do espectador por certo tempo e ressurgam quando este está a ponto de aborrecer-se (Chaillou, 1992:48).

O professor francês aponta para a necessidade de se pensar o texto no teatro de bonecos como suporte para se imaginar as ações cênicas a serem realizadas pelos objetivos animados. Ou ainda, escrever para bonecos seria escrever uma espécie de partitura de gestos e ações a serem experimentados e recriados na cena.

É possível perceber, por outro lado, que nas manifestações mais tradicionais do teatro de bonecos tais como, Mamulengo, João Redondo, Casseiro Côco ou Babau, comuns nas regiões norte e nordeste do Brasil, a dramaturgia desse tipo de teatro se baseia na palavra. Pode-se afirmar que é um teatro de texto, mas com a peculiaridade de tratar-se de um teatro onde a palavra sustenta o jogo, sem com isso abdicar das ações próprias da linguagem do boneco.

Os diálogos presentes nos textos de teatro de bonecos fazem impulsionar a ação. Não são diálogos ou monólogos que se encaminham na direção de questionamentos psicológicos ou existenciais. Uma cena como a do príncipe Hamlet, onde ele se questiona sobre “ser ou não ser” certamente inexistente ou funciona muito pouco para uma personagem animada. Isto porque o diálogo deve colaborar mais no sentido de impulsionar a ação do boneco, do que para construir um aprofundamento psicológico gerador de conflitos internos que pouco se expressam em gestos e ações.

A professora Líliada Castro, referindo-se ao texto dramático no teatro para crianças e em especial sobre a palavra na construção dos diálogos afirma:

É como as crianças se comprazem em ouvir as rimas mais absurdas, palavra dita sem uma seqüência lógicas, mas com sons próximos! Essas palavras passam a ter um sentido novo. Toda criança brinca com a linguagem verbal, inventa, modifica. Ela que recriar e não somente reproduzir o que recebeu pronto. A criança se diverte vendo os atores jogando, revirando as palavras e se delicia ao poder partilhar de um texto em que a magia da palavra ultrapassa o sentido (Castro, 1987:32).

(Pág.11)

Chama atenção, nas afirmações da professora, a necessidade de selecionar e burilar a palavra a ser usada no texto dramático, possibilitando o jogo e a reinvenção de sonoridades e significados. E em se tratando de texto dramático para crianças a questão torna-se ainda mais urgente. Porque longos textos não sustentam a atenção dos espectadores menores. Para esse tipo de público, diálogos curtos, o jogo de palavras e, sobretudo as ações é que garantem seu envolvimento na narrativa.

Para o professor Brambilla, da Escola Cívica d'Arte Dramática de Milão, Itália, a produção do texto dramático, hoje, não pode prescindir da contribuição teatral

contemporânea conhecida com “teatro de imagem” caminha tão próxima do teatro de animação de Brambilla para o texto como “partitura visual”, parece perfeita.

A dramaturgia deve ter em conta as experiências de outros campos; faz suas outras formas, se desenvolve graças as imagens que captura e neste movimento se enriquece. Se o texto não se limita a conteúdos verbais, mas se estende ao universo visual, os recursos da tecnologia resultarão consideráveis. Eu tenho definido este tipo de dramaturgia de partitura visual (Brambilla, 1992:55).

Enfim, partitura visual, partitura de gestos e ações, abundância de rubricas, economia de diálogos constituído de palavras, são alguns características do texto dramático para teatro de bonecos para crianças e que lhe dão certa especificidade.

3. A Predominância de Elementos Épicos

O diretor do grupo Marionetteatem de Estocolmo, Michael Meschke, em seu livro **Una Estética para el Teatro de Titeres**, conta que, numa ocasião, reunidos com o poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, solicitou-lhe autorização para encenar, com bonecos, o texto **A Alma Boa de Tsésuan**. E nos diz que “*Brecht me contestó encantado que el teatro de títeres representaba en sí mismo el efecto de distanciaci3n, piedra angular de su teoria*” (Meschke, 1989:91)

A afirmação de Brecht de que “*o teatro de bonecos representa em si mesmo o efeito de distanciamento*” (2) denota, em princípio, a aproximação dessa linguagem com o gênero épico. E sugere, a seguir, a necessidade de recorrer-se a textos dramáticos escritos para essa linguagem buscando identificar tais características.

Uma observação detalhada de textos dramáticos para o teatro de bonecos vai firmar a presença de pressupostos básicos da dramaturgia épica e ausência de características da dramaturgia rigorosa/aristotélica (3), tais como a ruptura com as unidades de tempo, lugar e ação, a inexistência da ralação de causalidade entre as cenas, diluição do conflito central, interrupção da ação, bem como o não estabelecimento da empatia causadora de terror piedade.

(2) Sobre o efeito de “distanciamento” ou “estranhamento” vale destacar pequenos trechos escritos por Brecht contidos no seu **Pequeno Organon para o Teatro**: “*Uma representação que cria o distanciamento, permite-nos reconhecer seu objetivo, ao mesmo tempo em que faz que ele nos pareça alheio*” (Brecht, 1967:200). “*Tem que surpreender seu público, e chegar a isso por uma técnica que trone o que lhe é familiar em estranho*” (Brecht, 1967:201). “*Os novos efeitos de distanciamento possuem apenas como objetivo o despojamento dos fenômenos condicionados, de um libero de familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenç3o*” (Brecht, 1987:200).

(3) Expressões como “dramaturgia rigorosa, aristotélica, clássica”, ou ainda peça bem feita” refere-se a uma terminologia cunhada pelo classicismo francês do século XVII, indicando um tipo de estrutura dramática tendo por base as concepções explicitadas na Poética de Aristóteles.

(Pág.12)

Tais aspectos acima mencionados são profundamente interligados e a discussão de cada um dos tópicos remete aos outros porque são questões totalmente imbricadas. A opção por apresentar tais tópicos separadamente objetivos facilitar a compreensão dos mesmos.

3.1 - A Negação da Lei das Três Unidades

Evidenciam-se, as mudanças de tempo e lugar. Ir e voltar no tempo, assim como a apresentação de situações do passado e futuro para ilustrar a narrativa, é recursos usados com frequência. Ou seja, tais textos não obedecem a “unidade de tempo” (4) proposta por Aristóteles na **Poética**. O preceito ali formulado de que “*a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo*”, não cabe neste tipo de texto dramático.

Da mesma maneira, os textos dramáticos utilizam abundantemente de diferentes espaços e geografias, rompendo assim com a “unidade de lugar” (5), outra norma formulada pelo pensador grego. Como se vê, a ação se desenvolve com relativa liberdade no espaço e no tempo.

(4) Segundo Aristóteles (384 – 322 a. C.) a tragédia deve obedecer determinadas leis e dentre elas a Lei e dentre elas a Lei das Três Unidades, contendo a Unidade de Tempo, Lugar e Ação.

(5) Unidade de Lugar: A formulação dessa lei não se encontra redigida claramente na **Poética**. Segundo Pallotini, é seqüência das Unidades de Tempo e Ação e entende-se que a ação dramática deve se desenrolar toda num mesmo espaço de ficção (PALLOTTINI,1988:5).

3.2 - A Ruptura com a Relação de Causalidade

É freqüente o uso do recuso conhecido como “uma peça dentro da peça ou a independência das cenas. Ou seja, os textos apresentam uma estrutura onde cada cena, isolada, contém a essência do todo a que pertence e assim permite uma leitura da problemática levantada. Difere então da estrutura da dramaturgia rigorosa onde a relação causal, a dependência seqüencial das ações ou ainda a “unidade de ação” é fundamental para a compreensão da fábula.

O uso corriqueiro de placas e cartazes indicando o início de uma nova situação ou cena é, de certa forma, a síntese da cena que segue. Ou seja, uma pequena peça dentro da peça.

3.3 - Diluição do conflito

Já em relação ao conflito enquanto oposição de vontades, percebe-se seu enfraquecimento no contexto da narrativa, pois o mesmo é permeado por diversas cenas, permitindo assim ao espectador estabelecer certo afastamento, contribuindo dessa maneira para que os efeitos de estranhamento se efetivem. Essa estratégia, além de amenizar o conflito enquanto problemática individual estruturada sobre desejos e vontades opostas de personagens, também evidencia a negação da relação de causalidade e contribui para estranhar a problemática, como já se apontou, características da dramaturgia rigorosa.

3.4 - Interrupção da Ação

A interrupção da ação é um recurso freqüente usado na estrutura dramática do teatro épico. E são utilizadas para se conseguir as rupturas, sendo que o uso de canções (que Brecht chamava de *songs*) é muito utilizado.

Bornheim, quando refere-se ao papel da música no espetáculo épico, afirma que a mesma deve, de certo modo, perturbar a continuidade da ação:

Tal perturbação acontece em diversos níveis: pelo próprio texto da canção, que usualmente apresenta o caráter de comentário; pela música que normalmente deve evitar a meliosidade “psicológica”, e pela presença dos músicos em cena, o suficiente para que possam ser vistos pelo público (Bornheim, 1992:321).

Músicas, comentários das ações cênicas em curso, intervenções no sentido de chamar a atenção da platéia de que o que está vendo é ficção ou de que está no teatro, esses são recursos freqüentemente encontrados nos textos dramáticos para teatro de bonecos e provocam a interrupção dramática. E esta é, sem dúvida, uma característica do teatro épico e não da dramaturgia rigorosa.

(Pág.13)

3.5- A Negação da Empatia ou a Presença do Efeito de Distanciamento

Há que se destacar ainda a ruptura com a identificação, com a “empatia” (6), elemento fundamental da dramaturgia rigorosa.

É possível tomar emprestado de Brecht a afirmação e adaptá-la, dizendo que, nos textos para teatro de bonecos, “o espectador é colocado em face de algo” (Brecht in Pallottini, 1988:64), não possibilitando, dessa maneira, a identificação. O espectador acompanha os acontecimentos e a identificação não se dá, basicamente pelo fato de o protagonista da encenação, a personagem, ser um objeto, um boneco, ainda que uma forma antropomorfa ou simulacro do humano.

Evidencia-se, dessa maneira, que na linguagem do teatro de animação é freqüente o recurso dos efeitos de distanciamento e negação da empatia.

Ao concluir as reflexões acerca da predominância de elementos épicos nos textos de teatro de bonecos para crianças, faz-se necessário elencar duas questões relevantes:

- quando a proposta do dramaturgo ou a opção do encenador é trabalhar com máscaras (recurso que integra a linguagem do teatro de animação), é possível que a identificação possa vir a ocorrer. Principalmente se o texto a ser encenado contiver características do gênero drama. Mas para confirmar essa questão fazem-se necessários maiores estudos. Por hora, é possível afirmar que, em se tratando de encenação com bonecos do tipo antropomorfo e objetos ou formas animadas, os efeitos de distanciamento predominam e a identificação não se efetiva;

- ainda que fique clara a presença de elementos épicos nos textos para teatro de bonecos, tais como a negação da lei das três unidades, a ruptura com a relação de causalidade, diluição do conflito, interrupção da ação e negação da empatia, é preciso ressaltar que tais elementos não caracterizam a predominância da teoria brechtiana

de teatro na linguagem da animação, notadamente as concepções do “teatro dialético”.

Portanto, uma característica básica dos textos de teatro para a linguagem da animação é a predominância de elementos épicos e, conseqüentemente, a ausência de estruturas da dramaturgia clássica ou aristotélica.

(6) “A empatia é a relação emocional entre personagem e espectador. Uma relação que pode ser constituída basicamente de piedade e terror, como sugere Aristóteles, mas que pode igualmente incluir outras emoções como o amor, a ternura, o desejo sexual” (BOAL, 1977:38).

4. Ausência do Realismo

Por certo, uma das características mais evidentes numa dramaturgia de teatro de bonecos para crianças é a ausência ou a negação de uma estética realista. Realismo no teatro entende-se como:

Estética que pretende representar a realidade na cena, oferecendo uma imitação mais fiel quando possível do cotidiano. (...) os diálogos se nutrem dos discursos de uma época ou classe sócio-profissional, dando ênfase a interpretação espontânea e psicológica para a impressão de verdade e realidade (Pavis, 1983:401).

O uso de elementos, personagens e situações mágicas e fantásticas, de certa maneira bastante comum na dramaturgia para crianças a ser representada por atores, são uma condicionante na linguagem do teatro de animação. As situações podem ser as mais inusitadas podendo-se explorar elementos que vão do cenário, que aos poucos ganha vida e passam atuar, figurinos-escultura que mais do que vestir, define a personagem, mas principalmente pode-se recorrer às personagens fantásticas, sejam animais ou personagens integrantes dos mitos e lendas, como também que aos poucos adquirem vida através do movimento, som e jogo de luzes.

(Pág.14)

Como se pode perceber, a recorrência ao fantástico, estimulando assim a imaginação e a fantasia, é prática corriqueira no teatro de animação.

Não cabe a essas personagens, solilóquios ou extensas falas, uma vez que isso pode comprometer o ritmo do texto. Não cabe também, aprofundamento psicológico. As personagens que caracterizam os textos do teatro de animação e sobretudo para crianças, são personagens arquetípicas, sintéticas, próximas do que poder-se-ia identificar como o perfil ou a silhueta da personagem. Isso, sem no entanto deixar de ser uma personagem precisa, clara, perfeitamente identificada como seus desejos, com vontades, porém, há que se insistir, sem verticalismos ou aprofundamentos psicológicos. Ou seja, nada tem que ser real no texto do teatro de animação, onde o que vale é o jogo, as possibilidades de exploração do inusitado. Como diz Ilíada Castro:

A fantasia possibilita a revelação do real (...) Imaginando outras possibilidades de ser, a criança fica em condições de escolher o que mais gostaria de viver, de experimentar.

A fantasia não tem como função fazer esquecer, mas desenvolver o espírito crítico da criança de modo que possa refletir sobre seus problemas (castro, 1987:32).

As situações que seguramente têm como base a realidade ou o cotidiano, nas ações com os objetos ou bonecos, ampliam as possibilidades de se estabelecer o jogo sem, no entanto, cair no inverossímil é facilmente tornado crível, e assim, o irrepresentável, torna-se representável.

5. O Movimento

A indicação de que o texto no teatro de bonecos para crianças deve preservar o ritmo, usando de frases e falas curtas, explorando silêncios, olhares, leva a uma outra característica apontada pelo reconhecido marionetista russo, Sergei Obrastzov quando afirma: “*o destino do boneco é mover-se*” (in Revista Mamulengo nº.3, 1974:15). O movimento, detalhadamente selecionado e cuidadoso do manipulador, não pode ser negligenciado no teatro de animação. Isso significa que o texto, enquanto fala da personagem, não pode explicitar tudo. Ação do boneco é que deve dar sentido e completar o texto pronunciado pelo ator/manipulador através do boneco. Na medida em que a ação do boneco se completa com o texto, ele ganha vida, seu caráter se evidencia, e a relação com a platéia se estabelece. Quando o texto diz tudo e não permite que as palavras pronunciadas se materializem de certa forma em gestos, como diz Obrastzov, instala-se um vácuo na comunicação. Isso quer dizer que a escritura do texto dramático no teatro de bonecos deve priorizar a indicação de uma gestualidade, conduta e comportamento físico específico do boneco. E como diz o marionetista russo, fundamental é perceber que “*o que pode ser expresso por um boneco, não pode ser expresso por uma comédia.*” (1990:22). Quando o boneco não assume a condição de boneco ou não dá proporções aos gestos e movimentos, maiores que as reais; quando não se utiliza o excesso, do exagero, quando o boneco se limita a imitar o ator, a linguagem do teatro de animação não se efetiva. “*Os bonecos não podem comportar-se como os atores*”, como diz Jurdowski (1990:41).

Além da desproporcionalidade das formas (mão enorme, olho imenso etc.), o que também caracteriza a especificidade do boneco é fazer entrar em cena, de um lado do palco uma mão, do outro lado um olho e no outro extremo um imenso pé, como acontece em **Zé da Vaca**, de Ana Maria Amaral. Ou seja, voar, desrespeitar as leis da gravidade, aparecer simultaneamente em distintos lugares, arrancar a cabeça e continuar falando, mover partes do corpo demonstrando um contorcionismo ou habilidades impossíveis de serem executadas por um humano, fazem parte do rol de expressões realizáveis por um boneco e que o ator não pode fazer. Quando o dramaturgo tem isso claro e substitui a indicação de tais ações pelos solilóquios, seguramente esse texto indicado para a linguagem do teatro de animação.

(Pág.15)

6. EXISTEM MUITOS OBJETOS NUM SÓ OBJETO

Outro aspecto que caracteriza o teatro de animação e de certa forma está relacionado com a construção das personagens é que essas não precisam necessariamente ter a aparência de seres humanos. É verdade que hoje o mais comum é encontrar personagens antropomorfas, com traços que, mesmo de forma bastante sintética, remetem à forma humana. No entanto, também tem sido comum a personagem aparentar uma forma inusitada, confeccionada especialmente para esta finalidade ou ser um objeto extraído do cotidiano.

A trajetória do Grupo XPTO de São Paulo é rica nesse tipo de experiência:

*“Seus espetáculos puseram em cena estranhos seres, alguns com parentescos no reino vegetal (**A Infecção Sentimental Contra-ataca**, de 1985, tinha flores que engravidavam), outros com toques animais (**Coquetel Clown** tinha peixes que se apaixonavam), mas, a maioria, de ascendência desconhecida ou inesperada. Um dos quadros de **A Infecção Sentimental** era protagonizado por sacos de lixo que cuspiam papel celofane; outro por lâmpadas que amavam (Góes, 1997).*

É interessante destacar que o texto de animação privilegia a necessidade de lançar olhares distintos sobre o que nos cerca. Na peça didática **Os Horácios e os Curiácios**, de Brecht, uma intervenção da personagem Horário sintetiza a idéia de valorização da forma e da necessidade de ver o cotidiano sob diversos olhares. Horário diz que: *“há muitos objetivos num só objeto”* (Brecht in Koudela, 1991:86) Em **História de Lenços e Ventos**, de Ilo Krugli, a personagem central é Azulzinha, um lenço azul. A personagem Papel é uma folha de papel comum, ou seja, são materiais que se tornam expressivos quando manipulados ou quando contracenam com o ator. O diretor italiano Sergio Dioltti sintetiza bem a questão:

O autor-intérprete intervém sobre o palco num universo de objetos que têm invadido o território da existência. Mas esta contaminação, apocalíptica em certos aspectos, impõe também a presença arquetípicas do objetivo na esfera do comportamento humano. Uma forma inanimada, fabricada industrialmente, inutilizada depois de haver pertencido ao mundo, segue provocando numerosos impulsos afetivos, mecanismos simbólicos e criativos (Diotti, 1992:42).

Ou seja, o dramaturgo no teatro de animação precisa ver muito além do aparente, olhar mais profundamente e ver a possibilidade do movimento, do “vir a ser” contido em cada objeto ou forma. O convite a perceber a existência de “outros objetos num só objeto” estimula a imaginação e a fantasia, privilegia relações lúdicas e permite compreender que as coisas no mundo não precisam ser sempre como são e estão, que é possível rever o sentido e estado das coisas.

7.CONCLUSÃO

As reflexões feitas sobre a dramaturgia no teatro de bonecos para crianças, tendo como referência os textos dramáticos **Histórias de Lenços e Ventos**, de Ilo Krugli e **Zé da Vaca**, de Ana Maria Amaral, permitem concluir sobre a existência de características e peculiaridades próprias desta linguagem. E tais especificidades assim se evidenciam:

(Pág.16)

- na presença do objeto animado como protagonista do enredo;
- na forma de apresentação do texto que utiliza amplamente do recurso de rubrica, configurando-o como uma espécie de partitura de gestos e ações a serem realizadas pelo boneco ou forma animada;
- na construção de diálogos curtos, usando o jogo de palavras, e sobretudo diálogos que impulsionem ações físicas, garantindo assim o envolvimento do público infantil na narrativa;
- na predominância de elementos épicos (ainda que esse tipo de texto não esteja inteiramente ligado às concepções brechtianas de teatro), como: a negação das unidades de tempo, espaço e ação; ruptura com a relação de causalidade entre as cenas e fatos que constituem a fábula; diluição do conflito no contexto da narrativa; ruptura com a ação dramática que por sua vez provoca a instalação dos efeitos de distanciamentos;
- na priorização do movimento em relação ao discurso verbal das personagens;
- na ausência de princípios da estética realista e com predominância de elementos que estimulam a imaginação e a fantasia.

Cabe destacar, no entanto, que certamente este estudo não esgota a identificação de especificidade própria do texto dramático para o teatro de animação. Certamente, outro estudo que utilize maior número de textos dramáticos em sua análise apontará a existência de outras características não identificadas neste trabalho.

8. BIBLIOGRAFIA

- 1-AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Forma Animadas**. São Paulo:EDUSP, 1991.
- 2-_____. **Zé da Vaca**. São Paulo: Mimeografado. 1987.
- 3-ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- 4-BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1977.
- 5-BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- 6-BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira, 1967.
- 7-BRAMBILLA, Franco. "Tecnologia y Poética". In **Puck**, nº.5 Bilbao: Concha de la casa, 1992.
- 8-CASTRO, Ilíada Silva Alves de . **Dramaturgia no Teatro para Crianças de São Paulo - Uma Análise de Autores e Textos Premiados**. Dissertação apresentada à

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo: 1987(mimeo.)

9-CHAILLOU, Michel. "Asalto Sobre los Espiritus". In: **Puck** nº5. Bilbao: Concha de la Casa, 1992.

10- DIOTTI, Sérgio. "Absolutamente Moderno". In: **Puck**, nº5. Bilbao: Concha de la Casa, 1992.

11- GÓES, Marta. Programa do Espetáculo "**O Pequeno Mago**" do grupo XPTO. São Paulo: 1997.

12-JURKOWISKI, henrytk. **Consideraciones Sobre el Teatre de Títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.

13-KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

14-KRUGLI, Ilo. **História de Lenços e Ventos**. São Paulo: mimeografado, 1974.

15-MESCKE, Michael. **Una Estética para el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de la Casa. SD.

16-OBRASTZOV, Sergei. In: **Revista Mamulengo**, nº3, Rio de Janeiro: ABTB, 1974.

17-_____. In: JURKOWISKI, henryk. **Consideraciones sobre el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.

18-PAVIS, Patrice. **Diccionario del Teatro**. Buenos Aires Ediciones Paidós, 1980.

19-PALLOTTINI, Renata. **Introdução a Dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

20-SCHUMANN, Peter. "Hacer Critar a los Dioses". In: **Revista Puck**, nº 5. Bilbao: Concha de la Casa, 192.

(Pág.17)

TEATRO: DESPERTAR DE OUTRAS ARTES

Há pouco tempo, no próprio GLOBO, encomendaram-me uns textos para engordar uma reportagem sobre teatro infantil, capa de uns dos suplementos chamados jornais de bairros. A reportagem estava sendo elaborada a partir de um motivo nobre: as férias escolares, aquele fatídico período em que os adultos não sabem o que fazer com as crianças que quicam pelos cantos da casa, esbanjando energia. Seria um texto analítico sobre a temporada teatral em vigor na cidade. Mas comecei a pensar cá com meus botões e concluí que isso já seria bastante abordado no restante da reportagem. Matutando, matutando - sou mineira, gosto de fazer isso - procurei imaginar o que seria importante falar a este montão de pais, público-alvo daquele jornal.

De repente a questão me surgiu, como num grande estalo. Mais do que destacar uma ou outra peça importante seria mostrar como aqueles pais são fundamentais para o crescimento do bom teatro dedicado às suas crianças. Mais do que qualquer coisa, queria falar da parte que lhes cabia neste latifúndio. Terra que começa a ser arada justamente na hora em que eles decidem o que fazer com as crianças. Mais do que qualquer coisa, queria falar com as crianças, estejam elas de férias ou não. Como? É simples: lembrava eu de como a maioria dos pais escolhe o “teatrinho” do fim de semana. A palavra é essa mesmo, “teatrinho”. E a desvalorização já começa no nome, diminutivo tão carinhoso quanto pejorativo para uma arte que já mostrou ter o seu próprio valor em muitas regiões do país. Poucos se dão ao trabalho de saber mais sobre os espetáculos em questão. É verdade que nem sempre os jornais e revistas trazem informações suficientes para esclarecer os pais. Mas já trazem muito mais do que há alguns anos, quando o teatro infantil, salvo raríssimas exceções, até merecia mesmo ser chamado de teatrinho. Aliás, por conta dele muitos pais passaram a encarar uma ida ao teatro como uma sessão de tortura dominical.

Mas dizia eu que esse teatrinho cresceu e já ostentava nome e sobrenome através de profissionais (e listava muitos deles em atividades no Rio) que engrandeceram essa arte, provando que criança gosta mesmo é de qualidade. A garotada pode até gargalhar com historinhas bobas contadas por um bando de profissionais que parecem animadores de festas infantis. Mas duvido que elas guardarão na memória o que acabaram de ver por mais do que algumas horas.

É mais do que evidente que o bom teatro tem que crescer junto com a criança, despertando-a para muitas outras artes, da música à dança, das plásticas à história geral. E existe este bom teatro. Basta um pouquinho de atenção e paciência, ou um bom bate-papo com outras mães e pais, para encontrar o mapa da mina. O que não dá é para encarar uma sessão de teatro como um descanso provisório da labuta (pa) materna ou para os filhos e isso é um bom termômetro. Neste caso, também é melhor anotar nome e sobrenome e tomar mais cuidado da próxima vez.

Teatro é diversão, teatro é cultura, teatro é enriquecimento. Profissionais desta arte têm que fazer por merecer cada vez mais respeito por parte do seu público. E se cada um fizer direito o seu trabalho – um no palco e outro fiscalizando - esse programa que já é legal só tende a melhorar. E crescer. E provar cada vez mais que há muito tempo já deixou de ser apenas um “teatrinho”.

Mãya Millen

Repórter do Jornal O GLOBO

(Pág.18)

DEPOIMENTOS

“A Mesa Redonda confirma a intenção e a vontade dos autores de teatro e dos atores bonequeiros de se encontrarem, cada vez mais e descomplicar as fronteiras que existem entre uma manifestação de arte cênica e outra. Cada vez mais os espetáculos integram as duas manifestações. O boneco é mais utilizado no teatro de atores para crianças e o teatro de bonecos também passou a exigir muito a

presença física do ator no palco. Então há necessidade realmente, que as pessoas procurem juntas, seja ator de teatro ou ator bonequeiro, (que não se faça esta distinção...), - mas que procurem buscar caminhos. Queremos que cada vez mais o bonequeio seja entendido como um elemento fantásticamente rico para um espetáculo.

Vejo aqui no 1º FENATIB – **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau**, resultados objetivos e claros como a manifestação pública da Fundação Cultural de Blumenau, através da coordenadora do Festival, professora Maria Teresinha Heimann, de que Blumenau pretende realmente sediar um grande festival de Teatro de Bonecos, ou seja, trazer para os festivais, para as oficinas e seminários de Teatro de Bonecos, atores e diretores de outra artes cênicas.

No Teatro Infantil, 80% (ou quase isso), dos espetáculos , empregam bonecos. Está acontecendo o nascimento de um número incrível de Teatro de Bonecos em todo o Brasil, como nunca aconteceu. Esse crescimento se deve muito aos festivais no país que têm uma qualidade Bonecos que são pequenas, mas muito atuantes. Deve-se também, à televisão (a combatida televisão), que passou a usar muito o boneco em seus programas e também na publicidade”.

Antonio Carlos Sena - RS

Professor, Iluminador, Cenógrafo e Diretor. Fundador e Diretor do Teatro de Marionetes de Porto Alegre, desde 1.954. Coordenador geral do Festival Internacional de teatro bonecos de Canela, 1988 1997).

(Pág.19)

DEPOIMENTOS

Blumenau, “Capital Nacional do Teatro”

Fred Góes, compositor e dramaturgo, diz que o 1º FENATIB coloca Blumenau definitivamente na condição de **Capital Nacional do Teatro**, por promover também o Festival Universitário. Ele impressionou-se com a reação das crianças: “ ora deslumbradas, às vezes com medo ou surpresas, mas no final, todas encantadas com a magia e a fantasia do teatro”.

“É bom saber o que os outros grupos estão fazendo e também ouvir críticas ao nosso trabalho, que nunca está totalmente pronto”

Luthero de Almeida - Univ. Estadual de Maringá.

“O FENATIB deve ser mantido, uma vez que eventos semelhantes se perdem na metade do caminho, por falta de apoio”

Fátima Ortiz

“O FENATIB merece elogios pela qualidade dos trabalhos e a importância dos debates, oficinas e palestras”

Silvio José da Luz – *ABT- Associação Blumenauense de Teatro.*

(Pág.20)

O “teatrinho” do fim-de-semana está deixando de ser um entretenimento sem consistência que, muitas vezes, menospreza a inteligência das crianças. Agora até nos parece distante o tempo em que víamos os pais entediados sentados em poltronas de teatro tendo que ver seus filhos responderem a um ator, que do palco perguntava numa voz que misturava súplica e animação:

- Criançada para onde foi o lobo mau?

Excetuando honrosas exceções, como Maria Clara Machado, Ilo Krugli e outros poucos grupos que se dedicavam a um teatro de qualidade, o programa teatral infantil era uma desolação.

Não digo que esse quadro tenha se modificado completamente, pelo contrário, ainda estamos longe disso.

Mas na verdade é que, de algum tempo para cá, o número de artistas que se dedica à realização de espetáculos em que a sensibilidade do público é respeitada e estimulada tem aumentado consideravelmente.

A própria iniciativa de promover o **Iº Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau** mostra claramente essa crescente tendência à valorização do teatro para crianças.

Então, neste momento, parece-me pertinente refletirmos sobre os temas e estilos de encenação que nós, profissionais ligados ao teatro infantil, apresentaremos ao público. Mas, para tanto, parece necessário analisarmos primeiramente o nosso público.

Trabalhamos para uma platéia totalmente heterogênea, tanto em grau de desenvolvimento intelectual, como cultural ou sócio econômico.

Em alguns países da Europa o teatro para a infância é subdividido em estreitas faixas etárias. Assim, temos uma peça para crianças de 2 a 4 anos, outra para as de 3 a 5, e assim por diante. Já em outros países, considera-se público apto a assistir a um espetáculo teatral crianças a partir de 8,9 anos, deixando os que ainda não atingiram essa idade à margem.

Essa especialização que divide em faixas etárias o teatro infantil parece partir do princípio de que o ato teatral deve ser “entendido” racionalmente.

Daí a necessidade de um determinado grau de amadurecimento intelectual.

Mas a arte em si, a exemplo das artes plásticas, da dança e da música, não necessita ser “entendida”, necessita ser “apreendida”.

Logicamente não podemos procurar um teatro que fuja dos processos de entendimento do homem. O que podemos procurar é trabalhar com temas e encenações onde “entender” não seja a única meta.

Segundo Carl G. Jung, existem quatro formas através das quais a consciência se orienta em relação a uma experiência. Quais sejam: percepção sensorial, pensamento, sentimento e intuição. (“**O Homem e Seus Símbolos**”, Carl G. Jung – 1964, p.67). Então, se trabalharmos com o intuito de atingir ao público através de imagens que não estejam ligadas ao consciente, poderia passar a trabalhar com uma faixa etária muito mais ampla, incluindo, talvez até , adolescentes e adultos. Conseqüentemente as diferenças sócio culturais também seriam anuladas.

Mas como fazer isso?

Acredito que estejamos atravessando um momento transitório entre o “teatrinho” e um teatro consistente em forma e conteúdo.

Precisamos aprofundar nossas experiências, a ponto de alcançar um “canal mágico” que leve o teatro a proporcionar experiências fortes e únicas a um público que merece todo o nosso respeito e cuidado.

Nosso público está sempre ávido e pronto a captar novos estímulos e informações, que serão por ele assimilados de forma diversa e absorvidos intensamente.

Resta-nos então, mergulhar nessas questões e propor, a cada encenação, novos caminhos para levar o nosso querido lobo mau ao lugar que tanto merece!

Fátima Café

Atriz, autora e diretora teatral

(Pág.21)

A IMPORTÂNCIA DE REPRESENTAR PARA CRIANÇAS

Em seu ensaio da necessidade do teatro (**O teatro em Portugal**, Lisboa: Edições 70, 1989), o poeta e escritor português Jorge de Sena recorda que é apenas por hipótese que muita gente nunca viu uma representação teatral. Apenas por hipótese, garante o autor, uma vez que para existir não existe quem não represente. Não existe sociedade ou grupo humano que sob algum aspecto não pratique de alguma maneira a personificação dramática: essa necessidade humana de nos supormos *outro*. Um *outro* que, mesmo estando sujeito aos caprichos dos deuses e do destino, como as mais antigas personagens teatrais, é sempre mais poderoso, mais seguro, mais livre, mais liberto das contingências e das sujeições de toda a espécie, que nós mesmos. Tudo porque essas personagens possuem uma liberdade especial: *a liberdade de recusar o reconhecimento de ser justiça o que sofrem*.

Para Jorge de Sena, Quando pela primeira vez o homem se recusou a reconhecer como justa e inevitável a iniquidade seja de que ou de quem for, nesse mesmo momento ele **criou o teatro**, fundou sua independência estética e surgiu como personalidade humana fora da sociedade em que se realizava. Para o poeta, a

necessidade que persiste em tantas brincadeiras infantis de nos supormos *outro*, de nos imaginarmos alguém capaz de fazer aquilo que nos exigem socialmente, transformou-se na capacidade de criar, na capacidade crítica através da qual a humanidade, buscando distinguir o que importa preservar e o que importa destruir ou abandonar, procura seguidamente se libertar: ***pelo teatro e não pelo progresso.***

Claro que a diferença entre a necessidade individual de personificação e o teatro é gigantesca. O teatro - bem o sabemos – traduz uma forma artística elaborada cuja singularidade reside no fato de ser uma manifestação criativa, viva e coletiva. O fenômeno teatral desaparece sempre que traduzido em outras formas artísticas, ou não. Não resiste sequer à forma literária da qual – quase sempre – se origina. O fenômeno teatral é, na verdade, o resultado crítico combinado de diferentes elementos que integram uma totalidade articulada onde palco e platéia são ao mesmo tempo condição e resultado desse próprio fenômeno. Razão pela qual, como disse Thomas Brasch, o teatro traduz a forma mais pública de apresentar e assistir arte.

Nosso mundo, fundado na idéia de ***progresso.*** Nossa sociedade, ininterruptamente globalizada em espetáculos de violência, grandeza e miséria (sem querer fazer jogo de palavras, mas já o fazendo), parece ter feito do teatro uma arte superada: fora do tempo e da realidade. Há, por essa razão, quem julgue ser o teatro uma forma artística anacrônica, incapaz de acompanhar o ritmo de um tempo que ocupa nossos sentidos sem que possamos dar conta dos nossos próprios ***gestos.***

A questão parece residir aí. Talvez essa incapacidade seja a esmagadora e terrível verdade que transforma o teatro em uma necessidade que talvez nunca tenha sido tão imperiosa. O teatro não tem o ritmo dos modernos meios de comunicação. Não tem, não deve e nem precisa ter. Seu tempo pertence a outra realidade. Pertence à realidade da criação, da invenção, do prazer das descobertas. Pertence à realidade do teatro. Uma realidade sem a qual nossa própria realidade parece perder sentido. Cada vez mais!

Por essa e outras razões, pensar um teatro infantil ou, como preferem muitos, um teatro dirigido às crianças, implica pensar a forma pela qual podemos permitir e garantir às crianças um lugar e uma linguagem diferenciadas que as auxiliem na descoberta de suas próprias linguagens. Um lugar e uma linguagem que permitam suporem-se diferentes do que lhes é dado ser cotidianamente; que permita aprenderem o quanto antes a se tornarem sujeitos e não objetos da cultura.

Peter Brook (***Cuadernos de investigación teatral, nº. 229 Caja de Madrid, 1989***), da mesma forma que Jorge de Sena pensando a personagem teatral como a mais livre e a mais liberta, comparando-o ao universo imaginado nas brincadeiras infantis, considera que são elas - as crianças - que compõem o público teatral mais livre: o público que responde com maior vitalidade às novas formas teatrais.

Para o encenador inglês, representar para as crianças é vitalmente importante e a clássica divisão de um teatro de adultos – produzindo eventualmente funções infantis - e um teatro especial para crianças, não pode continuar sendo legitimada por muito tempo. Ao contrário, urge um teatro em que trabalhar para crianças tenha seu lugar natural em um trabalho regular de adultos: os mesmos atores, escritores, diretores, desenhistas, movimentando-se continuamente através de distintas esferas sem

restringirem o teatro a um determinado grupo de espectadores. Só assim, estaríamos dando lugar a um teatro criado sobre a base de um novo público. Um teatro cuja intenção está em servir a todos que vejam nele uma possibilidade de renovação pessoal e, por que não dizer, um teatro cuja a razão de ser reside, quem sabe, na possibilidade da renovação coletiva.

Eduardo Montagnari

Profº Doutor em Sociologia e Diretor de Teatro na Universidade Estadual de Maringá - PR

(Pág.22)

PARADIGMA DE NOSSO TEMPO: DESSACRALIZAR A CRIANÇA

Muitas discussões já foram feitas sobre como um espetáculo para crianças poderia ser montado, quais seus objetivos, “mensagens”, estéticas e metalinguagens.

Cada vez mais me inquieta o fato de que estas discussões pouco têm contribuído para a verificação de modificações significativas no que se refere a esse tipo de espetáculo e seus objetivos reais. Cada vez mais observo a “picaretagem” em montagens de qualidade abaixo do mínimo aceitável para se chamar de teatro e, o que mais me intriga, é que a criança cada vez mais abandona as salas de espetáculos porque acaba não se identificando com aquilo que está no palco.

As crianças são vistas pela maioria absoluta das montagens no Brasil, como que sacralizadas, e de uma candura que realmente, aí sem, menospreza qualquer pessoa que vive neste mundo e neste tempo.

Não estamos mais no século dezenove, nem queremos mais a criança subserviente às vontades e sonhos dos adultos. Mesmo que queiramos, as próprias crianças já fazem suas opções muito mais cedo do que nós fizemos no passado. Ignorar isso é colocar a criança num patamar de desvinculação com tudo que a cerca.

Montagens teatrais têm persistido em olhar no passado as referências de uma criança que não existe mais, que bem ou mal, foi abandonada com a era da informática, da violência urbana sem precedentes, da novas escolas teóricas da alienação neoliberal, da televisão nos quartos, do videogame que prende muito mais a atenção do que um espetáculo teatral que ainda sonha com um mundo de flores, lutas inglórias, bruxinhas más e fadas que salvam sempre.

A criança de nossos dias convive com tudo aquilo que o final de século nos coloca a frente, desde inovações tecnológicas até a miséria absoluta nos guetos e nas grandes cidades, além de guerras e lutas travadas com traficantes em plena luz do dia e para quem quiser ver.

(Pág.23)

Essa é a criança que vê na praticidade do dia-a-dia uma coisa positiva, onde até mesmo os trabalhos escolares já perderam o “glamour” de tempos atrás porque

significava pesquisa, agora basta acessar um programa de computador e temos o trabalho pronto depois de algumas clicadas. Podemos ignorar isto?

Podemos, sim. Mas, corremos o risco de abrir espaço para aqueles que pouco estão se importando com as vinculações sérias e que façam pensar. O que importa a esses comerciantes de artigos culturais é a casa cheia e uma bando de seres que não vão servir para pelo menos encarar a realidade de forma mais crítica. Não estou falando de televisão que já vêm cumprindo este papel há muito tempo, estou falando dos grupos de teatro que vêm na criança um amontoado de cifrões e níqueis e descobriram, antes dos outros artistas de espetáculos para crianças, onde está a mina de ouro e do que a criança gosta de assistir.

Isto tudo, infelizmente moldado de forma a continuar o preconceito e o “status quo” tão interessante aos meios alienantes em que vivemos.

Esse tipo de espetáculo, se é que pode ser chamado assim, consegue sobreviver a este mar de indefinições, porque as crianças são levadas de forma torpe e equivocada a assistir uma montagem com um grau de agressividade, crueldade, preconceito e a construir um pensamento maniqueísta que, querendo ou não, ela já está acostumada a ver na rua e em casa através dos meios de comunicação que são acessíveis a todos, indistintamente.

Obviamente que a criança também é cruel, preconceituosa e agressiva, e não poderia ser diferente, ela não é um alienígena, ela convive e está inserida na sociedade, portanto, temos que saber conviver com esta situação e encontrar uma saída pelo menos que leve a criança a pensar sobre o seu mundo de forma crítica e não observando espetáculos que ignoram o cotidiano social e criam uma névoa indecifrável e identificável, passando a ser não um espetáculo teatral, mas sim um desserviço social.

Isto não é pessimismo. Isto é simplesmente pontuar uma situação que já chega ao ridículo de termos que aceitar a “picaretagem” em todos os níveis do teatro para criança e buscando no velho e encarquilhado discurso da subjetividade das representações do mundo infantil as respostas mais distantes e de uma separação entre o vivido e o desejado. Desejado esse em nossas cabeças de adultos.

Claro que a subjetividade é importante, mas a objetividade e a realidade também.

Será que o teatro para criança está fazendo com que o público pense sobre seu tempo e sobre seus novos paradigmas? Sinceramente, pouco tenho visto neste sentido. Cada vez mais fugimos da discussão e do questionamento sobre o que realmente a criança está vendo ao seu lado e o que nós desejaríamos que fosse o mundo que mostramos no palco. O mundo não vai mudar seus rumos porque nós assim o desejamos. O mundo e suas relações, permanências e rupturas vão continuar, e as crianças que nascerão, já nascerão neste mundo, elas já pegarão a carruagem voando, o mundo não espera para a criança compreender o que está acontecendo. Ela tem que se “virar”.

(Pág.24)

Por isso a minha preocupação em pensar que o teatro pode ser o catalisador destas dúvidas das crianças e o crítico desta situação em que todos vivenciamos, tratando de assuntos polêmicos, que muitos ainda hipocritamente dizem que as crianças não podem discutir, mas que ela vê todo dia na esquina de sua casa e muitas vezes embaixo de seu teto, quando ela o tem. Neste sentido, parece-me que o teatro estaria cumprindo um papel menos alienante e no mínimo mais inquietante.

Não quero que meu discurso pareça marxista demais, mas realmente a cada dia novas dúvidas me surgem sobre o papel fundamental do teatro para crianças e seus novos paradigmas. Dessacralizar a criança me parece ser um desafio bastante instigador.

Morte, sexo, desenho animado, drogas, violência, parques de diversão, suicídio, estupro, AIDS, corrupção, seqüestro, chocolate, perdas, desencontros, notas baixas na escola, traição, brinquedos (que também quebram), falsidade, maquiavelismo, futebol, dores, desemprego, assassinatos, andar de bicicleta, jogar vídeo-game, brigar com o amigo por causa da namorada, genocídio, massacres, acidentes aéreos, navegar na internet e navegar em um pedalinho num lago. Tudo isso é um pouco do mundo em que vivemos, adultos e crianças, não separadamente. Porque os espetáculos para crianças ainda teimam em querer mostrar somente o bem, e quando mostra o mal, inventa uma bruxa qualquer ou qualquer outra coisa apenas alegórica para demonstrar que o mundo também é ruim. Isto é ridículo, ou para não ser tão objetivo, é ingênuo.

Sabemos quem são os inimigos do mundo que sonhamos sem injustiças e desigualdades tão gritantes, sempre foram os mesmo, e com certeza eles nunca se vestiram de bruxas, nem falavam com voz de “bandido”, muito pelo contrário, eram risonhos e nos passavam a mão na cabeça. Eles estão em todos os lugares. Infelizmente as crianças não conseguem identificá-los, porque na peça que ela foi ver “ontem” os maus não riam como pessoas normais e nem eram afáveis com elas, muito pelo contrário, gritavam o tempo inteiro e se mostravam maus desde o primeiro momento, muitas vezes porque a “mocinha” ou “mocinho” diziam.

Que crianças queremos? Alienada ao seu tempo? Muito bem, estamos no caminho certo, talvez o futuro construirá uma máquina de tempo e as crianças poderão ser jogadas para alguns séculos atrás, e aí sem o teatro para crianças terá cumprido seu papel histórico e social.

Vou aproveitar o momento para também questionar os projetos de “teatro vai a escola” e seu discurso de formação de platéia. O que falei acima sobre alguns produtores culturais que vêem a criança como níqueis, eles se encaixam aqui.

Primeiro esses projetos já existem há mais de 10 anos. Uma criança que viu um espetáculo quando tinha 10 anos agora tem 20 anos. Onde ela está? Com certeza, não está assistindo um espetáculo teatral, se assim fosse teríamos nossos teatros sempre lotados e um público muito criativo e ativo. Este discurso não pode convencer mais.

A maioria dos espetáculos que são levados nas escolas são de uma falta de estética, texto e interpretações que são de indignar qualquer um que tenha um mínimo de

didatismo e as lições de moral que estão nos discursos destas peças são realmente um verdadeiro assombro a nossa capacidade de compreensão. Mas, tudo pela “democratização” da arte. Que arte? Que democratização? Aí sinto cheiro de picaretagem e mau caratismo. Infelizmente, pouco ou quase nada se faz contra isto. Mesmo o que se faz ainda é pouco, temos que ser mais radicais e sair da falácia da pós-modernidade onde tudo vale, sendo este um ótimo porto aos pouco criativos e muito espertos.

Quero deixar claro que, temos muitos grupos sérios em nosso país, mas tenho certeza que para estes, quando lerem este artigo, a carapuça não servirá. Aqueles que se sentirem agredidos, paciência. O mundo também tem incompreensões.

Ah! A criança também vive com incompreensões. **O 1º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau** foi sem dúvida um bom local para as discussões que aqui explico, e nos mostrou uma boa parte do que está se fazendo com os espetáculos para crianças no Brasil. Parabéns!

Dessacralizar a criança de forma a não imbecilizá-la e aliená-la um grande paradigma para este grande final de século.

Lourival Andrade

Diretor de Teatro e professor.

(Pág.25)

O QUE É TEATRO PARA CRIANÇAS E JOVENS?

Temas específicos ou formas de representar e comunicar-se com esse público?

Evidentemente existem temas distanciados das identificações deste público, mas as crianças e jovens têm curiosidades e sensibilidades abertas sobretudo para a vida, e esta inquietação é difícil de dimensionar e transformar em uma visão massiva e específica.

Às vezes os críticos falam que um determinado espetáculo é ótimo, mas perguntam-se, criança realmente consegue entender?

Quem não esqueceu sua própria criança, sabe que os adultos nem sempre percebiam do que realmente sentíamos ou descobríamos nas temáticas mais complexas.

Mas lembrando sabemos que criança integra no seu universo, conflitos e temas como o amor, a liberdade e os seus opostos, o ódio e o autoritarismo, e que para expressar isso não é necessário utilizar uma linguagem muito simplória, porque a criança é sensível à arte que expressa sentimentos

E isto tem que ser expressado tanto no teatro de adulto ou de criança.

A essência é a mesma; o acontecimento, o ritual teatral é o mesmo. Nos anos 70 iniciamos um movimento em que as linguagens simbólicas e poéticas conferiram ao

teatro infantil características estéticas dentro da tradição mais rica e renovadora do espetáculo.

Atualmente, muitos diretores de teatro adulto estão usando esses recursos formais e imaginativos, máscaras, bonecos, animação, que se aproximam de uma grande tradição de teatro universal.

A televisão não tem nada em comum com o teatro (salvo os bons atores que lhe emprestam talento e maturidade).

Eu gosto de público que nunca assistiu teatro, de repente eles se vêm frente a personagens de carne e osso, que vivem seus conflitos e seus momentos de beleza diante dos seus olhos. Esse momento é de revelação, de grande magia.

O ano passado em Belo Horizonte durante os ensaios de uma montagem de **Lenços e Ventos**, o espetáculo que deu origem ao Teatro Ventoforte; uma atriz trouxe uma criança para assistir o ensaio. Ela nunca tinha entrado em um teatro, fascinada e maravilhada subiu ao palco e perguntou: - É de verdade?

(Foto: Ilo Krugli)

(Pág.26)

O TEATRO NA ESCOLA

O teatro é a arte que mais se aproxima do universo da criança, que, em sua atividade simbólica, constrói jogos e brincadeiras, tornando-se uma maneira essencial de ver e lidar com o cotidiano. É espontâneo se encarado como jogo, a partir das improvisações sobre as histórias e problemas da vida, que a criança cria e recria a todo o momento.

O utilizar o teatro na escola, deve ser acompanhado de uma elaboração de seus objetivos enquanto processo didático. É necessário fazer de início uma distinção entre técnicas teatrais utilizadas como método pedagógico, representações feitas nas escolas pelos alunos e arte teatral profissional realizada para crianças. Cada meio possui objetivo próprio e funções específicas quando tratadas pela escola.

As técnicas teatrais podem ser bastante úteis através de jogos exercícios quando direcionadas a desenvolver expressão, relação de grupo, liderança, cooperação, criação, ritmo, percepção espacial, etc. E também na sua utilização como método de fixação de conteúdos, através de improvisações simples em sala de aula ou aplicado na elaboração de "aulas teatrais" nas quais a professora utiliza recursos de teatro, como por exemplo, passar uma noção de matemática em tom de suspense, ou envolvendo os alunos para exemplificar noções (mesmo abstratas) em arranjos espaciais.

As representações feitas por alunos, devem ser pautadas por objetivos claros a serem atingidos. O teatro feito por criança em escolas deve ser encarado como processo e não como produto. Promover improvisações através de assuntos, objetos, bonecos, tem efetivamente resultados qualitativos no crescimento da criança se o objetivo traçado incluir apenas a criança e seu processo, e não visar a sua exibição.

Se a escola acredita que a arte teatral pode ter espaço em seu ambiente, é importante então abrir esse espaço, criar um grupo de teatro do qual participem apenas as crianças que quiserem, nas variadas e cooperativas funções que o teatro permite: atuação, cenários, figurinos, construção de textos etc. Mas o objetivo nesse momento será o teatro e sua complexidade de realização, que deve ser pesquisado e levado à frente, senão por profissionais, pelo menos por professores que conheçam o mínimo da arte teatral para pôr em execução essa proposta.

No início desse artigo colocamos a disponibilidade natural da criança ao teatro, pela sua atividade simbólica ser mediadora com a realidade, mas não se pode confundir o jogo cênico que é próprio da atividade teatral, necessitando de estudo e prática para ser realizado apropriadamente na frente de um público, que deve ser respeitado e tem expectativas quanto ao resultado do que vai assistir.

Ao traçar os objetivos para o encontro da criança com o teatro, é importante definir antes o conceito que temos do teatro e da infância. De acordo com a etapa de formação de seu pensamento e linguagem podemos obter um alcance maior com determinada técnica ou espetáculo teatral do que com outro.

(Pág.27)

Ao levarmos em conta, na elaboração do conceito de infância (de acordo com a faixa etária), a predominância da percepção sentida sobre o significado das palavras; a “leitura” de mundo através do sensorial e emocional; a lógica (que não é a do adulto simplificada) que opera sem a “lei” de causa e efeito; a peculiar consciência temporal não limitada à linearidade (princípio, meio e fim) mas que vive o “tempo de agora”, entre outros aspectos – estaremos nos aproximando de uma infância que por natureza e necessidade, vê/sente o mundo de forma divergente dos tradicionais hábitos mentais de nossa sociedade. Através destas características poderemos formar uma visão de infância que servirá de base para selecionarmos objetivos e os tipos de técnicas e espetáculos a propor na escola, meios para avaliar o seu alcance.

O último item a ser observado é a importante participação na vida do aluno, do teatro profissional realizado para crianças e adolescentes. Todo espetáculo, independente da consciência que disso possa se ter passa visões de mundo através da estética e do conteúdo que apresenta. É importante que se tenha em mente que o teatro para crianças é a arte mais próxima do imaginário infantil, por isso influi no seu modo de ver a vida, auxilia na organização de sentimentos, estimula, em maior ou menor grau, a decodificação de estímulos sonoros e visuais e pode provocar a construção de outras histórias e verdades a partir do que é visto e ouvido. Encará-lo apenas como diversão pueril é descaracterizar o sentido de transformação social que toda arte possui, além de tratar de forma reduziva a capacidade de apreensão e intervenção na realidade que a infância e a adolescência exercitam no cotidiano.

Tratar as poucas oportunidades que no Brasil as crianças têm de encontro com essa arte, sem uma reflexão e trabalho sobre o espetáculo que será apresentado, é correr o risco de submeter crianças a espetáculos que reduzem a imagem que a própria criança tem de si, além de perder oportunidades de formação, alfabetização estética e

criação, que podem contribuir efetivamente para o desenvolvimento de cidadãos críticos e participativos na busca de uma sociedade mais justa.

Alice Koenow

Diretora, Produtora de Teatro e Presidente do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude - CBTIJ.

A LINGUAGEM CÊNICA NO TEATRO DIRIGIDO À CRIANÇA

Conceituo linguagem cênica como sendo a forma como se expressa no palco uma idéia ou um tema que geralmente começa na cabeça do autor, continua na do diretor, na dos atores e dos demais criadores de um espetáculo.

O teatro que idealizo deve propiciar às crianças a conexão de tudo o que acontece em cena com a sua realidade objetiva e íntima. Acredito num teatro para crianças onde a ação e o sensível é mais importante que o verbal explicativo.

Acredito num teatro povoado pela música, pela cor, pelo movimento e pelo brilho. Um teatro onde habitam os sonhos, os desafios e as realizações. O silêncio e o jogo. Um teatro simples e profundo onde reine a Poesia. Um teatro que busca o equilíbrio do lúdico, do mágico e do real, sendo esse último a ponte que une os outros dois.

Teatro para crianças é antes de tudo TEATRO e, sendo assim, o fundamental é que haja comunicação. Quanto mais isso ocorrer, quanto mais comunhão houver entre o palco e a platéia, quanto mais esta comunicação for isenta dos truques fáceis, obviedades e apelações, quanto mais incluirmos neste universo a criança que existe em todos nós, mais estaremos nos aproximando do universo infantil e do verdadeiro teatro para crianças.

Curitiba, Julho de 1997.

Fátima Ortiz

Autora, diretora, atriz e arte educadora.

(Pág.28)

FESTIVAL, O GRANDE INTERCÂMBIO DE NOSSAS REGIONALIDADES

O teatro não tem fronteiras. O Brasil não se conhece. Este ano fui ao Amazonas e vi que o único vínculo que o Norte do País tem com o Sudeste é a televisão, o que é lamentável, porque não é assim que a gente conhece o outro. Vejo neste Festival o intercâmbio das nossas regionalidades, da nossa cultura e das nossas idéias, do que é fazer teatro infantil.

Sáimos de um debate muito rico, onde falamos sobre o conteúdo, sobre o conflito, a questão de a criança ser trabalhada às últimas conseqüências para o teatro infantil.

Não existe teatro para criança, nem para qualquer pessoa, se não existir uma verdade na procura de um conteúdo. Qualquer conteúdo que você trabalhar, dentro de você

mesmo e com outras pessoas, estará trocando, genuinamente, o que você quer trocar. O teatro é uma troca, de gente viva. Nada mais legal que um Festival para fomentar idéias, suscitar opiniões diferentes para trocar. Teatro é isso: é generosidade e a receptividade da troca.

Quando fazemos teatro para crianças, temos um público muito especial que pode ser encaminhado para as várias percepções do mundo. Temos essa responsabilidade com a criança, que é lidar com o despertar de muitas emoções, de muitos pensamentos e de muitas resoluções. Porque quando trabalhamos com crianças, podemos estar trabalhando com temas complicados para nós mesmos, como a "morte"; com temas felizes, como a descoberta da música, (caso do **Tuhu, o menino Villa-Lobos**); podemos estar despertando para o prazer de estar vivo. Essa é a forma que vejo o teatro para crianças. Cada criança que estiver sentindo o prazer de brincar, o prazer de ver teatro, o prazer de viver, vai ser certamente uma criança muito menos violenta, muito mais ligada com as coisas positivas do mundo. Precisamos ter a felicidade de ter cada vez mais seres humanos, - mesmo que globalizados, - mas sem perder a essência da humanidade. A função do teatro é de trocas, de despertar emoções tão profundas e às vezes tão conflitantes para nós.

Na apresentação da peça "Tuhu" aqui, fiquei muito feliz de ver as carinhas das crianças na hora em que o "Tuhu" saiu correndo e as crianças ficaram protegendo o personagem. Elas estavam protegendo a elas mesmas, estavam identificadas com o que ocorria, em cena. Estava aprendendo um pouquinho mais de nossa cultura, fato muito importante.

Quando eu fiz o "Tuhu", queria levar Villa-Lobos para as crianças. Não que eu quisesse ver as crianças "pós-graduadas" em Villa-Lobos, mas sim que começassem a apreciar outras músicas; que começassem a perceber o som do mesmo jeito que o "Tuhu" percebia: o som do pássaro, o som do rio, o som das matas, o som do Brasil. E essa riqueza que tem no Sul, que tem no Sudeste, no Centro-Oeste, no Norte do nosso País, isso tem que se conectar, - não só pela televisão, daí a importância desse Festival.

Eu quis muito estar aqui neste Festival, então mandava os release, as fotos e ligava falando:

"vem cá, já tem resposta ?!" Fiquei muito à vontade de ver esse encontro aqui. As minhas expectativas com relação a este 1º FENATIB estão acontecendo. Pena que eu não possa ficar mais, mas a troca está acontecendo. E uma pena que não vai dar tempo para conversar com todo mundo; saber das pessoas da Bahia, saber um pouco mais das pessoas de Passo Fundo, de Maringá. Mas isso não tem pressa; porque a gente tem o ano que vem, com certeza. E no que depender das produções que fizermos no Rio, sempre vou querer mandar o release das minhas peças e propostas de trabalho, porque acho fundamental este encontro. Acho fundamental, mesmo! Nestes tantos anos em que faço teatro, nunca tive a oportunidade de participar de um Festival Nacional de Teatro Infantil, - depois do extinto "Mambembinho", que andava pelas capitais do Brasil. Então é um prazer estar aqui, de todo o coração. Estou feliz por conhecer pessoas novas e fazer tantos amigos!

(Pág.29)

Não podemos procurar o conteúdo, o tema e o texto fora de nós mesmos. São as nossas urgências, as nossas emergências que determinam de que queremos "brincar", (*eu chamo de brincar; fazer teatro para mim é jogar, é brincar, mesmo*). Então esse tema do Villa-Lobos, por exemplo, foi me interessando cada vez mais, pela criança que ele era e que é, na verdade, uma criança comum como qualquer um de nós. Era uma criança comum que acreditava no que queria viver.

Cada um que está fazendo teatro para crianças tem que buscar a própria criança que tem dentro de si. Mireau falou (quando já era velho), que só conseguiu realizar-se quando, finalmente, desenhou como criança. É muito importante a gente trabalhar a emoção infantil, a sensação infantil, que em nenhum momento, pode se desvincular da nossa criança, se a gente quiser fazer arte.

E não acho que fazer teatro infantil seja menor, ou seja, uma etapa para fazer o teatro adulto em seguida. Para fazer teatro infantil, ou adulto, a gente tem que caprichar para que esse teatro possa ser assistido pelo pai da criança, pela mãe da criança, por todo mundo, para comungar essa ida ao teatro; para que isso seja um belíssimo ritual inesquecível na memória de todo mundo. Isto é formação de platéia.

O teatro é muito democrático na sua vivência. O teatro é para todos, e todo mundo já foi criança, não tem jeito! Por isso a importância de se colocar em cena as lembranças de coisas da nossa infância, como as brincadeiras que vivem com outras pessoas, com nossos primos, ou quando colocávamos uma roupa do baú da nossa mãe.

Acho que uma das coisas mais ricas que nós temos é a nossa própria história. Existe a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais que tem muitos textos do Brasil inteiro. Basta descobrir o que você quer trabalhar. Fora isso, acho que temos um super material que são os nossos temas populares, nossos contos de tradição oral que todos podem trabalhar, porque quem souber contar uma história no palco, pode escrever esta história.

A gente tem muito material para escrever, como "Hamlet", "A vida de Noel Rosa", "A Vida de Ari Barroso"; temos tudo na mão. Ainda mais num país como o nosso que é cheio de lendas e mistérios...

Comecei a escrever quando vi que toda a teoria não era satisfatória para aquilo que queria encenar. Aí você começa a ver que sabe escrever teatro porque já leu, você dialoga o dia inteiro. A leitura de autores como Bergerá, Shakespeare e milhões de outros livros clássicos é importante, não só para montar os clássicos, mas para você entender e estudar estas estruturas.

O conselho que dou para todo mundo é ler, ler muito e sentar o *bumbum* na cadeira para escrever, sem preguiça de jogar o papel fora; de amassar, dobrar e achar que está uma porcaria... Mas temos que jogar muita coisa fora para achar algo bom.

Se a criança de hoje tiver a chance de ser convidada, de ser provocada para assistir outras coisas, ela vai assistir. Estou tento a oportunidade de realizar, lá no Rio de Janeiro, uma ópera para criança. (*E ópera é uma coisa chata, não é?*). Assim, a princípio, ópera é uma coisa séria para adulto, que não devemos nem pensar em

assistir. E a minha experiência com essa ópera foi de que as crianças são absolutamente receptivas às coisas, - todas. Basta à gente dar oportunidade e saber propor para que isso aconteça. Se as crianças assistem muita televisão, certamente os pais não estão brincando com elas, o que é profundamente lamentável.

Karen Acioly

Autora e diretora de teatro, Rio de Janeiro.

(Entrevista concedida a Dirceu Bombonatti)

(Pág.30)

FESTA DE CONFRATERNIZAÇÃO AGOSTO/1997

(Foto: Prof. Braulio Maria Shloegel entrega o troféu do 1º FENATIB para o Grupo “Pois é...Então tá!” de Blumenau, pela apresentação da peça “O Amigo da Onça”)

(Foto: Lourival Andrade entrega o troféu do 1º FENATIB para o Grupo “Dos Sete Mantos” do Rio de Janeiro, pela apresentação da peça “O Príncipe dos 7 Mantos e a Princesa das 7 Rosas”)

(Foto: Valmor Beltrame entrega o troféu do 1º FENATIB para o Grupo “Teatro de Imaginação” de Maringá (PR), pela apresentação da peça “O Colecionador de Histórias”)

(Foto: Paulinho de Jesus entrega o troféu do 1º FENATIB para o Grupo “Cia. Teatro Adentra” de Maringá (PR), pela apresentação da peça “O Encontro do Palhaço Tam-Tam com o Vaga-lume Tem-tem” numa noite de Lua Cheia”)

(Pág.31)

(Foto: Mânica Millen entrega o troféu do 1º FENATIB para o Grupo “Real Fantasia” de Belo horizonte, pela apresentação da peça “Uma professora muito Maluquinha”)

(Foto: Equipe de Trabalho do 1º FENATIB durante o Baile de Máscaras)

(Foto: Walmor Beltrame (UDESC – Florianópolis), Sra. Mara Probst Schloegel; Prof. Braulio Maria Schloegel (Presidente da Fundação Cultural de Blumenau); Dr. Pedro Cascaes - Chefe Gabinete da Prefeitura de Blumenau).

(Foto: Baile de Máscaras no encerramento do 1º FENATIB)

(Pág.32)

O MENINO E O PINTO DO MENINO:

Uma experiência de adaptação de musical infantil

O conto de Walter Piroli é considerado internacionalmente uma obra prima da literatura infanto-juvenil. Tanto é verdade que já foi traduzido em inúmeros idiomas como o inglês, o espanhol, o polonês, o hebraico, o libanês e o tcheco. Foi várias vezes editado desde o primeiro lançamento, em 1977, estando já na décima terceira em 1986, edição utilizada por Pedro Oliveira e Graça Coutinho para a adaptação teatral.

Associo-me aos que afirmam ser a tradução ou a adaptação muito mais que um trabalho de transposição de um texto de uma língua para outra ou da reorganização de um gênero em outro. Trata-se, efetivamente, de uma tarefa de transcrição, termo cunhado pelos poetas concretos Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, mestres da arte de transcriar poemas para o português.

Traduzir e adaptar são, portanto, atividades em que não se pode perder de vista a essencialidade do texto base quando de sua transmutação para outra língua ou gênero.

Quando *Pedro* e *Graça* propuseram a Walter Piroli a transcrição do conto para um musical, foram informadas pelo autor que ele já havia recebido muitas propostas anteriores com as quais não concordara. No entanto, o trabalho desenvolvido pela dupla o agradara tanto pelo fato de terem eles aproveitado ao máximo o texto original quanto por terem orquestrado com equilíbrio o acréscimo e/ou a eliminação de determinados elementos que na forma dramaturgica enriqueciam a trama.

Se por um lado *Pedro* e *Graça* tinham, de imediato, um dado facilitador para a adaptação, isto é, o fato do conto ser predominantemente construído em diálogos, por outro, defrontavam-se com um elemento complicador delicadíssimo - o tema central - a desilusão, o medo da perda, a perda, a morte.

O Menino e o pinto do menino guarda uma das características mais marcantes da obra do autor: abordar temas cotidianos de maneira coloquial, direta, em estilo simples e seco.

Apesar da ambigüidade do título que, numa primeira leitura, remete à idéia de tratar-se de uma história sobre a descoberta da sexualidade, o conto narra a experiência de Bumba, o protagonista, um menino de quatro anos, que no Dia da Criança recebe da professora um pintinho de verdade. A mãe vai buscá-lo na escola e o menino, temendo ser proibido de levar o bichinho para casa, esconde-o sob o casaco. A mãe explica que não poderá entrar no ônibus com o pinto e que tão pouco poderá tê-lo em casa por ser proibido pelo regulamento do edifício ter animais. Além disso, tenta convencer o menino que um apartamento não é o habitat de pintos. Propõe que o pinto seja deixado na casa da avó, pois lá há quintal, espaço, terra. O Bumba não se conforma e tanto insiste que a mãe acaba cedendo. Daí por diante uma série de acontecimentos vão se sucedendo até culminar com a morte do pinto.

Quando convidados por *Pedro* e *Graça* para musicarmos o texto. Guilherme Maia e eu nos deparamos com a mesma dificuldade dos adaptadores no que se referia a temática e com o mesmo elemento facilitador no que concernia à simplicidade e a dinâmica da trama que havia sido mantida em plenitude. Concluímos, então, que

cabia-nos a construção de um outro texto (poético-musical) que deveria se desenvolver paralelamente, de forma simultânea e integrada à trama central, mas que, em nenhum momento, poderia adiantar, retardar ou "entregar" situações do desenrolar da ação.

(Pág.33)

A experiência foi extraordinariamente gratificante na medida em que, através das canções, fomos temperando diferentes climas, sempre atentos para que o desfecho não se transformasse num "baixo astral" que levasse as crianças à depressão ou ao choro na saída do teatro. O grande desafio era, portanto, manter, através da música, o mesmo efeito de obra aberta conseguida por Piroli no conto e mantido no texto teatral dos adaptadores.

À medida que íamos compondo as canções, percebíamos que o texto musical ora sublinhava, ora destacava personagens que originalmente eram secundários, contribuindo positivamente na sintaxe da montagem. Além disso, o gênero musical escolhido para cada momento era um dado fundador para a dinâmica do espetáculo.

Guilherme Maia e eu tivemos a preocupação de trabalhar, nas doze canções originalmente compostas, com a maior gama possível de gêneros musicais para que, desta forma, a variedade rítmica fosse também um elemento enriquecedor do texto. Sendo assim, fizemos entre outras canções, um rock (*O Rock da Galinha Abatida*), cantado na versão original por Elza Soares e que conta à história de uma galinha de granja que narra com total naturalidade o fato de que ela nasce e é criada para ser consumida como alimento. Um Blues (*The Pinto Blues*), cantado pela empregada da casa que diz ao menino que apartamento de pinto é caixa de papelão. Há ainda um tango (*O Tango da Mãe*), que é cantado no momento em que a mãe se desespera com a quantidade de tarefas que é obrigada a cumprir no seu dia-a-dia. Ao pai coube um rap (*Um Dia Infernal*), em que ele narra o seu cotidiano no jornal onde trabalha e as loucuras da vida numa grande cidade. Além disso há um Parabéns, comemorativo do aniversário do pinto. Na canção que encerra o espetáculo e que demos o título de De filho pra Pai, procuramos nos colocar no lugar de Bumba, o nosso protagonista, para nos questionarmos sobre a vida.

Dizem os versos:

Tem o dia pra brincar
Tem a noite pra dormir
Quando a lua vem é porque o sol já pode ir
Como é o nome daquele lugar
Onde o céu azul encontra com o mar
E o que será que vai acontecer
Se eu atravessar
Faz o coração bater
Faz a gente respirar
Vida o que é você?
O que é vida?
O que será?
Coisa que você não pode explicar

Porque sou pequeno e não vou entender
Diga pelo menos quanto tempo mais
Cara quanto tempo ainda falta pra eu crescer?
Pai me diz pra onde o caranguejo vai
Desse jeito andando para traz?
Não entendo como lagartixa faz
Anda na parede, mas não cai?
Qual é o segredo desse beija-flor
Fica paradinho assim no ar?
E o camaleão que eu não consigo achar
Só pra se esconder mudou de cor?

Eu não sei o que essa coruja tem
Passa a noite toda sem dormir
E o sapo que perigo

quando faz xixi
Se cair no olho de alguém
O que foi aquilo que a baleia fez?
Pra que serve aquele chafariz?
E porque será que o papagaio diz
Diz a mesma coisa toda vez?

(Foto: Fred Góes)

(Pág.34)

TEATRO INFANTIL OU TEATRO

O teatro para crianças deve ser feito como o de adulto, só que melhor.

(Stanislaviski)

A minha experiência com teatro começou com o que se chama "teatro adulto". Depois de alguns anos de encenações decidi participar de uma montagem de um texto infantil. Na época, eu não entendia muito bem porque. Só sei que eu não queria interpretar textos infantis.

Hoje analisando, talvez o que eu tinha receio era das encenações infantilóides e moralistas.

Quando realizei minha primeira montagem infantil achei mais difícil do que imaginava. Senti-me na obrigação de criar atrativos para encantar a criança, quando o caminho me parece ser criar atrativos que fundamentem a construção do personagem.

Acho errado um ator encarar o teatro infantil como se fosse um obstáculo menor que o teatro para adultos. É equivocada a visão de um diretor que divide o teatro infantil e adulto. A seriedade com que se deve encarar o trabalho deve ser a mesma: Estudo e pesquisa de texto, concepção de direção, interpretação de atores, e todos os elementos que compõem uma encenação, pois não deixa de ser uma atividade lúdica, que deve ser criativa, prazerosa e poética, e que seja, acima de tudo, teatro.

Pedro Ochôa

(Pág.35)

TEATRO DE BONECOS TAMBÉM TERÁ FESTIVAL

Quem faz teatro de boneco e quem faz teatro para crianças e quem faz teatro em geral, está cada vez mais unido. As linguagens do trabalhador-ator e do boneco, não são diferentes. Elas estão juntas porque o que interessa, no fundo, é a qualidade artística do espetáculo que se produz para crianças. Atualmente existe uma crescente utilização de bonecos nos espetáculos de atores para as crianças, assim como a presença do ator dentro dos espetáculos de bonecos, também para crianças.

Isto significa, portanto, a necessidade de nós discutirmos com maior profundidade o que é específico para a linguagem do teatro, o que é específico, fundamentalmente, para a linguagem do boneco. Podemos apontar, nesse sentido, algumas características: a necessidade da negação do realismo como prática artística num teatro para crianças; a necessidade do ator-boneco aprofundar-se para uma questão que nós estamos chamando que é a do "movimento" e a do "movimento próprio do objeto animado", aquele que o boneco extrapola, completamente este tipo de movimento. Por exemplo: a um ator é impossível arrancar a cabeça e continuar falando. Ao boneco é totalmente possível.

Não é possível que um ator entre com um pé no lado direito do palco, com a mão no lado esquerdo do palco e a cabeça no teto. No entanto, ao boneco isto é permitido. Então o desenvolvimento, a estimulação da imaginação e da fantasia que este tipo de prática permite, pode colaborar muito para a produção de um teatro de qualidade para crianças em nosso Brasil.

Infelizmente constatamos atualmente, um esvaziamento completo das associações e sindicatos; constatamos que nós bonequeiros estamos muito afastados uns dos outros.

Um Festival de Bonecos vai demonstrar claramente algumas características peculiares de regiões distintas do Brasil. Por exemplo: O Nordeste do Brasil é um dos poucos lugares do mundo onde ainda existe um teatro de bonecos vivos, popular, feito por gente do povo. Isso existe em pouquíssimos países do mundo. Um Festival Nacional de Bonecos traria, mostraria esse valor artístico e cultural, que nós brasileiros temos que conhecer e desfrutar disso. Inclusive nós do Sul! Poderíamos ver essa manifestação em São Luiz do Maranhão, Ceará, no interior de Pernambuco e em Natal. É possível identificar um Teatro de Bonecos genuinamente brasileiro, feito pelo povo. Um teatro não erudito, se a gente puder assim chamar.

Valmor Beltrame

Ator e Bonequeiro. Professor de Teatro de animação, Udesc - Mestre em teatro e Doutorando em teatro.

(Pág.36)

TEATRO INFANTIL: REFLEXÃO

O teatro destinado ao público infanto-juvenil padece de um sem número de males.

O preço menor dos ingressos, a quantidade reduzida de apresentações semanais, a escassa e falha divulgação dos jornais, a indiferença total dos programas de televisão e dos telejornais.

A ausência de patrocínios das empresas privadas, o espaço do palco sujeito ao espetáculo noturno, a quantidade diminuta de refletores, a redução da área de divulgação na porta do teatro, os piores camarins.

A falta de críticos especializados na imprensa, os preços proibitivos dos aluguéis, o descaso dos proprietários de casas de espetáculos, a discriminação das premiações e toda sorte de preconceitos, inclusive da própria classe artística.

O teatro infanto-juvenil sofre ainda a desleal concorrência dos dias ensolarados, dia dos pais, dia das mães, dia da vacinação infantil, férias escolares, playcenter. Fórmula 1 ou futebol aos domingos, shows gratuitos nos parques da cidade, cinema, televisão e, atualmente, a segurança cômoda dos shoppings.

E mais: as festas juninas, as festas natalinas, e o pior: a insensibilidade e o cansaço dos pais nos sagrados finais de semana.

Em virtude e conseqüência de tantas dificuldades, é fácil concluir que o teatro para crianças encontra-se num beco sem saída.

Condição que tende a se eternizar por causa do crescente desinteresse de bons e competentes atores, diretores e dramaturgos, em desenvolverem seus trabalhos numa área que, além de necessitar conhecimento e técnicas específicas, é tão pouco compensadora.

Por outro lado, correndo em paralelo a todas as adversidades citadas, à margem mesmo, o teatro infanto-juvenil, surpreendentemente, descobriu e usufrui do maior mercado do país: as escolas.

Cresce, então, o número de grupos e companhias que levam seus espetáculos às escolas ou, na melhor das hipóteses, trazem as escolas ao teatro durante a semana.

Um extraordinário negócio que já enriqueceu muita gente e que surge como uma nova ameaça, representada pela péssima qualidade dos trabalhos apresentados muitas vezes em espaço inadequado, produções pequenas e rápidas e em número assustadoramente cada vez maiores.

Tudo isso, deliberadamente endossado; primeiro pelos pais, que acham que levar os filhos ao teatro é obrigação e dever da escola, portanto, um problema a menos para eles.

E segundo, pelas orientadoras pedagógicas das próprias escolas que, desinformadas ou sem o menor discernimento, compram espetáculos, às vezes, tão somente interessadas no lucro fácil obtido de pequenas porcentagens sobre os mesmos.

Beco sem saída ou faca de dois gumes. Pois se um espaço de mercado foi conquistado, não há, na realidade, profissionais aptos, devido ao panorama crítico já exposto anteriormente, para ocupá-lo conscientemente.

Conclui-se, portanto e finalmente, que espetáculos criativos, textos inteligentes, atuações adequadas e encenações que respeitem as crianças como seres sociais, pequenos indivíduos em formação (porém, nunca "menores"), são aves raras que precisam ser preservadas porque encontram-se em plena extinção nos céus do Brasil.

Aves raríssimas que trazem em seu vôo a semente da transformação de toda uma sociedade - de valores éticos e morais distorcidos, - que precisa ser urgentemente repensada.

Vladimir Capella

(Pág.37)

TEATRO DE BONECOS: UMA ARTE CÊNICA

Em tomo de duas centenas de grupos de teatro de bonecos (profissionais, em sua absoluta maioria) atuam em quase todos os estados do Brasil.

O intercâmbio de informações sobre os múltiplos aspectos de sua arte é uma necessidade visceral para o artista bonequeiro.

Ao longo dos últimos anos ele transformou-se, de simples recreacionista, em artista consciente da grande arte que pratica e da bela profissão que exerce. Ele agora é um artista que experimenta, que procura o novo, que respeita raízes, que tem consciência de sua grande responsabilidade social, pois sabe que tem nas mãos um instrumento mágico e poderoso, que exerce sobre as platéias enorme empatia.

Nunca o teatro de bonecos, ou o teatro de animação, teve, no Brasil, um reconhecimento como o que acontece nos dias de hoje.

Entidades governamentais, produtores culturais, patrocinadores, vêem hoje o teatro de bonecos como uma arte maior, colocada ao lado e no mesmo nível das outras manifestações cênicas.

Esse reconhecimento deve-se, sem dúvida, ao trabalho que vem realizando os grupos de todo o Brasil, às associações de classe dos bonequeiros e aos festivais de alto nível que anualmente acontecem em vários estados do país.

Apesar de tudo isso, os bonequeiros e suas entidades manifestam a grande preocupação que têm com relação à sua formação profissional.

No Brasil faltam escolas para teatro de bonecos.

Os festivais têm sido um substituto para essa carência, pois são lugares e tempos de troca, onde todos enriquecem sua formação profissional, numa experiência única de aprendizado. Os festivais são escolas - são universidades para os bonequeiros.

Pode-se e deve-se aumentar o número de festivais de teatro de bonecos que acontecem no Brasil e que já formam um expressivo circuito.

É preciso que mais pessoas entrem em contato com essa arte; é preciso que os artistas das outras manifestações cênicas tenham um contato mais direto e profundo com o teatro de bonecos.

Um número cada vez maior de espetáculos de teatro de atores usa hoje o boneco como elemento importante de suas encenações.

Assim, é preciso que diretores e atores, temporariamente transformados em bonequeiros, procurem informar-se a respeito do instrumento fantástico que têm em suas mãos.

Se para a iluminação, para a cenografia, ou para os figurinos há a preocupação de convidar-se profissionais competentes, é necessário, também, que o profissional bonequeiro esteja presente em toda a montagem teatral onde o boneco for utilizado.

Por outro lado, um número impressionante de grupos novos de teatro de bonecos nasce em todo o Brasil.

Ao lado do necessário entusiasmo dos iniciantes, deve acontecer a preocupação em informar-se sobre as bases da profissão abraçada. E no caminho a ser percorrido, a formação não pode nunca ser descuidada.

Como já dissemos, a falta de escolas é fator de enorme dificuldade para a formação profissional. Mas o bonequeiro iniciante ou o ator que pela primeira vez vai utilizar o boneco em cena deve procurar ver espetáculos, inscrever-se em oficinas, debates e seminários sobre o teatro de animação, e participar dos festivais que acontecem em muitos estados, todos os anos, no Brasil.

É correa e louvável a iniciativa dos organizadores do 1º. Festival Nacional de Teatro Infantil em trazer para o evento o debate sobre a arte do boneco, através de mesas redondas, integrando bonequeiros e atores, como já aconteceu antes nesta bela cidade de Blumenau.

Parabéns!

Antônio Carlos de Sena

Bonequeiro e Coordenador do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela/RS

(Pág. 38)

“O ENCONTRO DO PALHAÇO TAM-TAM COM O VAGA-LUME TEM-TEM NUMA NOITE” DE LUA CHEIA

Uma estripulia teatral em I ato

texto e música original Eduardo Fernando Montagnari

Ao Pedro Ochoa, eterno PALHAÇO TAM-TAM.

À Cristina Marques que naquela noite de 08 de dezembro de 1992 assistiu o nascimento das lembranças que originaram este inusitado encontro.

A IDÉIA

Não existia TEATRO INFANTIL para uma criança do interior paulista nos idos dos anos 50.

Sua realidade e fantasias estavam nas brincadeiras de rua, no rádio, nas matinês de cinema e nos CIRCOS que tomavam conta da cidade, armando seus mastros e estendendo suas lonas coloridas, para cumprir longas temporadas em terrenos baldios.

Era com os Circos, naquele tempo, que em uma pequena cidade, podíamos conhecer o TEATRO. Um TEATRO de muitas lágrimas, e de muitas e boas gargalhadas também.

Por causa desses circos, cirquinhos coloriam os quintais de nossa infância com seus cenários nos varais, trapézios em galhos de árvores e picadeiros de palha de milho.

Neles, inventávamos de tudo: equilibristas, trapezistas, acrobatas, mágicos e palhaços.

Mas brincávamos também caçando vaga-lumes. Lembro bem da brincadeira:

“Vaga-lume tem-tem / Teu pai tá aqui / Tua mãe também”

Lembro aqueles dias.

Lembro aquelas noites.

Lembro a curiosidade de minha amiguinha:

- “Por que será que quando anoitece e a Terra escurece, tudo fica diferente? “

Acho que encontrei a resposta:

- "Pra gente poder sonhar!"

Eduardo/outubro/1993

(Pág. 39)

PERSONAGENS

Palhaço TAM-TAM

Vaga-Lume TEM-TEM

LUA Cheia

Chorando de forma pouco sutil, o PALHAÇO TAM-TAM está sentado em sua mala, na platéia.

Deitado no palco, coberto com seu manto, está o pequeno ágil e hábil VAGA-LUME TEM-TEM: um DUENDE acrobata.

A LUA - uma TRAPEZISTA - veste um maiô metade branco e metade azul-escuro (seu lado oculto). Distanciados um metro, paralelos, dois varais atravessam o fundo do palco.

No varal da frente, suspensos por grandes prendedores, panos azuis pintados de estrelas - de mais ou menos dois metros de largura - simulam o CÉU. No varal posterior um único

pano, azul escuro, também suspenso por grandes prendedores, cria uma disposição que permitirá ao VAGA-LUME sumir e aparecer por entre os "vãos" do "céu".

Começando na boca de cena, da esquerda para a direita, recortada por um linóleo branco, uma rua em diagonal atravessa o espaço cênico demarcado por um linóleo azul-escuro, da cor do céu. Em frente ao céu, à direita, no fim da rua, uma escada de corda - branca - conduz a um trapézio -branco - onde a LUA permanecerá fazendo evoluções.

O VAGA-LUME, deitado à esquerda da rua, está coberto por um manto pintado de estrelas (um pedaço do céu).

Aos pés da primeira perna, ao lado da escada, no fim da rua, repousa uma "varinha de acender e apagar estrelas".

Luz intensa (amarelo-sol) ilumina o cenário. Perdendo intensidade vai ficando azulada circunscrivendo apenas o espaço onde o VAGA-LUME está deitado.

Está anoitecendo... sons noturnos.

PRÓLOGO

Voz de criança (em off)

- Mãe, por que é que quando anoitece e a Terra escurece, tudo fica diferente?

Voz adulta (em off)

- Pra gente poder sonhar!

(Acordes da canção "Pontos de Luz")

"PONTOS DE LUZ"

I

Vagalumeando

Pontos de luz

Brincam brilhando

Aqui...Ali... Aqui...

Brilham brincando

Pontos de luz

Vagalumeando

Ali... Aqui... Ali...

Vaga-lume tem

Vaga-lume tem tem

Vaga-lume tem

Vaga-lume tem

Vaga-lume tem tem

Vaga-lume tem

II

Pela mata adentro

Sob o luar

Brincam pirilampos

Soltos no ar

No reino das sombras

Sempre a bailar

Duendes que brilham

Pra enfeitiçar

(Pág. 40)

CENA I

(LUA CHEIA E TEM-TEM)

(Como se estivesse acordando TEM-TEM espreguiça saindo debaixo do manto. De um salto, dando piruetas, corre até o céu apanhando sua "varinha" e - da direita para a esquerda - toca nas estrelas, fazendo de conta que está acendendo-as. Quando estiver terminando sua tarefa, a LUA estará entrando vagarosamente pela direita, por detrás do céu, fazendo gestos e mesuras como as trapezistas. Deixa cair a capa, sobe a escada e ganha o trapézio. Um foco de luz acompanha sua entrada permanecendo sobre ela até o final da peça. TEM-TEM corre e se esconde. Com o rosto entre os "vãos" do céu fica admirando as exibições da LUA. A música irá diminuindo de intensidade enquanto TEM-TEM, aparecendo e desaparecendo, brinca com a LUA, cutucando a com sua "varinha".

TEM-TEM (*Aparecendo*) – O que você viu hoje lá do outro lado?

LUA (*Triste e poeticamente*) - Eu vi um rio morrendo.

TEM-TEM - Rio morrendo?

LUA - Eu vi uma floresta triste.

TEM-TEM - Floresta triste?

LUA - Eu vi uma cidade acordada.

TEM-TEM - Cidade acordada?

LUA - Eu vi um montão de gente presa numa tela de televisão.

TEM-TEM - Gente presa numa tela de televisão?

LUA (*Observando TEM-TEM que brinca dê equilibrista*) - Eu vi um CIRCO, apagado!

TEM-TEM-CIRCO apagado? (*Desaparece e volta a perguntar*) - O que você ouviu hoje lá do outro lado?

LUA - Eu ouvi muita mentira.

TEM-TEM - Muita mentira?

LUA - Eu ouvi gritos de gente brigando.

TEM-TEM - Gritos de gente brigando?

LUA (*Lembrado o mais importante*) - Eu ouvi sons de um palhaço! (*Pequena pausa*)
c-h-o-r-a-n-d-o!!!

TEM-TEM (*Rindo*) - P-a-l-h-a-ç-o c-h-o-r-a-n-d-o???

LUA (*Zangada*) - de verdade!!!

TEM-TEM (*Rolando pelo palco*) - De verdade? Palhaço chorando? Palhaço não chora! Palhaço existe pra fazer a gente dar boas gargalhadas!

LUA - Você não sabe que palhaço também é gente? Que palhaço tem sentimentos? Pois é, esse eu garanto que estava chorando. Eu escutei muito bem!

TEM-TEM - Pois eu nunca vi e nem ouvi nenhum palhaço chorando de verdade... Só de mentirinha!

LUA (*Com ironia*) - Também, você não presta atenção em nada. Fica o tempo todo aí, com esse seu pisca-pisca, brincando de acender e apagar, acender e apagar...

(TEM-TEM *brinca pelo palco. Soluços na platéia*)

S-i-l-ê-n-c-i-o escuta! Acho que é ele. Você vai ver!

(TEM-TEM *corre se esconder*)

(Pág.41)

CENA II

(LUA CHEIA E PALHAÇO TAM-TAM)

(*Música. TAM-TAM vai até a boca de cena onde começa a rua. Desconsolado senta na mala e começa a soluçar sob os olhares curiosos da LUA e de TEM-TEM, escondido entre os "vãos" do céu*)

LUA - O que será que aconteceu com ele? Por que será que chora tanto?

TEM-TEM - Pergunta pra ele, oras!

LUA - Eu não, pergunta você. Onde já se viu uma Lua conversando com um PALHAÇO?

TEM-TEM - Nem VAGA-LUME.

LUA - Mas ele está tão triste! (*Pensativa*) Está bem. Então, eu pergunto.

(*A música ganha intensidade. TAM-TAM caminha até o centro do palco e TEM-TEM corre para debaixo do seu manto. TAM-TAM chora com estardalhaço e retira dos bolsos lenços coloridos que vai jogando para o alto depois de enxugar as lágrimas.*)

LUA - (*Fazendo exhibições no trapézio*) Hei!!! Psiu!!! Hei você!

TAM-TAM - (*Procurando*) Acho que estou ficando louco. Já estou ouvindo coisas!

LUA - Hei, você mesmo! AQUI! (*TAM-TAM aponta para o seu peito, perguntando para a platéia se é mesmo com ele*) Atrás! (*TAM-TAM retira o dedo do peito e roda sobre o corpo, atrás do próprio dedo*) Nãããão, aqui atrás! (*TAM-TAM senta em sua mala e se afasta para trás sentado nela*) Assim não, pra direita! (*TAM-TAM vai com a mala para a direita*) Nãããão... Em cima! (*TAM-TAM sobe na mala*) Mas é um P-A-L-H-A-Ç-O mesmo! (*Pausa*) Pro alto! (*TAM-TAM tenta as alturas e se esborracha no chão. A LUA entendendo que ele obedece a tudo o que ela ordena, brinca*)

Ordem

Sem lugar

Sem rir

Sem falar

Um pé

O outro

Uma mão

A outra

Bate palmas

Piruetas

Trás com frente

Mãos aos quadros

Cruzadas

QUEDA!!!

(*TAM-TAM brinca e, desentendido, cai novamente. A LUA prossegue com a brincadeira e TAM-TAM segue obedecendo.*)

S-E-N-T-I-D-O!

Esquerda,

volver.

Em frente,

marche.

Um dois.

Feijão com arroz
Três quatro.
Feijão no prato
Cinco seis
Pé de chinês
Sete oito...

(Pág.42)

(TAM-TAM *obedece espalhafatosamente. Quando estiver quase saindo do palco a LUA ordena*).

A-L-T-0!

Meia-volta

Vo(u)...

Vo(u)...

(TAM-TAM *obedece, voltando apenas a parte de cima do corpo*)

VO(U)-V-E-R

TAM-TAM (*Dando de cara com a LUA que está de ponta cabeça*) - Ahhh! (*Para a platéia*)
Acho que enlouqueci mesmo desta vez. E de vez. Já estou vendo coisas!

LUA (*Exibindo-se*) - Não precisa ficar assim. Nunca me viu antes?

TAM-TAM (*Apaixonado, sem jeito*) - Quer dizer... Ver eu vi... Mas ouvir??? Ouvir, eu nunca ouvi!

Lua - Então, está me ouvindo agora! (*Música suave*)

TAM-TAM (*Namorando a LUA*)- Bem... Se não estou ficando louco, estou virando poeta!

LUA - Por que é que você estava chorando tanto?

TAM-TAM (*Com cara de triste*) - Porque meu Circo acabou e estou no olho da rua!

LUA - E você já procurou outro Circo?

TAM-TAM - Claro que já! Mas também com tanta miséria, (*Faz uma mágica qualquer*) só mesmo dando uma de equilibrista ou mágico pra conseguir algum convite pra festinha de aniversário...

(*Retira dos bolsos "cartões de apresentação" e desce até a platéia par a distribuí-los entre o público. Fica repetindo a palavra CONVITE e alternadamente, começa a propagandear seus serviços, substituindo-a por CONVIDE... convide o Palhaço Tam-Tam para sua festinha de aniversário...*).

Ou, ou, ou,

(*Retorna para o palco e com uma pequena corneta anuncia com estardalhaço*)

Ou convide o Palhaço TAM-TAM para fazer barulho em frente das lojas...

(Em seguida, tira do bolso um pequeno sino que badala acabrunhado).

Certo mesmo só no Natal... Como PAPAÍ NOEL. Mas Natal não tem todo dia!

(Senta na mala)

E não tem nenhuma graça.

(Faz como se fosse chorar novamente)

LUA *(Insiste)* - E você já tentou fazer outra coisa?

TAM-TAM *(Soluçando)* - Mas eu sou só um Palhaço!

LUA *(Decidida)* - Então está resolvido!

TAM-TAM *(Interessado)* - Mas como?

LUA - Palhaço se arranja em qualquer canto. Na rua... Principalmente!

TAM-TAM - É, mas é por isso mesmo!

LUA *(Desentendida)* - Como assim?

TAM-TAM - Você não vê?

LUA *(Procurando com o olhar)* - O quê?

TAM-TAM - Hoje em dia o que mais tem por aí é palhaço. Em qualquer lugar tem sempre um!

LUA *(Desentendida)* - Como assim? Eu só conheço palhaço-palhaço e palhaço-palhaço não tem em qualquer lugar.

(Pág.43)

TAM-TAM - Isso é o que você pensa. Hoje em dia tem palhaço de tudo. Tem palhaço-professor, palhaço-pai, palhaço-mãe, político-palhaço. Tem até palhaço-trapezista... Tem palhaço de videogame, palhaço-automático *(Para a platéia)* até palhaço-criança. *(Sobe na mala e discursa em tom de chacota, como se fosse um político)* O que mais tem hoje em dia é palhaço. O mundo virou um mundo de palhaços! E o mais engraçado é que eu, um palhaço de verdade, um Palhaço-Palhaço, não tem mais lugar nesse Circo.

(Exagerado, cai. TEM-TEM que durante o discurso saiu debaixo do manto, bate palma)

CENA III

(LUA CHEIA, TAM-TAM E TEM-TEM).

TEM-TEM - Hei, seus palhaços, vocês se esqueceram de mim?

TAM-TAM - Quem é esse aí? Não vai me dizer que é outro palhaço?

LUA - Não, esse aí é o vaga-lume TEM-TEM.

TAM-TAM (*Brincalhão*) - Vaga-lume TEM-TEM? Aquele do "teu pai t'aqui, tua mãe também?"

LUA – É, é esse aí. Aquele do "teu pai t'aqui, tua mãe também!"

TAM-TAM (*cantando*)-" Vaga-lume TEM-TEM Teu pai t'aqui, tua mãe também... Vaga-lume TEM- TEM... Teu pai t'aqui, tua mãe também..."

(TAM-TAM faz a platéia repetir o refrão popular e de chapéu na mão corre pelo palco tentando apanhar TEM-TEM que aparece e desaparece por entre os vãos do céu fazendo-o de bobo. Por fim, TAM-TAM desaparece também por entre o "vãos" do céu e invertendo a situação vem por detrás de TEM-TEM que agora é quem o procura pelo palco. Solicitando cumplicidade da platéia, TAM-TAM pede silêncio e apanha TEM-TEM com o chapéu).

Ah peguei!

TEM-TEM (*Com uma pirueta e abrindo os braços*) - É, sou eu mesmo!

TAM-TAM - Muito prazer! Sou o Palhaço TAM-TAM!!! (*Estende a mão para cumprimentá-lo e gracejando a retira enquanto TEM-TEM passa reto, TEM-TEM começa a choramingar e TAM-TAM arrependido oferece um lenço*). Desculpa, foi só uma brincadeirinha!

TEM-TEM - Não é por isso.

TAM-TAM (*Fazendo-se desentendido imita o tom manhoso de TEM-TEM*) - Então por que é?

TEM-TEM - Ninguém mais se lembra de mim!

TAM-TAM - Não sei por que!

(Pág. 44)

TEM-TEM - Por causa das luzes da cidade. Por causa delas quase ninguém mais me vê. Nem a mim, nem as minhas estrelas.

(Os dois sentam na mala chorando espalhafatosamente)

LUA (*Zombeteira*) - Ah não... Vai começar a choradeira outra vez? Não bastava um? (*Desconversando*) Por falar nisso, palhaço-palhaço, você é um bom palhaço? Qual é sua graça?

TAM-TAM (*Fazendo uma reverência*) -Palhaço TAM-TAM, ao seu dispor! Eu já não disse?

LUA - Não é isso. O que eu quero saber é: o que você sabe fazer?

TAM-TAM - O que eu sei fazer? Oras... *(Num salto dirige-se ao público, perguntando)* Vocês também querem saber o que eu sei fazer? Você aí, você quer saber o que eu sei fazer? Você! Você também quer saber?... *(Repete a pergunta até embaralhar as palavras)* Você quer fazer o que eu sei saber? *(Perdendo-se em meio ao público, volta-se para TEM-TEM)* O que é mesmo que eu quero saber?

TEM-TEM - O que você sabe fazer.

TAM-TAM *(Dando-se por desentendido)* -Ah, o que você sabe fazer?

TEM-TEM - Não, TAM-TAM... O que você, o que você sabe fazer *(Aponta TAM-TAM com o dedo)*.

TAM-TAM *(Desvia o corpo e segue na direção do dedo apontado, dando com alguém da primeira fila)* - Ah, você! você! O que você sabe fazer?

TEM-TEM - Não, TAM-TAM. Não ele, Você! O que V-O-C-Ê sabe fazer!

TAM-TAM - Ah, Eu? Eu? O que Eu sei fazer? Oras...*(Dirige-se até o centro do palco onde está sua mala)* O Vaga-Lume TEM-TEM será o meu ajudante. *(Abre a mala e entrega-lhe uma pequena tabuleta onde se lê: O que eu sei fazer)* E a LUA será nossa apresentadora. *(Entrega um megafone à LUA e depois sai com a mala e com TEM-TEM para detrás do "céu", que agora servirá de cortina)*

CENA IV

(O CIRCO)

(Luz de pino ilumina o centro do palco que deve lembrar o picadeiro de um circo)

TAM-TAM *(Atrás da cortina)*- Atenção!!! Estamos prontos LUA, pode começar.

LUA *(Confusa, à meia voz)* - E o que é que eu digo?

TAM-TAM *(Para todo mundo ouvir)* - Sei lá, diga o que você quiser, você não é uma artista?

LUA - Está bem, então vou começar! Respeitável público...*(Repica uma caixa de fanfarra)* Senhoras, senhores... Ou melhor, meninas, meninos... Tenho a honra... O privilégio... de anunciar para vocês, o incrível... *(TAM-TAM corre até o centro do picadeiro. LUA repreende-o em voz baixa)* Ainda não! *(TAM-TAM retorna)* O fantástico...*(Desta vez quem corre até o centro do picadeiro é TEM-TEM)*

Nãããã volta! *(TEM-TEM retorna)* O maravilho encontro do Palhaço TAM-TAM como Vaga-Lume TEM-TEM... *(Agora os dois de mãos dadas correm até o centro do "picadeiro". A LUA repreende-os de novo)* Nãããã.. Voltem. Ainda não terminei! *(Dando*

*mais ênfase à sua apresentação, arremata exibindo-se)....numa noite de Lua Cheia!!!
Juntos e ao vivo pela primeira vez.(Vendo que desta vez ninguém aparece, chama).
Pronto, agora é com vocês. Podem começar. (Eles não aparecem e ela insiste)
Vamos, podem aparecer. Agora é com V-0-C-Ê-S.*

TAM-TAM (Pondo a cabeça de fora e pegando o megafone que a LUA lhe devolve) -E o que é que eu vou fazer?

LUA (Dando de ombros) - Sei lá, faz o que você quiser! Não é você o Palhaço?

TAM-TAM (Sorrindo) Ah, o Palácio!!!

(A música evolui em ritmo circense, enquanto Tam-Tam, ao redor do círculo iluminado, segue anunciando no megafone.)

Vejam agora o espetacular, o maravilhoso, o incrível encontro do Palhaço TAM-TAM com o Vaga-Lume TEM-TEM numa noite de Lua Cheias. (TAM-TAM vai buscar TEM-TEM atrás das cortinas e os dois apresentam-se de forma espalhafatosa, pedindo aplausos).

Nesta cena, TAM-TAM comporá com TEM-TEM tradicionais palhaçadas circenses que consistem sempre na desastrosa imitação dos números de outros artistas: acrobatas, mágicos, equilibristas etc. O “sucesso” deverá, inicialmente, ficar por conta, sempre, do “erro”.

Para um melhor encadeamento desta com a próxima cena, sugerimos, como último número, o seguinte: dando entender que não sabe como prosseguir com suas palhaçadas, TAM-TAM senta. Desconsolado, descansa a cabeça entre as mãos. Vendo o manto de TEM-TEM, de um salto, demonstra que teve uma grande idéia. Traz a mala para o centro do palco e colocando TEM-TEM em pé sobre ela exibe-o à platéia, solicitando aplausos. Em seguida, exibe apenas um dos braços, depois o outro, as pernas, a cabeça, e a bunda. Apanha o manto e também o exibe. Posiciona-se por detrás do Vaga-Lume com o manto à sua frente ficando TEM-TEM entre o manto e TAM-TAM. Assim, enquanto levanta e abaixa o manto, TEM-TEM faz desaparecer ora uma ora a outra perna, dobrando-as por trás do manto. A brincadeira se repete com todas as partes do corpo, até TEM-TEM ficar dependurado no corpo de TAM-TAM como se tivesse desaparecido totalmente. TAM-TAM volta a exibi-lo, para que no próximo desaparecimento TEM-TEM possa correr até atrás das cortinas. TAM-TAM então estende o manto sobre a mala, dando a entender que fez TEM-TEM desaparecer dentro dela. Faz pose de mágico, várias medidas e brincadeiras e, retirando o manto, abre a mala espantando-se pelo fato de TEM-TEM não estar dentro dela. Procura-o espalhafatosamente pelo palco até entrar pelo lado direito das cortinas enquanto TEM-TEM, pelo lado esquerdo, retorna ao palco, entrando na mala.

(Pág.46)

CENA V

(TAM-TAM, TEM-TEM E A LUA CHEIA)

(Desfaz-se o picadeiro e retorna a luz anterior. Desconsolado TAM-TAM reaparece).

LUA (*Zombeteira*) - Ih, palhaço-palhaço é sempre a mesma coisa, não tem graça nenhuma. (TAM-TAM *faz como se fosse chorar novamente*) Ah, não! Vai começar tudo outra vez? (*Chamando alto*) TEM-TEM, vê se dá um jeito nele!

(TEM-TEM *abre a mala com estardalhaço e, espantado, TAM-TAM cai para trás*).

TEM-TEM - Eu não. A culpa é sua. Você está sempre implicando com todo mundo. Só porque fica aí em cima pensa que é a maior. (*em tom de deboche*) A rainha da noite!

LUA (*Fazendo suas exhibições*) - E não sou? Quem no passado era conhecida como Selene por ser o astro mais brilhante do céu da noite? Quem inspira os poetas? Quem ilumina e enlouquece os enamorados? Quem encanta a criançada? E por fim, para não ficar falando a noite inteira, quem tem um São Jorge e um dragão tatuados no peito? Quem tem? Você TEM-TEM? Tem? Tem?

Tem-Tem (*Carinhoso*) - Não liga não Tam-Tam, hoje ela está assim só porque está toda Cheia. Ela vive no Teatro. Precisa sempre de iluminador! Nem luz própria ela tem. Pelo menos meu pisca-pisca é só meu. (*Corre esconder-se debaixo do seu manto*)

Lua - Nossa!!! Será que nem brincar a gente pode mais? Vocês andam mal-humorados aí embaixo. Será que é por que o dia já vem vindo? É por isso que eu não gosto muito de aparecer durante o dia, às pessoas estão sempre tão agitadas, tão nervosas. De dia só têm problemas.

Tam-Tam - Vai me dizer que de noite também não tem?

Lua - Tem, mas é diferente. A noite foi feita pra gente sonhar!

Tam-Tam (*Deitado em sua mala, bonachão*) - Não sei por que, hoje em dia a noite é que nem o dia. Com gente trabalhando, gente mandando e gritando. (*Num salto, para o público*). Só os Circos andam vazios (*Abrindo os braços*) e apagados. (*Apagam-se as luzes. Apenas a LUA permanece iluminada*) Por que vocês acham que inventaram a luz... (*Faz um gesto mágico*) Elétrica? (*As luzes se acendem outra vez*) Por quê? (*Pequena pausa. Ele mesmo responde*).

Para enganar as pessoas. Para elas continuarem pensando que a noite ainda é dia e trabalhem ainda mais, e nem sobrar tempo para se divertirem e irem ao Circo e ao Teatro.

LUA - É, mas apesar disso a luz elétrica não consegue acabar com a nossa magia. Não é TEM-TEM?

TEM-TEM (*Com a cabeça fora do manto*) - Nem sempre!

TAM-TAM - É, e também não consegue resolver meu problema.

LUA (*Aluada*) - Qual é mesmo o seu problema TAM-TAM?

TAM-TAM - Meu Circo, LUA! Você se esqueceu? Meu Circo acabou e...

LUA - Se seu único problema é esse TAM-TAM, já está resolvido.

TAM-TAM - Mas como?

Lua - Por que você acha que estamos aqui?

(Pág.47)

TAM-TAM (*Dando de ombros*) - Sei lá eu! Acho que é pra me deixarem mais louco ainda. (*Para a platéia*) Nem sei se tudo isso que está acontecendo aqui é de verdade!?

LUA - Bem...Digamos assim que é e que não é.

TAM-TAM - Tá vendo como vocês querem me enlouquecer? (*Brincando com o público*) Querem ou não querem? (*Para a LUA*) Decida de uma vez: é de verdade ou não é de verdade?

(*A LUA desce do trapézio, enquanto TAM-TAM, assustado, observa-a colocar a capa que estava aos pés da escada*).

LUA - Calma, bobão, não é nada disso! Isso aqui é só uma mentirinha de verdade. Como em qualquer teatro: onde você existe e vai sempre existir!

TEM-TEM (*Saindo debaixo do manto*) -...Como num sonho!

TAM-TAM (*Apalpando-se feliz*) - como num sonho?

LUA - é... Como num sonho!

TEM-TEM (*Antes de se cobrir*) - Tá na hora!

(*LUA sai e TEM-TEM se cobre enquanto a luz ganha intensidade como se estivesse amanhecendo*)

TAM-TAM (*Percebendo-se sozinho corre de um lado para o outro, atrapalhado*) - E eu? Hei, vocês! Vocês vão ter coragem de me deixar aqui sozinho?

TEM-TEM (*Saindo novamente debaixo do manto*) - Calma TAM-TAM!

LUA (*Retornando*) - Você não sabe que amanhã a gente se encontra de novo... (*Para o público*) pra repetir esta palhaçada...

TEM-TEM -... Pra divertir a criançada...

OS TRÊS JUNTOS - e pra brincar de sonhar juntos outra vez!!!

(*Música circense enquanto os três agradecem dando piruetas. O teatro fica iluminado*)

EPÍLOGO

TEM-TEM (*Com sua varinha e seu manto*) - Por falar em sonho, tá na hora apagar as estrelas. Não demora o Sol já está aí (*Arrastando seu manto, da esquerda para direita, tocas as estrelas como se estivesse apagando-as*)

LUA - É mesmo, tá na hora de eu ir brilhar lá do outro lado da Terra.

(A luz vai ganhando intensidade enquanto TEM-TEM termina de apagar as estrelas, indo deitar do outro lado do palco à direita da rua).

LUA (*Antes de deixar o palco pela esquerda*) - Tá na hora!

(Pág.48)

ESPETÁCULOS APRESENTADOS NO 1º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

TUHU, O MENINO VILLA-LOBOS - RJ.

Autores: Karen Acioly

Direção: Karen Acioly

Duração: 50 minutos

Faixa Etária: qualquer idade

Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: O musical escrito e dirigido por Karen Acioly, recria através da encenação a infância de Villa-Lobos, suas inspirações, aspirações, aventuras e contatos com a música erudita, folclórica e popular brasileira.

(Foto)

(Pág.49)

(Foto)

O SEGREDO DO CURUMIM - JOINVILLE – SC

Autor: Livre adaptação do texto de Sônia Robatto

Grupo: Unicórnio Grupo Alternativo de Teatro e Música

Direção: Ângela Finardi

Duração: 50 minutos

Faixa Etária: 5 aos 10 anos

Local: Pequeno Auditório do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: O segredo do Curumim conta a história de um indiozinho que destranca o segredo da onça no meio da mata. Falando do direito de sermos diferentes e, por isso mesmo de descobirmos e respeitarmos as diferenças de cada ser.

(Pág.50)

(Foto)

O ENCONTRO DO PALHAÇO TAM-TAM COM O VAGA-LUME TEM-TEM NUMA NOITE DE LUA CHEIA - MARINGÁ - PR

Autor: Eduardo Montagnari

Grupo: Cia. Teatro Adentro.

Direção: Eduardo Montagnari

Duração: 45 minutos

Faixa Etária: Livre

Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: Sob o olhar da Lua, uma bela trapezista, o palhaço Tam-Tam e o Vaga-lume Tem-Tem recuperam poeticamente, até o dia nascer, o universo das brincadeiras dos antigos cirquinhos de fundo de quintal.

(Pág.51)

ARI-AREIA, UM GRÃOZINHO APAIXONADO – RS

Autor: Enéas Lour

Direção: Fátima Ortiz

Grupo de Teatro da Universidade de Passo Fundo

Duração: 50 minutos

Faixa Etária: 5 aos 12 anos

Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: Ari, um grãozinho de areia, apaixona-se pela Estrela do Mar. Para conquistar sua amada, conta com a ajuda de vários amigos, como o esperto Sapo Cururu e a Galinha, que procura casamento. Quem ensina o caminho para que Ari ganhe o coração da estrela é o casal de gaúchos Pedro e Pedra. Com a ajuda deles, Ari encontra a amada.

(Foto)

(Pág.52)

O COLECIONADOR DE HISTÓRIAS MARINGÁ – PR

Autor: Luthero de Almeida

Direção: Pedro Ochôa

Faixa Etária: 5 aos 10 anos

Grupo: Teatro de Imaginação

Duração: 40 minutos

Local: Pequeno Auditório do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: "Era uma vez... um Colecionador de Histórias que ajudava as crianças a desenvolverem sua capacidade de expressão".

(Foto)

(Pág.53)

UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA BELO HORIZONTE – MG

Autor: Ziraldo
Adaptação: Sérgio Abritta
Grupo: Real Fantasia
Direção: Kalluh Araújo
Duração: 50 minutos
Faixa Etária: a partir de 5 anos
Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes
Sinopse: História de uma professora, seus alunos e sua forma inovadora de dar aula.

(Foto)
(Pág.54)

(Foto)

O CIRCO MÁGICO DE PROVOLONE, GOIABADA E GUARANÁ – RJ

Autor: Carlos H. Casanova.
Grupo: Cia. de Teatro Artesanal
Direção: Gustavo Bicalho
Duração: 60 minutos
Faixa Etária: 5 aos 14 anos
Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes
Sinopse: Num Circo Mambembe, a trapezista Lili é objeto da paixão do Palhaço. Provolone e do Gorila Ping-Pong, mas ela gosta mesmo é do Domador Randolpho.

(Pág.55)

O AMIGO DA ONÇA - BLUMENAU – SC

Autor: Pedro Dias
Grupo: Pois é.. Então tá!
Direção: Pedro Dias
Duração: 30 minutos
Faixa Etária: 5 aos 14 anos
Local: Pequeno Auditório do Teatro Carlos Gomes
Sinopse: Tudo começa numa floresta, um lenhador expulsa um passarinho de sua árvore. A avesinha resiste, mas acaba na rua, despejada. Assim que o homem inicia o desmatamento é surpreendido pela presença de uma onça. Ela, esperta e brincalhona, atrapalha os planos do lenhador e de uma maneira mágica, tudo termina em festa naquela floresta.

(Cartaz)

(Pág.56)

O PRÍNCIPE DOS 7 MANTOS E A PRINCESA DAS PROSAS RIO DE JANEIRO – RJ

Autores: Fátima Café e Fernando Rebello
Grupo: Dos Sete Mantos

Direção: Fátima Café

Duração: 50 minutos

Faixa Etária: 4 aos 12 anos

Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: A Rainha Vitória de Lourdes desejava, há vários anos ter um filho. Um dia ela perdeu a paciência e disse que queria um filho, mesmo que fosse um lagarto. E ela disse isso justamente ao meio dia, na hora dos anjos! Ou foi à meia-noite, na hora das bruxas? O fato é que meses depois, ela deu a luz a um lagarto. Maria casou-se com o lagarto e no momento em que ela o beijou começou o desencanto, as peles se transformaram em 7 mantos verdes, as saias de Maria se tornaram 7 rosas brancas e o príncipe se transformou em gente para sempre.

(Foto)

(Pág.57)

A ROUPA NOVA DO REI - PORTO ALEGRE – RS

Autor: Hans Christian Andersen

Adaptação: Roberto Oliveira

Direção: Jessé Oliveira

Grupo: Trupe de Experimentos Teatrais Bumba Meu Bobo

Duração: 65 minutos

Faixa Etária: 7 aos 13 anos

Local: Auditório Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes

Sinopse: Um rei vaidoso que quer sempre vestir algo novo acaba nu diante de seus súditos, como se não bastasse ainda aparece uma esperta que diz ser cozinheira famosa em Paris...

(Foto)

(Pág.58)

2º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

15 a 19 – Agosto – 1998

Informações e Inscrições

Fundação Cultural de Blumenau – Rua 15 de Novembro, 161 - Centro

Caixa Postal: 425 – Fax (47) 326.6872 e 326.6977

Cep: 89010.001 – Blumenau – Santa Catarina

(Pág.59)

(Ilustração)

(Última página – capa)

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Prefeitura Municipal de Blumenau

SAMAE - Serviço Autônomo Municipal de Água e Esgoto
Secretária da Educação
Secretária da Criança e do Adolescente
Assessoria de Imprensa
Ministério da Cultura – Fundo Nacional da Cultura
Sociedade Dramático-Musical “ Carlos Gomes”
SESI - Serviço de Alimentação
Hotel Glória
SESC
Vonpar Refrescos (Coca-Cola)
Jornal de Santa Catarina
Diário Catarinense
Jornal “A Notícia”
RBS-TV
TV Galega (BTV)

Comissão de Secretaria
Comissão de Hospedagens
Comissão de Transportes
Comissão de Alimentação
Comissão de Técnicos
Coordenação de Imprensa
Coordenação Debates/Mesa-Redonda

(Cartaz do FENATIB).