

2º FENATIB

Revista do **2º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU**
17 a 21 - Agosto – 1998 – Blumenau – SC

PROMOÇÃO E REALIZAÇÃO:
Fundação Cultural de Blumenau

APOIO:
Fundo Nacional da Cultura Ministério da Cultura
Governo Popular Prefeitura de Blumenau

(Pág.02)

2º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU Número 2- 1998

PREFEITURA MUNICIPAL DE BLUMENAU
Prefeito: Dr. Décio Nery de Lima.
Vice-Prefeito: Inácio Mafra

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU
PRESIDENTE:

Prof. Braulio Maria Schloegel.

DIRETORA ADMINISTRATIVA E COORDENADORA DO 2º FENATIB:

Profa. Maria Teresinha Heimann

DIRETORA DEPTO. HISTÓRICO-MUSEOLÓGICO:

Profa. Sueli M. V. Petry.

DIRETOR DE CULTURA:

Vilson do Nascimento

EXPEDIENTE

Fotografias: Mário Barbeia e Eraldo

Repórter: Marili Martendal

Digitação: Edeiberto Hartmann Júnior

Revisão: Cristina Ferreira

Diagramação e Arte: Silvio Roberto de Braga Impressão: Nova Letra Gráfica e Editora

Conselho editorial desta edição: Eduardo Montagnari Fred Góes

(Pág.03)

(Capa do Programa)

(Pág.04)

FENATIB: a valorização da platéia infantil

A Fundação Cultural de Blumenau tem se destacado no Governo Popular pela ação cultural. O seu grande instrumento tem sido o Projeto Arte nos Bairros. O **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau** nasceu dentro deste projeto. Embora não pareça muito adequado pretender que uma modalidade cultural seja mais compatível

com os objetivos da ação cultural do que as outras, não é possível deixar de registrar a evidência de que o teatro recebe, um pouco por toda parte, a preferência dos agentes culturais e daqueles com quem atuam. O teatro é uma forma privilegiada da ação cultural lembra Teixeira Coelho.

Para o autor, o teatro em si, propriamente, não tem todos os objetivos da ação cultural, mas a ação cultural encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos, porque é exatamente isto que o teatro promove: a consciência do eu, a consciência do equipamento pessoal, dos sentidos humanos, da subjetividade, do coletivo, da própria representação, das relações estabelecidas pelas coisas entre si e entre elas, e o próprio corpo e os outros corpos. Tudo isso gerando um conjunto capaz de executar tanto o projeto de uma ação cultural individualizante, interessada na conscientização e desenvolvimento da criatividade da pessoa singular, quanto a da ação cultural socializante voltada para seu programa de integração social, suas idéias de reestruturação social, sua utopia de mudanças sociais..

No teatro tanto se pode valorizar os instrumentos em si da ação cultural, quanto a pedagogia pela qual um grupo forma seu repertório de valores e projeta um plano social. Permite ainda às pessoas a aquisição de uma linguagem estética vinculada a esquemas racionais ou de sensibilização capazes de desenvolver cidadãos esclarecidos, desbloquear as comunidades sociais, restabelecer o calor dos laços humanos, enfim fazer surgir o sentido de comunidade.

Dos quatrocentos eventos promovidos pela **Fundação Cultural de Blumenau** em 1998, o **2º FENATIB** foi um dos mais expressivos. Ele trouxe ao Teatro Carlos Gomes em quatro dias, mais de vinte e cinco mil espectadores. Foi a oportunidade para a troca de experiências e intercâmbio entre os grupos e convidados que aqui discutiram a importância da platéia infantil, a sua participação no preparo das futuras gerações.

O Governo Popular por meio da Fundação Cultural de Blumenau com o 2º FENATIB, consolidou a proposta de fazer de Blumenau um centro nacional de discussão e valorização da cultura teatral. Também Blumenau em 98 viveu a 13ª Edição do Festival de Teatro Universitário e vários outros projetos de grupos teatrais da cidade.

O trabalho que realiza a equipe da Fundação Cultural de Blumenau tem sido um constante desafio, uma permanente discussão atenta às demandas culturais da população, sempre sintonizada com uma proposta democrática para uma cultura verdadeiramente popular.

BRAULIO MARIA SCHIOEGEL *Presidente da Fundação Cultural de Blumenau*

(Pág.05)

2º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL: Educação para a cidadania

Educar não é só transmitir conhecimentos e treinar condutas, mas oportunizar atividades constantes que estimulem o aluno a descobrir as suas potencialidades. E sob este aspecto educacional que a arte educação tem o potencial de tomar-se um instrumento da ação cultural ou de mudanças sociais, através do desenvolvimento da percepção visual, da imaginação criativa e da flexibilidade na resolução de problemas de todo tipo, que refletem em torno do ser humano.

A **Fundação Cultural de Blumenau**, preocupada com as diretrizes de democratização e humanização da cultura, vem desenvolvendo suas ações voltada para os bairros e associações de moradores, que carecem de acesso ao bem cultural. Opera de modo descentralizado e com a efetiva participação da comunidade. O **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau**, organizado pela Fundação Cultural, é uma dessas ações do Governo Popular que conta com várias parceiras, principalmente da **Secretaria de Educação**. Todos preocupados na formação de uma cidade mais humanizada e feliz. O evento em sua 2ª. Edição representou definitivamente um passo importante na área cultural de nossa cidade. Em primeiro lugar, porque criou condições para que 25 mil crianças e jovens tivessem acesso gratuito ao teatro, despertando neles o gosto pelo fazer teatral e conseqüentemente formando um público futuro para o teatro, que hoje sobrevive com muitas dificuldades. Em segundo lugar, o evento atingiu diferentes segmentos da população como professores, convidados e grupos teatrais, permitindo a todos uma maior integração e aprofundamento teórico nas discussões, através dos debates dos espetáculos, palestras e oficinas.

Também a feira do livro, realizada durante o evento e centrada na literatura infantil, despertou grupos que, orientados pelos seus professores, permaneceram no local por um bom tempo, analisando os livros e fazendo pequenas leituras. Entendemos que são estes momentos da *ação cultural* como *processo*, os instrumentos indispensáveis para a formação da cidadania que tem um objetivo inicial claro, mas não um fim determinado. É uma aposta que fizemos, e que nós educadores, pessoas envolvidas no processo, chegaremos a um fim não específico, embora amparado em certos conceitos. Queremos correr esse risco, plantando algumas sementes capazes de germinar no futuro.

O Teatro é um desses caminhos inesgotáveis para se atingir esse fenômeno cultural, permitindo à criança vivenciar uma prática que em princípio é instintiva, mas, uma vez trabalhada, pode tornar-se uma fonte enriquecedora na forma de educar e recrear, porque envolve todos os conhecimentos numa relação interdisciplinar.

MARIA TERESINHA HEIMANN *Diretora Administrativa FCB e Coordenadora Fenatib*

(Pág.06)

INDICE

FENATIB: A VALORIZAÇÃO DA PLATÉIA INFANTIL

Profº Bráulio Maria Shloegel (Pág.04)

2º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL: EDUCAÇÃO PARA A CIDADANIA

Prof.ª Maria Teresinha Heimann (pág.05)

POR UM TEATRO DIALÉTICO

Eduardo Montagnari (Pág.07)

LEITURA E LITERATURA INFANTIL – ALGUNS TOQUES

Eloí Elisabet Bocheco (Pág.10)

TEATRO POR TODA PARTE

Fred Góes (Pág.12)

SEGUNDO FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

Karen Acioli (Pág.14)

“ABRIR O VERBO”
Lauro Góes (Pág.16)

TEATRO DE ANIMAÇÃO: DO ILUSTRATIVO À FORMA ANIMADA
Valmor Beltrame (Pág.19)

ESPETÁCULOS APRESENTADOS NO 2º FENATIB
(Pág.26)

CONVIDADOS
(Pág.32)

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
(Pág.33)

(Pág.07)

POR UM TEATRO DIALÉTICO

“Como diz o povo: na mudança de lua a lua nova segura a lua velha”.
Uma noite inteira nos braços “. (Bertolt Brecht)”.

É oportuno lembrar, no momento em que o teatro comemora os 100 anos do nascimento de Bertolt Brecht (1898-1956), seu lugar junto à galeria dos grandes reformadores do teatro contemporâneo. Ao eleger o teatro como forma para expressar sua estética revolucionária, materializada por uma produção que envolveu tanto o texto dramático, quanto os jogos interpretativos, a direção, a cenografia, o figurino, a poesia, a música, o público, Brecht firmou um marco que nos faz pensar em seu nome sempre que ouvimos falar em teatro épico, muito embora não tenha sido ele seu "inventor". Como bem lembra Anatol Rosenfeld, até nas peças mais rigorosas do classicismo francês há elementos narrativos, para não falar no teatro grego com seus coros, prólogos e epílogos. Mas, foi com Brecht que a forma épica de teatro ganhou os contornos que a transformaram em uma das mais importantes perspectivas do teatro contemporâneo.

Partindo de um olhar que tem por substrato a sociedade de classes, o teatro épico de Brecht implica – sempre – um teatro de atitudes que devem despertar nos atores e nos espectadores o sentido crítico de suas ações. Trata-se de uma proposta empenhada em destruir a ilusão dos palcos identificados com a realidade estabelecida; de um teatro que busca quebra com a tradição, tanto do ator identificado com seu personagem quanto de uma platéia acostumada a se identificar com as cenas que lhes são apresentadas. Enfim, de uma perspectiva determinada a romper com um teatro que – por intermédio da exacerbação emocional – impede os que o vêem e os que o fazem de formarem um juízo crítico sobre o que fazem e vêem. Brecht, entre os grandes reformadores do teatro, foi provavelmente aquele que mais se interessou em postular sua função social, sempre voltada para a tomada de uma consciência crítica fundada em uma postura revolucionária: estética e científica. Uma postura demonstrada de forma exemplar pelos versos que introduzem *A EXCEÇÃO E A REGRA*:

(Pág 08)

POR UM TEATRO DIALÉTICO

“Estranhem o que não for estranho
Tomem por inexplicável o habitual
Sintam-se perplexos antes o cotidiano
(...)
E Façam sempre perguntas
Caso seja necessário
Comecem por aquilo que é mais comum
(...)
Num tempo de confusão e violência
De desordem ordenada
De arbitrariedade proposital
De humanidade desumanizada
Para que nada seja considerado imutável

Nada, absolutamente nada
Nunca se dizer: isso é natural”

É freqüente encontrar o universo da obra de Brecht, na verdade seu processo criativo, separado em fases (o que, se por um lado facilita uma certa compreensão desse universo, por outro lado quase sempre o empobrece). Nesse sentido, haveria um “jovem Brecht”- não marxista, contemporâneo do expressionismo e da Alemanha pré-nazista – identificado como artista inconformado, rebelde, anárquico, sensivelmente marcado pela experiência da guerra. Seria a fase do poeta de versos niilistas, cuja descrença nos homens, presos a impulsos irracionais, sexuais, configuraria também seus primeiros textos teatrais: *BAAL*, *TAMBORES NA NOITE*, *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS*, *O MENDIGO OU O CACHORRO MORTO*, *NA SELVA DAS CIDADES*, *EDUARDO II*. Dentro desse mesmo raciocínio, um “outro” Brecht, “mais maduro”, seria aquele dramaturgo traduzido pelas grandes obras “clássicas”, como *A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS*, *O SENHOR PUNTILLA E SEU CRIADO MATTI*, *GALILEU GALILEI*, *A ALMA BOA SET-SUAN*, *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO*, *MÃE CORAGEM* etc. Uma produção identificada com a plenitude criativa do autor e diretor teatral, bem como do seu nomeado teatro épico, posteriormente batizado de teatro dialético (em oposição ao gênero dramático, de inspiração aristotélica).

Entre essas fases, uma fase “intermediária”, “preparatória de um teatro do futuro”, seria aquela que identificaria, no contexto de sua obra, um projeto inacabado – ou, abandonado no momento em que a Alemanha já não mais oferecia um “clima” propício aos seus experimentos, - reconhecido como teatro didático. Trata-se de uma produção marcada pela sua adesão aos princípios marxista e sua necessidade de engajamento político. Uma produção que, além de fragmentos e escritos dispersos, recobre basicamente as seguintes obras: *O VÔO DOS LINDBERGH*

(Pág.09)

(peça escrita em 1928-9 e enunciada como peça didática radiofônica para meninos e meninas, com música de Kurt Weill e Paul Hindemith); *A PEÇA DIDÁTICA DE BADEN SOBRE O ACORDO* (escrita também em 1928-9, com música de Paul Hindemith); *AQUELE QUE DIZ SIM* (escrita em 1929-30 e enunciada como uma ópera escolar baseada na peça. No Japonesa Taniko, com música de Kurt Weill); *AQUELE QUE DIZ NÃO* (escrita em 1930, em virtude das críticas dos alunos da escola que representou *Aquele que Diz Sim*); *AS MEDIDAS TOMADAS* (escrita em 1930, com música de Hans

Eisler e também enunciada como peça didática); *A EXCEÇÃO E A REGRA* (escrita em 1930, com música de Paul Dessau) e *OS HORÁRIOS E OS CURIÁCIOS* (escrita em 1934, com música de Kurt Schwaen).

Essas peças que configuram o que Brecht designou como peças de aprendizagem – escritas como experimentos (para estudantes, operários, militantes políticos), ao contrário do que é freqüente considerar, não podem e nem devem ser encaradas como peças dogmáticas, uma vez que não expõem verdades eternas e, como aponta Roswitha Mueller com exceção de *A EXCEÇÃO E A REGRA*, deixam para trás a própria sociedade de classes. São peças que apenas apontam aspectos teóricos dos quais o autor se aproximou – em circunstâncias determinadas – certo de que podiam (poderíamos) ser modificados (modifica-los). Compreendem uma pequena, mas significativa produção centrada em uma estrutura aberta a múltiplas experiências que encontram no exercício da razão, da dialética, uma arma a serviço de uma realidade que deve ser demonstrada como passível de modificação.

As chamadas *peças didáticas* compõem escrituras fundamentais para uma prática de encenação e uma técnica de atuação que devem ser encaradas como meio de aprendizagem, como afirmações provisórias cuja estrutura se volta para quem deve ser ao mesmo tempo ator e espectador de suas ações (dentro e fora do teatro). Nesse sentido, constituem excelentes estratégias de aprendizagem – exercícios – para as representações épicas, mesmo as mais espetaculares.

Certo mesmo, é que o próprio Brecht diferenciou o que chamou de peça de aprendizagem (*Lehrstück*) do que ficou conhecido como peça épica de espetáculo (*Schaustück*). Esta sim uma separação a ser levada na devida conta. Não existindo como formas excludentes e nem absolutas, ambas configuram complementos de uma mesma perspectiva que pode e deve, como queria o poeta, ser designada de *dialética*: única perspectiva com vontade e capacidade de se mostrar criticamente.

EDUARDO MONTAGNARI Prof. Doutor em Sociologia e Diretor de Teatro na Universidade Estadual de Maringá/PR.

(Pág.10)

LEITURA E LITERATURA INFANTIL – ALGUNS TOQUES

A literatura se encaminha de forma reflexiva, na direção da produção e interpretação de sentidos, pode facultar o aprofundamento da visão de mundo, resultando em olhares novos e ruptura com os modos instituídos de ver o mundo e de conviver em sociedade.

É sempre tempo de se tornar leitor. Melhor se o contato com a leitura começar na infância, através do convívio com as produções da tradição oral, que atravessaram séculos e são o nosso primeiro leite intelectual na afirmação do folclorista Câmara Cascudo. Melhor ainda se esse envolvimento for enriquecido com livros de autores que produzem textos calcados na função estética da arte, texto que apresentam linguagem inovadora, inventiva, original, e insinuam viagens por mundos diversos, propiciando o alargamento do campo do possível e, em decorrência, a consciência de outras possibilidades de ser e de existir.

Ressaltamos a importância da literatura nos primeiros anos, tendo em vista o quanto esta pode contribuir para a formulação do desejo de ler. A literatura infantil está profundamente identificada ao discurso da criança, funcionando como contraponto escrito

da oralidade lúdica e poética da infância. A relação da criança com o mundo é essencialmente lúdica e regida pela linguagem do desejo.

A literatura como espaço da invenção, permite a encenação de tudo aquilo que escapa ao domínio da realidade imediata. É o espaço dos ritmos, dos jogos sonoros, das rimas, da palavra que aponta para múltiplas possibilidades de significação.

Por outro lado, a fantasia é um importante subsídio para a compreensão de mundo por parte da criança. As histórias apresentam de forma simbólica os conflitos com os quais o pequeno leitor se identifica. Como no decorrer da narrativa esses conflitos são resolvidos de uma maneira ou de outra, permitem à criança uma reordenação de suas vivências.

O momento de aprender a ler, especialmente, não pode vir separado do prazer que a leitura proporciona. Ao reunir crianças e livros oferecemos possibilidades para o estabelecimento de relações lúdico-amorosas entre o falar e o ouvir, entre o narrador e o ouvinte, entre o leitor e o livro.

(Pág. 11)

O Livro é sonho que se prolonga e pode se repetir, sempre renovado: cada nova leitura atualiza a emoção, a sensação de beleza, o universo de significados inscritos na obra, bem como recupera a melodia e o ritmo da linguagem artística.

A leitura literária mobiliza a bagagem vivência dos leitores e os tomam íntimos do universo dos livros. Ana Paula Carvalho, da 5ª série, expressa bem a maneira como se sente ao retomar desse mergulho pelo livro, que é um mergulho "no tecido vivo" de nossa constituição mais íntima, e do qual nunca retornamos os mesmos:

"Quando leio um livro renovo e crio alma nova".

Nas sociedades autoritárias faz-se presente a repressão da fantasia, do desejo e do sentimento porque isto pode significar movimentos de mudança. Quem pode imaginar outros mundos pode também imaginar atos que encaminhem para a subversão dos valores instituídos.

A escola, umas das instâncias da formação do leitor, deveria ser uma comunidade de leitores e intérpretes de idéias, fazendo circular os mais diferentes tipos de textos, incluindo-se o texto literário, que, por sua especificidade, merece abordagem específica.

Os movimentos de leitura deveriam proporcionar a reflexão via textos, de modo que o leitor possa ampliar seu domínio de compreensão, ampliar horizontes de expectativas, reconhecendo-se com idéias cada vez mais elaboradas sobre si mesmo e sobre o universo em que está inserido.

Um leitor maduro tem maiores possibilidades de dizer coisas para mudar a ordem perversa, de não aceitar as idolatrias sutilmente induzidas pelos meios de comunicação e de reagir frente à massificação que quer todos "gado, número, etiqueta".

ELOÍ ELISABET BOCHECO *Profª. de língua Portuguesa e Literatura Infantil, com pós-graduação em "Metodologia de leitura".*

(Pág.12)

TEATRO POR TODA À PARTE

A segunda edição do **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau**, realizado entre 17 e 21 de agosto de 1998, consagra a cidade, definitivamente, como a capital dos festivais de teatro.

Durante 5 dias as celebrações dionisíacas não se restringiram às salas de espetáculo do Teatro Carlos Gomes. A cidade viveu teatro em praças públicas, nas escolas, nas ruas. Houve desfiles nas principais avenidas do centro, acompanhados por centenas de pessoas que seguiam gigantescos bonecos, a banda e membros de várias trupes que, com suas fantasias e caracterização de personagens, carnavalizavam teatralmente o cotidiano blumenáutico. Houve espetáculos nas praças, como o realizado na Praça da Moellman, na quinta-feira, 20 de agosto, exatamente no horário da saída das escolas, reunindo um grande número de jovens que aplaudiam a iniciativa com entusiasmo.

Mas o Festival não se limita a apresentar espetáculos. Discute-se, conversa-se, teoriza-se, pratica-se teatro 24 horas por dia. Nas oficinas ministradas por especialistas tem-se a oportunidade de vivenciar diferentes aspectos do fazer teatral, sejam eles referentes ao texto, sejam os relativos às diferentes formas e gêneros, sejam os concernentes às diversas linguagens que a expressão teatral envolve.

Além disso, ao longo do Festival, tem-se a oportunidade de debater sobre os espetáculos com *experts* que observam criticamente os espetáculos apresentados, pontuando aspectos diversos da encenação.

Um dos objetivos principais do Festival parece-nos ser o de criação de platéia que, diga-se de passagem, foi alcançado plenamente ou, até mesmo, ultrapassado, na mediada em que atingiu o surpreendente número de vinte e cinco mil espectadores.

Este Festival infantil devolve a Blumenau uma característica que há muito tempo e por muitos anos distinguiu a cidade e que, por longo período, foi esquecida: ser uma cidade teatral. Talvez os jovens moradores da cidade não saibam, mas Blumenau recebia, freqüentemente, companhias teatrais alemãs de câmara que apresentavam, em seus repertórios, os espetáculos dos mais renomados dramaturgos.

Ao observar as expressões das crianças espectadoras do festival, podem dizer, com tranqüilidade, que uma significativa parcela da população infantil da cidade foi contaminada com o vírus do teatro e que, temos certeza, alguma imagem, uma cena, um gesto, ficarão para sempre registrados na memória de suas retinas.

Como transitei por todas as partes e em todas as atividades desenvolvidas, tive a rara oportunidade de flagrar cenas especiais como as que se seguem.

(Pág.13)

Na entrada do teatro, uma trupe de artistas chilenos, argentinos e brasileiros recebia os jovens espectadores que chegavam em ônibus escolares. Pareciam verdadeiras nuvens de crianças, cada grupo capitaneado por uma professora. O entusiasmo dos jovens, diante dos atores pernaltas mascarados que

Evoluíam acrobaticamente, variava da completa perplexidade, ao êxtase demonstrado pelo olhar, pelo grito ou pelos saltos de alegria. Havia uns, no entanto, que se agarravam amedrontados às professoras, revelando, inconscientemente, sua catártica relação com o universo teatral. Houve um pequeno, no entanto, que, mais do que impressionar-se com ou temer os gigantescos bonecos, resolveu certificar-se de qual era o recurso usado pelos artistas para se manterem tão acima do resto dos comuns mortais. Sem a menor cerimônia, o garoto meteu-se por debaixo dos panos e das pernas do personagem e saiu gritando: ele tem pernas de pau!

Ao visitar a Oficina de reciclagem de materiais alternativos para construção e uso de bonecos, ministrada pelo pernambucano Fernando Augusto Gonçalves, deparei-me com três oficiais da polícia militar devidamente uniformizados e armados. Minha primeira reação foi de surpresa em função do fato de associarmos sempre a figura do policial a uma situação de segurança, perigo ou violência. O que poderiam estar fazendo aqueles oficiais num festival de teatro infantil além da segurança? Pois minha surpresa transformou-se em perplexidade e, na seqüência, em admiração. Os policiais estavam aprendendo a fazer e a manipular mamulengos para melhor poder ensinar as leis de trânsito às crianças, nos cursos de formação de cidadania por eles ministrados. O mínimo que temos a dizer é que aquela cena nos fez repensar o papel de um policial em nossa sociedade.

A terceira e última cena que gostaríamos de aqui revelar foi a que assistimos numa noite em que saímos para jantar. Já havia observado que um grupo de artistas chilenos estava sempre acompanhado de um menino de aproximadamente 11 anos. Pensei ser o garoto filho de um dos membros do grupo. Soube, porém, no dia seguinte, que o referido menino estava acompanhando o grupo desde o dia em que viu o desfile na cidade e resolveu acompanhar, fugindo de casa sem comunicar a avó. Soube também que, desde a véspera, a coordenação do Festival estava de posse do telefone do garoto para comunicar aos responsáveis os passos do pequeno que, como os personagens de *O Flautista de Hamelim*, um dos espetáculos apresentados, seguiu os artistas por onde passavam. Mais uma vez, pode repetir o clichê, a vida imitou a arte.

FRED GÓES *Mestre em Sistemas de Comunicação e Profº Dr. Em Teoria da Literatura da UFRJ*

(Pág.14)

SEGUNDO FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

Algum tempo se passou e hoje, escrevo pensamentos quentes, saídos "fresquinhos" da memória de um certo Festival, acontecido em Agosto na pacata cidade de Blumenau...

Tento me ater ao fato que me flechou o coração e para isso mil imagens e sons retomam como um filme.

Descubro então que o que mais me marcou neste Festival, foi o calor. Calor e frescor.

O que dizer de palestrantes como Ilo Krugli, Fernando Augusto, José Ronaldo Faleiro, Valmor Beltrame, todos juntos numa só mesa? Um privilégio! Uma honra enorme, daquelas que a gente agradece a Deus.

Quantas conversas profundas e noctívagas a respeito de todos os espetáculos assistidos e dos meios e métodos possíveis de produção, foram realizadas.

Temas como a importância da permanência de grupos que fazem e fizeram História, como o Grupo Vento Forte de Ilo Krugli - São Paulo - ou o Mamulengos Só-Riso de Fernando Augusto, Recife.

Num país de mudanças constantes, a história e a cultura de seu povo devem ser cultuados como parte fundamental de sua auto-estima. Nosso encontro provou e transgrediu as barreiras da mera discussão e tentamos em nossa dinâmica buscar saídas, reivindicações e encaminhamentos para a continuidade dos trabalhos realizados por todos nós.

É bem verdade que encontros como esse são cada vez mais raros e sabemos que no Brasil não existem muitos outros Festivais dedicados ao público de Teatro Infantil. Mas, se o **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau**, continuar existindo com a força que tem levado milhares de escolas gratuitamente ao Teatro, um grande passo em relação à evolução dessas questões levantadas terá cada vez mais caminho, poderá aprofundar-se, evoluir...

Minha mais genuína vontade é de continuar a me encontrar - como dizem as crianças - para sempre com todos esses maravilhosos profissionais, criadores de tantas portas e possibilidades da imaginação... Não só eles, mas todos os que fizeram e fazem parte deste Festival.

Não dá para deixar de mencionar Maria Teresinha Heimann, diretora administrativa e coordenadora dedicada deste Festival, segredo e alma secreta do mesmo, sem a qual nada faria o sentido que faz.

Não dá para esquecer um espetáculo "pequeninho" e gigante em emoção como "o Velho Lobo do Mar", de Willian Sieverdt, que prova antes de qualquer coisa a necessidade vital da afetividade em todo o trabalho dedicado não somente à criança, mas a todo o ser humano.

Para quem ainda não teve a sorte de assisti-lo, o espetáculo não tem palavras, porém diz tudo e muito mais sobre humanidade, simplicidade, solidão, possibilidades, contradição e amor, só para citar alguns dos muitos temas lapidados por seu diretor e colaboradores. Uma verdadeira aula de percepção para nossos sentidos!

(Pág.15)

Por outro lado o que dizer de "Festança" de Fernando Augusto e seu grupo Mamulengo só-Riso? O "olhar" da tradição regional foi um marco importante e definitivo nesta edição do Festival.

Sim à cultura Regional. O Brasil tem dentro dele, como todos sabemos, vários Brasis. Com caras e jeitos diferentes e, apesar da inadiável globalização, não devemos pasteurizar nossos espetáculos a formatos televisivos ou internéticos. O melhor do teatro está na sua personalidade intransferível. - Quem assistiu aquele dia, a apresentação, assistiu. Quem não... "babauti – chimbeca".

Lateja ainda, na memória, a premência do aperfeiçoamento, da vontade de elaboração de vários grupos que se apresentaram. Acredito que o Festival tenha impulsionado à reflexão e indicado alguns caminhos possíveis para que esses aprimorem ainda mais seus trabalhos, e se perguntem cada vez mais sobre o porque fazemos teatro e porque desejamos fazê-lo cada vez melhor.

De minha parte, saí do Festival tão cheia de vontades e idéias, que comecei a colocá-las em prática aqui, no Rio de Janeiro. Percebi o quanto posso evoluir e aprofundar idéias e conceitos de um espetáculo, de como pensar o mundo, através dele e, de como tentar realizá-lo.

- Afinal, realizar é ou não é o dom mais divino da nossa espécie?

Realizar fazendo sempre, o que de melhor possuímos, dar, trocar com o outro, com o semelhante e com a sempre infância que, abençoados, temos em nós.

Descubro ainda que sinto enorme dificuldade em encerrar este artigo. Afinal, pode existir texto sem desfecho?

Realizar fazendo sempre, o que de melhor possuímos, dar, trocar com o outro, com o semelhante e com a sempre infância que, abençoados, temos em nós.

Mesmo que possa, prefiro encontrar um: que no **Terceiro Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau** eu possa reencontrá-los todos para colocar em dia, tudo o que andamos descobrindo por esse Brasil.

Aproveito ainda para mandar meu telefax, enquanto não me globalizo:
(021)286-0248.

Um grande e enorme abraço para todos.
(Outubro de 1998)

KAREN ACIOLI *Autora e diretora de Teatro, Rio de Janeiro.*

(Pág.16)

“ABRIR O VERBO”

Um enorme contingente de pesquisadores vem dedicando-se ao longo deste século, aos estudos sobre as relações entre a cultura da oralidade e a cultura escrita. A polemica, entretanto, já aparece em *FEDRO*, de Platão, quando o velho Sócrates alerta para os perigos que o logos escrito comportaria. Relata o diálogo entre o rei Thamous, de Tebas, e o deus egípcio Theuth, descobridor da aritmética, da geometria, da astronomia e das letras. Ao exaltar o mérito dos caracteres escritos, Theuth destacou-os como um conhecimento que tomaria os egípcios mais instruídos e mais aptos a memorizar. Discordando de tal avaliação, o rei mostrou-lhe que aquele conhecimento tornaria as almas esquecidas, deixando de exercer a memória, pois poriam confiança no escrito, devido à duração das letras. Os homens passariam a recorrer a elas, e não a si próprios, para se lembrarem das coisas. As letras serviriam à memorização, mas não à memória.

Atento a esse episódio e lembrando-me de outros pressupostos referentes aos gêneros dos discursos oral e escrito, aceitei o estímulo tão amavelmente feito pela organização do **2º Festival de Teatro Infantil** – evento que se vai afirmando como marco dentro da história do teatro brasileiro e que tem sido realizado pela Secretaria Municipal de Cultura/Fundação Cultural de Blumenau (SC) - para coordenar um curso sobre a matéria referente à relação entre a cena e o público infantil.

Para mim, a vida é uma seqüência de histórias, contadas em volta de uma mesa familiar, em pé num balcão, em rodas de cadeiras nas calçadas, enfim, a qualquer momento, a quem quer que seja. Entendo também que um professor seja um contador de história, ou cantador, e também ouvinte/participante das narrativas dos alunos. Muito interessado em conhecer procedimentos e técnicas adotados em salas de aula, escolhi como companheiros de pesquisa professores de 1º e 2º grau da região, e ainda tive o prazer de contar, como ouvintes, (aliás, bastante participativos) com um grupo de jovens profissionais da Polícia Militar da cidade. Durante o período do Festival nos concentramos em torno do assunto do curso, de seus desdobramentos e modulações. Queríamos rever-nos como “Professores-contadores de histórias”, observarmo-nos enquanto actantes dentro do nosso espaço cênico profissional. As primeiras sessões do trabalho foram-se definindo a partir do relatado por cada um, seguido por reflexões desenvolvidas pelo próprio narrador e pela platéia. O olho estava mais voltado para registrar o processo de fragmentação do discurso e de sua maior ou menor contextualização em relação ao real.

(Pág. 17)

Sabia-se de alguns pressupostos, como os que consideram que o discurso oral seria agregativo e contextualização. Mas durante as narrativas chegamos a anotar que podem existir vários tipos de descontextualização. Assim descobrimos imensos territórios de atuação do professor como narrador dos mais diversos assuntos e matérias. A fragmentação do pensamento, pode servir como recurso tanto para distender idéias como para agrega-las. Logo, não ficamos presos a conceitos terminais, ainda que não pudéssemos desacreditar inteiramente de algumas afirmações. Lidamos, por exemplo, com a declaração de Jeffrey Kittay, renomado pesquisador, de que a escrita, enquanto divisão entre as coordenadas espaço-temporais de sua inscrição e as de sua leitura, enquanto produção, ao mesmo tempo não-falada e não representada de sua recepção, afastada o escritor das limitações das múltiplas condições da presença do real e dos atos da fala, deixando oportunidades de perspectiva suscetível de descoberta(1).

Por outro lado, sabia-se da prioridade histórica da oralidade sobre a cultura escrita na experiência humana, da prioridade da experiência poética sobre a prosaica em nossa constituição psicológica. De prioridade do ato sobre o conceito, da percepção concreta sobre a definição abstrata(2). O confronto entre pareceres, tão gigantes em densidade, veio confirmar a importância que deve ter, para todos educador, o material produzido pela cultura oral, da necessidade de sua conservação, sua adoração como modo primário de pensamento, sobre o qual a mente humana traçará as operações pertencentes à cultura escrita.

Seriam, então, como as tarefas de adaptação de uma narrativa escrita no emprego oral, na boca-a-boca do dia-a-dia?

Apanhei duas histórias: “GAETANINHO”, do Alcântara Machado, e “TRAGÉDIA BRASILEIRA”, nos versos épicos, líricos e dramáticos do Manuel Bandeira.

(Pág.18)

Mais uma vez fui para a platéia, também como diretor, cenógrafo, fotógrafo, filósofo, ou como ruído na transmissão. Uma das razões de ser consistia em jogar com a flexibilidade e com as indicações liberadas pelo autor em cada palavra deixada pra trás, ao olhar encantatório do leitor. Para escapar ao conflito entre “o formal e o informal”, nosso trabalho foi ao encontro das diversas modulações de significação presas ao texto. A prioridade histórica da oralidade sobre a escrita na experiência humana não era dado suficiente para tranquilizar-nos enquanto contadores de histórias. Quero dizer, nossa autoria gostaria de encontrar as linhas de tangência, de tradução, entre os textos escritos e contado. Isto foi o que caçamos. Repetíamos Sócrates:

“O que há de assustador, penso eu, na palavra escrita é que se pareça tanto com a pintura. Na verdade, os seres que esta dá à luz tem o aspecto de seres vivos, todavia, se lhe fizermos qualquer pergunta, cheios de dignidade, não responderão. O mesmo acontece com os escritos; julga-se que o pensamento anima o que eles dizem; interrogue-se, porém, um deles com finalidade de nos elucidarmos sobre o que afirma sempre responderão uma só coisa, a mesma sempre... Se alguém discordar do que diz, refutando-o injustamente, para se defender precisa sempre de ajuda do pai que o gerou: por si só, é mudo, é fraco e indefeso” (Platão. FEDRO).

Como radicalizam alguns intérpretes, com a escrita sempre começa a separação, a tirania e a desigualdade... A fragmentação da comunidade de falantes, a divisão da terra, a análise do pensamento e o dogmatismo, tudo começa com a escrita.

Largamos, então, os ensaios de “contação” de histórias vividas, aumentadas pela tradição, para se escamar o “poesis” poético, virtual nos textos escritos.

A súbita prontidão e explosão do uso dos códigos de expressão das histórias apanhadas no ar, uma ligeira acelerada das inflexões gerais, e das particulares, uma visibilidade

mais exibida, por exemplo, são anotações próprias das narrativas dos nossos primeiros encontros; que não podem entretanto, rivalizar-se nem como estilo, nem com as recriações mais refohudas, vingadas das páginas literárias.

O que parece é que chegamos a perceber as liberdades escondidas no jogo da troca de registro; contador de histórias tem como ir-e-vir entre o que vê-ouve-fala-lê. Estivéssemos voando em histórias da carochinha, piadas, acontecimentos presenciados, ou então falando dos episódios que o Alcântara Machado, o Bandeira, tinham anotado, o que instigava mesmo, de verdade, era a enorme bagagem de querer falar e de ser escutado, de abrir o olho e segurar a atenção do ouvinte. Nos ouvimos.

Rio de Janeiro, outubro de 1998.

(1) KITAY, Jeffrey: "*Pensando em termos da cultura escrita*" in: DAVID R. OLSON e NANCY TORRANCE. *Cultura escrita e o oralidade*. São Paulo, Ática, 1995.

(2) HAVELOCK. Eric. "*A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna*". Idem, *ibidem*.

NOTA FINAL: os elencos de artistas amadores e profissionais que se apresentam em cena como "contadores de histórias" têm-se revelado, por sorte nossa, grandes adaptadores de textos para o teatro.

LAURO GÓES *Mestre em Sistemas de Comunicação, Doutor em Letras e Profº da UFRJ.*

(Pág.19)

TEATRO DE ANIMAÇÃO: do ilustrativo à forma animada *

Pensar sobre o teatro de animação não significa dissociá-lo da arte do teatro, uma vez que isso só empobreceria a percepção do que seja esta linguagem. No entanto, trata-se de uma arte com especificidade, pois é na passagem do inanimado ao animado que ela se realiza.

Atualmente, os espetáculos de teatro de animação têm utilizado com muita frequência a presença do ator/animador visível no espaço de atuação, na cena. É comum ver espetáculos onde o ator/animador, interpretando uma personagem, contracena com o boneco. Às vezes é neutro em cena, ou de outra maneira, enquanto atua estabelece uma relação de cumplicidade com o boneco. O que permite observações identificando-o mais com um teatro de atores do que espetáculo de teatro de animação.

Por isso, quando se toma como referência o teatro de bonecos com a estética da manifestação popular, ou aquele pertencente às grandes tradições, é possível constatar que o teatro feito atualmente "*já não é um verdadeiro teatro de bonecos, mas um teatro que se serve dos bonecos, quando não pode recorrer a outros recursos*" (Jurkowski, 1993:41) Ou seja, o uso de variados meios de expressão, o abandono do boneco do tipo antropomorfo, a ruptura com o palquinho do tradicional teatro de bonecos e a presença visível do ator/animador na cena, tomam o teatro de animação produzido atualmente, um teatro bastante heterogêneo. Sua proximidade com outras linguagens artísticas incluindo a dança, mímica, circo, teatro de atores e espetáculo multimídia entre outros, tomam esta arte reconhecidamente mais contemporânea, porém heterogênea, distanciada dos códigos e registros que historicamente a tomaram conhecida do grande público.

(Pág.20)

É preciso considerar que, hoje, a expressão "teatro de bonecos" já não dá conta de contemplar a diversidade de formas e meios utilizados por esta linguagem. Teatro de bonecos tem, de certa maneira, caracterizadas as formas de expressão popular, englobando tanto o mamulengo quanto outras formas que trabalham com as técnicas de luva ou fios, a marionete, no espaço específico do palquinho, tenda ou empanada. Quase sempre, um teatro cujas narrativas transitam entre princípios de um teatro épico, boulevard, ou vaudeville, mas tendo sempre na palavra um dos fortes elementos na sua realização.

Já, expressões como "teatro de animação" ou "teatro de formas animadas" têm sido mais comumente utilizadas, porque conseguem aglutinar outros meios de expressão como máscaras, objetos, silhuetas e sombras, figuras, figurinos excêntricos, cenografia ousada além de outras formas e recursos utilizados em encenações. Além de também contemplar as diversas formas de atuação visível do ator/animador.

O mesmo ocorre em relação às expressões que identificam o artista: bonequeiro, manipulador, ator/animador. Enquanto bonequeiro pode ter conotação restrita ao uso do boneco, manipulador pode denotar o que usa apenas as mãos para dar vida ao objetivo, sem contar ainda com o sentido de relação verticalizada ou mesmo de predomínio completo do manipulador sobre o manipulado. Já, ator/animador contempla a idéia de ânima, alma. Refere-se a animação, de animar o inanimado, de dar ou despertar vida na forma aparentemente morta ou inerte, além de trazer implícita a idéia de dialogação entre forma, matéria e seu animador. Ator/animador sintetiza o trabalho do artista que projeta a realidade da personagem sobre um corpo que não é o seu, tornando essa realidade crível e capaz de impacto emocional.

No entanto, é possível perceber o teatro de animação perdendo seu estatuto de linguagem autônoma, diluindo-se ou fragmentando-se na prática e trabalho do ator. Em decorrência disso o boneco tem sido tratado de variadas maneiras, quase sempre sem o cuidado necessário para caracterizá-lo como forma animada, com vida e autonomia que a personagem exige.

Problemas como o uso ilustrativo do boneco, a inexistência do olhar como elemento condutor da ação, e a falta de construção de partitura de gestos e ações são freqüentes em encenações. São problemas que se apresentam simultaneamente interagindo no enfraquecimento do espetáculo. Refletir sobre isso pode colaborar na sua superação.

** O estímulo para escrever este artigo surgiu de observações feitas nos espetáculos apresentados no 2º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, realizado no período de 17 a 21 de agosto de 1998. Surpreendentemente, dos 13 espetáculos que integravam a programação, 11 trabalhavam com elementos do teatro de animação', bonecos, máscaras ou objetos.*

(Pág.21)

1 - O ILUSTRATIVO EMPOBRECEDOR

A encenação que faz uso ilustrativo do boneco é aquela que, fortemente apoiada no texto, usa o boneco para enfeitar ou decorar a narrativa. A presença do boneco nada acrescenta àquilo que o texto já diz. O boneco aparece como "recurso", colaborando para criar surpresas, climas, dando certa dinâmica ao espetáculo, solucionando dificuldades quando o elenco é reduzido, ou ainda, resolvendo certos problemas técnicos como caracterização física de personagens. É adereço, por vezes alegoria, ora ornamento da cena. O movimento e as ações do boneco não acrescentam nada, apenas ilustram o texto, o que toma tudo redundante.

Outra característica marcante é a quantidade de bonecos ou formas postas na cena, dando a impressão que a direção do espetáculo acredita que a quantidade de objetos movendo-se pode garantir a atenção do público ou a qualidade do trabalho.

No teatro de bonecos, o movimento, a ação, adquire importância capital. O movimento já é em si linguagem, há uma dramaturgia do movimento. Assim, como a imagem, é uma modalidade emocional que não precisa necessariamente ter narração, mas tem um conteúdo importante. Por isso, é preciso escolher criteriosamente o boneco ou a forma animada; é preciso experimentar e definir dramaticamente sua função na cena, no espetáculo; é preciso dar sentido a sua presença. Um organizado desfile de bonecos, ainda que estes sejam bem confeccionados, pouco colabora porque nada acrescenta à ação.

Quando se oferecem muitos códigos ou signos, o público tem dificuldade de ler tudo simultaneamente, assim como o ator, por sua vez, também tem dificuldade de dominá-los.

A manipulação à vista, tão largamente difundida hoje, apresenta com frequência, sérios problemas. Principalmente quando o corpo do ator acaba sendo mais expressivo que a animação do boneco. O que remete à pergunta: se o ator faz melhor, por quê usar o boneco? Nestes casos a presença do boneco é meramente ilustrativa. Ao se recorrer ao uso do boneco, no momento em que atua, ele deve ser a maior fonte de expressão. Quando o boneco entra em cena precisa ser visto como o foco central da situação. Se o ator o cobre com seu corpo, nem que seja parte da máscara ou corpo do boneco, a cena fica suja. Começam a surgir “parasitas” na cena. Ser a fonte central de expressão permite ao boneco adquirir autonomia, atuar claro já no início da sua atuação, do seu aparecimento na cena.

(Pág.22)

Às vezes o “ilustrativo” se evidencia mais claramente em espetáculos cujos textos foram adaptados da literatura (contos, romances, poemas). Não é fácil fazer este tipo de adaptação porque quase sempre a poesia está contida no texto, dificultando sua transposição para ações, que caracterizam a linguagem dramática. Nestes casos, o ilustrativo se instala porque o boneco ou a personagem animada não vivencia a ação. Ele apenas mostra acontecimentos, não vive sua aventura enquanto personagem.

Comumente se diz que se vai ao teatro para ver e ouvir. Isso é imprescindível, no entanto, não é suficiente, aliás, é muito pouco. O espetáculo precisa ser bem feito, limpo, acabado. Mas é preciso, sobretudo, com sua forma e conteúdo, transgredir, inquietar, lançar dúvidas sobre nossa forma de ser e ver o mundo. Mesmo que o espetáculo seja correto e perfeito, é preciso haver emoção, verdade, transfiguração poética. Caso contrário, como diz Peter Brook, instala-se o “*aborrecimento... a sensação de não estar ligado a ação que acontece a nossa frente.*” (BROOK, 1994:47) Nada pode ser pior para o ator, do que perceber que não existe cumplicidade entre ele e o público.

2- O OLHAR QUE NÃO VÊ

Todo boneco tem uma máscara, seja com desenho de olhos ou não. Muitas vezes seus traços mais marcantes são seus olhos e essa é uma conquista feita no processo de confecção do boneco. Também existem bonecos que não apresentam olhos desenhados em sua escultura. Difícil porém, para ambos, é fazer com que eles olhem, ou vejam na cena. Essa é outra conquista que só pode ser feita na sua animação. Seu animador precisa descobrir, encontrar e saber mostrar como o boneco olha, quando olha e para o que olha. O importante é mostrar que o boneco tem um olhar e que este olhar é que

dirige a atenção de quem o vê, o público. Por isso, seu olhar precisa ser visível. O público precisa perceber claramente que o boneco olha e para o que olha.

O boneco olha com toda a cabeça e seu nariz dá a direção precisa do olhar, ou seja, seu olho é substituído pela cabeça. Trata-se uma ampliação do momento que define a direção e o foco do olhar. Um ator pode fazer com que seu olho corra numa ou noutra direção, sem mover a cabeça. Já o boneco, que normalmente tem olho desenhado ou esculpido, dificilmente pode fazer este jogo. Além disso, o que caracteriza a ação do boneco é a ampliação do gesto, é o exagero de cada ação. Assim, quando olha, olha com a cabeça inteira e o que dá a direção exata do olhar é a ponta do seu nariz.

Jacques Lecoq (1), na sua escola de formação de atores, do Vieux-Colombier, trabalha com este princípio: o olhar como condutor da ação. A ação de cada personagem é precedida pelo olhar que indica, informa o que será realizado por ela. Recorrer ao uso da máscara pode ser um valioso instrumento capaz de auxiliar o ator animador a perceber a importância do olhar, a necessidade de seleção de cada gesto, de estabelecer relação com o objetivo ou forma animada.

O olhar, além de indicar o que o boneco faz, tem a capacidade de dar o foco principal da ação. O olhar é o condutor e definidor da atenção do público, dirige e define o que o público deve ver. Isso ajuda o boneco a estabelecer cumplicidade com o público. A atuação do boneco que desconsidera a presença do público ou atua sem estabelecer cumplicidade, corre riscos de fazer com que a atenção do público se perca.

(1) *Jacques Lecoq publica muito pouco sobre seu trabalho como diretor e sua prática na Escola do Vieux Colombier em Paris. Seus dois artigos mais conhecidos entre nós são:*

*Rôle du Masque dans la formation de l'acteur. In Aslan, Odette. **Le Masque. Du Rite au Théâtre.** Paris: Editions du Crns, 1988.*

*Le Jeu Masqué, In **Le Théâtre du Geste.** Paris : Bordas, 1987.*

*Ariane Mnouchkine também, diretora do **Théâtre du Soleil,** escreveu um texto fundamental para compreender a importância do uso da máscara no trabalho do ator:*

*Lê Masque, une discipline de base. In : Aslan, Odette. **Le Masque, Du ? Rite au Théâtre.** Paris : Editions du Crns, 1988*

(Pág.23)

3 - PARTITURA DE GESTOS E AÇÕES

A realização de uma cena, a comunicação de uma idéia ou sentimento no palco exige que a mesma esteja muito clara para o ator. Quando este não tem clara a idéia que quer comunicar, tem dificuldade de expressar ou transformar isso em ação. Porém, ter clara a idéia não é suficiente para transformá-la em gestos e ações que expressem o sentimento e seu conteúdo.

Por isso, a criação de um sub-texto, ou de uma partitura de gestos, ações e movimentos de cada boneco, definindo o sentimento e emoções de cada personagem e o que querem expressar é atividade obrigatória para que suas intenções fiquem claras. A elaboração da partitura de gestos e ações pode garantir a comunicação ao público, das idéias e sentimentos de cada personagem boneco. Quando não se faz isso, a resposta do público logo aparece: desinteresse e "aborrecimento".

O boneco realiza sua expressão através de elementos claros e objetivos. E colaboram para isso, de início, os materiais com o qual ele é construído. O material já é uma importante fonte de dramaturgia, capaz de sugerir e determinar a dinâmica do movimento do boneco. Improvisar, ir lenta e gradativamente descobrindo os movimentos e possibilidades expressivas do boneco, é fundamental. Antes mesmo de estar pronto, ainda no seu esboço, o boneco pode apresentar sua autonomia. Ver um boneco no espaço de atuação é muito diferente de vê-lo sobre uma mesa da oficina de confecção. Improvisar, mesmo que ele não esteja de todo pronto, é importante, uma vez que colabora na descoberta do seu caráter, de uma gestualidade que vai se esboçando e de fingindo com a experimentação, nos ensaios. Isso pode enriquecer o vocabulário expressivo da personagem. A seleção de cada gesto, cada movimento, vai configurando a personagem que se constrói nos ensaios.

(Pág.24)

É nos ensaios que se pode selecionar e decidir tanto pelos grandes gestos e ações, assim como os pequenos detalhes, escolhendo os mais expressivos.

“Mas é preciso constância e paciência, é preciso trabalhar os detalhes, os movimentos mínimos, lentos, repeti-los à exaustão, até que o supérfluo seja eliminado.” (AMARAI, 1991:283)

É preciso saber definir e escolher o que é gesticulação, ações e gestos de expressão dramática. Estes são os mais preciosos, pois são os que dão sinceridade ao trabalho. É fundamental trabalhar detalhadamente a animação de cada um dos bonecos, atentos ao olhar, às pausas, aos silêncios, trocas com o público, forma de caminhar, voz de cada boneco, enfatizando as relações que estabelece com outras personagens ou objetos em cena.

Encontrar comportamento diferentes para cada boneco é outra tarefa essencial. Quando todos os bonecos expressam seus sentimentos da mesma forma, as coisas se confundem, ficam ilegíveis e a cena torna-se enfadonha.

O ator animador é antes de tudo um ator, e um ator com sensibilidade plástica. Precisa ser sensível para a forma, sua mobilidade, textura e rigidez. Se não sente isso é muito difícil realizar seu trabalho. Quando o ator animador não conhece os elementos básicos do nascimento físico do seu objetivo de expressão, dificilmente domina seu trabalho. É preciso conhecer o corpo do qual é feito seu objeto de expressão para junto com isso ir trabalhando e colocando emoção. O ator animador precisa estar atento e vigilante no sentido de segurar e garantir imagens interiores que o mobilizem e o motivem para a realização das ações exteriores. Por isso ele tem pelo menos dois níveis de concentração que precisa dominar: interior e exterior, além de estar atento aos gestos do outro boneco ou ator com quem contracenam.

(Pág.25)

Enfim, o teatro de animação é a arte do detalhe, da elaboração paciente de cada cena, uma arte que se caracteriza pelo artesanal não só no processo de confecção dos materiais de cena, mas sobretudo, pelo cuidado e requinte que a encenação exige. É um teatro que exige precisão, onde o menor gesto deve ser estudado, filtrado, eliminando assim o que nele existe de banal, supérfluo, vulgar e ilustrativo.

VALMOR BELTRAME (NINI) Professor de Teatro no Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina — UDESC. Atualmente prepara tese de doutorado sobre Teatro de Animação no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP.

Referência Bibliográficas

JURKOWSKI, henryk. Vacas Gordas Y Vacas Flacas. In: **PUCK N 5.Bilbano**: Éditions Institut International de la Marionnete/Centro de Documentación de Bilbao, 1993.

BROOK, Peter. **La Puerta Abierta**. Barcelona : Barral Editorial, 1994.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1991.

(Pág.26)

AS AVENTURAS DE TABARIN - SÃO GONÇALO/RJ

Autor: Desconhecido

Grupo: Trupe Dos Farsantes

Direção: Ana Carbatti

Duração: 40 minutos

Sinopse: Tabarin, criado de Lucas e apaixonado por Isabela, arma muita confusão com um leitão, para conquistar seu amor e encher a barriga no banquete de núpcias.

O VELHO LOBO DO MAR - RIO DO SUL – SC

Grupo: Companhia de Bonecos

Direção: Willian Sieverdt

Duração: 20 minutos

Sinopse: Uma história emocionante, cheia de surpresas para nós e para Charlie, um marujo aposentado. Perdido numa ilha esquecida em algum lugar do Atlântico seja subindo em um coqueiro atrás de alimento, tentando convencer uma minhoca ir para o anzol, seja em busca de um tesouro ou até mesmo fazendo amizade com uma baleia, Charlie mostrará a todos que para tudo na vida há uma saída e, por isso ele é conhecido pelos Sete Mares como "O Velho Lobo do Mar".

ARLEQUINADA NUM SÓ ATO - BLUMENAU – SC

Autor: Pedro Domingues

Adaptação: Roberto Murphy

Grupo: Elementos em Cena

Direção: Roberto Murphy

Duração: 40 minutos

Sinopse: É um espetáculo que reúne canções, danças, malabarismos... É uma aventura poética que tem na essência o resgate da fantasia e da inventividade na criança que partilha conosco a festa do teatro em nossas apresentações.

(Pág.27)

PAITITI – JOINVILLE - SC

Circuito Escolar

Autor: Ivan Carlos de Melo

Grupo .Unicórnio Grupo Alternativo de Teatro e Música

Direção: Ivan Carlos de Melo

Duração: 40 minutos

Sinopse: Menino solitário descobre o mundo fantástico das historias onde os amigos são infinitos.

FESTANÇA – PERNAMBUCO – PE

Autor: Fernando Augusto e Nilson de Moura

Grupo: Mamulengo Só Riso

Direção: Fernando Augusto

Duração: 1 hora e 10 minutos

Sinopse: Recriação poética do mamulengo inspirada nas tradições dos folguedos populares do nordeste. Com 75 bonecos ricamente vestidos, desfilam pelo palco as mais belas manifestações artísticas da cultura nordestina.

UM VÔO SOBRE O ATLÂNTICO – FLORIANÓPOLIS – SC

Autor: Bertolt Brecht

Grupo: Teatro Jabuti

Duração: 40 minutos

Sinopse: Adaptação da peça didática radiofônica, onde o clima de rádio é construído através da utilização de microfone. Repórteres da "Rádio Continental" colocam o espectador diante do fato histórico e este pode embarcar no sonho de realizar a travessia do Atlântico. Enfrentando o nevoeiro, uma tempestade de gelo ou o próprio cansaço, nos deparamos com nossos próprios limites e as possibilidades de ir além.

(Pág.28)

BRINCANDO DE BONECOS – BLUMENAU - SC

Circuito Escolar

Autor: Marcelo de Souza e Janice Pezzoti

Grupo: Canhoto de Teatro

Direção: Marcelo de Souza e Janice Pezzoti

Duração: 35 minutos

Sinopse: Peça cômica composta de vários quadros, mostra a importância da criatividade explorando as possibilidades de utilização dos objetivos.

GORDA A LA VISTA – ARGENTINA

Autor: La Gorda Azul

Grupo: La Gorda Azul

Direção: Ulisses Bechis

Duração: 45 minutos

Sinopse: "Gorda a la vista" utiliza rotinas de palhaços e desenhos animados para transportá-los ao teatro. É um humor visual e auditivo em que se usa pouco texto, tentando produzir desenhos animados' ao vivo, apoiados na música e nos gestos.

SE ESSA RUA FOSSE MINHA – CURITIBA – PR

Autor: Criação Coletiva

Grupo: Rosana Stavis Produção

Direção: Maurício Vogue

Duração: 1 hora

Sinopse: Retrata a criança na fase dos “porquês”, das descobertas e dúvidas e coloca esses questionamentos em cena através de brincadeiras e jogos de faz-de-conta, estimulando a imaginação e criatividade do espectador.

A BANDA - SÃO PAULO - SP
Circuito Escolar

Autor: Rubens Rewald

Grupo: Cia. Além Tempo

Direção: Cristiane Paoli – Quito

Duração: 50 minutos

Sinopse: A confusão começa quando um empresário quer levar uma apresentação da Banda (Orquestra de palhaço) para a Turquia, mas, não há passagens para todos. A partir daí são criadas várias situações cômicas nas quais os personagens têm que demonstrar todos os seus talentos.

OS CONTADORES - RIO DE JANEIRO – RJ

Autor: Adaptação Livre de Ângelo Faria Turcci a partir de Fábulas de la Fontaine

Grupo: L.I.T. Laboratório de Investigação Teatral

Direção: Ângelo Faria Turcci

Duração: 50 minutos

Sinopse: Cinco atores e dois músicos contam três fábulas que falam simbolicamente sobre a natureza do homem, o ciclo inevitável de vida e morte com recursos populares (folclóricos).

O MENINO LÉO E O POETA NOEL - BELO HORIZONTE – MG

Autor: Neuza Sorrenti-Adaptação de Mamélia Dornelles

Grupo: Casa de Cultura Oswaldo França Jr.

Direção: Mamélia Dornelles

Duração: 1 hora e 20 minutos

Sinopse: Menino vai morar com o avô em bairro da periferia da cidade. O avô, um apaixonado pelas músicas de Noel Rosa, introduz o menino no universo criativo da nossa música popular de raiz.

(Pág.30)

O FAUSTISTA DE HAMELIN - MANAUS - AM

Circuito Escolar

Adaptação: Selma Bustamante

Grupo: Baião de Dois

Direção: Selma Bustamante

Sinopse: A Cidade de Hamelin é invadida pelos ratos, enquanto nenhuma tentativa parece resolver o problema, aparece o Flautista que com sua música leva os ratos para se afogarem no rio. O Rei nega a recompensa prometida e o Flautista Leva embora todas as crianças da cidade.

HISTÓRIAS DE UM REI TIRANO - ITAJAÍ – SC

Autor: Sônia Robatto e Ruth Rocha

(Adaptação Denise da Luz)

Grupo: Téspis Cia. de Teatro

Direção: Denise da Luz e Max Reinert

Duração: 35 minutos

Sinopse: Este espetáculo conta uma história bem conhecida... Era um vez um sapo que virou príncipe ao ser beijado por uma linda princesa. Eles apaixonaram-se e até chegaram a casar-se. Mas engana-se que pensa que eles viveram felizes par sempre, pois tudo que tem começo normalmente tem um fim. Mas, nossa linda história não acabou bem assim... A verdade é que este sapo transformou-se num reizinho chato e impicante, como todo “sapo que vira rei” ...

DESFILE DE RUA - CHILE

Grupo: T-Lon Del Cid-Santiago

Espectáculo: Carnaval do Chile Mitologias Populares

Autor: Enrique Cid Perez

Diretor: Enrique Cid Perez

Sinopse: Resgate da cultura mitológica e das crenças populares do povo chileno, mostrando, através de bonecos gigantes, sua dança folclórica.

(Pág.31)

DESFILE QUANDO OS FIGURINOS FALAM

(Participação dos alunos do curso de Moda da FURB e artistas da cidade)

Coordenação: Sueli Petry, Carlos Santos e Ricardo dos Santos.

Integrantes do Desfile: Ursula Ionen, Sandra Regina Betti Zanon, Romeica Wippel, Patrícia Silva, Fabiane Moser, Ângela Alves, Pedro Dantas, Margarete D'nis, Carlos Eduardo Pereira, Marcelo, Denise de Almeida, Fernando Kleis, Giba de Oliveira.

EQUIPE DE APOIO:

André Soltau, António Leite, Ari José Garcia, Bia Pasold, Carin Christ, Carla Carvalho, Carlos Alberto dos Santos, Carlos Crescenço, Carlos Falcão, Carmen Hoffmann, Cristiane Rafada Heimann, Cristina Ferreira, Dennis, Dirceu Bombonatti, Eduardo Dettmer, Gilberto dos Santos, Giba de Oliveira, Gilmar Zickhor, Elisete Beck, Júlio César Schneider, José Gomes, Karin Hoffmann, Kátia C. B. R. Gabriel, Leandro de Assis, Lúcio José Vieira, Luiz António Fronza, Maria Aparecida de Souza Reis, Maria Avi Welter, Marili Martendal, Marlete de Borba, Nelson Curbani, Osni Cristóvão, Rafael Allan Lemke, Ricardo Santos, Rodrigo Dalmolin, Rosana Gruner, Russel Peixer, Taiana Haelsner, Talita Furhmann, Verena Peilis.

PERFORMANCE

Performance teatral de António Leopolski

(Pág.32)

2º FENATIB CONVIDADOS

SELEÇÃO DOS ESPETÁCULOS

Eduardo Montagnari – PR

Lourival Andrade Júnior – SC
Maria Teresinha Heimann - SC

DEBATE DOS ESPETÁCULOS

Fernando Augusto Gonçalves – PE
José Ronaldo Faleiro – SC
Karen Acioly - RJ
Valmor Beltrame - SP

MESA REDONDA TEATRO INFANTIL HOJE

Fernando Augusto Gonçalves, Ilo Krugli, José Ronaldo Faleiro, Karin Acioly, Valmor Beltrame

OFICINANTES

César Rossi, Adriana Cíntia Ferreira, Eduardo Montagnari, Fernando Augusto Gonçalves, Giba de Oliveira, Lauro Góes, Osni Freire, Ursula Ionen, Ulises Bechis.

PALESTRANTE

Eloí Elisabet Bocheco - *Literatura Infantil*

(Pág.33)

Agradecimentos Especiais

Prefeitura Municipal de Blumenau
SAMAE-Serviço Autônomo Municipal de Água e Esgoto
Secretaria de Educação
Secretaria da Criança e do Adolescente
SETERB-Departamento de Trânsito
Secretaria Municipal de Comunicação Social
Ministério da Cultura - MinC
Sociedade Dramático Musical "Carlos Gomes"
Hotel Himmelblau
Vonpar Refrescos (Coca-Cola)
Editora Moderna Gattaes Distribuidora
Livraria Alemã
Jornal de Santa Catarina
Diário Catarinense
Jornal "A Notícia"
RBS-TV
TV Galega (BTV)
TV Barriga Verde
TVI-Furb
Rádio CBN
Rádio Menina
Rádio Globo
Rádio Blumenau
Rádio Nereu Ramos
Rádio Antena I
Rádio União FM

(Pág.34)

3º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

Informações e Inscrições
FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU
RUA XV DE NOVEMBRO 161 – CENTRO – BLUMENAU – SC
CEP 89.010.001 - CX POSTAL: 425
FONE FAX (047) 326 6874
TELEFONES (047) 326 6872 e 326 6977

(Pág.35)

PROGRAMAÇÃO E REALIZAÇÃO:

Fundação Cultural de Blumenau
Blumenau Governo Popular Prefeitura de Blumenau

APOIO:

Fundo Nacional da Cultura Ministério da Cultura - FUNARTE
CDL - Câmara de Dirigentes Lojistas de Blumenau
Cervejaria Continental
RBS TV
CEA – Centro de Educação de Adultos
Prefeitura Municipal de Blumenau
Secretaria de Educação
PROEB – Secretaria de Turismo
Secretaria de Comunicação
Secretaria de Administração
SAMAE
SETERB