

(Capa)

REVISTA DO 5º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

Homenagem a Maria Clara Machado

9 a 17 de agosto de 2001

(Contra-capas - Foto)

(Página 3)

Que ecoem nossos aplausos

Ações de apoio, desenvolvimento e defesa da criança e do adolescente fazem parte das grandes prioridades da nossa administração. Com orgulho, Blumenau vem recebendo a cada ano diferentes premiações nacionais de reconhecimento à eficiência dos nossos programas voltados à infância e ao jovem.

No nosso entendimento, enquanto governo identificado com os mais profundos anseios da sociedade e incentivador da participação popular nas decisões de interesse coletivo, é preciso lutar persistentemente pela qualidade de vida e formação das novas gerações. Só a consolidação de iniciativas que conduzam plenamente à inclusão social, é capaz de construir a cidadania hoje e para sempre.

Neste sentido, o **Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau**, o nosso **Fenatib**, tem uma função determinante como portal de acesso à cultura para nossas crianças. Trata-se de um evento que celebra a criatividade, a beleza e o pensamento, estimulando simultaneamente, através de tantas montagens e encenações, a reflexão e a fantasia. Desta conjugação de arte e idéias certamente brotam novos conceitos entre este público tão especial.

Ao dar as boas-vindas a atores, diretores, produtores e equipes que nos visitam neste festival, aproveito para cumprimentá-los pela dedicação a esta área da dramaturgia tão complexa e de extrema responsabilidade educativa. Trabalhar com e para o público infantil, embora haja opiniões contrárias, é tarefa das mais penosas. Seja pelas dificuldades de realizar uma montagem, seja pela falta de hábito de nossa população freqüentar o teatro. É indispensável exaltar esta perseverança e capacidade de acreditar e valorizar os sonhos, que move cada grupo, cada ator.

Blumenau os recebe com todo o carinho. Desejamos a todos momentos de amizade, enlevo e sucessos. Recebam nossos aplausos, sempre. E que eles ecoem através de todo o Brasil.

Décio Nery de Lima

Prefeito Municipal de Blumenau

(Página 4)

Fenatib: um bem cultural necessário

O sentido do nosso trabalho é socializar o teatro como um bem cultural, favorecer o pensamento circular, apostar toda a nossa crença no ser humano.

Quando pensamos cultura, pensamos no exercício de um trabalho cotidiano, irmanado fortemente à vontade política de fazer um projeto que transforma a arte e criatividade em sinônimos de liberdade, participação, persistência e coragem.

O Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau é o momento de viver o lúdico, o sonho, a fantasia, a estética, a sensibilização despertada em cada ser presente nos espetáculos, desbloqueando e restabelecendo experiências vivenciadas e adormecidas dentro do cidadão.

O teatro tanto pode valorizar os instrumentos em si da ação, quanto da pedagogia pela qual um grupo cria seu trabalho e projeta no plano social. Também permite às pessoas que assistem, a aquisição de uma linguagem estética vinculada à razão e à emoção, desenvolvendo nelas oportunidades para troca e aprendizado.

A Fundação Cultural de Blumenau mais uma vez reúne esforços e parcerias para tornar realidade a quinta edição do Festival Nacional de Teatro infantil de Blumenau, um evento sintonizado com a criança, com a escola, com os professores, atores e diretores, e, principalmente, com as discussões atentas do fazer teatral para a criança e o adolescente.

Bráulio Maria Schloegel

Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

(Página 5)

Teatro: despertando interesse da criança

O teatro pode ser visto como um espaço onde se interpreta o texto. Um espaço ocupado por alguém que o outro observa. Entre ambos a consciência de cumplicidade, onde alguém interpreta um personagem ou uma situação através da palavra e do gesto, reproduzindo no outro, que assiste, momentos que levam ao sonho, à fantasia ou à realidade através da expressão. O teatro tem despertado, cada vez mais, o interesse de nossas crianças. E isto leva a crer que o Festival Nacional de Teatro Infantil abriu espaço para a descoberta de novos experimentos para o desejo de trabalhar com o outro e com a presença de uma platéia, estimulando aprendizado, vivências variadas e ritmos diferentes.

As cinco edições do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau têm permitido um conhecimento crescente do fazer teatral, e uma aproximação mais íntima com a linguagem do teatro.

A semente plantada em 1997 hoje comemoramos, com alegria. São aproximadamente 150 crianças e jovens fazendo teatro na Fundação Cultural, que assinalou um novo tempo na cultura blumenauense.

Chamamos, aqui, a atenção de quem educa, para um repensar constante do processo educativo. É preciso ampliar referências e trabalhar, simultaneamente, com todas as linguagens (escrita, sonora, dramática, visual, corporal etc), para construir na criança sua própria visão de universo e abrir caminhos para a

percepção, a espontaneidade, a inventividade, rompendo barreiras que lhe permitam ganhar a liberdade. Como diz Guimarães Rosa "Mestre não é só quem ensina, mas quem, de repente, aprende". Transcender os próprios propósitos e estabelecer diferenças individuais, capazes de levarem ao aprimoramento do ser humano, enquanto sujeito singular e coletivo.

O teatro permite estabelecer essa comunicação com o transcendental, com a fantasia, com o sonho, com o lúdico, com a maneira de ver e viver a arte. É a magia que surge, se desprende do fazer real. É um crer, sem ser de verdade. Acontece, num determinado momento e espaço, transforma-se e, ao se transformar, cria emoção, comunica e provoca ação e reação, mudanças e encantos.

Maria Teresinha Heimann

Coordenadora do Fenatib

(Página 6)

Revista do 5º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau

Décio Nery de Lima

Prefeito

Inácio Mafra

Vice-Prefeito

Fundação Cultural de Blumenau

Bráulio Maria Schloegel

Presidente

Maria Teresinha Heimann

Diretora Administrativo-Financeira da FCB

Coordenadora do 5º Fenatib

Sueli M. V. Petry

Diretora Patrimônio Histórico Museológico

Vilarino Wolff

Diretor de Cultura

Expediente

Supervisão: Secretaria de Comunicação Social PMB

Jornalista Responsável: Juarez Porto DRT/RS 5338

Redação e revisão: Marilí Martendal Nicolau

MT/SC 00694 JP

Colaboração: Valmor Beltrame e Taiana Haelsner

Diagramação: Babi Carvalho e Rui Fabiano

Tratamento de Imagens: Arivaldo Hermes

Fotos: Mário Barbetta e Eraldo Schnaider

Rua Quinze de Novembro 161 - Fone 326-8124

Fax 326-6874 - Cx. Postal 425

e-mail: comfcb@terra.com.br

Impressão: Nova Letra Gráfica e Editora

Editora Cultura em Movimento

Dirceu Bombonatti

Diretor Executivo

Conselho Editorial

Carlos de Freitas (Presidente)

Alceu Natal Longo

Maicon Tenfen

Sueli Petry

(Página 7)

Um poder inovador: o infantil e o popular

Despertou nossa atenção, no 5º Festival de Teatro Infantil de Blumenau, a relação estabelecida entre o infantil e o popular: mais que partir de textos escritos especificamente para crianças, boa parte dos espetáculos recorreu ao folclore, a contos populares, e inclusive a adaptações de clássicos que partiam desta mesma base. Levando-me a perguntar: Que relação

existe entre o infantil e o popular?

Na sociedade hierárquica e autoritária em que vivemos, fundada em relações verticais que colocam em plano inferior, em termos de expressão artística

ou cultural, os produtos a que dão o rótulo de "infantil" ou de "popular"; de uma sociedade em que o fanatismo do ganho ou do lucro faz do negócio (nec-otium) sua lei - e nessa negação do ócio, da possibilidade

contemplativa ou recreativa (re-criativa), instala o fanatismo da trabalho, fazendo desse trabalho um dever com a qual se oculta a condição explorada e alienada daquele que é um trabalhador; de uma sociedade em que são, assim, desqualificados ou desvalorizados o jogo, a brincadeira, as representações e as manifestações espontâneas que expressam um exercício de pensamento com total liberdade de movimento e uma ingenuidade que é a abertura mesma para o imaginário; em que a "seriedade" daquele saber estabelecido e institucionalizado é posta em confronto, nos planos ontológico e ético, com a suposta "superficialidade" dessas representações; em que a "realidade" em que se alicerça a primeira crítica implícita ou abertamente a imagem ilusória" que caracterizaria as demais - o adulto desqualifica o infantil, "cultura" de elite desqualifica a expressão popular e uma sociedade de relações verticais fabrica uma ideologia que tenta justificar a necessidade e a pretensa "verdade" das hierarquizações que estabelece.

No entanto, as últimas décadas vêm mostrando acentuada tendência para uma crescente apropriação daquelas expressões e manifestações por aqueles que hoje manipulam a chamada "indústria cultural". No caso da criança, como forma de atuar sobre ela e formá-la à imagem e semelhança de modelos desejados - modelos que, como tem sido seguidamente denunciado, sobretudo no que se refere à mídia, buscam legitimar a escala de "valores" da sociedade estabelecida capazes de garantir a reprodução social. No caso do "lazer" adulto, repetindo as relações da sociedade que o gera: as competições (esportivas, automobilísticas, festivais de cinema e música, etc.), a valorização em função do mercado (que hoje se pavoneia como "marketing cultural"), os mecanismos de projeção (como no futebol e carnaval) aliviando tensões e inquietações...

Não é dessas manifestações que falamos. Falamos em a-propria-ção: termo que tem à raiz a noção de serem aquelas expressões próprias ou características do infantil e do popular. O que as caracteriza, ou seja, o que trazem como caráter ou

marca e que é sentido como um valor a ser apropriado e transformado em mercadoria de consumo, ou tornado objeto de manipulação e controle? Ou melhor,

O que é a brincadeira, o que é o jogo?

O que denotam, do brinquedo infantil ao folguedo popular? O que têm em comum suas diferentes expressões? Qual o seu sentido e significado mais profundos? Qual o seu papel para a criança ou para o povo que os gera?

A formulação mesma das perguntas já evidencia a diferença do enfoque: perguntar o que são para a criança ou para o povo é buscar desvendar os recursos geradores dessas expressões, ou seja, aqueles que informam quanto a suas formas de garantir uma sobrevivência material ou usar produtivamente a própria experiência; quanto às formas de associação ou relação com os outros; quanto às formas de expressar ou representar no plano simbólico suas relações com o mundo em que estão e os seres humanos que nele vivem. Recursos que, conscientizados ou sentidos como tais têm um potencial transformador cada vez mais evidente.

Pois uma das primeiras e mais evidentes características comuns das "brincadeiras" ou jogos populares e infantis é o fato de serem a fabulação de uma relação. Por exemplo, em "O Boi Viramundo", das relações sociais - o patrão, o padre, o doutor apresentados de forma crítico-cômica, nelas afirmando o papel do "brincante"; ou em "A Porta "Azul", a da mulher jovem enfrentando os obstáculos e desafios a sua individuação e crescimento; que em "O Casamento da Princesa Juliette" incluem a vivência da diferença, a abertura ao mundo-floresta e a negação do tradicional no que tem de castrador (a educação dita "feminina", a etiqueta...); ou do dono do "Cirquinho" e seus palhaços e destes entre si, reproduzindo criticamente as formas dominantes atuais; ou em "João e Maria" atingindo em plano profundo a relação pais/filhos, e sua possível carga de medos, fome, abandono e morte, etc. etc. Os exemplos, multiplicáveis, mostrariam sempre uma relação, experimentada ou revivida. Daí a posição ambivalente da criança, ou do brincante, que ora vê suscitada sua atividade – e aí desprende toda a potência da fabulação, assumindo papéis, inventando estratégias para as situações criadas, enfrentando obstáculos, resolvendo problemas, correndo todos

os "Riscos", tendo que ser Arisco, um Corisco" - ora se mantém em passividade, brincando de ser ela própria o brinquedo, o joguete do jogo - como se

sentem muitas vezes quando os acontecimentos estão acima e além de seu controle e a "sorte" ou o "azar" é que decidem (como no final de "O Carro Caído").

O que leva a perceber a seriedade desse brinquedo, que Freud já assinalou ser uma de suas características mais importantes, ou que Bruno Bettelheim lembra ao dizer que é a "perplexidade existencial" da criança que se reflete nessa

fabulação. E evidencia que esse exercício do corpo, da inteligência e a fantasia não é tão gratuito quanto o julga a pseudo-seriedade da cultura "erudita" e "adulta". Pois detendo-nos um pouco mais sobre ela vemos que a potência dessa fabulação coloca-se a serviço de necessidades e desejos. Ou seja, da realização do desejo, não na satisfação alucinatória, mas sim na lúdica ou ritual: o princípio da realidade (que no brincante adulto obriga a seus comportamentos do cotidiano), cede lugar ao princípio do prazer - o jogo, a alegria, a soltura, que fazem dos palhaços figuras emblemáticas - e assim abre espaço ao irreal, ao imaginário, ao sonho (como no lírico "Sonho de Natanael"), à troca de papéis. (em que o "marinheiro Marinho" pode até mudar a atitude do comandante), ao jogo de possíveis, em que tudo pode acontecer - até vencer o diabo ou transformar uma "megera" em afável companheira... E, para o personagem que aí age, expressa-se, neste possível, o que ele pode, o seu poder.

O ator ou brincante instala-se no irreal, no lúdico e produz algo que, se não "espelha" à realidade externa, expressa uma outra realidade, interna, profunda, que é a sua maneira de sentir e viver a realidade em que se insere: profunda porque o que se passa na cena, o mundo aí colocado, é "real" para os personagens que o vivem. Não é este, aliás, o paradoxo mesmo do jogo teatral, que "finge" ou "mente" para melhor dizer a verdade, em que através da máscara teatral do personagem se revela o eu mais fundo dos seres humanos?

Profunda também porque esse faz-de-conta situa-se no parecer, não no ser -mas esta aparência tem tal carga e força que o ator/espectador entra no jogo, instala-se no imaginário, é capaz até de "ver" as pulgas que fazem acrobacias no circo...Naquele momento, desligado do tempo real, cronológico, surge a possibilidade de uma outra vida, de um permanente recomeçar: o boi morreu, mas vai ressuscitar; o marinheiro ou os meninos se perderam, mas vão se salvar... A cada lance tudo recomeça do

nada – espera que é típica do jogo teatral, onde se está sempre esperando Godot, o julgamento de um deus, o desvendar de uma verdade que fará a tragédia do herói ou dará um final feliz ao drama...

Por tais características o jogo torna-se uma aprendizagem da realidade, ou seja, uma maneira possível de organizar ou elaborar as próprias experiências para situar-se dentro dessa realidade. A realização do desejo e a abertura para o imaginário são também mais que um momento catártico ou um divertimento: situar-se é também identificar-se, obter uma valorização ou reconhecimento - que pode ser um (re)conhecer-se, um "mostrar quem sou", no caso do adulto, ou um responder à pergunta fundamental, "quem sou eu?". De todo brinquedo infantil.

Não será por todas essas razões que o jogo teatral se torna re-animador, isto é, capaz de, recreando, re-criar uma alma (alma) nova para todos os que dele participam? O 5º Festival de Teatro Infantil nos deu ocasião para afirmar que sim...

Maria Helena Kühner

Professora, pesquisadora, escritora com publicações de ensaios, artigos, resenhas e livros. Membro técnico de comissões estaduais de teatro, Conselho Estadual de Cultura RJ, assessora da direção do Serviço Nacional de Teatro, responsável pela política teatral e supervisão – avaliação de sua atuação nacional nas áreas de teatro experimental, universitário, infantil e amador. Gerente da área infanto-juvenil da TV Educativa, Diretora (eleita) da Revista SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, abrindo seu intercâmbio com 38 países. Possui em seu currículo vários prêmios e participações de concursos nacionais de dramaturgia, peças radiofônicas, críticas, entre outros. Pelo conjunto de sua obra recebeu da União Brasileira de Escritores o Diploma de Mérito Cultural, entregue na Academia Brasileira de Letras em 1992. Além dessas atividades mais permanentes, desenvolve uma série de outras secundárias e temporárias.

(Página 10)

Fronteiras etárias o teatro - da demarcação à abertura

A pesar de impregnados pelas representações mentais adocicadas que costumamos ter acerca da infância, por vezes chegamos a nos interrogar sobre a universalidade desse conceito. Um garoto de nove anos de idade, cujo trabalho na lavoura seja essencial para a subsistência do grupo familiar, por exemplo, constitui apenas uma ilustração, entre tantas outras, da relatividade da própria noção de infância e das contradições às quais ela remete.

Sabe-se que nem sempre a infância foi vista da mesma forma que hoje, ou seja, como uma fase da vida merecedora de cuidados e atenções distintos daqueles dispensados à idade adulta. Isso nos permite situá-la, pelo menos em parte, como uma relação socialmente estabelecida.

A legitimação social da infância constitui uma chave relevante para que possamos constatar uma situação contraditória. Em nosso sistema econômico é o envolvimento do indivíduo com a produção de bens que acaba caracterizando o grau de atenção que a sociedade é capaz de lhe conferir. Assim, nos países ocidentais, a criança tanto quanto o idoso tende a ser objeto do tratamento nitidamente discriminatório destinado aos indivíduos não-produtivos.

Situada no âmago dessa ambigüidade, a relação entre o adulto, detentor de um poder assegurado por sua condição de idade, e a criança, desprovida dessa prerrogativa, configura-se como uma relação entre

desiguais. Esse é exatamente o desequilíbrio que está no âmago de uma modalidade artística recente, cuja origem data deste século. Trata-se do teatro voltado para uma faixa etária específica: o público jovem.

Embora sua história não seja longa, o lastro de experiências acumuladas em nosso país no âmbito do chamado teatro infantil, ou, de modo mais abrangente, teatro infanto-juvenil, já é suficientemente amplo para justificar uma análise dessa problemática.

Com efeito, se os primórdios do teatro voltado para as jovens gerações surgem no continente europeu, o ideário dessa modalidade teatral não tarda a fazer suas primeiras aparições em terras brasileiras.

Na Europa, no final do século passado, a militância do proletariado pela sua emancipação se revela, entre outras frentes, através da luta em prol da escolarização em massa, levando a reivindicações por um novo estatuto para a criança e o jovem. Criam-se assim condições favoráveis para o surgimento de uma literatura voltada particularmente à infância, matriz da especificidade do teatro infantil.

É no bojo dessas idéias que o diretor russo Constantin Stanislavski, referência fundamental do trabalho do ator no teatro contemporâneo, emite, em 1907, uma famosa afirmação, cujos desdobramentos provavelmente surpreenderiam seu próprio autor. Quando declara que "o teatro para crianças é como o teatro para adultos, só que melhor", Stanislavski estabelece, por assim dizer, o marco zero de uma modalidade cênica particular, que, a partir daí, começa a se multiplicar no Ocidente.

Ao longo das décadas seguintes, a própria URSS, Inglaterra, França, Estados Unidos e países da Europa do Leste, entre outros, assistem ao fenômeno da institucionalização do teatro dirigido especialmente à infância, que passa a atender cada vez mais as necessidades de um mercado de consumo em contínua expansão.

No Brasil, é com os textos edificantes de Coelho Netto e Olavo Bilac que aparece pela primeira vez uma literatura dramática voltada diretamente para a criança. Em 1948, a histórica encenação de *O Casaco Encantado* de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro, passa a constituir uma referência importante. Os vários prêmios recebidos e as numerosas traduções do texto abrem promissoras perspectivas para o nosso emergente teatro infantil.

A partir de então, essa modalidade teatral começa a integrar efetivamente o quadro das manifestações cênicas ao alcance do grande público, nas principais cidades do país.

Durante a década de 50, três importantes grupos asseguram, em diferentes proporções, a expansão do teatro infantil no Brasil. O Tablado, fundado por Maria Clara Machado em 1951, cuja continuidade o torna um caso à parte entre nós, tem seu lugar consagrado na história do teatro brasileiro. A variedade de textos que gerou, o fato de ter sido a fonte de formação de inúmeros profissionais de peso em nosso meio, assim como a importância dos "Cadernos de Teatro", atestam a relevância do Tablado para a consolidação de uma mentalidade teatral que incluísse o público jovem. Na mesma época, em São Paulo, o Tesp, instituído por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, apresenta semanalmente espetáculos infantis em teatros da prefeitura, estendendo mais tarde suas atuações à televisão, através de adaptações da literatura ocidental e de literatura para crianças. Em Porto Alegre, Olga Reverbel cria o Tipie, que apresenta regularmente espetáculos infantis realizados por normalistas, abertos a todos os interessados.

O final dos anos 60 assiste à eclosão de uma contestação a formas tradicionais de autoridade, em países submetidos a diferentes regimes políticos. Abre-se assim espaço para novas concepções acerca da posição das jovens gerações na sociedade e, a partir delas, para a crença nas potencialidades

emancipadoras quanto à França e ao Brasil, por exemplo.

São Paulo e Rio de Janeiro presenciam, em meados da década de 70, o crescimento em ritmo bastante acelerado da oferta de espetáculos infantis. Textos originais, traduções, adaptações, roteiros para improvisação dão origem a encenações designadas como infanto-juvenis, que têm lugar em horários especiais, nas mesmas salas que abrigam apresentações para adultos.

Tendo em vista a formação do "espectador de amanhã", desenvolve-se intensa mobilização, reunindo figuras de relevo de setores teatrais e educacionais. Ela manifesta seu vigor através de conquistas como a atribuição de premiações e subvenções voltadas exclusivamente para o teatro infantil ou mediante o surgimento da Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude. Esta última lidera por vários anos importantes iniciativas no debate público da questão, sobretudo no campo da criação e da documentação da dramaturgia especificamente voltada para crianças e adolescentes.

Ao examinar o teatro voltado para as jovens gerações, no entanto, o observador é levado a formular interrogações sobre o acúmulo de insuficiências e distorções que o caracterizam. A análise revela que, tanto em termos das soluções cênicas propostas, quanto das representações sociais veiculadas (1), textos e espetáculos infantis vêm configurando até hoje no Brasil uma produção cultural específica carregada de efeitos nitidamente perversos.

No que se refere ao enredo, observa-se que a ação dramática ou é substituída pelo palavrório, ou se configura como movimentação desenfreada no palco. Por outro lado, a possibilidade de múltiplas leituras por parte do público, que é uma das prerrogativas inerentes à obra artística praticamente inexiste na dramaturgia e no espetáculo tidos como infantis. A partir da constatação de que, no nível da trama, o que aparece com maior frequência é a ausência de contradições, pode-se perguntar qual é o tipo de posicionamento diante do mundo que vem sendo favorecido por essa produção teatral.

Música e comicidade são recursos onipresentes, tidos como componentes intrínsecos de um suposto gosto infantil. Tentativas de envolvimento direto do público no enredo revelam um posicionamento discutível frente à relação adulto-criança, na medida em que não costumam ter incidência efetiva no desenrolar da trama. Quase sempre escamoteiam o autoritarismo do elemento adulto, pois é concedida à platéia a ilusão de um poder que nada tem de efetivo.

Quanto à construção da personagem, costuma ser caracterizada por absoluta precariedade. A escassez de atributos que lhe são conferidos, assim como a ausência de dúvidas ou contradições internas, alia-se à quase inexistência de qualquer perplexidade ou questionamento em relação a si mesma ou ao ambiente que a cerca. Uma vez inserida na trama, a personagem habitualmente não passa por qualquer evolução, ressaltados os casos em que, no final, a maldade cede lugar à bondade.

Ao longo das três últimas décadas é esse o panorama que se observa, contrariado apenas por raros espetáculos marcados por inegável ousadia e cuidado de acabamento. Muitas dessas honrosas exceções são caracterizadas pela diversificação da temática abordada, ou então pela ênfase na própria noção de jogo ou de faz-de-conta como eixo da representação. Alguns dos espetáculos mais interessantes desse período se propõem não a propiciar a ilusão do real, mas a enfatizar o caráter, por assim dizer, performático do espetáculo.

Afora, portanto, esses casos particulares, o que se pode verificar é que a especificidade da dramaturgia e da encenação infantis não vem lhe assegurando nível de qualidade enquanto criação artística. Subjaz às representações mentais do adulto produtor do discurso teatral a imagem de um jovem espectador

marcado por uma espécie de indigência de caráter intelectual. Uma encenação pobre, um texto recheado de lugares-comuns ou uma interpretação incipiente são veiculados sem maiores constrangimentos, na medida em que têm *apenas* crianças como alvo.

Através de um domínio precário dos pressupostos do gênero dramático por seus autores, os textos encenados oferecem um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano.

Algumas das importantes questões que atravessam a vida cotidiana do jovem espectador atual, ocasionando transformações nas práticas sociais, tais como a violência urbana, ou a influência crescente da mídia, por exemplo, não são tratadas em termos dramáticos. Temas que, de algum modo, revelem as aspirações e as contradições de nossa sociedade, ou que incitem ao questionamento das relações entre os homens, não se fazem presentes. Conseqüentemente, o espectador se confronta com uma visão de mundo que consagra a ordem vigente como a única possível.

A inexistência de um maior cuidado artístico no teatro voltado aos jovens espectadores, em última análise, parece simultaneamente encobrir e reafirmar a desigualdade de poder entre as gerações. Dentre as múltiplas modalidades possíveis de relacionamento entre o emissor adulto e o receptor infantil, os caminhos da pobreza artística e do conformismo é que são trilhados com esmagadora frequência.

Pode-se mesmo ir mais longe, avançando a idéia de que a pretensa adequação *a priori* do espetáculo a faixas etárias precisas encobre uma tentativa do adulto de, em última análise, controlar o alcance da fruição do ato teatral pelo jovem espectador. Não é difícil reconhecer implicitamente nessa tentativa uma noção equivocada segundo a qual a apreensão artística se faria apenas em um nível estritamente intelectual.

Na medida em que se autoproclama especificamente infantil ou infanto-juvenil, esse teatro vem quase sempre renunciando a cumprir um papel mais relevante, que possa distingui-lo do âmbito do simples *divertissement* promovido pela televisão, por exemplo.

Dramaturgia e encenação na atualidade necessitam encontrar respostas atuais para cumprir a vocação historicamente consagrada do teatro de suscitar interrogações sobre a condição humana. Cabe a ele, teatro, formular, através de linguagens cênicas contemporâneas, múltiplos pontos de vista sobre os impasses do homem atual, na perspectiva de contribuir para que o público se situe diante deles com uma perspectiva diferenciada daquela comumente veiculada pela mídia.

Mais do que nunca, refletir sobre as funções do teatro, hoje, implica pensá-las enquanto pólo distinto da padronização cultural que nos domina, e fazê-lo independentemente da faixa etária do público.

Uma vez que todo esse quadro nos leva a constatar os efeitos perversos da destinação exclusiva de espetáculos teatrais para a infância, propomos a defesa de uma superação da especificidade do teatro infantil. Para tanto, seria necessária uma mudança no eixo de abordagem dos responsáveis pelo evento teatral. Ao invés de canalizar as preocupações em torno de uma formulação adequada a uma determinada idade, caberia, antes de mais nada, refletir sobre as peculiaridades de caráter propriamente artístico do teatro que se pretende fazer.

Se há um vetor inerente à concretização do ato teatral, ele só pode ser o próprio desejo do encenador, sua aspiração a dar forma a uma intuição ou a percepções por vezes inicialmente difusas. Uma vez lapidado, transformado em acontecimento cênico, esse desejo, comunicado a pessoas de idades variadas, será também percebido, inevitavelmente, de maneiras diversificadas. Nesse sentido, destacamos duas

encenações paulistas recentes que ilustram com clareza a prioridade que impulsiona seus autores.

Vladimir Capella é um diretor que desde a década de 70 vem mantendo uma produção teatral marcada pela busca de criar poesia cênica, sem se restringir a classificações etárias. Há poucos anos, *Maria Borralheira e Píramo e Tisbe* já haviam surpreendido o público pela qualidade das soluções cênicas apresentadas. No final de 1997, ele estréia seu mais recente espetáculo, *O Homem das Galochas*.

É o próprio Capella quem assina também o texto, no qual se mesclam a vida e a obra de Hans Christian Andersen. O conto "As Galochas da Fortuna" fornece a estrutura dramática que permeia a encenação, servindo como referência para o encontro entre dois personagens centrais: Andersen garoto impetuoso e o velho Andersen já à beira da morte.

No plano da obra do escritor dinamarquês, se "História de uma Mãe" e "A Sombra" são os contos vividos integralmente em cena, há também uma série de personagens conhecidas de suas histórias, como o rei que está nu ou a vendedora de fósforos, que fazem aparições esporádicas. Sua decodificação sem dúvida necessita de um quadro de referências mais provavelmente detido pelo espectador adulto, o que não diminui o interesse de sua presença. Da mesma forma, a belíssima metáfora criada a partir da noite, a envolvente alegoria da morte, ou a temática da velhice podem ser lidas em diferentes níveis por espectadores de diferentes idades.

Trata-se de espetáculo notável, tanto pela complexa construção dramática do texto, tecida pela interpenetração entre o plano da ficção criada por Andersen e o da sua própria existência, quanto pela riqueza de significações simbólicas reveladas pelo trabalho como um todo, marcado pela segurança e delicadeza do diretor.

Em um registro totalmente diverso, desde 1984 o grupo XPTO vem arrebatando prêmios e encantando platéias com suas criações inusitadas, resistentes a tentativas estritas de classificação. Seus espetáculos sempre impressionaram pelas curiosas sínteses obtidas entre teatro, música, dança e uma especialmente engenhosa animação de objetos e bonecos.

O último trabalho da companhia, *Buster, o Enigma do Minotauro*, é uma hilariante comédia, homenagem ao famoso ator cinematográfico das décadas de 20 e 30, Buster Keaton. A encenação recria com marcação esmeradíssima as personagens e as *gags* do cinema mudo. Através de um nível milimétrico de detalhamento, são apresentadas passagens com movimentação frenética, que originam quiproquós extraordinariamente rebuscados. A teoria do Cômico de Bergson, segundo a qual o que provoca o riso é o aspecto mecânico que pode se fazer presente na conduta humana, parece ter nesse espetáculo sua mais acabada ilustração.

Assim como ocorre em relação ao próprio cinema mudo, não caberia discriminar faixas de idade adequadas para o público de *Buster*. Todos - crianças, jovens, adultos e terceira idade, de acordo com suas diferentes possibilidades de apreciação - chegam a viver momentos de grande prazer na platéia desse espetáculo.

Tanto *Buster* quanto *O Homem das Galochas* são criações de artistas experientes, com nítidas posturas de caráter estético, mobilizados, antes de mais nada, pela intenção de dar forma cênica acabada à ficção que desejam oferecer ao público. Ao invés de simplificarem *a priori* sua criação, visando a um suposto benefício a ser auferido pelo público infantil, assumem a postura inversa. Vladimir Capella e Osvaldo Gabrieli concretizam cenicamente aquilo que querem transmitir, sem abrir qualquer concessão em prol de uma pretensa facilidade de recepção da platéia. Sempre que a ocasião se apresenta, ambos os diretores

reiteram que seus espetáculos se destinam a pessoas de toda e qualquer idade. Ao assim fazerem, eles abrem múltiplas possibilidades para um diálogo de caráter sensível entre as gerações, tendo a fruição comum de uma obra artística como ponto de partida.

Estamos diante de dois espetáculos de qualidade, dignos de serem apreciados por pessoas com graus heterogêneos de experiência de vida. Dentro das possibilidades de seu referencial cultural e de suas competências de leitura cênica, cada espectador terá ocasião de elaborar as significações que mais lhe falarem de perto.

Não há razões para lamentar que a criança eventualmente não tenha compreendido *tudo*, como normalmente se diz. Mesmo que muitas metáforas não cheguem a ser decodificadas em toda sua carga poética, ela terá sido surpreendida e interpelada através do mergulho em uma ficção elaborada com extremo cuidado artístico, ampliando assim, de modo sensível, suas referências sobre si mesma e sobre os outros.

Um simples esforço de recordação de espetáculos teatrais assistidos durante a infância pode contribuir para confirmar esse ponto de vista. Hoje adultos, somos capazes de descrever o impacto de chegarmos a viver momentos de grande prazer na platéia desse espetáculo.

Tanto *Buster* quanto *O Homem das Galochas* são criações de artistas experientes, com nítidas posturas de caráter estético, mobilizados, antes de mais nada, pela intenção de dar forma cênica acabada à ficção que desejam oferecer ao público. Ao invés de simplificarem *a priori* sua criação, visando a um suposto benefício a ser auferido pelo público infantil, assumem a postura inversa. Vladimir Capella e Osvaldo Gabrieli concretizam cenicamente aquilo que querem transmitir, sem abrir qualquer concessão em prol de uma pretensa facilidade de recepção da platéia. Sempre que a ocasião se apresenta, ambos os diretores reiteram que seus espetáculos se destinam a pessoas de toda e qualquer idade. Ao assim fazerem, eles abrem múltiplas possibilidades para um diálogo de caráter sensível entre as gerações, tendo a fruição comum de uma obra artística como ponto de partida.

Estamos diante de dois espetáculos de qualidade, dignos de serem apreciados por pessoas com graus heterogêneos de experiência de vida. Dentro das possibilidades de seu referencial cultural e de suas competências de leitura cênica, cada espectador terá ocasião de elaborar as significações que mais lhe falarem de perto.

Não há razões para lamentar que a criança eventualmente não tenha compreendido *tudo*, como normalmente se diz. Mesmo que muitas metáforas não cheguem a ser decodificadas em toda sua carga poética, ela terá sido surpreendida e interpelada através do mergulho em uma ficção elaborada com extremo cuidado artístico, ampliando assim, de modo sensível, suas referências sobre si mesma e sobre os outros.

Um simples esforço de recordação de espetáculos teatrais assistidos durante a infância pode contribuir para confirmar esse ponto de vista. Hoje adultos, somos capazes de descrever o impacto de encantamento com o "como se".

A formação de um público apto a fruir a representação teatral pode ser objeto de uma verdadeira "escola do espectador" nos termos formulados por Anne Ubersfeld (2). Seja qual for sua idade, o espectador é também, em última análise, um produtor, na medida em que é apenas nele, ou através dele, que o sentido do ato teatral é formulado. Provocado em sua capacidade de estabelecer vínculos entre os signos emitidos e suas referências no mundo, o espectador é incitado à inventividade. Assim, um espetáculo tido como

não transparente pode desafiá-lo a tentar construir significações, propiciando-lhe, assim, a conquista de uma nova espécie de prazer.

Mais do que à compreensão da fábula, estamos nos referindo ao prazer da descoberta da linguagem do teatro, à percepção da *performance* e dos signos relativos ao espaço, à gestualidade, à indumentária, entre outros, signos esses que remetem a uma relação com o mundo.

Cabe reiterar que aprender a ler a representação teatral não é, de nenhuma maneira, uma prerrogativa da infância. Em toda e qualquer idade esse processo pode ser ativado, fornecendo pistas férteis para que o espectador amplie seu conhecimento sobre o comportamento humano.

No que diz respeito às modalidades de relação entre o adulto emissor e a criança receptora da representação, acreditamos que a experiência histórica acumulada já é bastante eloqüente. Ela nos revela que a infantilização das práticas teatrais trazidas a público necessita ser urgentemente revista, em benefício de um teatro que se proponha, antes de mais nada, a interpelar o espectador e a contribuir para ampliar seu olhar sobre o mundo que o cerca.

O Homem das Galochas e Buster, o Enigma do Minotauro respondem com inegável mérito a esse delicado desafio. Cada uma dessas encenações, por si só, pode engendrar o necessário debate sobre o interesse e a viabilidade de um teatro sem fronteiras etárias.

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP

Texto retirado da Revista USP, São Paulo, n° 44, pág. 335-340, dezembro/fevereiro 1999-2000.

(1) Ver da mesma autora, *No Reino da Desigualdade*, SP, Perspectiva, 1991.

(2) Importante semióloga da representação teatral, que expõe o referido conceito em seu livro *Lire le Théâtre II. L'École du Spectateur* (Paris, Belin, 1996).

(Página 15)

O Invisível: textos e contextos nos discursos do teatro para crianças

Olhares atentos para o palco. As luzes se apagam e a gritaria é geral. O palco se ilumina e o jogo entre atores e platéia começa a se delinear. Tudo sempre está por um fio. O público formado em sua maioria por crianças de diversas faixas etárias pode levar o espetáculo à glória ou ao fracasso absoluto.

Normalmente as crianças são levadas a penetrar no mundo do espetáculo proposto pelo grupo que o encena, por meio de cores fortes, figurinos detalhados, cenários requintados e uma sonoplastia que pontua a encenação, às vezes com sons, outras vezes com músicas. Quanto aos atores, ainda sobram as quedas desnecessárias e a necessidade de buscar o riso fácil e traiçoeiro, além de vícios corporais e falsetes vocais antiquados e ultrapassados. Não podemos acreditar que todos os elencos estão despreparados, obviamente que não, principalmente aqueles que se dedicam a uma pesquisa constante em relação ao trabalho do ator, independente de estarem se apresentando para crianças ou adultos. O ator deve pesquisar seu trabalho a todo tempo e sem restrições que possam podar ou limitar sua pesquisa. O ator deve estar preparado para qualquer personagem, e para isto sua bagagem e sensibilidade devem estar sempre afiadas.

Tudo isto é muito visível quando se fala de teatro para crianças, acredito que neste tipo de espetáculo, o ator está mais exposto às suas limitações. Quando estes desafios não são encarados de frente, a saída mais prática e menos inteligente tem sido as facilitações e banalizações do espetáculo como um todo, desde técnica até interpretações.

Crianças estão sempre atentas ao desenrolar do espetáculo, mas nem sempre estão ligadas nos textos proferidos pelos atores/personagens, e neste ponto aparece o real problema em nossos dias. O vale-tudo está na ordem do dia. O invisível torna-se uma arma perigosa aos ouvidos e mentes.

Adaptações de péssima qualidade, textos que não se importam com uma linguagem compreensível para crianças, lições moralistas e muitas vezes preconceituosas, povoam a pseudo-dramaturgia que se apresenta em nossos palcos pelo Brasil. Em certa medida grandes dramaturgos e dramaturgas do teatro para criança são esquecidos pelos nossos grupos. Para citar alguns Sylvia Ortof, Maria Helena Kühner, Maria Clara Machado, Ilo Krugli, Vladimir Capella, Guto Greco, Fátima Ortiz, entre outros.

Nestes 5 anos de Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, onde sempre estive na comissão de seleção dos espetáculos, foram assistidas mais de 300 fitas de vídeo e materiais gráficos de grupos de todo país, e a quantidade de textos reconhecidos como de boa qualidade é muito pequena. Claro que bons autores, ainda desconhecidos, foram assistidos e elogiados no festival, mas o crescente número de textos de qualidade questionável é preocupante. Por isso este meu alerta.

O que fica é um certo descaso com a dramaturgia para crianças, o vale-tudo novamente mostra sua cara. Escrever para criança requer um senso de responsabilidade e de conhecimento do universo infantil, que com certeza a grande maioria dos autores que se aventuram por estes caminhos não conseguem sequer convencer os adultos, muito menos as crianças. Escrever para crianças requer entender o seu pensar e o seu brincar, o seu tempo e sua falta dele, a sua repetição e persistência, sua audácia e coragem ou a falta delas, é deixar com que a criança que fomos arranque as armaduras e mordanças que nos foram impostas pelo tempo dos adultos e do trabalho. Escrever para crianças é não se deixar "enquadrar" (neste momento faço referência a Maria Teresinha Heimann por sua instigadora obra no Salão de Artes Plásticas - Cidade de Itajaí/2001, que através de caixas e textos nos faz entender mais a sociedade "quadrada e enquadrada que vivemos"), é sonhar acordado e dizer que o fantástico mora ao seu lado, ou dentro de si. Escrever para crianças é muito mais imaginar através das palavras e sentidos do que amontoar gags e palavrório imbecilizante.

Quando há uma preocupação do autor com o todo da criança, do lúdico ao real (entendido pelo ponto de vista dos adultos), não podemos eliminar o público infantil do mundo que o cerca, menos fantástico que seus desejos. Por isso é necessário mostrar à criança que este planeta pode ser transformado e que o país em que ela vive pode ter uma vida mais igualitária e generosa. Que pode passar de espectadora dos fatos para agente concreta e transformadora de sua realidade social. O social não pode estar desatrelado do lúdico. Envolvermos a criança num mundo que não existe e não existirá, é tão criminoso quanto incutirmos idéias derrotistas e fascistas através de nossas práticas. A liberdade, o coletivo, os direitos humanos, a luta contra a corrupção e a falta de ética, são alguns temas que podem estar presentes em espetáculos para crianças, independentemente do espaço, personagens e período que a peça ocorre. Bons exemplos disto são as peças "A Viagem de Um Barquinho" de Sylvia Ortof e "Putz, a Menina que Buscava o Sol" de Maria Helena Kühner, peças escritas para qualquer tempo e idade.

Atualmente "alguns" tentam nos convencer que a globalização é a única saída e que as distorções sociais serão aplacadas pela onda neo-liberal. Muitos acreditam nisso. E os nossos olhos se deparam a cada dia

com mais miseráveis, violência, desrespeito ao meio ambiente, escândalos políticos de toda ordem, desemprego e "maquinização" do homem. Fazermos um teatro engajado não significa panfletário, mas responsável. A "arte pela arte" é muito bela aos parnasianos. O mundo precisa de crianças eticamente preparadas para mudar o que deve ser mudado e criar alternativas menos autoritárias para os que virão. O teatro também é responsável por isto. Claro que existem os alienados, e não são poucos. A estes só resta a mera passagem pela vida sem deixar nada de construtivo e inovador, apenas "papagaiaram" pela vida, somente.

Volto a insistir que a discussão sobre o social e o respeito ao diferente, devem estar presentes em nossas práticas teatrais e as crianças de hoje nos agradecerão num futuro não muito distante.

Lourival Andrade Júnior

Diretor e ator de teatro. Professor de História Medieval. Coordenador do Curso de História da FACVEST/Lages/SC. Especialista em Teatro pela FAP/PR. Mestre em História Cultural pela UFSC, com dissertação em "circo-teatro". Premiado como diretor em vários festivais nacionais de teatro, entre eles: São José do Rio Preto, Americana, Pindamonhangaba, Isnard Azevedo (Florianópolis) e Universitário de Blumenau. Membro da comissão de seleção das 5 edições do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau e Debatedor em 2000 e 2001.

(Página 17)

Infância: entre a subordinação e a criação.

Via de regra educadores, artistas e arte-educadores tomam algumas bases comuns nas diferentes ações que exercem, tendo em vista a educação da criança. Nestas bases, aspectos "desumanizantes" da estrutura social construídos nas representações sociais desde a modernidade refletem - se na produção cultural *para* a criança e em sua relação com a produção cultural *da* criança.

Para colocar *a criança em cena* no ato educativo, necessitamos rever criticamente a idéia de infância sob a qual nos orientamos. Inicialmente tomemos como pressuposto que a infância não é uma só, ou seja, as crianças não vivem a infância de forma homogênea ou uniforme em nenhum dos seus aspectos: econômico, social, cultural, lúdico, alimentar, etc. Se podemos concordar que o que identifica a criança é o fato de constituir-se num ser humano de pouca idade, podemos também afirmar que a forma como ela vive este momento será determinada por condições sociais, por tempos e espaços sociais próprios de cada contexto.

A infância como categoria social não é única e estável, sofre permanente mudança relacionada à inserção concreta da criança no meio social. Este processo resulta em permanentes transformações também no âmbito conceitual e das idéias que a sociedade constrói acerca da responsabilidade sobre a construção dos novos sujeitos.

As rupturas ocorridas nas estruturas sociais e familiares, que tiveram como marco a sociedade moderna, resultaram na privatização do espaço familiar que passa a ser organizado em torno da criança. No entanto, a responsabilidade da família pela proteção, educação e socialização da criança, sofreu novas transformações a partir do desenvolvimento do modelo urbano-industrial que teve como conseqüência uma perpetuação das desigualdades sociais e da própria constituição da infância.

O chamado prolongamento do tempo de infância, concebido como um período em que a criança é

preservada do mundo do trabalho, é acompanhado de um maior reconhecimento social da criança e uma maior atenção à infância, mas não de uma garantia do direito à infância. Uma sociedade de extremas diferenças resulta no convívio com diferentes infâncias: vividas por crianças que têm um pleno reconhecimento dos seus direitos e por aquelas que não têm nenhum destes mesmos direitos garantidos.

A delimitação da infância tem se dado predominantemente por um recorte etário definido por oposição ao adulto, pela falta de idade, pela imaturidade ou pela inadequada integração social. Esta visão será contestada principalmente no final deste século quando delineia-se um conceito de infância, arrendatário de um novo tempo que passa a considerar as diferentes formas de inserção da criança na realidade, no mundo adulto, nas atividades cotidianas, nas brincadeiras e nas diferentes formas de manifestação cultural. Porém, como veremos, a infância permanece no horizonte, como depositária das esperanças da sociedade futura, de uma forma ou de outra, pela preservação e pela disciplinação.

Tradicionalmente quando pensamos uma ação ou um projeto cultural para as crianças, como novos integrantes de uma cultura, expressamos uma concepção guiada pela idéia da infantilidade como um ideal de pureza, ingenuidade, romantismo, imaturidade, inexperiência, etc. Vivemos a ambigüidade de uma idéia de natureza infantil única e o anseio de controlá-la, de ensiná-la o certo e o errado, o bem e o mal, enfim, de enquadrá-la num universo sócio-cultural já constituído.

A pedagogia é um exemplo disto, tem oscilado permanentemente entre o romantismo de uma educação pautada no "desabrochar" de uma formação humana conduzida pela natureza, e por outro lado uma educação pautada na disciplinação e na conformação às regras e aos modos sociais dominantes.

Ao mesmo tempo em que obviedade de que a infância não é única, esbarra cotidianamente na nossa frente num mundo onde convivemos com a exploração do trabalho infantil, com a exacerbação do consumo infantil e com crianças excluídas de todas as suas possibilidades de sobrevivência, reconhecemos, como diria o educador francês Celestin Freinet, que o ser humano de pouca idade expressa virtualidades humanas tais com a criação, a invenção, o envolvimento, a liberdade e a cooperação, que possibilitam a construção de algo novo. Fiquemos atentos, pois se identificamos a criança como aquela à qual falta a razão e a experiência, e não pela afirmação de suas especificidades, a criança passa a ser vista como aquela que deve ser completamente guiada pelo adulto. Se a criança deixa de ser vista como um ser social em desenvolvimento que resulta das relações sociais que estabelece, desconsideramos as desigualdades sociais e temos como consequência sua própria ratificação. A situação social da infância tem mantido contornos extremos, o mito da infância feliz convive com a violência, o abandono, etc., que desvelam um outro lado do mundo infantil sonhado pela humanidade, transformando-o na "*caricatura perversa do próprio mundo adulto*". (Calligaris, p.6-4)

A infância reinante nos estratos sociais médios, a qual se permitiu estender o tempo da infância protegida das preocupações, tem também hoje sua extensão cada vez mais encurtada, com uma vida organizada basicamente em função das expectativas e pretensões dos adultos. A criança volta a ser vista como o "adulto em miniatura".

Mesmo tendo conquistado um espaço social particular no mundo social, a criança torna-se depositária de nossas projeções. Cabe então perguntarmos: *qual o espaço que lhe resta de participação, onde ela poderá preservar-se com liberdade e independência em suas realizações?*

Projetando na criança nossos anseios adultos, nos mantemos ambivalentes nos projetos educativos e culturais que propomos, calcando-os algumas vezes na preservação de uma infância idealizada e noutras,

no enquadramento em um mundo adulto já constituído.

Na sociedade centrada no adulto, a criança é promessa e potencialidade, uma condição a ser ultrapassada, e o adulto (educador) se relaciona, portanto, com um futuro adulto e não com uma criança concreta. A infância idealizada pelo adulto chega a corresponder a uma mitificação, como bem aponta Chombart de Lauwe (1971):

(...) Através da mitificação existe uma reivindicação fundamental para si, uma forma de escapar ao tempo e a opressão dos papéis impostos pela sociedade, como também uma recusa do mundo tal como é vivido pelo adulto, em função de estruturas sociais, de instituições, de normas, sem nenhuma ponte em comum com mundo desejado e projetado na infância. (op.cit. apud ROSEMBERG, 1976, p. 1467)

No mundo moderno, a inocência infantil (vista como um momento de preservação) e a violência contra a criança (como reflexo de uma extrema imposição), convivem no mesmo espaço. O "direito" de compartilhar do mundo adulto representa de fato a própria ausência de direitos da criança, sobretudo da criança pobre. Com as crianças que têm sua infância furtada por condições de existência adversas ao mundo infantil do exercício do sonho e da liberdade, a sociedade compartilha as mazelas do capitalismo voraz: a miséria, a criminalidade e, na "melhor das hipóteses", a conformadora inserção no mundo do trabalho.

A crítica à universalidade da infância, enraizada pela pedagogia, vai ser mais recentemente apontada por aqueles que enfatizaram e reconheceram a sua heterogeneidade. A incorporação deste mesmo conceito de "infância heterogênea" decorre no reconhecimento da criança como sujeito de direitos, dentre eles o fundamental direito à participação.

E finalmente, se constatamos que a criança é autônoma e produz culturas diversas, reconheceremos que conhecemos muito pouco sobre estas culturas infantis e que precisamos tomar como ponto de partida de nossas ações *a observação das crianças*: o como brincam e sobre o que brincam; o cruzamento feliz que estabelecem entre fantasia e realidade; as expressões de seu imaginário e o como interpretam temas da vida cotidiana.

Este novo momento nos exige consciência sobre a necessidade de espaços culturais que contemplem todas as dimensões do humano, sem esquecer que toda produção cultural como intervenção educativa precisa ser mantida sob estreita vigilância para evitar a exacerbação do poder controlador em detrimento do exercício pleno das capacidades humanas, sobretudo *a criação*, dando espaço para a plenitude das possibilidades de convívio entre adultos e crianças, e entre crianças sem separações etárias; de aventuras e de descoberta do mundo; de movimento e de livre expressão; de brincar e de repetir a brincadeira e da experiência estética e de ação criativa.

Eloisa Acires Candal Rocha

Professora Doutora do Centro de Educação

Pesquisadora do Núcleo de Estudos e

Pesquisa de 0 a 6 anos e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC

Referências Bibliográficas:

ARIÈS, Philippe. *A História Social da infância e da família*, R. J, Zahar, 1979.

CALLIGARIS, Contardo. "O reino encantado chega ao fim", *Folha de São Paulo*, 24/7/94, p 4-6 [Caderno MAIS].

CHARLOT, Bernard. *A mistificação pedagógica*, R.J., ZAHAR, 1979.

NARODOWSKI, Mariano. *Infancia y poder. La conformación de la pedagogia moderna*. Buenos Aires, AIQUE, 1994.

ROSEMBERG, Fúlvia. "Educação: para quem?" *Ciência e Cultura*, S.P: 28 (12), dezembro, p. 1467, 1976.

(Página 19)

Superar Preconceitos e Explicitar Paixões

A problemática que envolve o teatro para crianças no Brasil tem se evidenciado nas últimas décadas, diante da quantidade de espetáculos encenados. Se de um lado, essa produção estimula a frequência às casas de espetáculos, de outro, traz preocupações quanto à qualidade artística do que se oferece às crianças. Poderia afirmar que desde o início de suas atividades, principalmente a partir dos anos de 1945 quando começa a ganhar maior visibilidade junto a determinados setores da vida brasileira, essa arte é, muitas vezes, marcada por visões equivocadas, até preconceitos.

É comum ouvir de pessoas ligadas à atividade teatral, referências jocosas sobre o teatro infantil. São alusões indicando-o como linguagem destinada a atores despreparados profissionalmente ou dotados de pouco talento; como atividade incapaz de propiciar realização profissional e artística; como a atividade mais indicada para principiar na carreira teatral, acreditando que aí está o público menos exigente; como lugar onde técnica, rigor e elaboração artística podem ser negligenciados para a criação de espetáculos.

O ator italiano, Dario Fo, num trecho do seu livro "Manual Mínimo do Ator", dirige-se ao leitor, e em especial aos estudantes de teatro, dizendo: *Para realizar com dignidade o ofício e ser um bom homem de teatro, é preciso empenhar-se para obter todos os conhecimentos provenientes do estudo, da observação direta, da prática. Se não quiser levar uma rasteira, deve livrar-se dos preconceitos e evitar os modismos. Ligar-se ao tempo presente mesmo quando tratar de histórias do passado. Desconsiderar as definições, as categorias de importância, ou seja, as classificações de tipo aristotélico, que hierarquizam, põem em uma escala descendente de valores os gêneros: em primeiro lugar, a tragédia, depois o drama, em seguida a comédia, caindo até o teatro de bonecos, até chegar ao saltimbanco, ao palhaço.* (2)

O reconhecido ator não menciona o teatro infantil nessa hierarquia descendente de valores. Não é preciso, porque quem faz teatro para crianças sabe que ele também se refere a essa linguagem. Quando escreve, "caindo até...", esse *lá embaixo* também remete ao teatro feito para crianças. Mas o importante é a visão expressa pelo autor sobre a necessidade de superar o preconceito, que isso impede a possibilidade de aprender o ofício e além disso, de "realizá-lo com dignidade". Fundamental é evidenciar que sem evitar os modismos e o preconceito, dificilmente se obtém conhecimento. Que o preconceito é a intolerância, a exigência do pensamento homogêneo e a impossibilidade de aceitar e conviver com a diferença. E que a atitude que se espera de quem quer se expressar artisticamente é a da abertura e disponibilidade para experimentar, praticar, aprender e conhecer.

No entanto, defender a superação do preconceito em relação ao teatro infantil, não significa ser

condescendente com os problemas que a sua produção apresenta com frequência.

Equívocos que insistem em permanecer - A leitura dos textos dramáticos encenados em meados do século XX vai revelar a abundante presença de *conteúdos educativos* objetivando ensinar valores morais, éticos e até mesmo dogmas. Ressalto a expressão "conteúdos educativos" para destacar a diferença entre a função pedagógica que caracteriza a atividade teatral. Vejo o teatro como arte que sempre teve e continua tendo a função de suscitar dúvidas, desmontar certezas, questionar visões tidas como verdades acabadas. Assim, o teatro não é neutro em relação ao que se passa no mundo, ao levantar questionamentos, ao apresentar distintas visões sobre determinados problemas, assume a função pedagógica de estimular a reflexão, a dúvida e a produção do conhecimento.

Difícil é, quando essa preocupação educativa leva ao didatismo provocador de estreitamentos, quando assume um tom moralizante, inadequado para a atividade teatral; quando o artístico é relegado a um plano inferior, sobressaindo o ensinamento.

Essa dramaturgia encenada em meados do século XX revela, sobretudo, o entendimento predominante sobre o que era ser criança. Acreditava-se que ser criança era um estágio da vida como do "vir a ser adulto". A criança não era... seria. O tempo para viver a vida todavia não havia chegado. A infância era o tempo da vida para aprender, adquirir saberes que definiriam sua personalidade quando adulta. Não era estágio da vida a ser vivido como período para desfrutar as alegrias e as tristezas próprias de cada etapa da vida humana. Mas, período de preparação para outra etapa, esta sim mais importante, a vida adulta. Por isso o teatro, caudatário dessa visão, reproduzia tal concepção de infância, e dessa maneira contribuía na educação das crianças reforçando valores considerados importantes para a época.

A análise de espetáculos encenados nas últimas três décadas em diferentes regiões do país, confirma que ainda há muito por se fazer para superar essa visão equivocada da produção teatral para crianças. Os estudos de Pupo, 1991; Souza, 1996; Castro, 1987; evidenciam de um lado precariedades que marcam certas produções, e de outro, indicam alternativas e percursos de grupos cujos trabalhos são referência nessa linguagem.

Dentre os problemas que aparecem com frequência se destacam: enredos mal construídos em que predomina o discurso verbal impedindo o desenvolvimento da ação dramática; a incorporação do ritmo do videoclipe, a correria, a movimentação desenfreada incorporadas ao espetáculo com a justificativa de que "vivemos na era da imagem e velocidade"; personagens mal construídas, com precariedade de recursos, sem contradições, predominando o comportamento maniqueísta; o abuso de expressões no diminutivo; a opção pelo "tom pastel" na coloração tênue e suave do cenário e figurino, demonstrando a concepção de uma infância romântica, longe da vida real, concreta, e do universo de sonhos e problemas das crianças dos dias atuais.

Muitos espetáculos para crianças não conseguem superar a idéia de infância romântica eternizada nos versos de Casemiro de Abreu:

Oh! Que saudades tenho

Da aurora da minha vida

Da minha infância querida

Que os anos não trazem mais!

É possível que este tipo de infância ainda exista, mas como diz Mário de Andrade: "Piá não sofre? Sofre..."

E então?

Poderia continuar arrolando diversos problemas apresentados com bastante frequência nos espetáculos destinados ao público jovem. Porém, os estudos publicados no Brasil desde o princípio dos anos 90, dão conta de analisar com rigor, os erros e acertos na produção desta arte, demonstrando que o maniqueísmo, personagens esteriotipadas entre outros problemas, predominam em grande parte dos espetáculos. (3)

Apontar as deficiências de muitos espetáculos não significa que não exista uma produção exemplar, que diretores e grupos, em diversas regiões do Brasil não realizem trabalhos de relevância artística. Existem grupos e diretores cuja trajetória é marcada pela busca e experimentação, diferenciando seus trabalhos da maioria das produções ao público infantil.

Trajetórias e Referências - Em 1974 estréia o espetáculo "História de Lenços e Ventos" escrito e dirigido por Ilo Krugli. Hoje, estudos apontam este trabalho como marco que redefine a forma de fazer e pensar teatro para crianças no Brasil. Ana Maria Machado, crítica de teatro no Jornal do Brasil já anteviu a importância dessa montagem na edição de 16 de junho de 1976 ao escrever: *uma montagem que parece mesmo destinada a dividir o teatro infantil carioca em antes e depois, um espetáculo que não se pode perder, por sua vitalidade, sua inteligência, sua beleza plástica e pelas qualidades eminentemente teatrais que estabelecem com a platéia uma comunicação rica e rara.*

"História de Lenços e Ventos" abandona características do "teatro didático" anteriormente apontado, e valoriza a encenação, o espetáculo, reduzindo as distâncias entre teatro infantil e teatro adulto. Propõe a valorização da imaginação, fantasia, onde dramaturgia e interpretação são pautadas pelo jogo. Ludicidade e poesia são elementos indispensáveis nesse novo tipo de encenação.

O trabalho de Ilo Krugli desencadeia, junto a outras companhias teatrais que trabalham para crianças, a valorização do jogo, da ação e imagens. O texto dramático falado perde seu valor enquanto elemento central na encenação. A peça "bem feita", a narrativa com "princípio, meio e fim", começa a dar lugar à dramaturgia construída por fragmentos, à descontinuidade da narrativa.

Isso revela mudanças no entendimento do que seja infância. Da compreensão da criança como adulto em miniatura, ou estágio para o aprendizado de valores para pôr em prática na futura vida adulta, essa nova forma de fazer teatro vê a infância como período da vida a ser vivido como criança. Entende que aprender não é atividade a ser realizada concentradamente num período da vida, mas é permanente. Acredita na criança como ser humano dotado de inteligência, capaz de criticar e refletir. O pequeno trecho de um poema (4) escrito por Ilo faz a síntese da sua visão sobre este espetáculo e da sua motivação por continuar atuando para crianças:

*Dentro de cada criança existe um homem
de olhos abertos para o mistério de crescer
da noite para o dia e do dia para a noite.
Dentro de cada homem existe uma criança
recolhida numa sombra de crepúsculo que*

teima em evocar... "eu era..."

O teatro de Ilo sempre viu o ser humano nesse movimento entre a criança, que precisa ser respeitada como tal, e o adulto que já foi e ainda tem dentro de si a criança. Não é teatro dirigido a um só público, ou a uma faixa etária.

Atualmente no Brasil, diversos grupos de teatro, seguindo um percurso com características artísticas próprias, vêm realizando espetáculos destinados ao público jovem e merecem atenção pela qualidade técnica e artística. Em São Paulo são referências, o Grupo XPTO, o Grupo Sobrevento, assim como os trabalhos do diretor e dramaturgo Vladimir Capela. No Rio de Janeiro os "Atores de Laura", o Teatro Diadokai, a Cia. Preto no Branco. Em Santa Catarina, grupos como Teatro Sim...Por Que Não? de Florianópolis, Companhia Tespis de Itajaí e Unicórnio de Joinville, apenas para citar alguns, demonstram com seu trabalho que produzir espetáculos para o público jovem não tem diferença quanto ao cuidado e elaboração quando se encena para o público adulto. Aliás, talvez esta seja a marca mais importante do trabalho destes grupos: quando encenam, trabalham na perspectiva de estar fazendo teatro, independentemente da faixa etária a que o espetáculo se destina. Não fazem delimitação de idade, trazem para o palco temáticas sem a preocupação de que o público tenha o mesmo e único entendimento. Ao contrário, preferem que o público e cada receptor individualmente faça sua leitura, considerando sua vivência, história e visão sobre os temas levantados. Por isso, Grabrieli, diretor do XPTO afirma: *Pensamos a dramaturgia desde os primeiros trabalhos do grupo (baseadas em roteiros e não em obras com diálogos escritos), como se fossem peças autônomas de estrutura dramática e musical. Havia uma continuidade temática e visual, mas as partes integrantes da obra passavam ao espectador uma sensação aleatória e fragmentada. A fragmentação da trama dramática em "focos de revelação" sugere uma visão parcial do mundo, como na vida moderna. A palavra falada foi substituída por idiomas inventados ou tomada por um caráter musical justaposto ao semântico. A palavra se desdobra, se fragmenta, se reconstrói em novas articulações com íntima relação dramática criada junto à música realizada ao vivo, (sublinhando e articulando os movimentos dos atores) Esta atitude permite que a obra crie com o espectador uma comunicação sensível e total, deixando que aspectos mais racionais, que estejam solidificados pela palavra, vaguem sem rumo pelo terreno das ambigüidades, dos sonhos, do imperceptível, propiciando imagens abertas capazes de serem articuladas pelo público de formas diferentes. (5)*

Os caminhos trilhados por estes grupos são múltiplos: teatro com texto, sem texto, uso econômico da palavra ou invenção de idiomas; dramaturgia fragmentada servindo-se de uma unidade temática e visual; música e sons marcando a partitura de ações, incidindo sobre a dramaturgia; o trabalho corporal do elenco pautado pela precisão, limpeza de gestos e sobretudo pelo jogo; o abandono da relação racional com o espectador, privilegiando a sugestão, o sonho. Talvez, por isso, Maria Lucia Pupo, observando o percurso dos grupos de São Paulo, faz a seguinte proposição:

Mais que nunca, refletir sobre as funções do teatro, hoje, implica pensá-las enquanto pólo distinto da padronização cultural que nos domina, e fazê-lo independentemente da faixa etária do público. Uma vez que todo esse quadro nos leva a constatar os efeitos perversos da destinação exclusiva de espetáculos teatrais para a infância, propomos a defesa da superação da especificidade do teatro infantil. Para tanto, seria necessária uma mudança no eixo de abordagem dos responsáveis pelo evento teatral. Ao invés de canalizar as preocupações em torno de uma formulação adequada a uma determinada idade, caberia, antes de mais nada, refletir sobre as peculiaridades do caráter propriamente artístico do teatro que se pretende fazer. (6)

Duas questões se destacam na proposição de Pupo: uma primeira diz respeito à necessidade de negação dos modelos envelhecidos de encenar, abolindo as fórmulas testadas, o caminho seguro e sem desafios, a opção por atender a modismos e o compromisso de "agradar o público". Ou seja, pesquisar, testar, se desafiar e trabalhar... trabalhar, são bons caminhos a serem seguidos. A segunda é o abandono do compromisso de encenar para uma determinada idade ou a superação da especificidade do teatro infantil. A professora chega a essa formulação depois de observar que os espetáculos que mais têm marcado a história do teatro para crianças no Brasil são exatamente aqueles que nascem com o desejo expresso dos elencos em "fazer teatro, " independentemente da faixa etária a que se destinam. São espetáculos que comovem todo o público pela sua atualidade, pelo rigor técnico, relevância das discussões que suscitam, e pela carga poética contida no trabalho.

Por que fazer teatro para crianças? - O Brasil é um país cujas diferenças sociais, e injustiça na distribuição da riqueza material e bens culturais é de tal ordem que obriga milhões de crianças ao trabalho para garantir a própria sobrevivência; ao abandono da escola gerando legiões de analfabetos; a distintas formas de violência física e simbólica, excluindo-as dos direitos mais fundamentais da pessoa.

Ao mesmo tempo, "há uma geração de crianças e adolescentes que vive nos shoppings centers e ali alimenta seus sonhos de lazer e consumo. Estes jovens vivem na natureza artificial das paredes de vidro, do ar condicionado, onde relacionar-se virou sinônimo de comer no McDonalds e consumir roupas de grife,

insuflados pela propaganda em escala globalizada." (7)

Trata-se de um cenário onde, para muitos, a pergunta "por que fazer teatro para crianças?" acaba adquirindo uma dimensão que implica em estar permanentemente atendo a esse contexto, a essa realidade. Estudos sociológicos recentes encomendados pela Unesco apontam que educação, cultura, lazer e esporte são as armas mais potentes contra o envolvimento de jovens em casos de violência. As contribuições que a arte pode oferecer na educação de crianças e jovens já é alvo de estudos há muitos anos, porém não é o centro das discussões deste artigo. No entanto, é interessante observar como as opiniões de diretores de teatro atuando em distintas regiões do Brasil, ao responderem a pergunta anteriormente formulada, revelam preocupações parecidas que se expressam de forma diferente.

A diretora teatral de Curitiba, Fátima Ortiz, depois de sugerir a articulação das produções do teatro para crianças com outras áreas do conhecimento e das artes, escreve que "é importante reafirmar ser a arte uma manifestação do espírito humano e que o aprendizado propiciado por este fazer teatral, auxiliará à todos a expandir os valores do coração." (8)

Já o carioca Daniel Herz afirma que: "num mundo cada vez mais atomizado, individualizado, em que não há lugar para qualquer experiência coletiva que não seja de "massa", o ato de ir a uma sala de espetáculos e compartilhar com outras crianças uma experiência teatral viva não deixa de ser um ato de resistência à tendência, ao isolamento e à solidão imposta no meio da massa" (9)

Em Florianópolis, os diretores da peça "Livres e Iguais" do Teatro Sim... Por Que Não? dizem no programa da peça: "Esse trabalho nasce do desejo de expressarmos nossa inconformidade com os ventos cada vez mais evidentes da exclusão social, onde a sensação é a de que o ser humano vale muito pouco... ou nada".

Ilo Krugli, ao se fazer esta mesma pergunta, "Por que continuar a fazer teatro para crianças?" responde

que "a resposta estaria talvez nas frases criadas pelos atores, num dos nossos espetáculos, quando são escolhidos os caminhos a seguir pelo rio ou pela estrada":

Debaixo da terra tem água!

É este então o caminho de continuidade

por dentro ou por fora de nós adultos

e da nossa criança. É esta então mais uma

forma do risco de expressar a nossa procura

de liberdade e sobrevivência, num

momento em que cada vez mais os espaços

do homem estão sendo determinados

e condicionados a processos econômicos

dependentes e produtos culturais

impostos e massificados.

Fazemos teatro para que os nossos pés e

mãos não esqueçam sua longa e maravilhosa

história de artesãos do movimento

da alma do homem no amar e criar." (10)

As preocupações dos diretores são muito semelhantes e evidenciam a "arte como manifestação do espírito humano" e que sua prática "auxilia a todos a expandir os valores do coração; falam do teatro como "ato de resistência contra a massificação" ou como expressão da "inconformidade com a exclusão social e desvalorização do ser humano." E ainda, fazer teatro é reafirmar a história dos homens como "artesãos do movimento da alma no amar e criar". Esses diretores expressam a preocupação em fazer teatro contribuindo para sensibilizar cada vez mais o ser humano e transformar o mundo.

Por último, gostaria de destacar a opinião do educador italiano Gianni Rodari. Perguntado sobre a necessidade de se fazer arte para crianças, responde que, *sim, é preciso, porque aí reside a possibilidade de transmitir a elas, nossas paixões. O perigo da transmissão se transformar em doutrinação é real, mas é preciso antes de tudo respeitar a criança como tal e não se aproveitar da nossa superioridade de adulto para impor nossas idéias e convicções. Eu entendo por paixão, a capacidade de resistência; a intransigência em negar a hipocrisia sob qualquer forma em que se apresente; a vontade de agir e ser o que se é; a coragem de sonhar alto; a consciência do dever que temos, enquanto homens, de mudar o mundo para melhor, sem nos contentar com as medíocres mudanças aparentes; a coragem de dizer não sobretudo quando seria mais cômodo dizer sim; a coragem de não fazer como os outros, mesmo que seja preciso pagar por isso; a arte para crianças deve, sobretudo, demonstrar nossas paixões.* (11)

Superar a visão de infância como estágio da vida e, conhecer seu universo compartilhando com as

crianças nossos sonhos, são princípios que podem pautar o trabalho de todos. Acredito que o sonho de Rodari pode ser o sonho de muitos de nós e pode pautar o trabalho dos que lidam com teatro, não apenas para crianças.

Valmor Beltrame - Níni

Diretor teatral, ator. Doutor em teatro e professor 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, em 1995. É doutor pela mesma Universidade, com pesquisa sobre a formação profissional do ator titeriteiro. Atualmente dirige o espetáculo *Livres e Iguais*, com integrantes do Grupo Teatral "Sim... Porque não?!" de Florianópolis, SC.

(2) Fo, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: Editora do Senac, 1998, p.132.

(3) Hoje já é possível contar com estudos importantes como:

ARIÈS, Phillippe. A História Social da criança e da Família. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BETHELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. Artistas Brasileiros - Maria Clara Machado. São Paulo: EDUSP, 1998.

FREITAS, Marcos César. A História Social da Infância no Brasil. São Paulo: Cortez, 1997.

PUPO, Maria Lucia. No Reino da Desigualdade. São Paulo: Perspectiva, 1991.

(4) Trecho extraído do poema que abre a edição de "História de Lenços e Ventos" publicada pela Editora Didática e Científica, Rio de Janeiro, 2000.

(5) Revista do Fenatib N.3, páginas 16 e 17.

(6) "Fronteiras Etárias no Teatro: da demarcação à abertura". Revista da USP N.44, São Paulo, 2000. Pg. 338.

(7) Antonio Flávio Moreira, 2002.

(8) "A Linguagem Cênica no Teatro para Crianças". In Revista do Fenatib N. 3, 1999. Pg. 10.

(9) "Um Festival que vai direto ao centro da questão." In Revista do Fenatib N.3, 1999. Pg. 19.

(10) Introdução a "História de Lenços e Ventos". Obra citada.

(11) Texto citado por Brunella Eruli em seu artigo "Pour Enfants". In PUCK - la marionnette et les autres arts N.10. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1999.

(Página 25)

Lixo, criatividade e educação ambiental

Produzimos, consumimos, descartamos e também desperdiçamos. São algumas dessas ações cotidianas que precisamos questionar e talvez mudar para que a vida neste planeta não continue caminhando sem direção. Infelizmente, as consequências do atual sistema econômico mundial ainda não estão sendo

levadas a sério o suficiente para que possamos garantir às próximas gerações, uma boa qualidade de vida. Numa sociedade baseada em uma economia de consumo, muitas vezes o valor atribuído a um indivíduo refere-se ao seu poder de compra. Alguns conseguem acompanhar este estilo de vida consumista satisfazendo suas "necessidades" (e a do mercado), enquanto outros apenas lutam pela sobrevivência.

Discussões sobre os rumos da economia mundial são temas de conferências como a de Gênova, ocorrida no último mês de julho. Se a questão do lucro fosse considerada pelo ponto de vista do desenvolvimento sustentável, priorizando a qualidade de vida de todos os seres vivos em seus meios, as conseqüências deste sistema econômico insustentável ainda poderiam ser controladas. Do contrário, se os países de maior poder econômico seguirem apenas o caminho do lucro acima das conseqüências como um todo, o futuro poderá ser bem pior para o planeta inteiro, sem exceções.

Fatores como o crescente acúmulo de resíduos sólidos, somado a outros, como a enorme quantidade de energia proveniente das fontes naturais não renováveis que é gasta no processo de industrialização, poluição dos solos, da atmosfera e das águas, compõem um quadro complicado da situação ambiental do planeta, afetado cada vez mais pela ação do homem.

A quantidade de material descartável e reciclável desperdiçado ainda está na lista dos assuntos mal resolvidos em termos de saneamento público. O que é perdido por não se reciclar, é algo vergonhoso para grandes centros urbanos no Brasil, que segundo pesquisa recente, jogam por volta 1,9 bilhões de reais por ano (1).

Algumas das alternativas para se entender tantos problemas já estão sendo postas em prática há muitos anos, através dos trabalhos de educação ambiental formal e informal no Brasil.

As ações propostas já conhecidas, como os 3Rs do lixo – Reduzir o Consumo, Reaproveitar e Reciclar, são temas amplos e devem ultrapassar seu significado concreto, no sentido de uma nova avaliação na direção que desejamos dar à nossa vida.

Redução do consumo trata da ação preventiva, entretanto, mostra-se a mais difícil de se realizar, pois estamos cercados de apelos que nos levam à idéia de consumo.

Reaproveitar ou Reutilizar é a ação criativa onde o lixo é visto por outros ângulos. Reutilizando materiais estamos reduzindo o consumo. É uma forma de valorizar habilidades, onde o consumidor se torna ativo tomando uma nova postura, diferente daquela do comprador passivo que não participa de nenhuma etapa do processo de produção. Reutilizar é também dar outras possibilidades ao que já estava considerado esgotado, nos levando a entender a vida de uma nova forma, pois o lixo, de alguma maneira, nos traz a lembrança da morte, que na nossa sociedade é um assunto pouco elaborado e até negado.

São reflexos da vida moderna levando os seres a um grave distanciamento da natureza.

Tantos são os descartáveis que não só os materiais são desvalorizados, mas a vida corre o risco de passar a ser desperdiçada. Onde havia simplicidade está uma complicada engenhoca de produção, exploração, consumo e descarte.

Finalmente, a *reciclagem* do material descartado é a alternativa em escala industrial para dar vazão à enorme quantidade de lixo gerado por conseqüência da falta de responsabilidade no planejamento de um sistema econômico imediatista. No Brasil, a necessidade de sair da miséria tem levado muitos cidadãos a transformar a reciclagem em alternativa de sobrevivência. Aposentados e desempregados saem às ruas

como catadores de material reciclável organizando-se em cooperativas. Dos excessos praticados por uma parte da população, tiram o básico para o sustento que antes lhes era negado pelo mesmo sistema sócio-econômico incoerente, que não tem oferecido as mesmas oportunidades para todos.

Mas qual é o nosso papel diante destes fatos? Em qual direção devemos concentrar nossas ações para contribuir com as mudanças necessárias?

A educação ambiental tem algumas propostas de sensibilização, para que estas questões sejam repensadas e transformadas em ações coerentes com as novas necessidades sociais, políticas, econômicas e ambientais.

As buscas que o Grupo Oficinas de Reutilização Vêu de Noiva tem feito para sensibilizar mais as pessoas, levou a um grande trabalho de pesquisa de transformação de garrafas "PET" em objetos de valor estético e utilitário. Com a reutilização, temos transformado plástico descartável em material para nossas oficinas de arte. Trabalhando com a criatividade dos participantes é possível mostrar o valor desses materiais, além de questionar valores e costumes relativos ao nosso "lixo" de cada dia. Acreditamos que a formação da consciência do consumidor responsável se deve às experiências já vividas socialmente, da qualidade das informações e dos estágios pelos quais o indivíduo já passou na busca das mudanças necessárias à sua volta.

A educação ambiental em que acreditamos caminha para a reeducação, cabendo aos profissionais de diversas disciplinas promover as reflexões com coerência e ousadia, para que o resultado seja a sensibilização para a mobilização.

Amália Trivellato

Psicóloga e fundadora-integrante do Grupo Oficinas de

Reutilização Vêu de Noiva, também ministrada no 5º Fenatib

(Página 27)

Grupos Participantes

Abaré Teatro - Itanhaém/SP

Espetáculo: Boi Viramundo

Direção: Orlando Moreno

Cenografia: Neide Ruas e Zenilda Muniz

Iluminação: Rodrigo Júnior

Figurinos: Neide Ruas e Zenilda Muniz

Montagem e Contra-Regra: O grupo

Bonecos: Orlando Moreno

Maquiagem: Talita Berth

Elenco: Eduardo Plugger, Orlando Moreno, Talita Berth

Contato: Orlando Moreno Jr.

R. Olímpia, 437 - 11740-000 - Itanhaém/SP

E-mail: ciaabare@uol.com.br

Telefones: (13) 3426-3717 e 9778-5338

Amalgama e Cia. 2 - Rio de Janeiro/RJ

Espetáculo: "Que Bicho é Esse?"

Direção: O grupo

Cenografia e Figurinos: Anne Westphal

Sonoplastia e Iluminação: João Mendes

Montagem: O grupo

Elenco: Anne Westphal, Gustavo Rizzotti e Frederico Magella

Contato: Anne Westphal

R. Cândido Mendes, 335/1101 - 20241-220 - Rio de Janeiro/RJ

E-mail: amalgamaprod@osite.com.br

Telefone: (21) 5077369

CIA. DE TEATRO NU ESCURO - Goiânia/GO

Espetáculo: Carro Caído

Direção: Reginaldo Saddi

Cenografia: Cia. de Teatro Nu Escuro

Sonoplastia: Rita Alves

Iluminação: Rodrigo Assis

Figurinos: Mckeidy Lisita

Corpo

Montagem: Cia. de Teatro Nu Escuro

Elenco: Hélio Fróes, Mckeidy Lisita, Izabela Nascente e Lázaro Tulum

Contato: Lázaro Moreira Gomes Júnior

Condomínio Panorama Park Bl. F3 apto 301 Setor Urlas Magalhães

74585-070 - Goiânia/GO

E-mail: tuim@nuescuro.com.br

Telefone: (62) 223-3288

Cia. Gente Falante Teatro de Bonecos - Porto Alegre/RS

Espectáculo: João e Maria

Direção: Paulo Fontes

Cenografia e Figurinos: Paulo Fontes

Sonoplastia: Simone Pinheiro

Iluminação: Leandro Gass

Contra-Regra: Eduardo Custódio

Montagem: O grupo

Manipuladores: Paulo Fontes, Elaine Regina dos

Santos e Isabel Siegle

Produção Executiva: Isabel Siegle

Contato: Paulo Fontes

R. 24 de Maio, 244 apto 24 – Cidade Baixa

90050-180 Porto Alegre/RS

E-mail: gentefalante@ig.com.br

Telefones: (51) 3227-7973 e 9837-6135

Cirquinho do Revirado - Criciúma/SC

Espectáculo: O Sonho de Natanael

Direção: O grupo

Sonoplastia: Reveraldo Joaquim

Figurinos: Iraci Pinheiro Marques

Corpo

Montagem: O grupo

Contra-Regra: Ana Maria de Souza e Andréia Teixeira

Elenco: Yonara Marques, Fabiano Peruchi e Reveraldo Joaquim.

Contato: Reveraldo Joaquim

R. Maria Quitéria, 35 - 88815-610 Criciúma/SC

E-mail: rjoaquim@zaz.com.br

Telefone: (48) 462-2510

Companhia Preto no Branco - Rio de Janeiro/RJ

Espetáculo: O Picadeiro em Busca do Tempo Perdido

Direção: Renato Carrera

Cenografia: André Sanches

Figurinos: Banzai

Iluminação: Perla Di Maio

Montagem: Júlia Schaeffer

Elenco: André Brilhante, Fernanda Saddy e Márcia Viveiros.

Contato: André Brilhante

Av. Geremário Dantas, 1143 – apto 301 – 22760-400

Rio de Janeiro/RJ

Telefones: (21) 2424-5184 e 9695-8641

e-mail: bri21lhante@zipmail.com.br

Depósito de Teatro - Porto Alegre/RS

Espetáculo: Risco, Arisco & Corisco

Direção: Roberto Oliveira

Cenografia: Maíra Coelho

Sonoplastia: Sérgio Etchichury

Iluminação: Caco

Figurinos: Daniel Lion

Música: Renato Falcão

Elenco: Liane Venturella, Sandra Possani, Maria Falkembach e Roberto Oliveira

Contato: Maria Fonseca Falkembach

R. Castro Alves, 607/01 - Rio Branco - 90430-131 - Porto Alegre/RS

E-mail: mariaffalk@aol.com

Telefone: (51) 3333-9841

Doutor Roulf - Teatro de Bonecos - Gaspar/SC

Espetáculo: Doutor Roulf na TV

Direção: Rubens Dietmar Schramm

Cenografia; Sonoplastia; Figurinos e Contra-Regra: Rubens Dietmar Schramm

Elenco: Rubens Dietmar Schramm

Contato: Rubens Dietmar Schramm

R. Barão do Rio Branco, 1175 - 89110-000 - Gaspar/SC

Telefones: (47) 332-0174 e (48) 389-5362

Grupo de Risco – Rio de Janeiro/RJ

Espetáculo: A Vida é Sonho

Direção: Mauro Marques

Cenografia: Mário Marques e Márcia Marques

Figurinos: Karen Costa e Paulo Couto

Sonoplastia: Mauro Marques

Iluminação: Rodrigo de Oliveira

Montagem: Mário Marques

Contra-Regra: Daniella Lessa

Elenco: Karen Costa, Mário Marques, Mauro Marques, Pablo Ramoz, Ana Paula Black, Lincoln Fernandes, Carlos Resende, Deborah Esteves e Paulo Couto.

Orientação Corporal: Carla Martins

Contato: Mauro Sérgio Macedo Marques

Rua Professor França Amaral, 533 - Jardim América

Corpo

21240-010 – Rio de Janeiro/RJ

Fones: (21) 3371-0227 e 9217-1181

E-mail: mauosmarques@bol.com.br e grupoderisco@bol.com.br

Grupo Teatro de Frente - Rio de Janeiro/RJ

Espetáculo: A Porta Azul

Direção: Andréa Azevedo

Cenografia: Derônico Martins

Sonoplastia: Breno Pessurno

Iluminação: Tadeu Freire

Figurinos: Maurício Carneiro

Montagem: Tadeu Freire

Pianista: José Mário

Contra-regra: Ivone Amorim

Transporte de Cenário: Leandro Lobo

Elenco: Márcio Machado, Andréa Azevedo, Anneli Olljum, Ingrid Koifman e Breno Pessurno

Contato: Andréa Azevedo

Av. Epitácio Pessoa, 3490 apto 202 - 22471-000

Rio de Janeiro/RJ

e-mail: anneliolljum@terra.com.br

Telefones: (21) 2286-1824 e 9768-9229

Legião de Palhaços - Florianópolis/SC

Espetáculo: Cirquinho de Pulgas

Direção: Márcio Corrêa

Cenografia: Márcio Corrêa

Sonoplastia: O grupo

Iluminação: Marcos Araújo de Oliveira

Figurinos e Montagem: O grupo

Contra-Regra: Daniele Coelho, Anni Gomes Silva

Elenco: Artur Torres, Andréia Rihl e Márcio Corrêa

Contato: Márcio Corrêa da Silva

R. Júlia da Costa, 132 - Saco dos Limões

88045-200 Florianópolis/SC

Telefones: (48) 333-6830 e 9952-7716

Maltner Produções Artísticas Ltda. - Rio de Janeiro/RJ

Espectáculo: A Viagem de um Barquinho

Direção: Alexia Maltner

Cenografia: Daniela Ferraz

Sonoplastia: Tatiana Aragão

Produção: Márcio Zatta

Iluminação: Marcos Guimarães

Figurinos: Reginaldo Rocha

Contra-Regra: Eduardo Almeida e Rubens Queiroz

Elenco: Tatiana Aragão, Bruno Sanches, Flávio Sanctum, Rita de Pinna, Marcus Vinícius e Alexia Maltner

Contato: Alessandra Maria Silva

R. Tenente Vieira Sampaio, 120/401 - Rio Comprido

20250-480 Rio de Janeiro/RJ

E-mail: maltnerproducoes@ig.com.br

Telefones: (21) 2504-4421 - 9254-5297 e 9128-3583

Núcleo Teatral Trivial Encena - Rio de Janeiro/RJ

Espectáculo: A Megera Domada

Direção: Nadege Jardim

Cenografia: Nadege Jardim e Cristiano Queiroz

Sonoplastia: Amilcar Pereira

Iluminação: Nadege Jardim

Figurinos: Tania Salansk

Montagem e Contra-Regra: Sérgio Miguel Braga

Elenco: Cristiano Queiroz, Mayra Capovilla, Fabiano Xavier, Raquel Vivian Nicoletti, Francisco Eduardo do Valle, Johnnatan Monteiro e Almicar Pereira

Contato: Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

R. Senador Vergueiro, 124/1102 - 22230-001

Rio de Janeiro/RJ

E-mail: nadjardim@yahoo.com.br

Telefones: (21) 2285-0229 - 9315-9844

Roberto Morgany e Cia. - São Paulo/SP

Direção: Roberto Morgany

Elenco: Roberto Morgany, Tatiane Mattos Mendes de Souza e Luciano Hidalgo Peres

Contato: Roberto Morgany

Caixa Postal 52377 - CEP 08140-970 - São Paulo/SP

E-mail: robertomorgany@uol.com.br

Telefones: (11) 3129-3918 - 3129-4284 - 258-6955

Teatro Filhos da Lua - Curitiba/PR

Espectáculo: Marinho, o marinheiro

Direção: Renato Perré

Cenografia: Maria Luiza Marques

Sonoplastia: Candiê Marques

Figurinos e Montagem: Elenco

Elenco: Andrea Padilha, Renato Perré

Contato: Renato Paulo Carvalho Silva

R. Paula Gomes, 394 apto 41 - 80510-070 Curitiba/PR

e-mail: teatrofilhosdalua@bol.com.br

Telefones: (41) 225-7327 e 9909-3996

Unicórnio Grupo Alternativo de Teatro e Música - Joinville/SC

Corpo

Espectáculo: O Casamento da Princesa Juliete

Direção: Luciano Fusinato/Ilaine Melo

Cenografia: Luis Mello

Sonoplastia: Guilherme Santiago

Iluminação: Luciano Fusinato

Figurinos: Lucas David

Contra-Regra: Lara Tatiane de Matos

Elenco: Guilherme Santiago, Luciano Fusinato, Vera Seco e Ilaine Melo

Contato: Ilaine Melo

R. Rezende, 76 - 89222-330 - Joinville/SC

e-mail: unicornio@netkey.com.br

Telefones: (47) 432-1660 - 9108-7950

XPTO – Embu/SP

Espectáculo: A infecção sentimental contra-ataca

Direção: Osvaldo Gabrieli

Cenografia e Figurino: Osvaldo Gabrieli

Direção Musical e Músicas: Roberto Firmino

Iluminação: Décio Silva Filho e Osvaldo Gabrieli

Produção Executiva: Wanderley Piras

Preparação Corporal: Marisa Naspolini

Músicos: Roberto Firmino e Laura Finocchiaro

Intérpretes: Eugênio Bruck, Newton Yamassaki, Sérgio Pupo, Simone Mello e Wanderley Piras

Contato: Grupo XPTO Brasil

Rua Mem de Sá, 230 – Condomínio Embu Colonial

06844-040 – Embu/SP

Telefones: (11) 4781-0613 – 4781-4431 e 9975-4568

e-mail: grupoxpto@uol.com.br

(Página 33)

CONVIDADOS E OFICINAS

Comissão de Seleção

EDUARDO MONTAGNARI

Professor de Sociologia (Curso de Ciências Sociais e Mestrado em Educação) e Diretor de Teatro na Universidade Estadual de Maringá. Doutor em Sociologia pela Unesp/Araraquara e com Pós-Doutorado em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp.

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR

Diretor e ator de teatro. Professor de História Medieval. Coordenador do Curso de História da FACVEST/Lages-SC. Especialista em Teatro pela FAP/PR. Mestre em História Cultural pela UFSC, com dissertação sobre "Circo-Teatro". Premiado como diretor em vários festivais nacionais de teatro, entre eles São José do Rio Preto, Americana, Pindamonhangaba, Isnard Azevedo (Florianópolis) e Universitário de Blumenau.

MARIA TERESINHA HEIMANN

Artista plástica, arte-educadora, Mestre em Educação do Ensino Superior com concentração em Estética, com artigos publicados em jornais e revistas. Diretora da Divisão de Promoções Culturais da Universidade Regional de Blumenau e Coordenadora do Festival Universitário de Teatro de Blumenau até 9ª edição, Presidente da Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário – POIESIS, em 1995. Atualmente é Diretora Administrativa da Fundação Cultural de Blumenau, membro do Conselho Municipal de Cultura, coordenadora dos Festivais Nacionais de Danças Folclóricas e de Teatro Infantil de Blumenau.

Debatedores d e Espetáculos

MARIA HELENA KÜHNER - RJ

Pesquisadora, escritora com publicações de ensaios, artigos, resenhas e livros. Membro técnico de comissões estaduais de teatro, Conselho Estadual de Cultura RJ, assessora da direção do Serviço Nacional de Teatro, responsável pela política teatral e supervisão – avaliação de sua atuação nacional nas áreas de teatro experimental, universitário, infantil e amador. Gerente da área infanto-juvenil da TV Educativa, Diretora (eleita) da Revista SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, abrindo seu intercâmbio com 38 países. Possui em seu currículo vários prêmios e participações de concursos nacionais de dramaturgia, peças radiofônicas, críticas, entre outros. Pelo conjunto de sua obra recebeu da União Brasileira de Escritores o Diploma de Mérito Cultural, entregue na Academia Brasileira de Letras em 1992. Além dessas atividades mais permanentes, desenvolve uma série de outras secundárias e temporárias.

VALMOR BELTRAME - SC

É diretor teatral, ator, professor de teatro de animação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, em Florianópolis, desde 1988. Mestre em teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, em 1995. É doutor pela mesma Universidade, com pesquisa sobre a formação profissional do ator titeriteiro. Atualmente dirige o

espetáculo Livres e Iguais com integrantes do Grupo Teatral Sim... Porque não?! de Florianópolis/SC.

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR - SC

Diretor e ator de teatro. Professor de História Medieval. Coordenador do Curso de História da FACVEST/Lages-SC. Especialista em Teatro pela FAP/PR. Mestre em História Cultural pela UFSC, com dissertação sobre "Circo-Teatro". Premiado como diretor em vários festivais nacionais de teatro, entre eles São José do Rio Preto, Americana, Pindamonhangaba, Isnard Azevedo (Florianópolis) e Universitário de Blumenau.

Oficinas

Leitura Dramatizada de

Textos de Maria Clara Machado

Ministrante: Lauro Góes

A Reutilização do Lixo

Véu de Noiva

Ministrantes: Amália Trivellato, João Carlos Postiglione e Victor Santander

O ator, a palavra e Nelson Rodrigues

Ministrante: Daniel Herz

(Página 34)

Oficinantes

LAURO GÓES - RJ

Mestre em Sistema de Comunicações - ECO-UFRJ, Doutor em Teoria Literária – Faculdade de Letras – UFRJ, Cours de Théâtre – Cours René Simon – Paris – França, Professor de Teoria Literária na Faculdade de Letras – UFRJ, Professor de Interpretação – Direção Teatral – ECO-UFRJ e Professor de Dramaturgia – Direção Teatral – ECO-UFRJ

AMÁLIA TRIVELLATO, JOÃO CARLOS POSTIGLIONE e VICTOR SANTANDER - RJ

Artistas Plásticos. O grupo trabalha com a Reutilização do Lixo desde 1998, com a necessidade de contribuir para a melhoria da qualidade de vida da vizinhança. O grupo passou a se desenvolver em ações voltadas para o exercício da cidadania. Do trabalho aprofundado de pesquisa com a reutilização de matérias descartáveis durante alguns anos, chegou à especialização com o material plástico. Assim, com uma grande variedade de objetos, o grupo ampliou o processo de sensibilização voltado para as questões de lixo e consumo com a exposição e venda de obras de arte. Da necessidade de melhor organizar e ampliar a atuação do grupo, surgiu o Projeto "A ecologia em três dimensões", com objetivo de tornar pública a proposta de contribuição para a educação ambiental no Brasil.

DANIEL HERZ – RJ

Ator, professor, autor e diretor da Companhia de Teatro Atores de Laura. Recebeu Prêmio MINC de melhor ator com o Troféu Mambembe/1987. Indicado como diretor e autor no Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem de Melhor Espetáculo e Melhor Produção e publicou os livros: A entrevista seguida de cartão de embarque, Decote seguida de Romeu e Isolda. Atualmente sua companhia dirige o Teatro Miguel Falabella.

Mesa Redonda "Arte-Educação"

OSVALDO GABRIELI - SP

Nascido em Buenos Aires/Argentina, formou-se em Artes Plásticas pela Escola Nacional e Superior de Belas Artes. Trabalhou com diretores de teatro argentino, criando cenários, máscaras e figurinos, em especial para o teatro de títeres. A partir de 1980 fixa-se definitivamente em São Paulo. É fundador e diretor do Grupo XPTO desde 1984, recebendo vários prêmios de direção, cenografia e figurino.

ELOÍSA CANDAL - SC

Pedagoga, professora do Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Pós-graduação, com as disciplinas "Educação Infantil Primeiras Leituras", "Seminário de Dissertação" e "Infância e Pedagogia". Mestre em Educação – UFSC na Área de Concentração: Teoria e Prática Pedagógica. Doutora em Educação pela UNICAMP – DECISAE. Possui vários artigos publicados em revistas. Atualmente coordena o Grupo de Educação da Criança de 0 a 6 anos da ANPEd – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação e é integrante do Fórum Catarinense de Educação Infantil.

SILVESTRE FERREIRA - SC

Graduado em História e especialista em Prática Social da Arte pela USP e UNIVILLE. Atuou como professor de Artes Cênicas no Curso de Educação Artística da UNIVILLE. Arte-educador, atuou na área de capacitação docente em Joinville e em diversas cidades do Estado. Na área teatral, possui diversos cursos de aperfeiçoamento em interpretação, direção de voz e corpo. Ator desde 1982, premiado no Festival Catarinense de Teatro, indicado para Melhor Ator no Festival de Teatro Catarinense de Teatro e no Festival de Teatro Universitário de Blumenau. Dirigiu e atuou em diversas peças como: Tupac, Amaru, Se chovesse vocês estragavam todos, A Porta, A ceia dos cardeais, Amor por Anexins. Atualmente é diretor da Dionisos, Teatro dirigindo o grupo Bytes e Parafusos da Escola Técnica Tupy.

Peça Radiofônica

EDUARDO MONTAGNARI - PR Professor de Sociologia (Curso de Ciências Sociais e Mestrado em Educação) e Diretor de Teatro na Universidade Estadual de Maringá. Doutor em Sociologia pela Unesp/Araraquara e com Pós-Doutorado em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp.

Convidados

KAREN ACIOLY - RJ

Karen nasceu, criou-se e formou-se no Rio de Janeiro, faz teatro desde os 7 anos de idade. Escreveu, dirigiu e encenou 19 peças, musicais e operetas de sua autoria, para crianças. Dentre os muitos

Corpo

espetáculos premiados destacam-se "Tuhu, o menino Villa-Lobos", "Garoto Noel", "Sinfonieta Braguinha", "A Excêntrica Família Silva", "Auto de Natal Excêntrico", "Manossolfa", "Festa no Céu", "Viva o Zé Pereira" e "Os meus balões", entre outras operetas musicais.

Atualmente ocupa o cargo de Coordenadora de Teatro Infanto-Juvenil do RioArte

ANTONIO CARLOS BERNARDES - RJ

Diretor, Presidente do CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude.

(Terceira Capa)

Apoio

SESC - Serviço Social do Comércio

Teatro Carlos Gomes

Secretaria Municipal de Educação

Coca-Cola

Lei de Incentivo a Cultura - Minc

Blumenfeld

Stúdio Phoenix

Scata Painéis

Seterb - Transporte para Todos

Secretaria Municipal de Comunicação Social

Universal Brindes

Águas Itoupavas

Muller – Novo HORIZONTE

Vinicula San Michele

(Última Capa)

Prefeitura de Blumenau

Fundação Cultural de Blumenau

5º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

de 9 a 17 de agosto

Corpo

Teatro Carlos Gomes

Praças, Escolas, Circo-Proeb