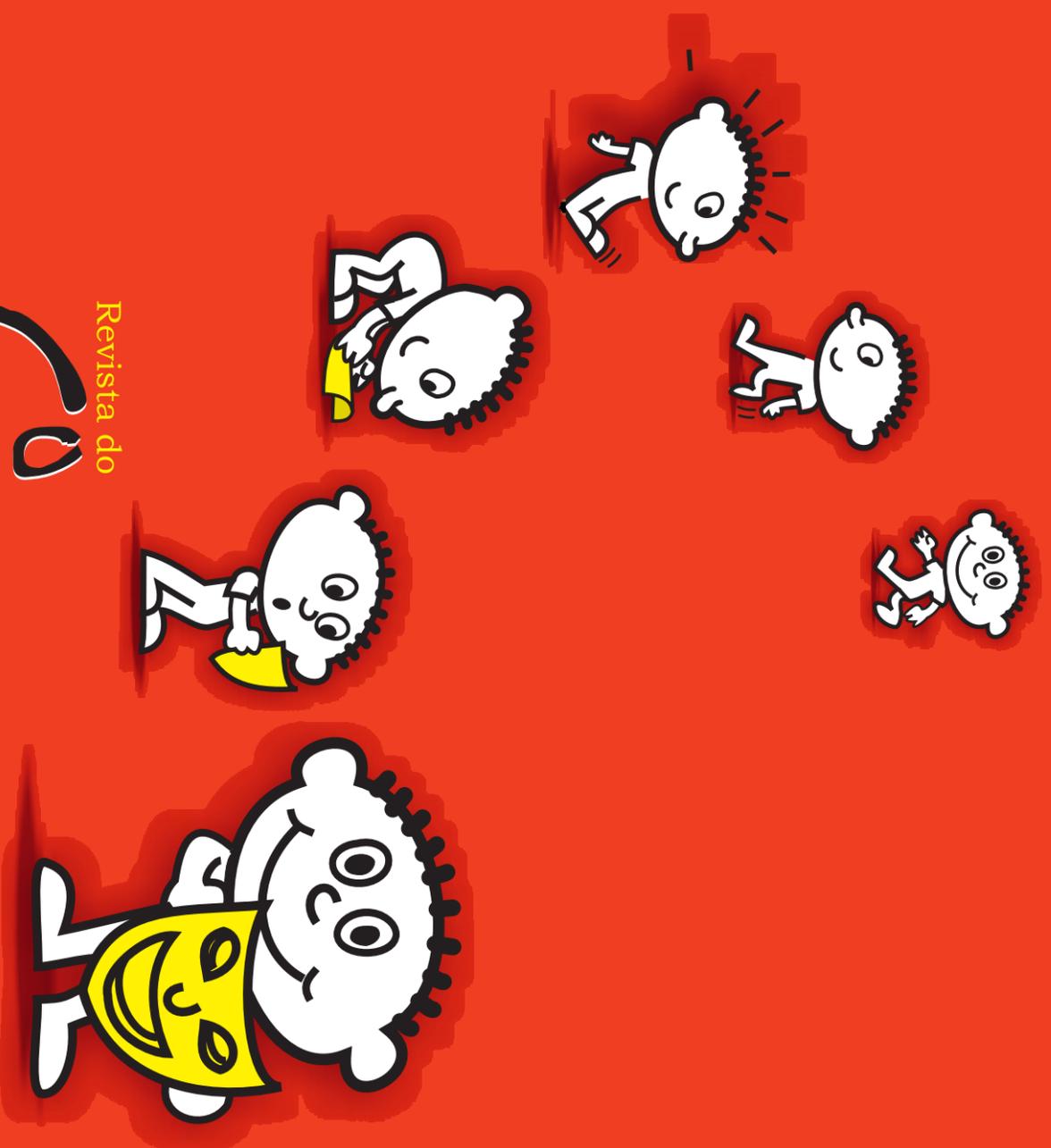


Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau



Revista do

Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau





Apoio

**SECRETARIA
MUNICIPAL DE
EDUCAÇÃO**



**MINISTÉRIO
DA CULTURA**

COMISSÃO DE SELEÇÃO

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.

ALEXANDRE FARIAS – SC –

Formado em Artes Cênicas pela UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, mestrando em Educação e Cultura na UDESC. Professor de Teatro na Fundação Cultural de Blumenau, atuando no Programa Arte nos Bairros.

MARIA TERESINHA HEIMANN – SC –

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 (1995). Atualmente é Diretora Administrativa da Fundação Cultural de Blumenau, membro do Conselho Municipal de Cultura, do Conselho Consultivo do Centro Brasileiro de Teatro Para Infância e Juventude – CBTIJ/RJ, Coordenadora do Comitê de Blumenau do Programa Arte Sem Barreiras/Very Special Arts Brasil, coordenadora dos Festivais Nacionais de Danças Folclóricas e de Teatro Infantil de Blumenau.

DEBATEDORES DE 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, (1995). É doutor pela mesma Universidade, com pesquisa sobre A Formação Profissional do Ator Titeriteiro. Atualmente dirige os espetáculos: LIVRES e IGUAIS com o Teatro Sim Por Que Não? e ÚLTIMO DIA HOJE, com a Traço Cia. de Teatro de Florianópolis/SC.

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR – SC –

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.

PALESTRANTES

FRANCISCO MEDEIROS – SP –

Diretor teatral em várias montagens, premiado como Melhor Diretor. Coordenador de oficinas, cursos, palestras e participação em júri. Especializado em Direção Teatral, Crítica e Dramaturgia pela Escola de Comunicações e Artes da USP – Universidade de São Paulo. Mestrando no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC – SP.

OSMARINA GERHARDT COSTA – PA –

Professora, ministrante de vários cursos e seminários. Mestranda em Etnocologia e Matrizes Culturais, realizado em caráter interinstitucional entre a Universidade Federal da Bahia e Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Ambiental - GEPEA – da Escola de Aplicação da UFPA, onde desenvolve pesquisas sobre Cultura Popular e Meio Ambiente.

Teatro infantil – um desafio

Décio Lima

Prefeito Municipal de Blumenau

Estamos iniciando mais uma edição do Festival Nacional de Teatro Infantil (Fenatib), o que nos traz enorme orgulho e alegria. De imediato, quero dizer que Blumenau recebe com o maior carinho todos os elencos que aqui apresentarão seus trabalhos, os quais hão de pontuar nossas maiores esperanças quanto à formação cultural e humana do público infantil da cidade e da região.

Considero esta realização particularmente remarcável pelo seu significado de encantamento e descobertas proporcionadas à criança. Igualmente revela-se importante meio de convívio entre atores de diferentes pontos do Brasil, possibilitando revigorar a luta pelo respeito e a valorização do nosso teatro.

Esta iniciativa da Fundação Cultural de Blumenau merece toda nossa admiração, pois bem sabemos da árdua tarefa para viabilizá-la. Só muito idealismo e esforço dos organizadores e apoiadores estão permitindo que o pano se abra para esta sexta edição do Fenatib. Tanto empenho se justifica pelo compromisso de nossa administração de dar acesso à cultura para as maiorias, dentro de uma visão democrática e igualitária. Neste aspecto, fazer teatro para crianças, concretizando um evento como este, desperta nosso otimismo e confiança no futuro.

Uma montagem teatral pode romper barreiras, estimular a criatividade

e o pensamento infantil de forma definitiva. Mais do que mero exercício de criação ou talento, o teatro para crianças pode assumir a função de precioso recurso para a educação daqueles que, amanhã, estarão conduzindo os destinos do país.

Além de propiciar o contato com novos valores, o Fenatib tem a prioridade de estimular as artes cênicas como um todo. Ele visa dinamizar, por meio do debate de idéias e propostas, a consciência da importante missão desempenhada por quem produz teatro infantil. Num mundo de massificação cultural, o ator e o diretor devem se impor como defensores da nossa cultura mais autêntica, dentro de uma perspectiva de arte transformadora, capaz de se sobrepor às diferenças sociais, aos preconceitos e às injustiças.

Basta recapitular brevemente a História da humanidade, e constataremos que o palco se confunde com a própria trajetória da civilização. O homem e seu mundo são sua eterna matéria-prima. É isto que dá grandiosidade à dramaturgia. É uma análise humana consciente e cheia de inquietações que se espera das encenações destinadas ao nosso público infantil. Pois é isto que garante a plena cidadania.

Sejam bem-vindos ao Fenatib. Em nome do povo de Blumenau, estaremos sempre de braços abertos.



Fenatib: uma proposta de liberdade e participação

Bráulio Maria Schloegel

Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

O desenvolvimento de um projeto que traduza cultura, arte e criatividade como sinônimo de liberdade e participação, demanda muita coragem, constância e idealismo.

Quando um governo tem a cultura como uma de suas preocupações e entende que ela vai fazer parte da vida e do dia-a-dia das pessoas, podemos certamente melhor entender porque um projeto como o **Fenatib** chegou à sua 6ª edição.

É um pedaço na vida de cada um. E de todos em conjunto. Enfim, de uma equipe, mas de uma equipe real, com todos os problemas e felicidades que uma equipe verdadeira pode produzir. Feito por várias mãos, por isso mesmo o resultado consegue chegar muito próximo do projeto concebido.

Tivemos o cuidado de buscar ações que dessem valor e dimensão ao ser humano em sua totalidade. No exercício da cidadania. Daquela cidadania que permite às pessoas

sonharem e buscarem a sua realização, e com isso ter a noção do seu papel dentro de uma sociedade que a todo momento nos bombardeia com informações distorcidas.

A Fundação Cultural de Blumenau vem desenvolvendo todo o seu trabalho na busca de sedimentar toda esta filosofia que entendemos progressista, através da conquista de espaços, da irradiação de ações que traduzem em si a vontade das pessoas, agente indispensável ao fato cultural, da geração da tão salutar inquietação intelectual e da formação de uma consciência crítica dos atos do fazer.

Mais uma vez a cidade de Blumenau reuniu esforços e parcerias para tornar real esta sexta edição do Festival Nacional de Teatro Infantil, um evento sintonizado com a criança, com a escola, com os educadores, atores e diretores, e, principalmente, com as discussões do fazer teatral para a criança e o adolescente.

PALESTRAS

Palestra: O jovem no palco / O jovem na platéia: semelhanças e diferenças
Palestrante: Francisco Medeiros – SP
Coordenador: Eduardo Montagnari – PR

Palestra: Quem conta um conto aumenta um, dois ou mais pontos
Palestrante: Osmarina Gerhardt da Costa – PA

Reunião da Fecate – Federação Catarinense de Teatro

Encontro do CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude
Coordenação: Antônio Carlos Bernardes - RJ

OFICINAS

Commedia dell'Arte

Ministrantes: Monica Biel e Ana Barroso

Elementos Postiços da Maquiagem

Ministrante: Leandro de Assis

Confecção de Bonecos de Espuma

Ministrante: Jonas dos Santos

Mágica para Crianças

Ministrante: Roberto Morgany e Cia.

Currículo dos oficinantes

MONICA BIEL – RJ – Iniciou seus estudos com máscaras em 1983, em Paris, cursando École de Théâtre, Mime et Mouvement Jacques Lecoq. Fez vários cursos com Philippe Gaulier e Mônica Pagneau e oficina de commedia dell'arte com Eliane Régis. De volta ao Brasil, em 1985, produziu um espetáculo infantil cujos personagens eram mascarados e adaptados da commedia dell'arte. A partir daí, vem ministrando oficina de commedia dell'arte para atores. Esta oficina tem a parceria também de Ana Barroso.

LEANDRO DE ASSIS – SC – Ator, Diretor Teatral, Professor de Teatro e pós-graduado pela Escola de Educação da UNI-RIO em Metodologia do Ensino Superior – Formação de Docentes Universitários. Atualmente leciona na FURB – Universidade Regional de Blumenau, UNIPLAC – Universidade do Planalto Catarinense e na Fundação Cultural de Blumenau.

JONAS DOS SANTOS – SC - Ator, figurinista, integrante do GATS – Grupo Adulto Teatro Scar.

ROBERTO MORGANY E CIA. – SP – Diretor, produtor e ilusionista.





Resistência Cia. de Teatro

Rio de Janeiro/RJ

Espectáculo: Patativa do Assaré

Autor: Resistência Cia. de Teatro e Evelyn Silva

Direção: Alan Castelo

Cenografia: Márcia Marques

Figurinos: Marcos Arruzo

Direção Musical: Alexandre Elias

Assistência de Direção Musical: Leandro Muniz

Sonoplastia e Direção Musical: Alexandre Elias

Iluminação: Alan Castelo

Montagem: Marcelo Nicoll e Samanta Gilbert

Elenco: Francisco Salgado, Leandro Muniz, Jean Bodin, Jaqueline Cavazzana, Kika Berwanger, Bruno Oliveira, Daniela Fontan, Rose Dalney, Alexandre Lino e Andréa Bulcão

Contato: Rose Dalney

Rua Cardeal Dom Sebastião Leme, 248

Santa Tereza – Rio de Janeiro/RJ

Telefones: (21) 2221 6168/9174 9007

e-mail: rosedalney@dh.com.br e resistencia@dh.com.br



Roberto Morgany e Cia.

Direção: Roberto Morgany

Ilusionista: Luciano Hidalgo Peres

Patner: Tatiane Matos Mendes de Souza

Sonoplastia: Francisco Chagas

Contato: Roberto Morgany

Rua Nova Barão, sobre loja 24

CEP: 01042-010

São Paulo/SP

e - mail:

robertomorgany@uol.com.br

Telefone: (11) 3258 6955



Teatro Filhos da Lua

Curitiba/PR

Espectáculo: O Anjo do Bosque

Autor: Renato Perré

Direção: Renato Perré

Cenografia e Figurinos:

Cristine Conde

Sonoplastia e Iluminação:

Candiê Marques

Montagem: Renato Perré e elenco

Elenco: Adriano Esturillo, Rogério Carvalho, Renato Perré e Judy Fioreze

Contato: Renato Paulo

Carvalho Silva

Rua Paula Gomes, 394 - apto 41

Curitiba/PR

Fone: (41) 225 7327/9909 3996

e-mail: teatrofilhosdalu@bol.com.br

Teatro infantil: um caminho para o desenvolvimento cultural das nossas crianças

Maria Teresinha Heimann

Coordenadora do 6º Fenatib

Blumenau vive hoje um novo momento cultural. As dificuldades encontradas pela administração municipal na área da ação cultural, em 1997, aos poucos foram sendo superadas com propostas descentralizadas de cultura. Através desse projeto, nossa preocupação foi garantir qualidade nas ações culturais desenvolvidas e oportunizar às crianças e adolescentes o acesso às atividades artísticas, bem como sua formação de cidadão crítico e integrado socialmente.

Também foi fundamental o trabalho realizado pelos nossos arte-educadores que, através de suas ações e vivências educativas possibilitaram que as crianças descobrissem suas potencialidades artísticas.

A arte como produção artística facilita essa interação entre os envolvidos e oportuniza no indivíduo a manifestação de um novo estado de ser e, conseqüentemente, permite a sua transformação, desencadeando pelas experiências vivenciadas no exercício da produção e no convívio com a arte.

Esse processo de trabalho e engajamento da Fundação Cultural de Blumenau vem contribuindo significativamente para a formação de aproximadamente duas mil crianças e adolescentes a





LaMínima

cada semestre e, através do Fenatib, permite que 25 mil crianças participem do Festival de Teatro Infantil, a cada edição.

Podemos afirmar que essas ações culturais descentralizadas como o Fenatib, oficinas artísticas de dança, teatro, música, capoeira, artes plásticas, desenho, literatura, tecelagem e outros projetos como o Festival de Danças Folclóricas, salões de arte e visitas orientadas são os facilitadores para que as nossas crianças assimilem melhor os conhecimentos em salas de aula, fazendo a ponte entre a teoria e a prática, além de apontar com frequência novos talentos.

O Fenatib mais uma vez veio contribuir com os espetáculos teatrais, palestras e oficinas – especialmente os debates, que apresentam uma visão crítica dos trabalhos desenvolvidos para a criança.

Por essa razão entendemos que através dos resultados alcançados com esta sexta edição, o Fenatib merece o reconhecimento de todos pela sua importância no cenário brasileiro, nas discussões sobre o fazer teatral e por garantir uma platéia fiel que há seis anos nos acompanha e nos estimula a criar novas ações para a comunidade, mantendo viva a chama do teatro para criança.

Núcleo de Atores do Instituto Tá na Rua

Rio de Janeiro/RJ

Espectáculo: Tropa de Palhaços de 5ª conta “A História de Zé Rapadurinha”

Autor: Autoria Coletiva

Direção: Lucy Mafra e Paulo Rafael Pizarro

Cenografia e Figurinos: Bárbara Castro

Sonoplastia: Bida Nascimento

Manutenção de instrumentos: Fábio Barreto

Elenco: Paulo Rafael Pizarro, Daniel Rolim, Lucy Mafra, Fábio Barreto, Bárbara Castro, Alexandre Santini, Bida Nascimento e Luiz Palumbo

Contato: Paulo Rafael França dos Anjos
Rua Monte Alegre, 248 sala: 102 - CEP: 20240-190

Rio de Janeiro/RJ

Telefones: (21) 2252 0410 ou 9766 4128

e-mail: prpizarro@terra.com.br



Núcleo Teatral Trivial Encena

Rio de Janeiro/RJ

Espectáculo: Romeu e Julieta

Autor: William Shakespeare

Direção: Nadege Jardim

Cenografia: André Uytanan

Figurinos: Giovanni Targa

Iluminação: Nadege Jardim

Montagem: Sérgio Miguel Braga

Adaptação: Cristiano Queiroz

Assistente de Direção: Sérgio Miguel Braga

Elenco: Márcio Gomes, Jorge Leite, Alexandre Silva e Kátia Jorgensen

Contato: Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Rua Senador Vergueiro, 124 apto 1102

CEP: 22230-001

Rio de Janeiro/RJ

Telefones: (21) 228 5229 / 9315 9844

e-mail: nadjardim@yahoo.com.br

O Grito – Cia. de Theatro

Blumenau/SC

Espectáculo: Megera quem dera... preguiça já era!

Autor: Adaptação de Leandro de Assis

Direção: Leandro de Assis

Cenografia, Figurinos, Montagem e

Contra-regra: Leandro de Assis

Sonoplastia: Mailon Bugmann e Richard

Huewes

Iluminação: Cesar Germano

Elenco: Dirceu Leite, Carlos Santos, Terezinha Sestrem, Diego Negherbon,

Alexandre Chiodini, Mara Andrade, Silvana

Cristóvão, Richard Huewes e Mailon

Bugmann

Contato: Leandro de Assis

Rua Caiapós, 76 – Blumenau/SC

Telefone: (47) 328 0466



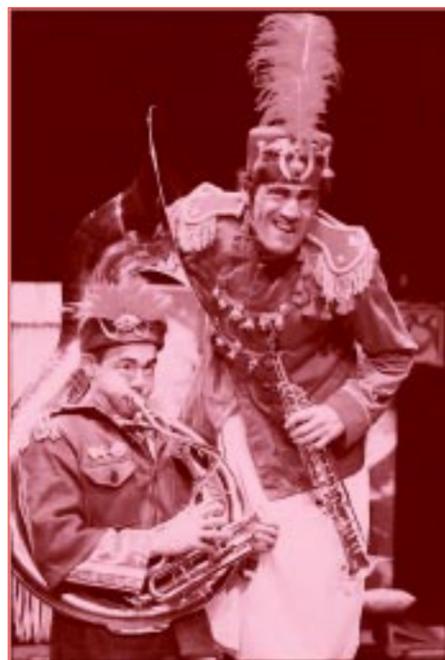
Karen Acioly / Os Meus Balões

Rio de Janeiro/RJ
Espetáculo: Os Meus Balões
Autora: Karen Acioly
Direção: Karen Acioly
Ambientação cenográfica: Karen Acioly
Figurinos: Paula Acioly
Sonoplastia: Roberto Bürgel
Iluminação: Rogério Emerson
Montagem: Elisa Carvalho
Contra-regra: José Ribamar e Amarildo do Amorim
Camareira: Lia Rodrigues
Elenco: Roberto Bürgel, Pedro Mbielli, Leo Miranda, Flávio Bauraqui, Marcelo Rezende, Ana Madalena Nery, Carla Andréa, Fábio Lago, Guilherme Miranda e Carolina Bello
Contato: Karen Acioly
 Rua Negreiros Lobato 23/902 - CEP: 22471-130
 Rio de Janeiro/RJ
Telefones: (21) 2286 0248/9915 8380



LaMínima

São Paulo/SP
Espetáculo: À la carte
Roteiro: Paulo Rogério Lopes
Direção: Leris Colombaioni
Direção de ator: Carla Candiotto
Cenografia: LaMínima
Desenho de Luz: Liu Koseki
Figurinos e Adereços: Inês Sacay
Trilha Sonora: Domingos Montagner
Operação de Som: Luciana Lima
Operação de Luz: Fernanda Carvalho
Produção: LaMínima
Produção Executiva e Administração: Luciana Lima
Elenco: Domingos Montagner e Fernando Sampaio
Contato: Luciana Lima
 Alameda Cedros, 60 – Bosque do Embu – Embu das Artes/SP CEP: 06840-370
Telefones: (11) 9299 7569/4781 0692
e-mail: laminima@uol.com.br



Nazareno Bonecos

Caxias do Sul/RS
Espetáculo: Capoeira Angola
Autor: Paulo Nazareno
Diretor: Paulo Nazareno
Cenografia: Paulo Nazareno
Figurinos: Luciane Bernardo
Sonoplastia e Iluminação: Roberto Gomes
Montagem: Paulo Nazareno
Contra-regra: Viviane Maltauro
Elenco: Viviane Maltauro e Paulo Nazareno
Contato: Paulo Nazareno Bernardo
 Rua Luis Vedovelli, 10 – Caxias do Sul/RS
Telefone: 9123 8338



Revista do 6º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau

Prefeitura Municipal 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 6º Fenatib

Sueli M. V. Petry
 Diretora Patrimônio Histórico Museológico

Vilarino Wolff
 Diretor de Cultura

Expediente
 Supervisão: Secretaria de Comunicação Social PMB
 Jornalistas Responsáveis: Juarez Porto - DRT/RS 5338
 e Marilí Martendal - MTb/SC 00694 JP
 Colaboração: Taiana Haelsner
 Diagramação: Babi Carvalho
 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

Editora Cultura em Movimento

Dirceu Bombonatti
 Diretor Executivo

Conselho Editorial
 Carlos de Freitas (Presidente)
 Alceu Natal Longo
 Maicon Tenfen
 Sueli Petry

Sumário

Teatro infantil - um desafio	03
Décio Lima	
Fenatib: uma proposta de liberdade e participação	04
Bráulio Maria Schloegel	
Teatro infantil: um caminho para o desenvolvimento cultural das nossas crianças	05
Maria Teresinha Heimann	
De homens a aranhas	08
Maria Helena Kühner	
As máscaras e a formação do ator	10
Monica Biel	
Considerações em torno de um palco de questões e não de soluções	11
Eduardo Montagnari	
Quem conta um conto, aumenta um, dois ou mais pontos	13
Osmarina Gerhardt da Costa	
Teatro na escola ou teatro da escola: o impasse permanente!	16
Lourival Andrade Júnior	
Teatro de formas animadas e espetáculos para o público jovem	19
Valmor Beltrame - Nini	
Desde Argentina	24
Martha Cañete	
Carta aberta aos amigos do Brasil	26
Peter Manscher	
Grupos Participantes	28
Palestras	37
Oficinas	37
Currículo dos Oficinantes	37
Comissão de Seleção	38
Debatedores de Espetáculos	38
Palestrantes	38



De homens a aranhas

Maria Helena Kühner

Pum! Bum! Paf! Woosh! Zap!...e uma figura arremessada ao espaço com um soco, um explosão, um carro voando pelos ares ou um incêndio tomam todo o telão, ou a telinha, ou o quadrinho, apontando um denominador comum que há muito preocupa os educadores e criadores mais conscientes: a violência. Pesquisa realizada na PUC-RJ comprovou que a violência tem sido temática constante no total dos produtos dirigidos a crianças e adolescentes. Uma violência, que, sob as mais diferentes formas, atinge 60% daquele total e vai a 74,6% nos enlatados importados da TV.

Ora, já tem sido seguidamente assinalado que, em um mundo em que as técnicas de comunicação e persuasão são cuidadosamente estudadas e manipuladas para pressionar os indivíduos e dirigir suas escolhas, da marca do sabonete à escolha de seu partido político, o chamado *quarto poder*, ou seja, os meios de comunicação tornaram-se instrumentos de grande importância. E os valores por eles transmitidos – reais ou deturpados – tendem a fixar-se para obter a modelagem desejada: “deu na TV” ou “saiu no jornal” são frases que surgem como *argumentos* no discurso corrente.

Na denúncia citada e nas denúncias ouvidas, enfatiza-se o *fato* da violência nos programas e obras, isto é, sua presença, suas causas, suas consequências, analisando-se a violência *em si*.

Porém não se pára para analisar o *sentido* dessa violência, o que está além, ou subjacente, e que nos faz ver que sua constância não é dado ocasional ou simples reflexo de um tempo, mas representa o que há de mais condicionante e deformador em sua utilização: *é que a violência está sendo legitimada e institucionalizada*. Marcuse, em um de seus muitos achados, chamou a atenção para a frequência com que o sistema atual absorve seus contrários em proveito próprio. No caso, também a violência, que surgiu com a

instabilidade de um mundo em transformação, está sendo racionalizada, justificada, ou até mesmo valorizada por essa institucionalização que a torna instrumento *legítimo* do poder e de sua ação. As ações dos heróis da ordem – Batman, Capitão América, Super-Homem, Homem-Aranha etc. etc. – são, com frequência, *muito*

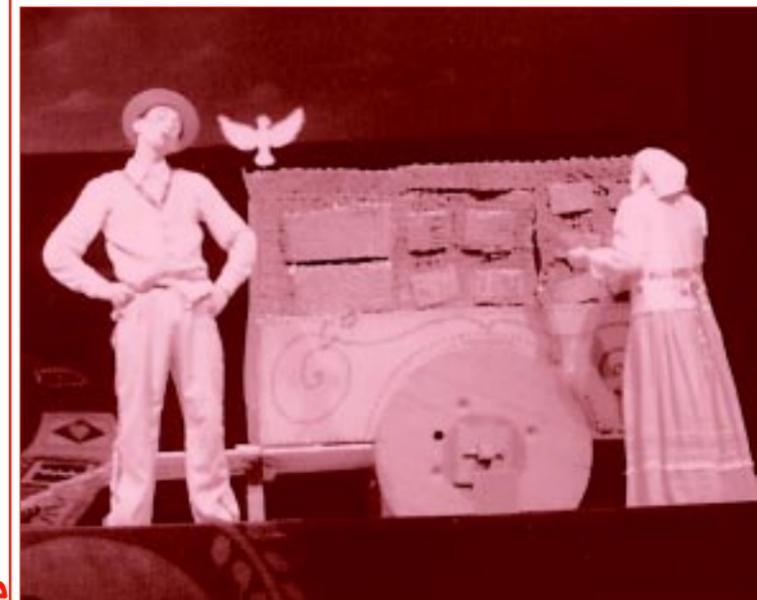
mais violentas que as *daquelas* que as provocaram. Mas eles são apresentados como “heróis”, trazendo já consigo – por obra do acaso ou dom de deuses ignorados – aquilo que faz deles um esperado “salvador” e vencedor, e associado a todas as formas de bem: beleza, verdade, justiça, riqueza, luz, amor... Em momento algum são neles vistas a capacidade de descobrir e inventar, a inteligência em aproveitar os recursos que a realidade pode oferecer, a reflexão informando a liberdade de escolha, o afeto gerando solidariedade e companheirismo, enfim, todo o rico e variado



Cia. Azul Celeste

Esquizóide do Delírio

Rio de Janeiro/RJ
Espectáculo: I Pagliacci
Autor: Carlos Farias
Diretor: Cyrano Rosalém
Cenografia e Figurinos: Marcello Costa
Iluminação: Jorginho de Carvalho
Elenco: Marcelo Sandryni, Fábio Sá, Rita Lopes, Taís Rafaela, Márcio Malvares e João Cunha
Contato: Francisco Araújo Farias Filho
Rua Paulo Pires, 133 bl 13 apto 203 lote 03 – CEP: 20760-330 Rio de Janeiro/RJ
Telefones: (21) 2592 8104/3272 4572
e-mail: chicofarias@zipmail.com.br



ETC I TAL - Talentos Independentes Cia. Teatral Encena

Itajaí/SC
Espectáculo: Na trilha dos Bombeiros
Autora: Denise da Luz
Direção: Max Reinert
Cenografia: Cidval Batista Jr. e Max Reinert
Figurinos: Denise da Luz
Sonoplastia e Iluminação: Max Reinert
Montagem: A Cia.
Elenco: Cidval Batista Jr. e Amanda Tolentino
Contato: Cidval Francisco Batista Júnior
Rua Hercílio Luz, 323 - CEP: 88301-001 Itajaí/SC
Telefone: (47) 9121 6350
e-mail: etcital@bol.com.br

Grupo Hermeneutas

São Paulo/SP
Espectáculo: Conta Comigo
Autor: Eber Mingardi
Direção: Eber Mingardi
Cenografia e Figurinos: Márcio Pimenta
Sonoplastia e Iluminação: Leonardo
Montagem e Contra-regra: O grupo
Contato: Márcio Cardoso Moreira
Rua Conselheiro Ramalho, 600 apto 92B
CEP:01325-000 Bela Vista - São Paulo/SP
Telefones: (11) 5549 2784 – 9261 6472
e-mail: marciopimenta@uol.com.br



Companhia Ana Barroso e Monica Biel

Rio de Janeiro/RJ

Espectáculo: A História de Topetudo

Autoras: Ana Barroso, Monica Biel e Thereza Falcão

Direção: Thereza Falcão

Atuação: Ana Barroso e Monica Biel

Figurinos: Bia Salgado

Cenografia e Adereços: Ana Barroso e Mônica Biel

Música: Newton Cardoso

Iluminação: Dimitri Martinovich

Preparação Vocal: Jorge Cardoso

Bonecos: Alexandre Pring, Ana Barroso e Monica Biel

Máscaras: Beatriz Vidal, Luciana Maia e Jenny Barroso

Fotos: Cristina Granato e Xico Lima

Divulgação: Andréa Cals

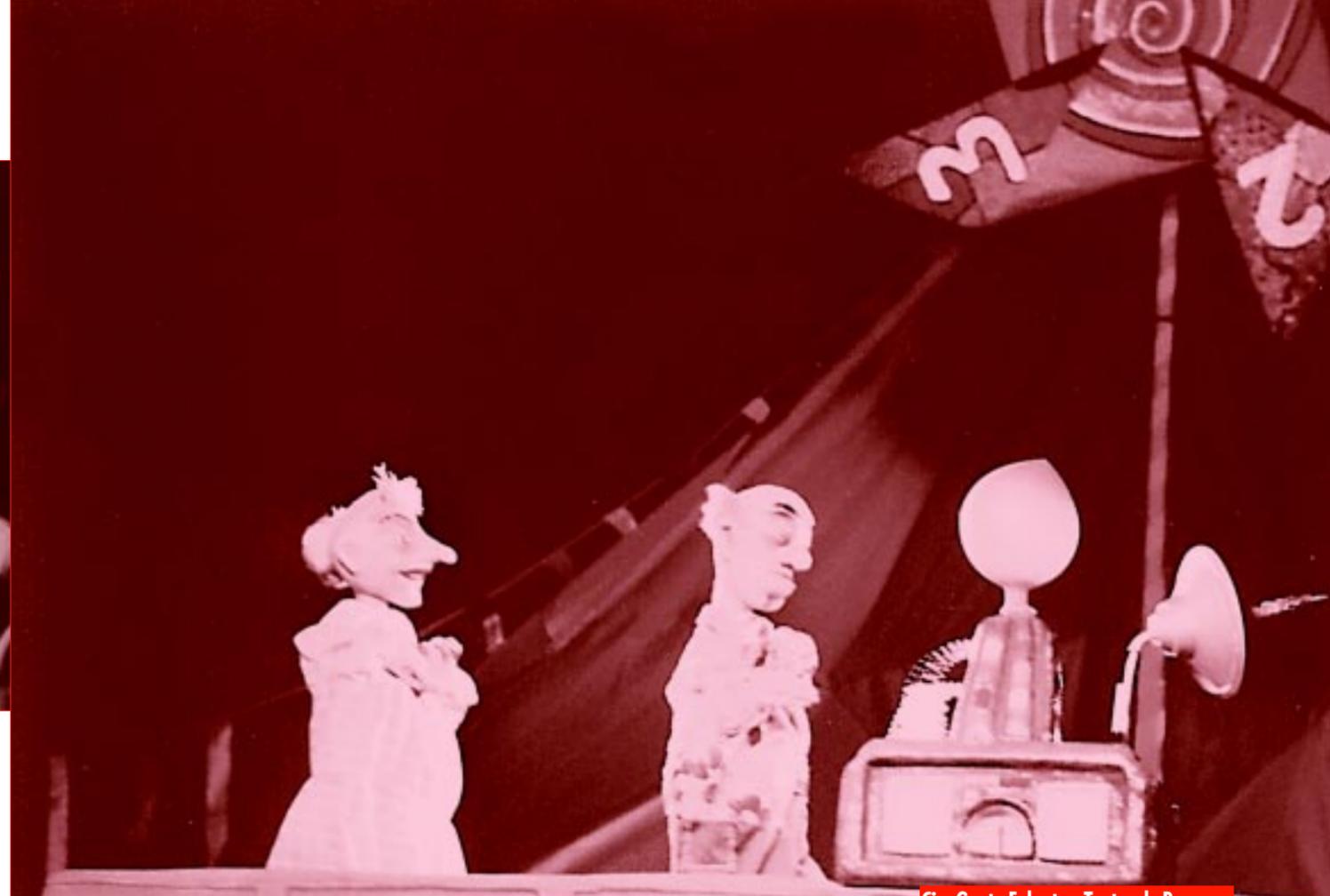
Contato: Monica Theresa Bielschowsky

Rua Timóteo da Costa, 297 apto 1501 - CEP: 22450-130

Rio de Janeiro/RJ

Telefones: (21) 2274 0625 ou 9733 4193 - fax: 2511 8737

e-mail: moacirchaves@uol.com.br



Cia. Gente Falante - Teatro de Bonecos

Companhia do Palco – Sesiminas

Belo Horizonte/MG

Espectáculo: Tribobó City

Autora: Maria Clara Machado

Direção: Alexandre Mauro Toledo

Cenografia: Carmélia Abreu

Figurinos: Sávio Willian

Sonoplastia: Alexandre Mauro Toledo

Trilha Sonora: Leo Mendonça

Iluminação: Orlando Besoytaorube

Montagem: Companhia do Palco

Elenco: Emerson Resende, Ana Mery, Anderson Matos, Admar Fernandes, Fafá

Fernandes, Gláucio Santana, Marcus Labatti, Sidnéia Simões, Lilian Castro, Alcione Velask e Rodrigo Andrade.

Contato: Alexandre Mauro Toledo

Rua Dr. Juvenal dos Santos, 33/103 - CEP: 30380-530 Belo Horizonte/MG

Telefones: (31) 9163 6968/3297 9311

e-mail: alexandre.toledo@caixa.gov.br e companhiadopalco@terra.com.br

Companhia Estável de Teatro

São Paulo/SP

Espectáculo: Incrível Viagem

Autor: DOC Comparato

Direção: Renata Zhaneta

Cenografia e Figurinos: Marcela Donato

Sonoplastia: Rodrigo Valenciano Amador

Iluminação: Cristiano Bezerra

Montagem: Marcelo Meniquelli

Contra-regra: Marcelo Vinício Machado

Preparador Circ.: Claudinei Gomes

Elenco: Andressa Ferrarezi, Marcelo Meniquelli, Daniela Giampietro e Osvaldo Costa Jr.

Contato: Nei Gomes

Rua Profº Alves Pedroso, 600 – Cangaíba São Paulo / SP

Telefone: (11) 6623 2930 (Teatro)

e-mail: meniquelli@hotmail.com



potencial humano. Porém a sua violência, por ser a de elementos ditos “justiceiros, “mantenedores da ordem”, por estar “a serviço do poder”, é vista e mostrada como “legítima” e até desejável.

Com essa mistificação de valores *o poder e a força* tornam-se a meta final buscada e disputada, e o regime de violência torna-se uma situação “natural”, de fato: daí a colar-se na testa de alguém o título, já devidamente execrado, de “terrorista”, passa a “justificar” até bombardear um país 24 horas por dia ao longo de um mês inteiro, matando crianças, adultos e velhos, assassinando toda uma população, ou invadir qualquer outro país seguindo interesses não-declarados e escusos.

Ora, em termos éticos, tolerar a violência ao próximo significa não só tornar-se cego a ela, como seu cúmplice, dela partilhando. A violência é o polo oposto da razão e da liberdade. Só pode ser canalizada, dirigida ou contida pela noção de *justiça*, totalmente esquecida, ou melhor deturpada, nessas histórias em que os “justiceiros” são apenas os que visam a perpetuar uma aparente “normalidade”, identificada quase sempre ao *statu quo* reinante.

Mais que o clima de violência, é esta *des-humanização*, esta deturpação de valores (palavra tão esquecida, hoje!) que pode causar o maior dano de todos: a despersonalização de toda uma infância e juventude, a criação de uma mentalidade

condicionada e dirigida, a eliminação de seu espírito crítico e seu sadio inconformismo, a anulação ou desqualificação da imaginação, da fantasia, da afetividade, do lirismo, que são sempre exigência de horizonte e caminho.

E o que tem o teatro infantil a ver com tudo isso? - pode alguém perguntar. Se *te-atrium*= lugar de VER, cabe ao teatro, de e para todas as idades, resgatar o que está sendo deformado ou perdido. Bruno Betelheim, Marie Von Franz, Clarissa Pinkola Estés e outros já mostraram como a criação dirigida à criança pode lidar com conteúdos muito profundos, e construir uma estrutura com princípios, idéias e valores capazes de nos lembrar o que é, ou pode ser, de fato, um *ser humano*.

Por isso foi com alegria que vimos espetáculos do 6º FENATIB trabalhando com inegável qualidade artística esses valores, como foi sobretudo o caso de *História de Topetudo*, *A la carte*, *O canto que veio do oceano*, *Victor James*, *Conta comigo*, *Zé Rapadurinha* – ou dando ensejo a produtivos debates, como no caso de *A Megera Domada* ou *I Pagliacci*, em que a violência foi o tema mesmo de discussão.

Comprovando, assim, que sabemos que cabe a todos nós que fazemos teatro, ou que dele participamos como espectadores, dar-nos conta desse *desafio* atual e buscar enfrentá-lo com a determinação necessária.



As máscaras e a formação do ator

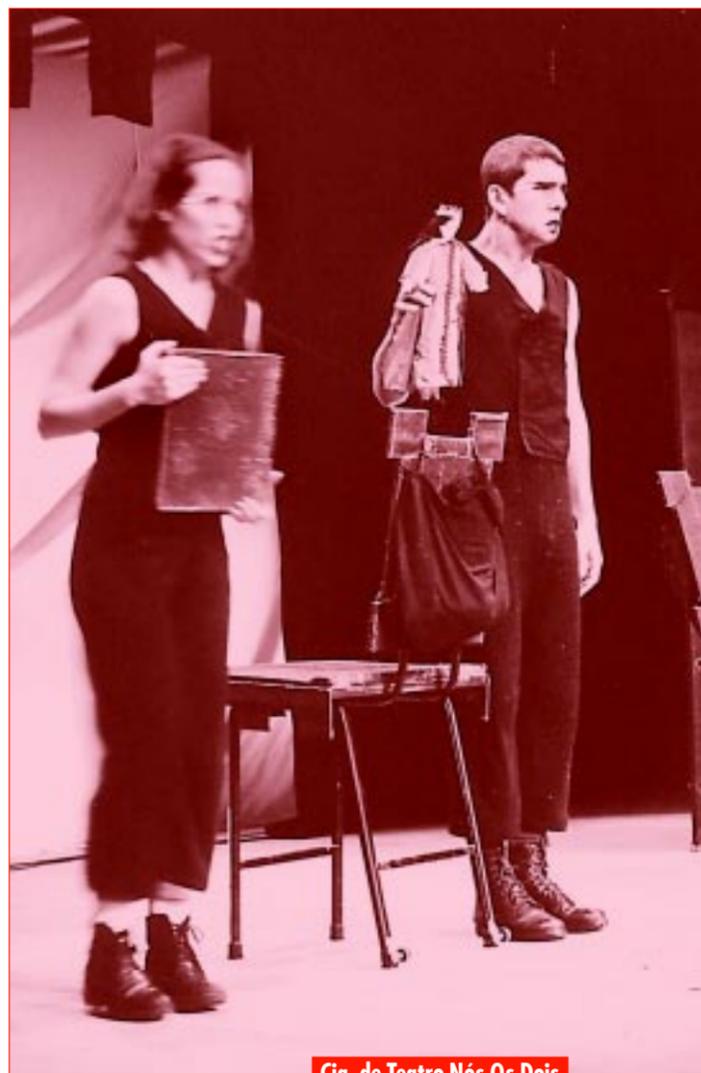
Monica Biel

meu primeiro contato com máscaras foi através da École de Théâtre, Mime et Mouvement Jacques Lecoq. Lá trabalhamos inicialmente com a Máscara Neutra, cujo objetivo não era usá-la para conseguir um determinado efeito em cena e sim para buscar uma atuação sem os vícios e trejeitos que muitas vezes as acompanham. Eu tinha, na época, 22 anos e se era essa realmente a intenção pedagógica da escola, eu não sei, mas foi isso que ficou para mim. Em seguida, trabalhamos com as Máscaras de Bali, máscaras grandes, de face inteira, com expressões definidas, onde o trabalho consistia em, através do corpo, dar vida e sentido à máscara.

Depois conheci as máscaras da *Commedia dell'Arte*, máscaras que cobrem metade do rosto, deixando de fora a parte inferior. Fiquei muito encantada com este universo, totalmente novo para mim. Acredito que ele é uma fonte muito rica para a formação e treinamento do ator. Para trabalharmos os personagens da *Commedia dell'Arte*, somos obrigados a desenvolver nossa voz, nosso corpo, nossa capacidade de improvisar e contracenar, somos obrigados a ser generosos. Ou seja, é necessário ter um pé no chão, na técnica, no aprendizado, e outro na imaginação, na fantasia.

Penso que esses são os princípios básicos do ofício de ator. Além disso, seus personagens são divertidíssimos, com suas histórias, seus humores, suas manias. É um prazer estar em contato com eles, só nos traz alegria. No entanto não pretendo, como atriz, ser uma especialista em máscaras. Sei o quanto isso requer tempo e dedicação.

Os atores das trupes de *Commedia dell'Arte*, faziam o mesmo personagem a vida inteira e depois passavam para seus filhos. Eram, muitas vezes, estupendos. Ainda hoje, quando um ator trabalha com máscaras, é necessário que tenha um treinamento árduo e voltado para isso, se deseja



Cia. de Teatro Nós Os Dois

alcançar um bom resultado.

Atualmente, o que pretendo é dividir o que aprendi, entendendo que este material pode ser extremamente útil para a nossa batalha. Além de me divertir muito, é claro.



Cia. Mariarte

Lages/SC

Espectáculo: *Circo de Marionetes*

Autor: Centro Animações-Curitiba

Direção: Adeodato Rohden

Cenografia: Adeodato Rohden

Figurinos: Adeodato Rohden e Guigui Fernandes

Sonoplastia: Gilson Máximo de Oliveira

Iluminação: Márcio Machado

Montagem: O grupo

Contra-regra: Gilson Máximo

Elenco: Guigui Fernandes e Márcio Machado

Espectáculo: *Chapeuzinho Vermelho*

Autor: Charles Perrault - Adaptação

Direção: Adeodato Rohden

Cenografia e Figurinos: Adeodato Rohden e Manoel

Sonoplastia: Gilson Máximo de Oliveira

Iluminação: O Grupo

Montagem: Márcio Machado

Contra-regra: Gilson Máximo

Elenco: Márcio Machado e Guigui Fernandes

Contato: Márcio Machado

Rua Joinville, 312 – Petrópolis – Lages/SC CEP: 88505-210

Telefone: (49) 222 8131 - **e-mail:** menestrel@gogo.com.br



Cirquinho do Revirado

Criciúma/SC

Espectáculo: O Sonho de Natanael

Direção: O Grupo

Sonoplastia: Reveraldo Joaquim

Figurinos: Iraci Pinheiro Marques

Contra-Regra: Djalma Amadeu

Elenco: Yonara Marques, Fabiano Peruchi e Reveraldo Joaquim

Contato: Reveraldo Joaquim

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

Telefone: (48) 462 2510

e-mail: rjoaquim@terra.com.br





Cia. Circo Navegador

São Paulo/SP
Espectáculo: Lavou, Tá Novo
Autor: Lucciano Draetta
Direção: Renata Kamla
Cenografia e Figurinos: Renata Pinotti
Sonoplastia: Fernando Mastrocolla
Iluminação: Alexandre Pestana
Montagem: Lucciano Draetta
Elenco: Fernando Mastrocolla e Lucciano Draetta
Contato: Luciano José Draetta Ferreira
R. Benedito Hipólito de Freitas, 351, apto. 12
São Sebastião - SP - CEP: 11600-000
Telefones: (11) 5078 8537/9979 9063
e-mail: circonavegador@circonavegador.com.br
draetta@circonavegador.com.br

Cia. de Teatro Nós os Dois

Rio de Janeiro/RJ
Espectáculo: O Aniversário da Infanta
Autor: Oscar Wilde
Direção: Alexandre Dantas e Simone André
Cenografia e Figurinos: Nós os Dois
Sonoplastia: Andréa Spada
Iluminação: Simone André
Montagem: Vilma Melo
Contra-regra: Márcia Alves
Operadora de luz: Vilma Melo
Elenco: Alexandre Dantas e Simone André
Contato: Simone André
Rua Otávio Carneiro, no. 09/401, Niterói
CEP: 24230-190 - Rio de Janeiro/RJ
Tel: (21) 2611 6812/(21) 2523 7442/(21) 9652 1740
e-mail: nososdois@ig.com.br



Cia. Gente Falante - Teatro de Bonecos

Porto Alegre/RS
Espectáculo: 4 Contos Para Teatro de Bonecos
Autor: Adaptado por Paulo Fontes
Direção: Paulo Fontes
Cenografia: Paulo Fontes - **Assistência:** Vera Parenza
Figurinos: Paulo Fontes (dos Bonecos) e Vera Parenza (do Manipulador)
Sonoplastia: Eduardo Custódio
Iluminação: Leandro Gass
Montagem: Paulo Fontes e Eduardo Custódio
Contra-regragem e produção executiva: Eduardo Custódio
Elenco: Paulo Fontes
Contato: Paulo Martins Fontes Neto
Rua 24 de Maio, 244 apto 24 - Bairro: Cidade Baixa
CEP: 90050-180 - Porto Alegre/RS
Telefones: (51) 3227 7973/9837 6135
e-mail: gentefalante@ig.com.br ou paulomfnetox@terra.com.br



Considerações em torno de um palco de questões e não de soluções

Eduardo Montagnari *

Não fora (...a) possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, pese toda sua estrutura, não seria capaz de ensinar. O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte (Estudos sobre teatro. Bertolt Brecht)

O teatro de aprendizagem, proposto por Bertolt Brecht (tradução mais adequada do termo *lebrstück* e menos disposto a determinados pré-conceitos que a denominação *teatro didático*), além de um projeto estético, configura uma proposta pedagógica que envolve o teatro como um todo, do texto dramático ao público, passando pelos jogos interpretativos, pela direção, pela cenografia, pelo figurino, pela música. Dimensões estas que interessavam, todas, igualmente, ao poeta de Augsburg.

Como escreveu Gerd Borheim, *Bertolt Brecht não foi um homem de teatro de modo simplesmente accidental. Todos os seus compromissos - sociais, políticos e outros passavam pelas tábuas do palco. E de um palco que nunca recusou os seus impulsos interiores de renovação*¹.

Articulando diferentes meios expressivos, Bertolt Brecht, nascido em Augsburg, na Baviera, em 1898, e falecido em Berlim Oriental, no ano de 1956, construiu uma obra que faz lembrar seu nome sempre que se fala em *teatro épico*, embora não tenha sido ele seu inventor. Seu olhar crítico recaiu, sobretudo, sobre o realismo psicológico que dominava a arte dramática do seu tempo, tornando-o propagador de uma

concepção que segue informando aos atores e espectadores, reunidos durante uma função teatral, que eles nunca devem esquecer que estão vendo e fazendo teatro.

Um aspecto, porém, deve ser levado em consideração quando se fala em Bertolt Brecht e no seu teatro de aprendizagem. Trata-se daquele aspecto que nos informa que junto ao caráter experimental dessa dramaturgia está a sua qualidade de estratégia política.

Essa estratégia, a despeito do enunciado - teatro de aprendizagem ou teatro didático - não compreende textos dirigidos exclusivamente às crianças, e sua estrutura, tendo por substrato a dialética, traduz uma proposta rigorosa que configura um meio de aprendizagem, uma prática pedagógica fundamentada em uma teoria política e estética que nasce da

vivência de um processo armado de informações, passagens, perguntas, respostas, cujos resultados se contradizem e se corrigem. Recorrendo ao uso de tribunais, interrogatórios, repetições e coros organizados, os envolvidos nesse processo são, com efeito, verdadeiros juizes das questões que apresentam.



Cia. Mariarte

¹ Cf. Gerd Borheim. Caderno *Mais. Folha de São Paulo*, 8:1995.



A preocupação com a pedagogia, recorrente nesses textos, e as apresentações públicas desse teatro adquirem função política quando demonstram as possibilidades de um teatro que sempre implica em um *jogo* que, por sua vez, é sempre, como denomina Ingrid Koudela, um *jogo de aprendizagem*, em especial para os próprios atuantes, uma vez que, rigorosamente, em seu limite de um teatro que, dispensando a platéia tradicional, alcança de forma plena sua proposta quando transforma atores em espectadores, espectadores em atores: verdadeiros árbitros de suas atitudes.

Fragments e escritos dispersos, enunciados como *teoria da peça didática*, conformam assim um projeto inacabado, ou abandonado no momento em que a Alemanha nos anos 30 não mais oferecia “clima” propício aos experimentos a que Brecht se propunha².

Escritas com o objetivo explícito de servirem de ‘experimentos’ para jovens estudantes, militantes políticos, sindicalistas, amadores, atores, as peças de aprendizagem não podem e não devem ser encaradas como peças dogmáticas, porque, das peças que Brecht escreveu sob esse signo, nenhuma delas expõe verdades eternas e, com exceção de *A Exceção e a Regra*, todas as demais abandonam, inclusive, a sociedade de classes como substrato³.

Com efeito, são textos que apontam aspectos teóricos e práticos dos quais Brecht se aproximou - em circunstâncias determinadas - certo de que podiam ser modificados. Eles devem ser lidos como partituras dramáticas, práticas de encenação, por meio das quais a arte pode ser organizada como um importante instrumento de aprendizagem.

São partituras que configuram textos que se oferecem como campos de estudos específicos e

proposições fundamentadas em uma teoria estética rigorosa que tem por premissa que *aprender* não constitui um elemento à parte e que não deve eliminar o *prazer*. A realização de uma peça de aprendizagem deve, necessariamente, conjugar *diversão e reflexão*.

Trata-se, em suma, de um projeto teatral que se propõe, de forma recorrente, *como um palco de questões a serem armadas e discutidas e não como um mero objeto de entretenimento pronto, acabado, já resolvido*. Com efeito, não fosse pela própria estrutura de fábulas que sempre terminam sem terminar, o teatro de aprendizagem se apresenta como um exercício estético e político, uma forma privilegiada de promover a crítica de atitudes e comportamentos que, não estando afetas apenas aos personagens (poucos deles identificados por nomes), colocam no palco a discussão das nossas próprias atitudes.

Vale lembrar ser comum, na obra teatral de Brecht, o recurso de delegar ao público a arbitragem do jogo cênico.

As peças de aprendizagem de Bertolt Brecht identificam, pois, uma produção de textos endereçados tanto a adultos, como *As medidas Tomadas* por exemplo, quanto a crianças, como *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*. Centrados em uma *estrutura aberta* a múltiplas experiências, são peças que encontram no *exercício da razão*, na *dialética*, um instrumento a serviço de uma realidade que *deve ser – sempre - demonstrada como passível de modificação*⁴.

Aspecto certamente pouco atraente para quem segue apostando nos esquemas estabelecidos.

(*) Diretor de Teatro e Prof. Dr. em Sociologia
Departamento de Ciências Sociais e Mestrado em
Educação na Universidade Estadual de Maringá/PR.

² Além dos escritos teóricos, as peças de aprendizagem compreendem uma produção dramática que recobre os seguintes textos: *O Vôo dos Lindbergh* (1928-9), obra enunciada como *peça didática radiofônica para meninos e meninas*, com música de Kurt Weill e Paul Hindemith; *A Peça Didática de Baden sobre o Acordo* (também de 1928-9), com música de Paul Hindemith; *Aquele que Diz Sim* (de 1929-30), uma ópera Nôjaponesa *Tanika*, com música de Kurt Weill; *Aquele que Diz Não* (escrita em 1930, em virtude das críticas dos alunos da escola que representou *Aquele que Diz Sim*); *As Medidas Tomadas* de 1930, com música de Hans Eisler e também enunciada como peça didática; *A Exceção e a Regra* concebida em 1930, com música de Paul Dessau e *Os Horácios e os Curiácios* (1934), com música de Kurt Schwaen. Sobre o teatro de aprendizagem, Ingrid Koudela foi quem escreveu, entre nós, o trabalho mais significativo, informando-nos acerca de um minucioso agrupamento de escritos, anotações e comentários de Brecht sobre a teoria da peça didática. Recorrendo principalmente a Reiner Steinweg, que em seu estudo *A Peça Didática. A Teoria de Brecht par um Educação Político-Estética* reúne e elabora criticamente o material existente no Arquivo Bertolt Brecht sobre a peça didática, a autora nos apresenta os fragmentos de um outro texto teatral: *O Malvado Baal, O Associa! Cf. Brecht*, um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991. Paolo Chiarini, por sua vez, acrescenta a esses, o texto *O Homem é um Homem (Mann ist mann)*. Escrito em 1924-5, esse autor o denomina de *Comédia Pedagógica* (Cf. *Bertolt Brecht, Civilização Brasileira*, 1967).

³ Cf. Roswitha Mueller. Ensinaamentos para uma nova sociedade. In: *The Cambridge Companion to Brecht*. Edited by Peter Thomson & Glendeyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

⁴ Cf. Bertolt Brecht. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugal, s/d.



Centro Teatral E Etc e Tal

Rio de Janeiro/RJ
Espectáculo: Victor James
Autor: Adaptado do livro de Paulo Tapajós
Direção e Preparação Mímica: Álvaro Assad
Cenografia e Figurinos: Fernanda Sabino
Sonoplastia: Joaquim de Paula
Iluminação: Aurélio Oliosi
Operação de Luz: Marcio Moura
Operação de Som: Arise Ribeiro Assad
Atuação: Melissa Teles-Lôbo e Álvaro Assad
Contato: Melissa Teles-Lôbo
 Rua do Eduardo Ramos, 13
 CEP: 20520-030 - Rio de Janeiro/RJ
Telefones: (21) 3234 1281/9133 7804
Home Page: www.tcetal.art.br
e-mail: oi@etcetal.art.br

Cia. Azul – Celeste

São José do Rio Preto/SP
Espectáculo: O Canto Que Vem do Oceano
Autor: Osvaldo Gabrieli
Direção: Jorge Vermelho
Cenografia e Iluminação: Jorge Vermelho
Figurinos: Luís Rossi
Sonoplastia: Augusto Cetrone e Jorge Vermelho
Montagem e Contra-regra: O Grupo
Elenco: Fabiano Amigucci, Kelly Simão, Tiago Mentor, Alex Barbosa e Angélica Zignani
Contato: Jorge Vermelho
 Rua Cosmorama, 232
 São José do Rio Preto/SP
 CEP: 15060-320
Telefones: (17) 237 2955/9772 0811
e-mail: jorgevermelho@bol.com.br





GRUPOS PARTICIPANTES



Quem conta um conto, aumenta um, dois ou mais pontos

Osmarina Gerhardt da Costa

Um dia, comecei a contar a história da *Moura Torta* para uma turma de crianças. Considerando que a narrativa era longa demais, então, passei a representar cada um dos personagens: o príncipe, a Moura, o rei, as belas moças que saltavam de dentro das laranjas, e até mesmo a população, no sentido de “prender” a atenção dos pequeninos. A cada momento de aparecimento da vilã, percebi que o grupo, antes disperso, tornava-se mais compacto revelando uma espécie de temor por parte das crianças e, ao mesmo tempo, denotava uma união de forças no sentido de enfrentar o mal. Isto, é claro, inspirou-me mais e mais a provocar-lhes o medo no intuito de querer saber que *frisson* era aquele que levava a imaginação de pessoas tão pequenas a um certo grau de tensão quase que incontrolável?

Nesse Contexto e partindo do pressuposto que a obra de arte tem um efeito especial no espectador, que ela é uma aprendizagem de experiência, que em se tratando de drama se processa por meio do personagem, sem contudo dissociar razão de emoção, gostaria de me reportar à receptividade da ação dramática, por parte de alunos do Núcleo Pedagógico Integrado da UFPA, tomando como base a pedagogia das emoções, tentando abrir questionamentos para entender como se processa esse sentimento em crianças na faixa etária compreendida entre 9 e 12 anos.

Uso, para isso, contos da *carochinha* e lendas amazônicas que permearam o imaginário do povo paraense e que foram repassados, de geração em geração, por meio da oralidade. Esses contos, recheados de magia e encantamento, encontram-se, em parte, esquecidos, especialmente nas horas que antecedem o sono, por conta do fascínio da televisão.

Por conta disso, elegi dois meios pelos quais a ação dramática tem sido apresentada aos alunos: a narrativa do texto dramático em sala de aula e a televisão que, de uma forma ou de outra, faz parte integrante da vida da maioria das pessoas. A primeira invocando imagens a partir da escrita e a segunda, apresentando imagens diretas sem se preocupar com um entendimento mais elaborado acerca de sua criação.

Gostaria de começar minhas conjecturas, justamente, por esse objeto de fascínio e desejo, de prazeres e sonhos, de ficção e realidade, que é capaz de envolver e direcionar o olhar de toda uma massa humana quando num simples toque de tecla, como num piscar de olhos, surge majestosa, fulgurante, embriagadora, ela: a televisão. Entretanto, não posso me

furtar em contar o estágio que antecedeu ao surgimento desse aparelho.

Lembro-me bem que na década de 50, o que nos envolvia, também, eram os filmes exibidos num grande telão, posto no meio da rua, onde podíamos



Cia. Mínima



Cia. Circo Navegador

apreciar várias histórias, dentre as quais as comédias de Chaplin. Cada um com seu banquinho às mãos, cabelos ainda encharcados pelo banho às carreiras, íamos chegando um a um, tal qual formigas à busca do doce. Todos daquela rua, indistintamente, crianças, velhos, homens e mulheres, começávamos lentamente a nos distanciar do universo imaginário criado pela oralidade das histórias contadas pelos mais velhos para adentrarmos noutro universo, também fictício, mas desta vez fruto do mundo das imagens.

Estávamos começando a ser enredados nas malhas da era da tecnologia, mesmo sem nos dar conta disso. Uma era tecnológica que nos apresentou entre outros: geladeira, liquidificador, televisão, vídeo cassete, e que veio tão rápida que nos deixamos envolver tal qual fomos envolvidos pela invenção dos irmãos *Lumière*. Mal havíamos descoberto o cinema e já éramos obrigados a direcionar nossas atenções para um minúsculo aparelho, que nos maravilhava diante de notícias transmitidas no momento exato em que os fatos aconteciam. Parecia até mentira que o homem tinha ido à lua. Mas todos nós vimos através daqueles aparelhos de televisão, acotovelados às janelas das poucas casas de pessoas com maior poder aquisitivo.

A televisão nos foi apresentada como instrumento de diversão e lazer, mas como todo instrumento, sua utilização dependeria da habilidade ou inabilidade de seus manipuladores. E nessa era de revolução informacional, produto da globalização, a televisão, da mesma forma que os computadores e a Internet, carrega consigo, além de informações e conhecimento massificados, também suas mazelas. Agora estamos como reza o matrimônio *na alegria e na tristeza, nas doenças e na saúde*.

Com tantos estudos que existem a respeito da televisão, não caberia nesse texto um aprofundamento teórico sobre as correntes de

pensamento acerca de benefícios ou malefícios trazidos por esse aparelho. Mas, vale ressaltar que sua massificação é percebida, inclusive, nos trajes e adereços dos índios que se localizam às margens do rio Xingu e que mantêm suas casas no formato ovóide, cobertas de palha. Essa massificação lhes deu uma “nova” caracterização.

Diante dessa realidade, em relação à televisão, é quase impossível lidar com crianças na faixa etária de 9 a 12 anos, de um centro urbano, sem considerar a influência que se dá por conta da interação, horas a fio, com essa mídia.

Mas, espera! Onde ficaram os contos? Para onde foram as histórias de magia e encantamento que povoavam o nosso imaginário? Acredito que devam ter sido condicionados no *chips* da memória de cada um daqueles que conseguiu acessá-los. No meu ponto de vista, com certeza não foram esquecidos, pois a cada momento quando nos distanciamos, no sentido brechtiano da palavra, de tudo que nos é enviado através das fibras óticas, estamos a relacionar imagem e imaginário.

E eu me pergunto até que ponto a televisão poderia suprimir a oralidade das histórias da carochinha e dos contos de uma forma geral? De que maneira se poderia “prender” a atenção desse tipo de espectador a que nos referimos acima, frente a uma história que não dispõe de imagens imediatas criadas pelo bombardeio de megatons, como é o caso das imagens televisivas?

A imaginação não está limitada à reprodução pura e simples de imagens historicamente constituídas, mas é com base nessas imagens que a criança cria novas

acordo quando se trata de cultura para crianças.

Não há, certamente, muito glamour na vida do teatro para crianças e absolutamente nenhuma expectativa de se ficar famoso. O trabalho é relativamente duro, o salário é apenas mediano e sem nenhuma esperança de melhora.

Apesar disso, a maioria das pessoas que trabalha nesse campo gosta realmente de seu trabalho. Do encontro com o público, do clima de intimidade, da proximidade do contato, da “viagem”, juntos, para dentro do universo da encenação. Muito poucos fora desse círculo (de crianças, atores e dos poucos adultos presentes) têm oportunidade de experimentar esses pequenos milagres que ocorrem cotidianamente em algum lugar do país. Crianças e atores se encontram em momentos fantásticos, nos quais um respirar recíproco e uma vívida imaginação transcendem a representação chegando a um ponto em que a realidade e o teatro se mesclam, a um estado do qual não se retorna sem ter sido afetado.

Algo patético? Sim. Mas verdadeiro. E é isso que lhe dá valor. Que faz com que o teatro mereça ser visto.

O ponto de partida [em comum] é: crianças são pessoas reais, não são apenas alguém em fase de crescimento. As crianças exigem respostas adequadas a suas sinceras perguntas. Não há temas excessivamente perigosos para o público infantil. Mas a maneira como os apresentamos tem que ser escolhida com cuidado e respeito. Nós temos que nos aperfeiçoar permanentemente: as crianças precisam de qualidade - até mesmo mais do que o público adulto.

Há alguns anos atrás eu fiz uma palestra em um seminário para pessoas que trabalham na área do teatro para adultos. Eles queriam que eu falasse sobre o teatro para crianças. Eu comecei perguntando à platéia: “Quantos de vocês já foram crianças? Levantem as mãos”. Depois de um breve momento, alguns levantaram a mão. “Os que não levantaram a mão já devem ter nascido com quarenta anos de idade”, disse. Nós, que nos lembramos de nossa infância, lembramos como era maravilhoso sermos respeitados, sermos estimulados em nosso



Companhia do Palco - Sesiminas

desenvolvimento, a usar nossas fantasias e nossa curiosidade, a experimentar descobrir novos mundos, a participar de eventos culturais.

Sabemos, por nós mesmos, que jamais poderíamos pensar em limitar as possibilidades de desenvolvimento positivo das crianças. Nós lutaremos contra qualquer tipo de

redução que possa ferir as crianças, porque sabemos o que é ser criança - e também sabemos que nos tornamos adultos melhores quando mantemos uma criança dentro de nós.

Qual a questão, portanto? É apenas a seguinte:

1. Os órgãos competentes devem reconhecer o direito da criança ao lazer e ao descanso, a tomar parte em jogos, em atividades recreativas adequadas a cada idade da criança, e a participar plenamente da vida cultural e artística.

2. Os órgãos competentes devem respeitar e promover esse direito da criança à plena participação na vida artística e cultural, e devem estimular a criação de oportunidades adequadas e igualitárias de atividades culturais, artísticas, recreativas e de lazer.

(Artigo 31 da Declaração dos Direitos da Criança da ONU).

Cabe a nós nos colocarmos a serviço da criança para tal. Nós as ajudamos a lidar com suas vidas, estimulando sua fantasia, suas forças, seus sentimentos e sua determinação.

*Um poema:
Você diz que os rastos que nós achamos
no chão úmido essa manhã,
eram rastos de ratos.
Mas eu sei
que eram os rastos dos meus sonhos
que se assustaram e fugiram
porque você chegou e me acordou.*

Peter Manscher
Organizador do Festival e
Diretor da ASSITEJ da Dinamarca



Carta aberta aos amigos do Brasil

No ano passado tive o prazer de visitar o Brasil duas vezes.

A primeira visita foi ao Rio de Janeiro, por ocasião de um bem organizado Encontro de Teatro promovido pelo SESC e pela ASSITEJ do Brasil. Além dos contatos e dos seminários, eu tive a oportunidade de ver alguns espetáculos brasileiros de teatro para crianças. A maior parte deles era muito boa. Lembro-me particularmente de três espetáculos bastante criativos: *Cyrano de Bergerac*, *Patativa do Assaré* e *Carnaval*.

A segunda visita foi ao maravilhoso Festival de Blumenau. Aí tive a possibilidade de ver muitos espetáculos, de diferentes partes do Brasil, e de ver essas encenações serem discutidas por pessoas especialmente convidadas para esse fim. Deste festival eu me lembro especialmente dos seguintes espetáculos: *Conta Comigo* e *História do Topetudo* (pelo charme e bom relacionamento com a platéia) e *Victor James* (por seu humor e talento).

As discussões sobre as apresentações mereciam serem registradas, porque eram baseadas em um espírito crítico positivo e feitas por pessoas muito bem preparadas. Era também evidente que os grupos teatrais respeitavam os comentários ouvidos, e que poderiam usar os resultados dessas discussões em seus futuros trabalhos.

Pediram-me para escrever algo sobre as semelhanças e as diferenças, no campo do teatro para crianças, entre nossos países. A Dinamarca é um país pequeno, (mais ou menos do tamanho de São Paulo), com apenas 5 milhões de habitantes. Tem cerca de 90 grupos

teatrais independentes fazendo apresentações para crianças (grupos de 3 a 8 pessoas). Em média, toda criança dinamarquesa tem oportunidade de ver pelo menos uma encenação teatral para crianças duas vezes ao ano. Muitos dos grupos de teatro dinamarqueses recebem um significativo apoio por parte da comunidade ou do Estado.

O Brasil é um país maior do que a Europa, com seus 165 milhões de habitantes. Seu teatro para crianças? Muitos dos espetáculos que eu vi no Brasil (cerca de 30), me parecem ser de ótimo nível, tal como muitos dos espetáculos da Dinamarca. Eu convidei o *Victor James* para vir ao último festival na Dinamarca, em abril p.p., não por ser algo que nós nunca tivéssemos visto antes, mas simplesmente porque era um excelente espetáculo e eu queria mostrar às crianças dinamarquesas que há bons espetáculos do outro lado do mundo.

Em vez de escrever sobre diferenças e semelhanças específicas, eu gostaria, então, de me deter no que me parece ser a questão principal: os aspectos nos quais estamos de

Karen Acioly/Os meus balões



combinações. Sabemos que as impressões que as crianças têm acerca da realidade não são agrupadas fixas e organizadamente em seu cérebro. Elas estão sempre em transformação, fazendo com que possa modificá-las, agrupá-las, ao bel prazer de sua imaginação e que refletem sempre sua cultura e desenvolvimento intelectual, re-significando a realidade mesmo que de modo fictício. Trata-se pois da possibilidade de *reinventar a linguagem teatral... através de uma série de caminhos diferentes, que chegam a ser contraditórios e opostos* (Mendes, 1980).

No trabalho que realizo como professora de teatro, ao utilizar textos com alunos, procuro embasamento nas estratégias do drama, tentando trabalhar a leitura/encenação, estabelecendo entre o texto dramático e a interpretação uma tensão cênica em busca do jogo fundamental do teatro.

Recorrendo a Jacobson (1970), utilizo, como tarefa *didático-teórica*, algumas funções básicas da comunicação para ao final determinar a predominância das funções emotiva, conativa e metalingüística quando de uma atividade que posso considerar rotineira, que é a de contar histórias.

Nesse sentido, pensei, então, em deslocar o foco do conto europeu para uma lenda bastante conhecida da população local, intitulada *A Moça do*

Táxi, partindo do princípio de que a imaginação é uma atividade mental que se vincula com a realidade e que tem significado e sentido para as crianças com formas de interpretações as mais variadas.

Tal foi meu espanto, ao perceber que a reação de pânico era ainda maior, quem sabe por se tratar de locais e famílias conhecidas, o que fazia saltar, por vezes, da fantasia para a realidade. Isso demonstrava que *uma forte dose de agressividade combinada ao sadismo pelo desvelamento das fraquezas está na base do prazer* (Mendes, 1995). Considerando que *a catarse é um circuito que vai de um sujeito a outro, de um desejo a outro desejo* (Mendes, 1995), vi aquilo tudo como vivência de aprendizagem.

Como Nietzsche, percebi que desse horror nascia uma certa alegria, já que é no trágico que se encontra a plenitude do poder humano. *Por uma admirável simetria o trágico e o cômico se opõem ao tempo em que se completam na tarefa de revitalizar a consciência do receptor do drama*. O efeito da catarse jamais se livra da emoção quando da recepção da obra.

Dessa forma, a partir da utilização da leitura de

textos, pude observar que a seriedade dos jogos infantis perpassa por questões como a conciliação da faixa etária e a escolha do tema. Para isso, tomo o cuidado de fazer com que o receptor esteja inserido na representação ao mesmo tempo em que lhe provooco o distanciamento.

Comparo o fato de que quando refletimos a linguagem (da narração) sobre si mesma, é possível lhe dar autonomia, isto tudo vai contribuir para dar ênfase no jeito de enunciar, colocando o narrador dentro do conto e fazendo com que a linguagem passe a ser agente desse processo.

O resultado não poderia ter sido outro. Os alunos dividiram-se em grupos, elegeram seus personagens e escreveram seus contos. Brincaram com a palavra e com os mitos amazônicos. Esses contos estão hoje vivos em suas memórias e registrados em um pequeno livro que eles denominaram "*As histórias que nossas avós não puderam inventar*".

Esse tipo de trabalho encontra ressonância no universo infantil, talvez, porque as crianças estejam num estado de liberdade mental em que a dicotomia "mundo das imagens" e "mundo das idéias" ainda não tenha se estabelecido. Daí seu imaginário permitir viajar nas histórias e nos contos.

Por outro lado, a escola, estruturalmente fundada no pensamento científico, infelizmente, não consegue abarcar

esses seres que sonham e conseguem dar asas à imaginação, porque para a escola essa imaginação é suspeita de ser amante do erro e da falsidade e, por conta disso, as obras de arte são expulsas, com tanta facilidade, da terra firme da ciência.

Entretanto, ao se lançar mão da ação dramática nas atividades escolares, seja por conta da narrativa do texto dramático ou das imagens televisivas, o desejo do espectador fluirá a partir das possibilidades de se lançar de um universo a outro sem ter que gastar muito, bastando, para isso, acionar a tecla da imaginação por conta de seu envolvimento com a história.

Dessa forma, podemos transitar pelos contos e histórias que permearam nossa infância, resgatando e construindo cultura porque somos únicos e múltiplos. E, a criança e, mais especificamente, o poder da imaginação estão latentes em nossos corações e mentes.

Entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto. El Rei mandou dizer que vos contasse mais cinco.



Cia. Mariarte



Teatro na escola ou teatro da escola: o impasse permanente!

Lourival Andrade Júnior (*)

Em minhas leituras sobre a Idade Média e sobre os povos nômades do mundo (assuntos que muito me agradam e que despertam o meu interesse, fazendo com que eu dedique boa parte de meu tempo a eles), verifico que nestes pontos e é claro em vários outros, as alegorias, o imaginário e a fantasia fazem parte do capital cultural e social dos que vivenciam estas e nestas realidades, demonstrando uma impressionante relação entre o real e o irreal, entre o concreto e o abstrato.

Qual a relação disto com o teatro para crianças? Tudo.

Na Idade Média, as pessoas se davam ao direito de imaginar e criar universos fantasiosos no mesmo nível do mundo real. Quem já não se emocionou com as histórias do Rei Artur e do Reino de Camelot. Das histórias emocionantes de dragões e cavaleiros mágicos. De bruxas e de magos que conviviam com príncipes e clérigos mendicantes.

É impossível estudar a Idade Média sem entender o imaginário do homem medieval. Ouvir uma história era muito mais importante do que ver o fato concreto.

Um dos pontos que une o medieval ao nomadismo é justamente a necessidade premente

de viajar sempre e construir seu território em movimento¹, alargando-o. Este viajar está também diretamente relacionado com o contar histórias. A criação de lendas e mitos passa muito por estes viajantes que carregam consigo uma cultura e que se interage com outros olhares sobre o mundo.

Acredito que a multiplicidade de olhares e fantasias faz com que a criatividade também seja impulsionada e desafiada a cada momento.

Possibilitar o ato criativo está relacionado com a treinar esta criação, fazer com que elementos diversos sejam adicionados ao conhecimento espontâneo e assim seja possível criar e recriar.

Para o medieval isto estava posto no seu cotidiano. Imaginar fazia parte de seu dia-a-dia. Para os povos nômades, esta criação está

ligada à sua cultura e até mesmo à sua sobrevivência.

Em nosso mundo atual, sedentário, onde tudo aparece pronto e acabado, cabe-nos um exercício ainda maior para buscar esta criatividade e desenvolvê-la.

Tenho percebido que a escola tem um papel fundamental neste processo e o teatro pode ser um instrumento eficaz nesta busca da criatividade.



Núcleo Teatral Trivial Encena



Esquizado do Delírio



como personas.

En lo que respecta a las propuestas que pudimos ver, si bien hubo diferencias importantes entre ellas, es de señalar la importancia que tiene para los teatristas la confrontación directa y el intercambio que se produce en la diversidad. Los festivales son un espacio de encuentro y el crecimiento de los artistas producido, precisamente por ése va y viene que se genera, es lo más valioso que podemos rescatar. Por otra parte, la presencia de profesionales como son María Elena Kühner, Valmor Beltrame Lourival Andrade Junior que muy acertadamente pudieron dar a los participantes una visión muy amplia de sus trabajos, es el mejor camino para promover ésa excelencia artística que el teatro para la joven audiencia necesita.

De todas maneras, quiero destacar los maravillosos momentos que vivimos con CONTA CONMIGO DEL Grupo

Hermeneutas, O SONHO DE NATANIEL por el CIRQUINHO DO REVIRADO y VICTOR JAMES del CENTRO TEATRAL E ETC E TAL.

...Hay un punto sobre el que quiero hacer referencia ya que lo he podido ver tanto en el Teatro para niños y jóvenes de Brazil, como en el teatro para adultos y es la revalorización que realizan de las tradiciones populares a través de la incorporación de relatos y música de vuestro folklore, lo que me parece verdaderamente maravilloso.

El conservar las tradiciones afirma la identidad de los pueblos.

Para todos aquellos que trabajan para niños y jóvenes, ya sea desde la organización de eventos como quienes realizan el Festival Infantil de Blumenau ó desde lo artístico brindando puestas en escena pensadas y realizadas para los niños y los jóvenes, quiero decirles que, los seres humanos formados a través del arte tienen la posibilidad de resaltar los valores de nuestra vida como especie.

Desde Argentina

Prof. Martha Cañete

Cuando hablamos de buen Teatro para niños y jóvenes, estamos hablando de un teatro pensado y realizado para ellos pero, por sobre todas las cosas, estamos hablando de un teatro respetuoso de tan importante audiencia tanto desde lo estético como de lo conceptual.

La fórmula que se utiliza en muchos casos está basada en el movimiento, el color, la música y la danza que, si bien no son contrarias a una estética definida, como es por ejemplo la comedia musical, no son una condición para ser determinante de un teatro para las audiencias jóvenes.

El TEATRO es una herramienta valiosísima que aporta a los niños, adolescentes y jóvenes, vivencias enriquecedoras para ese camino de vida que recorren hacia el pleno desarrollo como personas.

Federico García Lorca escribió:

“El teatro es uno de los medios más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo.

Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al buen teatro para los niños puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo, y un teatro destrozado donde las pezuñas sustituyen a las alas puede adormecer a una ciudad entera”.

Una de las grandes dificultades que debemos enfrentar quienes hemos elegido trabajar desde el teatro para los niños, los adolescentes y los jóvenes, no es realizar nuestra tarea, sino hacer

comprender a aquellos que tienen la posibilidad de diseñar las políticas culturales de nuestros países Latinoamericanos sobre la importancia que tiene el teatro en la formación ética y estética de nuestra población joven.

El hecho que se da en esa hermosa ciudad, que es la realización del Festival Nacional de Teatro Infantil es para destacar. La Prefectura Municipal de Blumenau, y la Fundación Cultural con las empresas privadas que apoyan la realización de este evento,

demuestran una sensibilidad muy especial y, por sobre todas las cosas, una verdadera preocupación por la formación de las futuras generaciones.

...Dentro de la programación prevista, pude observar que la misma cubría mayoritariamente a los niños más pequeños (aún aquellas en las que figuraban para mayores de 10 años) y creo que sería muy importante que, en las próximas versiones se incorporaran

piezas para pre-adolescentes, adolescentes y jóvenes haciendo hincapié en las temáticas acorde a los tiempos que vivimos y acentuando los valores éticos del ser humano. El período de vida que se transita desde que dejamos la niñez y aún no somos adultos, está lleno de incertidumbre y el poder acceder a un teatro que les permita encontrarse cara a cara con las situaciones cotidianas existentes en este mundo que hoy les toca vivir colabora en su desarrollo



Nazareno Boneros

Infelizmente a escola ainda não percebeu esta sua função. Vamos a alguns pontos que me parecem de relevante importância.

Uma das questões que mais tenho me deparado é a falta de uma política nas escolas para o estímulo à escrita, pelas crianças, de literatura dramática. As crianças nas aulas de Língua Portuguesa, aprendem sobre romance, poesia, conto, crônica, novela, soneto. Onde está a dramaturgia? Tenho certeza que a maioria de nossos alunos sai da escola depois de no mínimo 11 anos sem nunca ter tocado em um texto de teatro. Aí se explica porque temos tantos e tão conhecidos poetas e romancistas e ainda tão poucos dramaturgos reconhecidos por toda a sociedade. O que falta é estímulo e não criatividade.

Neste ponto é claro que o teatro, arte que está diretamente ligada à dramaturgia, padece até hoje de falta de público e de pessoas que sequer se deslocam a uma sala de espetáculo, justamente porque nunca tiveram uma experiência efetiva com os diversos elementos componentes da arte teatral, sendo uma delas a dramaturgia.

Outro ponto que também faz com que o teatro na escola seja mais um desserviço do que uma contribuição, é fazer com que professores não habilitados sejam obrigados a desenvolver uma “pechinha de teatrinho” para o dia dos pais e das mães, sem lembrar dos terríveis dias do Índio e da Árvore (isto é assunto para outro artigo). As direções de escolas, supervisoras e Secretarias de Educação, informam aos professores, principalmente da educação infantil e ensino fundamental, para prepararem algo para datas comemorativas, normalmente recaem estas responsabilidades para os

professores de educação física, artes e professoras de 1ª a 4ª série. Nenhum destes profissionais está habilitado para desenvolver esta atividade. Inclusive não possui em suas grades curriculares da graduação uma disciplina específica de artes cênicas.

O que acontece é uma encenação medíocre e com crianças que nem sabem o que estão fazendo ali. Os pais aplaudem, as diretoras ficam felizes e no outro ano tudo continua na mesma.

Falta uma política responsável no tocante ao fazer teatral nas escolas.

Por que não colocar à disposição das escolas interessadas e de alunos interessados um profissional de teatro que trabalhe permanentemente com as crianças para desenvolver um processo de trabalho responsável e legítimo e não mais um “eventozinho” sem sentido prático?

Acredito que seria muito mais salutar termos um projeto do “teatro da escola” e não o “teatro na escola”.

Não quero criar atritos torpes sobre este assunto. Realmente não podemos mais suportar estes espetáculos de péssima qualidade que ainda invadem nossas escolas com uma dramaturgia irresponsável, uma estética questionável e atores pobres de conhecimento da arte de interpretar. Não estou jogando todos na vala comum. Temos excelentes trabalhos que desenvolvem este projeto, mas isto também não é regra geral, já assistimos coisas (sim, coisas) que jamais poderiam estar numa escola.

O que ocorre é um desconhecimento da arte teatral em todos os níveis. As direções de escola pouco ou nada conhecem sobre teatro e suas linguagens, os professores também, as crianças na



O Grito - Cia de Teatro





maioria das vezes fazem qualquer coisa para estar fora da sala de aula, inclusive assistir teatro no pátio ou no ginásio.

Outra coisa que continua não me convencendo é o discurso de que o teatro na escola é formador de platéia. Desculpem os puristas, mas acho isto uma leviandade. Este projeto já existe há muitos anos em nosso país, muitos mesmo. E onde está a platéia que estava na escola há tantos anos atrás e que assistiu a estes espetáculos? Nossos teatros continuam vazios e nossos atores correndo sempre para tentar viver melhor.

Algumas vezes ouço alguém dizer que foi ao teatro porque na escola viu uma peça. Isto pode ser verdade, mas não podemos pegar uma exceção e transformar em regra. Temos que rever nossas táticas e principalmente nossos discursos. Em tempos de revisionismo em todos os escalões (políticos, religiosos, morais, etc), vale uma reflexão mais apurada sobre nossas estratégias discursivas, visto que estas atuais já estão velhas e caindo no descrédito.

Ainda reforço o papel determinante da escola como fomentadora de uma política teatral inovadora e de inclusão. Esta inclusão não pode ser entendida com democratismo barato e inseqüente. Às vezes tentar incluir todos pode levar alguns à exclusão, visto que impor é pior do que não incluir. A escolha ainda é uma forma de inclusão menos traumática.

Para que tudo isto se coadune é de suma importância que a criatividade esteja na ordem do dia. Dar ao ser humano a possibilidade de criar e ser feliz é o caminho mais eficaz para

diminuirmos de forma drástica as enormes dificuldades que passam os brasileiros. As nossas crianças devem ser tratadas com espírito cidadão, que respeita a individualidade e mais do que isso respeita as diferenças culturais, sociais, de cor e etnia, religiosas, de opção sexual, e de imaginar e sonhar. Além disso é necessário instrumentalizar esta criança (que deseja aprender o fazer teatral) com os elementos constitutivos desta arte, como: dramaturgia, interpretação, voz, estética, etc. Sem esta instrumentalização a criança estará partindo para um vóo no vazio e que não atenderá em absolutamente nada as suas expectativas. A frustração também é excludente.

Tenho certeza que um Dom Quixote de La Mancha ainda emociona, sobretudo porque ele se deu ao direito de imaginar... sonhar. Onde ele foi buscar a inspiração para seu sonho? Na relação entre o imaginário sugado da literatura cavaleiresca e no seu cotidiano. Temos uma belíssima história que nos move até hoje. Ainda bem... precisávamos de mais "Quixotes" num mundo tão cheio de "Bushs"...

(*) Diretor teatral. Especialista em teatro pela FAP-PR. Mestre em História Cultural pela UFSC. Coordenador do Curso de História da Facvest/Lages/SC. Coordenador do Ensino Médio do Colégio Univest/Lages. Diretor do Grupo de Teatro Universitário da Facvest. Premiado como diretor nos mais importantes festivais de teatro do Brasil (São José do Rio Preto, Isnard Azevedo, Universitário de Blumenau, Pindamonhangaba, Americana, entre outros.)



ETC | TAL - Talentos Independentes Cia. Teatral Encena

domínio de conhecimentos sobre história da arte. Porém, é preciso perguntar: e quem não tem referências, fica mais uma vez excluído?

Isso remete à possibilidade de, o espetáculo teatral ou a obra de arte em geral, constituir-se num discurso sobre si mesmo, um tipo de trabalho cujos códigos são conhecidos apenas por quem integra o grupo ou é próximo do elenco ou artista responsável pela obra. O que remete a perguntar: para quem fazemos arte? O que pretendemos com o nosso trabalho?

Essa crise iniciada já há mais de um século, se agudiza a partir dos anos 80 e 90, com o advento do neo-liberalismo e da pós-modernidade. A idéia, antes comum, de que a obra de arte tem a função de contribuir para transformações positivas da sociedade, vem sendo substituída pela obra de arte como mercadoria. Artistas criam tendo como referência o gosto público, produzem o que é mais facilmente digerível pelo mercado.

A idéia de artista como alguém que, com seu trabalho, também é agente que contribui na transformação da sociedade, como alguém que pauta seus procedimentos por princípios éticos e ideológicos, é cada vez mais, vista como romântica, ingênua e até antiquada. Hoje, um bom número de artistas abre mão dessa visão de que a arte é permeada por valores éticos e humanos e assume a arte como um produto de consumo a ser vendido, comercializado. Certamente essa não é uma crise que pertence só ao teatro de animação, mas a todas os outros campos artísticos.

Prefiro acreditar que em todos os lugares há pessoas que necessitam de algo diferente, algo mais humano, que só pode acontecer numa escala menor como no teatro. Algo que não se encontra nas produções massificadas. Essas pessoas gostam de manifestações criadoras que falam dos desejos, dos sonhos, emoções, sensações, da vida dos seres humanos. Falar disso pressupõe expressar uma posição frente à vida, e tudo isso é permeado por questões éticas, estéticas e poéticas. Ter acesso a este tipo de expressão, é sobretudo, direito fundamental de todas as pessoas. Quando penso no Festival Nacional de Teatro Infantil que se realiza em Blumenau, estou certo de que este é o sentimento

predominante presente tanto nos elencos, quanto nas pessoas que trabalham na sua realização e organização. É isso que faz este Festival ter enorme repercussão na vida das pessoas que dele participam. Uma repercussão que, nem mesmo a ampla cobertura das mídias, dá conta de mensurar.

Bibliografia:

- AMARAL, Ana Maria. 2002. **O Ator e Seus Duplos**. São Paulo: Senac/Edusp.
- BELTRAME, Valmor. 2001. **Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação da ECA/USP: São Paulo.
- BELTRAME, Valmor. 1999. **Teatro de Animação: do ilustrativo à forma animada**. In Revista do Segundo Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau.
- BENJAMIM, Walter. 1989. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense.
- JURKOWSKI, Henryk. 2001. **Métamorphoses - La Marionnette au XX Siècle**. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette.
- RÖHL, Ruth. 1997. **O Teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1998. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes.

(*) Doutor em Teatro e Professor no Programa de Pós-graduação - Teatro, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, em Florianópolis.



Teatro Filhos da Lua



A ruptura com a narrativa linear, a narrativa com princípio, meio e fim, na qual se conta uma história, onde cada acontecimento é a seqüência da ação acontecida anteriormente, é substituída por uma proposta de narrativa desconstruída, desordenada, situações que, eventualmente, apresenta uma seqüência, mas em seguida é abandonada, interrompida por uma imagem em movimento que possibilita ao espectador imaginar, refletir ou somente desfrutar da beleza da imagem contrastando com situações antes mostradas.

Por isso, quando se toma como referência o teatro de bonecos com a estética da manifestação popular, ou aquele pertencente às grandes tradições, é possível constatar que o teatro feito atualmente “já não é um verdadeiro teatro de bonecos, mas um teatro que se serve dos bonecos, quando não pode recorrer a outros recursos.” (Jurkowski, 2001:41) Ou seja, o uso de variados meios de expressão, o abandono do boneco do tipo antropomorfo, a ruptura com o palquinho tradicional do teatro de bonecos e a presença visível do ator-animador na cena, tornam o teatro de animação produzido atualmente, um teatro bastante heterogêneo. Sua proximidade com outras linguagens artísticas incluindo a dança, mímica, circo, teatro de atores e espetáculo multimídia entre outros, tornam esta arte reconhecidamente mais contemporânea, porém distanciada dos códigos e registros que historicamente a tornaram conhecida do grande público.

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



elementos na sua realização.

Já, expressões como “teatro de animação” ou “teatro de formas animadas” têm sido mais comumente utilizadas porque conseguem aglutinar outros meios de expressão como máscaras, objetos, silhuetas e sombras, figuras, figurinos excêntricos, cenografia ousada, além de outras formas e recursos utilizados em encenações. O mesmo ocorre em relação às expressões que identificam o artista: bonequeiro, manipulador, ator-animador. Enquanto bonequeiro pode ter conotação restrita ao uso do boneco, manipulador pode denotar o que usa apenas as mãos para dar vida ao objeto, sem contar ainda com o sentido de relação verticalizada ou mesmo de domínio completo do manipulador sobre a forma manipulada. Já, ator-animador contempla a idéia de âlma, alma. Refere-se a animação, de animar o inanimado, de dar ou despertar vida na forma aparentemente morta ou inerte, além de trazer implícita a idéia de dialogação entre forma, matéria e seu animador. Ator animador sintetiza o trabalho do artista que projeta a realidade da personagem sobre um corpo que não é o seu, tornando essa realidade crível e capaz de impacto emocional.

Considerações finais - É possível perceber que, hoje, a criação de espetáculos de teatro de animação incorpora inúmeros recursos, linguagens, procedimentos que o tornam heterogêneo, híbrido, distanciado dos códigos pertencentes à tradição. O teatro de animação caminha numa direção que o aproxima cada vez mais das artes cênicas, visuais, fazendo com que as fronteiras estéticas fiquem cada vez mais borradas.

Ao mesmo tempo fica evidente que arte hoje se faz de referências, o que pressupõe, tanto por parte do artista como do público, a existência de um capital cultural que possibilite transitar por movimentos artísticos e estéticos, bem como o

Teatro de Formas Animadas e Espetáculos para o Público Jovem

Valmor Beltrame - Nini (*)

Desde a realização do primeiro Festival Nacional de Teatro Infantil, que acontece na cidade de Blumenau a partir de 1997, é possível registrar a presença de grande número de espetáculos de teatro de bonecos, teatro animação ou teatro de formas animadas na sua programação. No ano de 1998, foram selecionados 13 espetáculos para participar do Festival e deste total, 11 trabalhavam com a linguagem do teatro de formas animadas. Já, no ano de 2002, o número de espetáculos selecionados e convidados cresceu para 27, e 14 eram espetáculos de teatro de bonecos ou peças que, de alguma maneira, trabalhavam com técnicas que correspondem a essa linguagem.

Essa constatação também pode ser efetuada quando se observa a relação de espetáculos para o público infantil nas grandes cidades brasileiras. Levantamento realizado junto aos jornais “Folha de São Paulo” e “O Estado de São Paulo”, sobre espetáculos teatrais em cartaz naquela cidade, no mês de junho de 1997, comprovou que das 28 peças teatrais destinadas às crianças, oito trabalhavam com a linguagem do teatro de bonecos. Chama a atenção, no entanto, que neste mesmo período, dos 62 espetáculos em cartaz oferecidos ao público adulto, apenas um utilizava a linguagem do teatro de animação.²

² Efetuei este levantamento como parte preliminar da coleta de dados para minha pesquisa quando fazia o doutoramento na Universidade de São Paulo - USP.



linguagem privilegiada para a construção de espetáculos que fazem metáforas do mundo real, podendo apresentar em cena um mundo estranho, que não é o da percepção comum, diferente, que é pouco visível, possibilitando diversas leituras deste real. O uso do boneco em cena estimula o riso, o enfrentamento de medos, irreverência, angústias, inquietudes, possibilita trabalhar a realidade sem a necessidade de “adocicar” o mundo que se mostra às crianças. Ao mesmo tempo em que é fácil arrolar diversos aspectos positivos dessa estreita ligação existente entre o teatro de formas animadas e o teatro infantil, essa relação tem provocado certas incompreensões, sobretudo uma visão equivocada sobre a arte do teatro de formas animadas.

No Brasil se destacam, predominantemente, duas idéias estereotipadas sobre essa arte: a primeira, como

Estes dados quantitativos reforçam a estreita relação entre o teatro de formas animadas e o teatro feito para a infância e a juventude. Comprovam a eficiência do boneco ou da forma animada como elemento estimulador da imaginação e da fantasia; como recurso capaz de colaborar na criação de espetáculos com a presença de personagens fantásticas, saídas de um mundo de sonhos, povoado por seres mitológicos; o teatro de bonecos/objetos é uma

linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico. A idéia de um teatro exclusivo para crianças está relacionada com o boneco, ora como brinquedo, ora como instrumento didático e educativo capaz de propiciar o aprendizado de conteúdos ou estimular a fantasia. Já a concepção popular-folclórica é concebida com base nas referências do mamulengo, vista como expressão em que predominam o cômico e a crítica social e política. Não há demérito em vincular o teatro de formas animadas ora como linguagem utilizada nos espetáculos para o público jovem, ora como expressão popular-folclórica. Ao contrário, essa relação comprova tanto a origem popular desta arte, quanto suas possibilidades expressivas e eficácia como instrumento de comunicação. O equívoco está em ver o teatro de formas animadas apenas e somente segundo estas duas concepções, deixando de perceber que além disso reúne produções que se diferenciam e não se enquadram nessas perspectivas.

Uma concepção que contempla o teatro de animação como teatro de expressão contemporânea, como linguagem com leis e códigos, como um teatro inserido no universo das artes em geral, vem sendo discutida e construída mais recentemente no Brasil. Isso se deve, de um lado, ao trabalho de grupos de diferentes regiões do país e seus espetáculos com apurada elaboração técnica e artística, contribuindo para superar a visão estereotipada sobre essa linguagem artística. E, por outro lado, às oportunidades de discussão criadas nos festivais, universidades e às iniciativas de publicação de estudos sobre teatro de formas animadas.

O Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau constitui um dos importantes momentos em que o teatro de formas animadas se consolida como linguagem, uma vez que boa parte dos espetáculos que integram a sua programação, é de relevância artística e social.

Tendências- Historicamente a linguagem do teatro de animação é conhecida pela presença do boneco e a “ausência” do seu manipulador, ou do ator-animador que, trabalha escondido, invisível do público. O teatro de bonecos mais conhecido do grande público é justamente aquele no qual não se vê o artista, porque ele interpreta escondido no “palquinho”, biombo ou como preferem os mamulengueiros brasileiros, a empanada. Três espetáculos presentes no Festival de Teatro Infantil de 2002 podem ser vistos como referência dessa maneira de trabalhar: “4 Contos para Teatro de Bonecos” da Cia Gente Falante de Porto Alegre,



Companhia Ana Barroso e Monica Biel

“Chapeuzinho Vermelho” e “Circo de Marionetes” da Cia. Mariartes de Lages. São espetáculos que recuperam e perpetuam a forma tradicional de atuação no teatro de bonecos. O trabalho destes grupos é fundamental uma vez que dá continuidade a uma forma de atuação que remete às origens deste teatro. São espetáculos que utilizam técnicas que perduram, usam conhecimentos produzidos há séculos. Mas, nos últimos anos, é possível apontar algumas tendências que diferenciam o modo de fazer este teatro.

Atualmente, os espetáculos de teatro de animação têm utilizado com muita frequência a presença do ator-animador, visível no espaço de atuação, na cena. É comum ver espetáculos onde o ator-animador, interpretando uma personagem, contracena com o boneco. A peça “O Anjo do Bosque” do Teatro Filhos da Lua, de Curitiba, ilustra essa tendência bastante viva no teatro de formas animadas contemporâneo. Nesta peça, os atores, muitas vezes interpretavam, quase simultaneamente, duas personagens: uma presente no boneco que animava e a outra visível nos seus corpos. O mesmo ocorre em certos momentos da encenação de “O Sonho de Natanael”, apresentado pelo Cirquinho do Revirado da cidade de Criciúma. Os atores-animadores impõem-se o duplo desafio de interpretar duas personagens enquanto estão em cena.

Outra tendência visível nos espetáculos de teatro de formas animadas que preferem

trabalhar com o ator-animador visível na cena se dá quando ele é neutro em cena. Ou seja, ele trabalha de maneira que o centro das atenções esteja inteiramente voltado para o boneco ou o objeto. O público raramente percebe sua presença, tal é sua capacidade de dar vida ao boneco. “Capoeira de Angola”, apresentado pela Cia Nazareno Bonecos, da cidade de Caxias do Sul, ilustra essa tendência. O elenco está a serviço do boneco, e trabalha com grande economia de gestos e movimentos, priorizando a visibilidade do boneco. O ator-animador treina, se prepara para não utilizar expressões faciais, movimentos em excesso que possam chamar a atenção do público para si.

Um terceira tendência pode ser identificada quando o ator-animador, enquanto atua, estabelece uma relação de cumplicidade com o boneco. Não representa uma personagem, mas também já não é impessoal como na maneira anterior. Na cena, há momentos em que atua com certa cumplicidade que se estabelece de diversas maneiras: na troca de olhares com o boneco, pela respiração, pausas, silêncios e de muitas outras maneiras. “O aniversário da Infanta” da Cia Teatro Nós os Dois, do Rio de Janeiro, talvez seja o trabalho que melhor exemplifica, dentro do Festival, essa opção de trabalho. O ator-animador não é personagem, tem consciência da sua presença em cena, e trabalha para a personagem representada no boneco. Essa última opção de trabalho exige conhecimentos e a clareza de limites por parte da direção do espetáculo e elenco, para que o ator-animador não “roube a cena” que é do boneco, para que não se estabeleçam focos simultâneos na atuação, pulverizando a atenção

do espectador e a qualidade da cena.

A presença do ator-animador visível na cena, com seus múltiplos desdobramentos, ou seja, ora interpretando uma personagem que contracena com o boneco, ora atuando de forma neutra, ou ainda trabalhando na cena com alguns momentos de cumplicidade com a personagem boneco/objeto, tem aproximado, cada vez mais, o teatro de formas animadas do teatro feito exclusivamente por atores.

Gostaria, ainda, de destacar uma nova tendência que se consolida como prática na produção de espetáculos. Trata-se de uma proposta que se utiliza da dramaturgia desconstruída ou trabalha com a cena fragmentada.

Este procedimento nasce do desejo de rompimento com as convenções de representação e construção do enredo. Para estes grupos, já não interessa o modelo clássico que repousa sobre a evidente clareza de informações sobre a narrativa, que devem ser além de explícitas, coerentes, completas já no início do texto. Neste tipo de proposta interessa oferecer poucas informações, estimulando o espectador a fazer seu quebra-cabeças, cujas peças são dadas aos poucos, possibilitando a ele ir formando seu quadro, compondo com seu imaginário. A idéia de que o espectador pode, ele mesmo, a partir de estímulos apresentados criar uma narrativa própria, conta principalmente com o seu envolvimento emocional no espetáculo.

O trabalho da construção dramaturgica consiste em percorrer outro caminho, diferente, tendo um tema central como princípio norteador. Nega-se o texto racionalista, a idéia de que o conhecimento e a experiência significativa só é possível através do pensamento lógico, do discurso e do intelecto. Por isso, outra característica desta proposta é a economia de palavras, o texto verbal pronunciado.

Exemplo deste tipo de trabalho foi o espetáculo “O Canto que Vem do Oceano” da Cia Azul Celeste de Ribeirão Preto. Neste tipo de trabalho prepondera a economia ou mesmo a eliminação de palavras, o dizer com ações e gestos, e a ação destituída de fala exige trabalhar com o princípio de clareza do gesto e movimento. A força do trabalho está na capacidade do ator-animador expressar e transmitir ao público estados de rara intensidade emocional. O ator-animador é estimulado a criar situações, encontrar gestos, ações, quase sempre destituídas da palavra e com isso o tempo dos ensaios é ampliado porque, pressupõe, não só o tempo de aperfeiçoamento da cena, mas principalmente de construção da partitura de gestos, ações e movimentos que definem a dramaturgia.

A peça não tem apenas uma situação principal, um conflito central, nem personagem protagonista. Predomina a definição de um assunto, o tema, e em torno dele giram situações, ações, e imagens. Mas também ocorre a justaposição de cenas sem relação aparente, imagens e ações desconexas.

