

Revista do 19^o **Fenatib**

2015 Blumenau

ISSN 1679-477X

Revista do Fenatib	Blumenau	n. 10	p. 1-40	2015
--------------------	----------	-------	---------	------

Expediente

► Encontre todas as edições da “Revista do Fenatib” no site www.fenatib.com.br

Conselho Editorial

Prof. Dr. Valmor Beltrame
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis-SC | ninibel@terra.com.br

Romualdo Luciano Sedrez(Pepe) | Cia Carona
Blumenau-SC | pepe@ciacarona.com.br

Prof. Dr. Lauro Góes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro - RJ | laurogoes@gmail.com

Prof. Dr. Vicente Concílio
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis - SC | viconcilio@gmail.com

Prof. Me. Taís Ferreira
Universidade Federal de Pelotas
Pelotas – RS | taisferreirateatro@gmail.com

Prof. Dr. Mário Piragibe
Universidade de Uberlândia
Uberlândia - MG | mpiragibe@gmail.com

Maria Helena Kuhner
CBTIJ | Rio de Janeiro – RJ | mhkuhner@gmail.com

Leidson Ferraz
Recife - PE | leidson.ferraz@gmail.com

Prof. Dra. Izabela Brochado
Universidade Nacional de Brasília
Brasília - DF | izabelabrochado@gmail.com

Humberto Braga
Rio de Janeiro – RJ | humbertofbraga@uol.com.br

Fátima Otiz
Escola de Teatro Pé no Palco
Curitiba – PR | fatimateatro@hotmail.com

Francisco Medeiros
Escola Livre de Teatro
São Paulo - SP | framedeiros@uol.com.br

Prof. Me. Caroline Holanda Cavalcante
Universidade de Fortaleza
Fortaleza – CE | carolmassinha@yahoo.com.br

Coordenação ► Maria Teresinha Heimann

capa e diagramação ► giba santos

Prefeito Municipal

Napoleão Bernardes

Vice-prefeito

Jovino Cardoso Neto

Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

Sylvio Zimmermann Neto

Diretor Administrativo-Financeiro

Luiz Cláudio Koerich

Diretor de Cultura

Carlos Alexandre Schrubbe

Diretora do Patrimônio Histórico-Museológico

Sueli Maria Vanzuita Petry

Presidente do Instituto de

Artes Integradas de Blumenau

Maria Teresinha Heimann

Vice-Presidente

Rolf Geske

Tesoureiro

Carlos Eduardo Kraus

Segundo Tesoureiro

Paulo Escaleira da Silva

Secretaria

Verena Pellis Kirsten

Segunda Secretária

Eloísa Helena Gonçalves Goulart

Revista do Fenatib / Fundação Cultural de Blumenau. - n. 1 (1997). –

Blumenau : Fundação Cultural de Blumenau : Instituto de Artes
Integradas de Blumenau, 1997.

il. ; 21 cm

Anual.

A partir do número 11, 2015, disponível em : <<http://fenatib.com.br>>.

A partir do número 11, passou a ter a edição do Inarti.

Edições impressas anteriores, disponíveis em : <<http://fenatib.com.br>>.

ISSN 1679-477X

1. Teatro infantil - Periódicos. I. Fundação Cultural de Blumenau. II.
Instituto de Artes Integradas de Blumenau. III. Título.

CDD 792.0226

Catálogo elaborado pela Bibliotecária Rita de Cássia Barcellos CRB 14/1365



Rua Alberto Koffke, 354 | Blumenau | SC
www.inarti.org.br



SUMÁRIO

TEATRO INFANTIL: EDUCAÇÃO E CIDADANIA	
MARIA TERESINHA HEIMANN	5
TEATRO E EDUCAÇÃO: ALGUMAS REFLEXÕES PARA PENSAR A CENA FEITA PARA AS CRIANÇAS E JOVENS	
VICENTE CONCILIO	11
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO PARA INFÂNCIA E JUVENTUDE NO BRASIL	
LAURO GÓES	15
SOBRE O TRABALHO DO ATOR ANIMADOR	
VALMOR NÍNI BELTRAME	21
DESAFIOS E ABERTURAS	
MARIA HELENA KÜHNER	29

Brincante

Em Brincante, Muzzarella apresenta alguns dos melhores números executados ao longo dos seus anos de carreira solo no Brasil e pelo mundo. As artes da acrobacia, magia, malabares são algumas das técnicas utilizadas pelo palhaço com muita irreverência. Muzzarella trabalha números de sua autoria e os clássicos fazendo leituras e releituras que imprimem linguagem própria. Estabelece, através de uma fusão de técnicas circenses e teatrais, um paralelo entre o circo antigo e o novo circo, onde sejam pontuadas a evolução da linguagem do espetáculo e, em especial, o papel do palhaço como agente de mudança e elo fundamental do universo lúdico circense.

Autor: Rafael Senna | Direção: Rafael Senna
A partir de 5 anos | 50 min

Rafael Senna | Rio de Janeiro | RJ
rafamuzzarella@ghotmail.com



Foto: Divulgação | Grupo Rafael Senna

Apresentação

A revista do Fenatib é o resultado da participação de profissionais convidados da área teatral que ao longo desses anos têm contribuído com artigos e palestras, debates e oficinas para a realização do evento. Como é de conhecimento público, a revista é uma ação de apoio para divulgar conteúdos apresentados e debatidos durante o festival. Sua contribuição cultural tem permitido que professores de educação, atores, diretores e grupos participantes possam tomar conhecimento dos avanços da linguagem teatral nos espetáculos dirigidos aos públicos infantil e adolescente em nosso país.

Considerando-se as 19 edições do evento já realizadas e os resultados alcançados, é hora de promovermos mudanças com o intuito de melhorar a qualidade de infraestrutura do festival, da participação de pessoas, e do material de divulgação. Seguindo essa ideia, o festival passará a ter como sede de apresentações o Teatro Carlos Gomes, além de outros espaços alternativos. Assim, a edição da revista do 19º Fenatib fecha um ciclo em termos de formato e design.

A partir do 20º Fenatib, pretende-se fazer uma edição diferenciada e mais científica, permitindo que os profissionais da área possam trazer suas contribuições e pesquisas para a revista, independente de terem ou não participado do evento naquela edição. Para tanto, já ampliamos em 2015 o Conselho Editorial da publicação, que agora possui representatividade nacional e conta com o apoio precioso desses profissionais na análise dos artigos enviados à revista, sob a coordenação do Instituto de Artes Integradas de Blumenau.

Maria Teresinha Heimann | Coordenadora

Aladim e a Lâmpada Maravilhosa

Essa é a mais linda história de amor, que me contaram e agora eu vou contar... O amor do príncipe Aladim pela princesa Badrulbudur... A história de um pobre rapaz e sua mãe que viviam no interior da China e certo dia receberam a visita de um estrangeiro. O homem que dizia ser seu tio levou Aladim até uma caverna misteriosa e a uma lâmpada de azeite que mudou sua vida. Um enredo marcado pela feitiçaria e pelo sobrenatural: um herói ambicioso, um gênio mágico, um vilão implacável, uma princesa de magníficos olhos negros e um desafio: casar-se com a filha do sultão. Mas nem tudo acontece como o esperado, ele tem que passar por mil peripécias, aventuras e provações. Assim, a Trupe de Truões traz a magia e a sensualidade de uma das mais lindas histórias de amor... a do príncipe Aladim pela princesa Badrulbudur...

Autor: Edson Rocha Braga | Direção: Paulo Merisio
A partir de 3 anos | 60 min

Trupe de Truões | Uberlândia | MG
amanda7891@gmail.com



Foto: Divulgação | Trupe de Truões

Maravilhosas Histórias para Albak

No meio de um deserto de um tempo imemorial, quatro histórias, quatro personagens maravilhosos que se cruzam entre mercados, viagens de camelo, mares e colinas: Amina, a menina que comprava o mundo, Harun, o incomparável, Abu, o homem que ninguém vê e Badna, a princesa que virou estrela. Todos eles tinham grandes desejos e aprenderam a viver ouvindo Albak, o coração.

Autores: Marcio Douglas, Orlando Sales, Karina Müller e
Glauce Carvalho | Direção: Marcio Douglas
A partir de 5 anos | 50 min

Grupo Caixa de Histórias | São José dos Campos | SP
glaucepriscila@hotmail.com



Foto: Divulgação | Grupo Caixa de Histórias

TEATRO INFANTIL: EDUCAÇÃO E CIDADANIA



MARIA TERESINHA HEIMANN

Piparote

Em um beco sujo, sem nada para comer, os famintos Gonçalves e Sepúlveda estão de olho em qualquer coisa que se mova para matar a sua fome. Eis que surge uma galinha e com ela também um ovo!

A galinha passa todos os quadros a ludibriar as tentativas dos dois famintos em capturá-la. Contando com astúcia e destreza, a galinha depara-se com inúmeras artimanhas altamente estúpidas de seus perseguidores, que acabam pegos por suas próprias armadilhas!

Autor: Hugo Burg Cacilhas | Direção: Joana Piza
A partir de 2 anos | 50 minutos

Família Burg | Campinas | SP
pizajoana@gmail.com



Foto: Divulgação | Família Burg

Os Contadores

Os Contadores é um espetáculo que discute, através de quatro histórias curtas, as ações morais e éticas e suas implicações sociais. São cordeiros, lobos, moscas, escorpiões, sapos e vários outros animais que agem de acordo com seus posicionamentos éticos. Com música ao vivo, pernas de pau, bolhas de sabão e até neve Os Contadores diverte e emociona o público sem deixar de lado a reflexão sadia e transformadora. O espetáculo já acumula 20 prêmios nacionais de Teatro.

Autor: Angelo Faria Turci | Direção: Angelo Faria Turci
A partir de 6 anos | 60 min

Theatrum Mundi | Rio de Janeiro | RJ
ciatheatrum@gmail.com



Foto: Divulgação | Theatrum Mundi

O

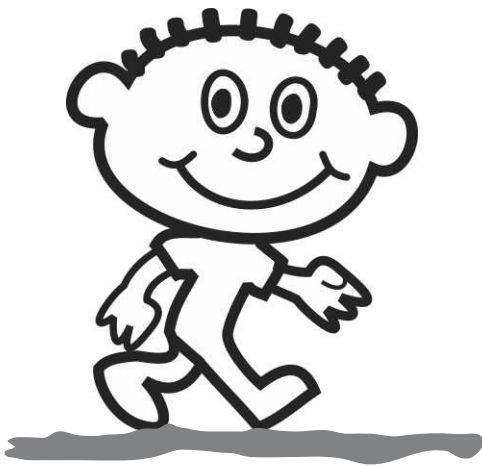
Fenatib – Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau – tem como proposta estimular as artes como um todo. É uma prática cultural de educação e formação para as nossas crianças e adolescentes, e configura-se como uma atividade importante desde 1997. Seu objetivo, desde então, é despertar o prazer, o gosto pelo teatro e formar espectadores.

Além da qualidade dos trabalhos apresentados e do aprimoramento a cada realização do evento, é preciso reconhecer também a disponibilidade e entrega dos grupos que se apresentaram no evento e a contribuição de palestrantes, “oficinantes”, selecionadores dos espetáculos e debatedores.

Tivemos grandes momentos durante todas as edições, com espetáculos inovadores que trouxeram em suas apresentações uma nova dramaturgia, testando, por assim dizer, uma contemporaneidade a textos ligados à cultura popular, pesquisa e adaptação de narrativas diferentes, resultando em propostas de espetáculos bastante criativas.

Dentre as apresentações assistidas, várias usaram linguagens novas ou diferentes, incluindo, muitas vezes, projeções de vídeos, técnicas de animação, técnicas circenses, dança, música, linguagem gestual e corporal, entre outras possibilidades, contribuindo para um novo olhar. Porém, pode-se afirmar que as apresentações mais marcantes foram aquelas dos grupos que trouxeram um bom texto bem interpretado.

Certamente, o teatro é a contribuição mais completa para educar e recrear, não só por transmitir conhecimentos e treinar condutas, mas por oportunizar atividades que estimulem o aluno a descobrir as suas potencialidades. Este aspecto educacional que o teatro proporciona para a educação das crianças tem potencial para tornar-se um instrumento de ação cultural visando a transformação social; envolvendo a percepção visual, a imaginação criativa e a flexibilidade na resolução de problemas que afetam o ser humano em sua plenitude. A educação pelo teatro facilita a interação, as vivências educativas, e oportuniza no indivíduo a manifestação de um novo estado de ser e, conseqüentemente, permite a sua transformação, desencadeada pelas experiências vivenciadas no exercício da produção e do convívio com a arte. No entanto, muitos fatores ainda limitam e dificultam sua sedimentação na prática dentro das escolas, como a carência de pessoal especializado, de material para trabalhar, de espaços físicos adequados, es-



tímulo à escrita e à leitura de literatura dramática. Normalmente, se aprende com o professor de Português sobre os gêneros literários: romance, poesia, prosa e crônica; e a dramaturgia fica esquecida. Daí a necessidade de se trabalhar o teatro com as escolas através de projetos específicos, como o Fenatib, para que a criança tenha experiência efetiva com diversos elementos da arte teatral apresentada no espetáculo, sendo uma delas a dramaturgia. Que ela possa escolher sua linguagem artística preferencial através de vivências, na prática. Que possa conhecer um teatro e usufruir de espetáculos com qualidade,

sonhar, fantasiar e ter aprendizado para atingir conhecimento e cidadania. O Teatro para a Educação em todos os campos de atuação, principalmente dos princípios pedagógicos do teatro que traçam relações claras entre teatro e educação, e consideram esta arte como uma forma humana de expressão. A professora Ingrid Koudela (2006) em “Pedagogia do Teatro” afirma que “o embasamento epistemológico no Teatro para a área do conhecimento do Teatro na Educação deve-se à camisa-de-força gerada pela visão estreita dos conceitos de pedagogia, didática e metodologia”.

Também sobre estudos de Piaget, Olga Rebel, trata da sua importância para o desenvolvimento de linguagens e representações, de exercícios artísticos que trabalhem o sentido de coletivo na criança, a construção de conteúdos inerentes à personalidade, a estética e o valor emocional. Entende-se que entre as infinitas possibilidades de criação e expressão, o teatro é a arte que apresenta a forma mais completa e integrada para trabalhar o comportamento humano. A linguagem teatral pode estar representada pela dança

utilizando a música, ou representada pela dramaturgia usando o corpo, a fala e o gesto, mas sua complexidade sempre exige do aprendiz suas habilidades teatrais e seu corpo como expressão. A excelência dessa linguagem é ter o corpo como elemento principal para sua arte. Na criança, o resultado do trabalho com o teatro é, sobretudo, educativo, e o seu aprendizado ocorre através da diversão, da cumplicidade com o outro e do trabalho coletivo. Isso porque permite o alcance da plenitude social, aliada ao desenvolvimento da autoexpressão. Outro aspecto importante para a criança é que ela tem necessidade de brincar,

jogar, pensar, comparar, compreender, perceber para descobrir o mundo e orientar-se no espaço.

O teatro permite essa compreensão e esse faz de conta, porque integra, constrói conhecimentos e socializa. Pode-se dizer ainda que o papel do teatro é de mobilização da capacidade criativa, de aprimoramento das relações entre seus pares com o mundo externo. Liberta a criatividade e produz um ser humano mais humanizado e completo. Para se alcançar cada vez mais essa socialização e compreensão teatral, é preciso que o teatro assuma seu papel na formação e desenvolvimento emocional, intelectual e de cidadania. É preciso respeitar as etapas de crescimento da criança, é preciso ter professores especializados atendendo às necessidades das crianças e apoios das mais diferentes áreas da Educação, além de efetivas ações dos órgãos que trabalham a cultura interagindo nessas relações. Nessa perspectiva, o acesso à arte, bem como a apropriação desse conhecimento é, sem sombra de dúvida, um direito de todos.

A artista plástica Fayga Ostrower (1983) fala da ne-

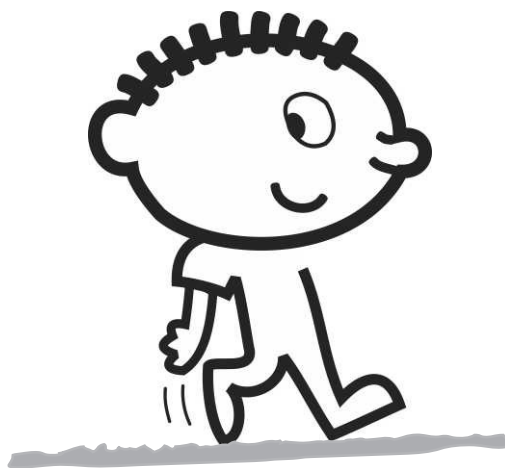
**O TEATRO PERMITE ESSA
COMPREENSÃO E ESSE
FAZ DE CONTA, PORQUE
INTEGRA, CONSTRÓI CONHE-
CIMENTOS E SOCIALIZA**

cessidade e da importância da arte para o ser humano, como algo baseado em uma noção intuitiva, que forma nossa consciência.

Essa necessidade de representar é inerente ao homem através dos povos e dos tempos. A partir dela, o teatro passou a fazer parte da nossa cultura, seja como instrumento educativo, na medida em que difundia os conhecimentos literários da época; seja como função educativa nas escolas ou, simplesmente, como lazer.

Finalizando pode-se complementar dizendo que o teatro é, talvez, a mais exigente das artes, a de mais difícil controle, mas é, sem dúvida, a arte mais coletiva e mais solidária.

O que se espera do Fenatib é que ele continue crescendo, sendo referência do teatro feito para crianças e adolescentes, e uma fonte de estímulos à capacidade criativa, levando a todos formação, educação e muita alegria.



Contação de História: Como nasceu a alegria

A terra era um jardim maravilhoso. Flores havia aos milhares. Todas igualmente lindas, vaidosas e infelizes. No meio de tanta beleza infeliz, uma florinha corta, acidentalmente, uma de suas pétalas ao nascer. A florinha não liga pra isso e vive feliz com sua pétala partida. Até notar que as outras flores a olham com olhos espantados. E percebe, então, que é diferente. De forma encantadora, o autor nos mostra que o olhar preconceituoso sobre a diferença alheia gera, invariavelmente, muita tristeza. Mas, com carinho, sensibilidade e respeito é possível reverter a situação, fazendo nascer a alegria.

Texto: Rubem Alves | Direção: Pepe Sedrez
A partir de 4 anos | 20 min

Cia Carona de Teatro | Blumenau | SC
pepe@ciacarona.com.br



Foto: Divulgação | Cia Carona de Teatro

Tupiliques – O Espetáculo

“Tupiliques” – O Espetáculo é um cruzamento entre dança contemporânea, teatro, música e percussão corporal em movimento. O trabalho é livremente inspirado no livro “Tupiliques – Heranças Indígenas no Português do Brasil”, do escritor César Obeid, que se utilizou dos Limeriques para rimar palavras indígenas, de origem Tupi, assimiladas ao português falado no Brasil. Os limeriques são uma forma de poesia inglesa escrita em estrofes de cinco versos que apresentam situações engraçadas ou absurdas. A Cia. Repentistas do Corpo criou este universo “tupilicoso” de palavras para realizar um espetáculo lúdico e ritmado onde os poemas são canto/danço/falados pelo elenco; transportando crianças e adultos para este mundo novo de possibilidades que revela um Brasil de natureza, bichos, frutas, personagens do folclore, comidas e lugares, batizados pela língua Tupi.

Autor: Sérgio Rocha | Direção: Sérgio Rocha
A partir de 5 anos | 50 min

Cia Repentistas do Corpo | São Paulo | SP
ciarepentistasdocorpo@gmail.com



Foto: Divulgação | Cia Repentistas do Corpo

TEATRO E EDUCAÇÃO:
ALGUMAS REFLEXÕES PARA
PENSAR A CENA FEITA
PARA AS CRIANÇAS E JOVENS



VICENTE CONCILIO

Este conto não é meu

O espetáculo é apresentado com bonecos de luva que atuam sobre uma empanada móvel, que gira para mostrar os diversos cenários que compõem a peça. O enredo versa sobre a importância da leitura e da imaginação, mas principalmente, da amizade, da solidariedade e do respeito à diversidade. Pancho é um menino que adora ler. Um dia ele recebe uma visita inusitada de Pepino, uma criatura verde que aparece em seu quarto ao ser expulso do livro que Pancho está lendo. A partir desse momento, Pancho tenta encontrar um novo conto no qual possa enviar Pepino de volta ao mundo das histórias. Após várias tentativas, finalmente Pepino encontra o seu próprio conto.

Autor: Marcos Pena

Direção: Izabela Brochado e Yolanda Navas

A partir de 3 anos | 50 min

Grupo Trapusteros Teatro | Brasília | DF

trapusteros_t@yahoo.es



Foto: Divulgação | Grupo Trapusteros Teatro

Alevanta Boi

Dizem que lenda e mito é tudo aquilo que provoca muita confusão; Uns dizem que é verdade outros dizem que é invenção. Existem muitas historias de boi por esse Brasil a fora, é essa, é uma delas, ou melhor, é um pouquinho de cada uma que ouvi por ai. Alevanta Boi é um resgate da cultura popular das historias e cantorias de boi (ex: boi-bumbá, bumba meu boi, boi de mamão, etc). Matheus, um velho viajante chega em sua carroça puxada por um boi de mamão, abrindo espaço na praça, para mais uma de suas contações de historias. A carroça se transforma em palco e da inicio a historia de Pai Chico e Catirina, que armam uma grande confusão com o Coronel da fazenda. Tudo por uma língua de Boi Mimoso, ou melhor, por um desejo da gravidez de Catirina. Mas graças ao Pajé a situação termina em festa. O espetáculo termina em uma roda de Boi de Mamão com entrada do terno de reis, que tocam para os personagens da dança entrar e dançar.

Autor: Cidval Batista Jr e Max Reinert | Direção: Max Reinert

A partir de 3 anos | 32 min

Cia Manipuladora de Formas ETC I TAL | Itajaí | SC

cidvalteatro@gmail.com



Foto: Divulgação | Cia Manipuladora de Formas ETC I TAL

A

relação entre teatro e educação, no mundo ocidental, pode ter suas origens confundidas com o próprio nascimento desta manifestação artística na Grécia Clássica. Isso pode ser afirmado levando em conta um amplo estudo bibliográfico apresentado pela obra “Jogo, Teatro e Pensamento”, do professor inglês Richard Courtney (1927-97), hoje uma obra clássica dos estudos que fundamentam as relações entre teatro e educação.

Nesse livro, o autor analisa em alguns capítulos a trajetória do pensamento sobre teatro produzido ao longo da história da educação e vice-versa, buscando justificar a presença do teatro em processos educacionais por meio de uma perspectiva distinta da “formação técnica para o palco”. Para ele, assistir e fazer teatro ao longo da formação escolar pouco tem a ver com o desejo de formar artistas.

Na expectativa de valorizar o jogo teatral e a potência crítica promovida pelo contato com obras de arte, Courtney trilha um belíssimo panorama que parte do pensamento de Platão, que era crítico ao teatro. Platão era um idealista – ele criou a alegoria da caverna, segundo a qual nós somos apenas “sombras” de um mundo ideal. O teatro seria, portanto, uma cópia da “sombra” – e por isso, ele não deveria ser valorizado. Assim, em seu livro “A República”, ele condena a arte teatral, porém valoriza a atividade lúdica

e o esporte. Ainda no contexto da Grécia Clássica, Aristóteles produziu a mais influente obra dos estudos teatrais, que é a Poética. Obviamente, ele analisou as obras teatrais de seu tempo, escritas a partir dos mitos que compunham a religião grega.

Ao elaborar a ideia de catarse, o filósofo propõe que há uma importante função ao assistir uma obra teatral, pois ela nos educa ao expor nossas fragilidades e erros através de nossa identificação

com os conflitos vivenciados pelos personagens. Assim, ele defende, para além da prática lúdica (defendida também nas ideias de Platão) a importância pedagógica presente no ato de se assistir a um espetáculo teatral.

Esses dois aspectos, seja assistir a um espetáculo, seja praticar o jogo teatral, são as duas faces interligadas da presença possível do teatro em práticas educacionais. Por essa razão, tão fundamental quanto a reflexão sobre o que se aprende ao praticar teatro é nos perguntarmos o quanto se aprende ao assistir teatro.

AO ELABORAR A IDEIA DE CATARSE, O FILÓSOFO PROPÕE QUE HÁ UMA IMPORTANTE FUNÇÃO AO ASSISTIR UMA OBRA TEATRAL

A ligação entre essas duas palavras, teatro e educação, que representam áreas específicas da cultura da humanidade, foi marcada por diversas análises e reflexões que se materializavam na criação de diferentes termos ou binômios, na tentativa de construir uma síntese que desse conta da área que explora as relações entre a arte teatral e as propostas educacionais. Por exemplo: “Teatro-Educação”; “Teatro com Educação”; “Educação através do Teatro”; “Teatro aplicado à Educação”; “Teatro na Educação” e tantas outras expressões foram tentativas de explicitar uma área que até hoje é alvo de interesse e estudos, tanto por parte dos artistas que se interessam por educação quanto por parte dos pedagogos que se interessam por teatro.

Nessa trajetória cheia de tensões e embates ideológicos, o que se revela na verdade é a batalha pela valorização da presença de manifestações

artísticas em um território, a pedagogia, que muitas vezes privilegia a cultura intelectual restrita ao pensamento lógico e, fundamentalmente, a escrita.

A história do teatro na educação se confunde, portanto, com as conquistas históricas pela valorização de outras propostas de aprendizado, que explorem a cultura da infância e procurem colocar em primeiro plano propostas de experiência prática, em oposição a uma redutora exposição de conteúdos que serão aferidos por meio de uma prova escrita.

No mesmo sentido, o teatro atual, que enfatiza os aspectos lúdicos de sua estrutura e que procura oferecer uma experiência estética sensorial ampla, não mais presa a uma narrativa e que convida o espectador a construir ideias junto com a obra e os artistas, também abre novas perspectivas para ampliar a relação entre o lúdico e os processos de ensino e aprendizagem com teatro.

Dessa forma, o teatro pensado e produzido para o público infantil também defende sua relevância estética nos tempos de hoje quando se conecta, ao mesmo tempo, com as propostas mais instigantes

de criação teatral e com as propostas de educação que privilegiam a imaginação.

Ao desafiar o público de jovens e crianças a participar da autoria da obra, não no sentido da interação com o público (o que também é válido), mas no sentido de que há uma

HÁ UMA APOSTA NA INTELIGÊNCIA DO ESPECTADOR COMO PRODUTOR DE IDEIAS

aposta na inteligência do espectador como produtor de ideias, o teatro deixa de ficar restrito a questões da faixa etária e passa a ter preocupações de ordem artísticas, essas sim verdadeiramente instigantes e pedagógicas.

Portanto, a qualidade do teatro para infância e juventude deve levar em consideração as conquistas formais promovidas pelos grupos e artistas que pesquisam essa área, transformando a ida ao teatro em um desafio à inteligência, ao mesmo tempo que diverte e entretém.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO PARA INFÂNCIA E JUVENTUDE NO BRASIL



LAURO GÓES

Os Meninos e as pedras

Duas crianças, duas culturas e um único quintal: a faixa de Gaza. Fátima, uma menina palestina, e Yonatan, menino judeu, disputam o espaço em que costumam brincar, numa analogia à guerra de seus povos. Enquanto brincam de escutar o silêncio, compreendem as diferenças e descobrem semelhanças, abandonando as armas, as pedras e criando laços que vão além da terra por que brigam.

Grupo: Cia Girasonhos | Autor: Antônio Rogério Toscano
Direção: Drika Vieira E Carlinhos Rodrigues
(Cia Da Casa Amarela)
A partir de 12 anos | 50 min

Cia Girasonhos | São José do Rio Preto | SP
cibelesampaio2011@hotmail.com



Foto: Divulgação | Cia Girasonhos

Uma Peça Como Eu Gosto

Uma companhia de teatro mambembe, formada por duas atrizes profissionais (Desdêmona Catarina e Cordélia Viola) e um ator amador (Tróilo Cimbelino), percorre o Brasil, encenando peças de William Shakespeare com bonecos e música ao vivo. Os três atores vivem em constante conflito porque dificilmente entram em acordo sobre o que representar e que gênero teatral mais iria agradar o seu público. As paixões das personagens das peças de Shakespeare se embaraçam com as dos atores e espectadores. Em “Hamlet”, a história de um crime repulsivo leva um coronel culpado a se reconhecer e a ameaçar os intérpretes, levando-os a fugir; o amor e ódio em “Romeu e Julieta” espelham os atritos que se acentuam dentro da companhia; e “A Tempestade” traz para eles o perdão e a reconciliação.

Autor: Marcelo Moratto | Direção: Duda Maia e
Lucio Mauro Filho | Livre | 50 min

Cia Histórias pra Boi Dormir | Rio de Janeiro | RJ
viviatrix@gmail.com



Foto: Divulgação | Cia Histórias pra Boi Dormir

A pesar das imensas dificuldades que se levantam contra a o universo artístico na formação e produção de espetáculos para o público infanto-juvenil, o teatro para estas duas faixas etárias tem evoluído bastante desde os anos cinquenta até os dias atuais.

Por volta da metade do século XX, surgem as primeiras escolas formadoras de mão de obra para o teatro (Escola de Arte Dramática de São Paulo em 1948 - período Alfredo Mesquita; Escola de Teatro da UFBA, em 1956; o Curso de Teatro da UFPA, em 1962; Escola de Teatro FEFIEG no Rio de Janeiro, então Estado da Guanabara, em 1969) . Quase todas tinham como propósito a formação de intérpretes; parece que a única exceção era a Escola de Arte Dramática de São Paulo, que também preparava diretores.

Até então, os atores se formavam nas “tábuas”, aprendendo, na prática, com os colegas de elenco, técnicas de atuação. Sem maiores referências técnicas teóricas e práticas, muitos deles adquiriam os conhecidos “vícios de interpretação”, que levavam para suas personagens no teatro adulto. Por outro lado, são inúmeros os casos de atores que abandonaram a carreira por não estarem preparados para viverem personagens mais complexos. Daquela época aos dias atuais, o nível profissional de nossos atores foi-se aperfeiçoando por conta de diversos fatores, dentre os quais se destacam as oficinas e os laboratórios, que companhias teatrais propiciavam aos elencos; e, posteriormente, a formação nas instituições especializadas.

Na dramaturgia, igual progresso se constatou. Autores novos viram seus espetáculos estrearem, com grande aceitação do público: o foco das encenações foi paulatinamente sendo transferido do universo estrangeiro para o patrimônio cultural brasileiro. “É fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal maneira que num dado momento a tua fala seja a tua prática”, orientava Paulo Freire. Parece que esta lição tinha sido, finalmente, aproveitada pelo teatro brasileiro.

No domínio infanto-juvenil, tal visão ganhou igualmente território. Montagens, baseadas em adaptações para o teatro dos “causos” de Monteiro Lobato e na de outros escritores, em peças tratando do folclore nacional e em temas da cultura brasileira, começaram a dividir palcos com as histórias dos irmãos Grimm, Charles Perrault,

Lewis Carrol e Hans Christian Andersen. As personagens da dramaturgia alienígena passaram a conviver, em cena, com índios, caboclos, tipos urbanos e do interior. A realidade do país tornou-se um dos temas principais da ficção infanto-juvenil: nossa fala pôs em prática vivências re-



gionais desta imensa civilização. Uma nova proposta estética surgiu nos palcos brasileiros, com espetáculos desprovidos das mensagens moralizadoras, próprias dos textos clássicos. Émile Durkheim (1858 - 1917), sociólogo, psicólogo e filósofo francês advertia que tanto a sociologia quanto a ficção deveriam ocupar-se da apreensão e do estudo das realidades sociais dos indivíduos, utilizando-se, para tanto, do método científico e da observação empírica. Nossos estudiosos, talvez, sem a lúcida consciência da recomendação, acertaram em novos rumos para criação dramatúrgica e cênica, jogando com conteúdos autóctones.

Em meio a esses avanços, deve-se destacar a imensa contribuição que a psicologia infantil vem dando à ficção em geral. Hoje dispomos de fantásticas reflexões

para mais velhos. Nenhum leitor que se preze avança obedientemente de acordo com um cronograma.

Não se está aqui defendendo a suspensão das fronteiras entre faixas etárias. Sugere-se uma postura menos rígida na classificação de obras para públicos de idades distintas.

Da década de sessenta do século passado - marco inicial destas considerações - até os nossos dias, muitas conceituações sobre a arte da encenação apareceram no horizonte, contribuindo para mudanças da cena e do gosto do público. São quase quatro gerações de criadores e espectadores a se inspirarem em novas pesquisas e realizações. No Brasil, apesar das persistentes dificuldades já tão conhecidas nas áreas da cultura e da educação, não se pode negar a imen-

NOSSOS ESTUDIOSOS, TALVEZ, SEM A LÚCIDA CONSCIÊNCIA DA RECOMENDAÇÃO, ACERTARAM EM NOVOS RUMOS PARA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA E CÊNICA, JOGANDO COM CONTEÚDOS AUTÓCTONES

sobre a criança-indivíduo, de conceitos tais como o de que magia e infância caminham lado a lado e o de que “a infância é o lugar da experiência, estando, portanto, em toda existência do homem: não pode ser algo cronologicamente anterior à linguagem, cessando de existir para versar-se na palavra”.

Nestas brevíssimas considerações sobre a história do teatro brasileiro para a infância e juventude, deve-se salientar a tendência do abrandamento das fronteiras entre espetáculo para públicos de idades diferentes. Clive Staples Lewis, autor de Crônicas de Nárnia, observa que aqueles que são censurados quando velhos por lerem livros de crianças também eram censurados quando crianças por lerem livros escritos

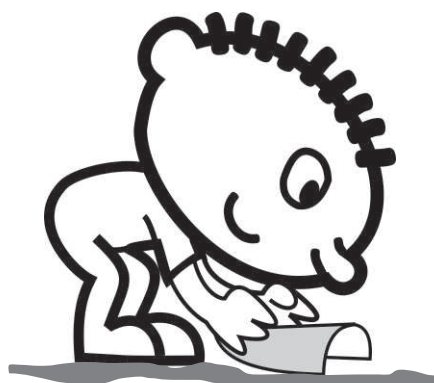
sa transformação por que passou o panorama teatral, tanto adulto quanto infanto-juvenil.

Muitas questões permanecem pouco discutidas. Tome-se como exemplo a crítica feita por certos estudiosos mais afoitos aos enredos tradicionais de teatro para crianças e jovens, por conterem lições de moral. Na verdade, este ponto de vista questiona a característica educativa do próprio teatro. Ele não está apenas recusando uma estética, mas, sobretudo, negando um dos fundamentos da arte teatral: a que visa à integração do indivíduo à família e à sociedade, tornando-o consciente e responsável. Portanto, esta questão está simultaneamente vinculada ao universo artístico e educacional.

De uma maneira geral, faltam argumentações mais lúcidas sobre os diversos aspectos aparentemente contestadores dos projetos modernos de encenação, estabelecendo falsas rupturas entre o clássico e o contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005;
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. As Antenas do Caracol. São Paulo: Iluminuras, 2012;
- BAUMAN, Zygmunt. Sobre educação e juventude. Rio de Janeiro: Zahar, 2013;
- BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2009;
- DURKHEIM, Émile. Educação e Sociologia. São Paulo: Hedra, 2010;
- LEWIS, C. S. As crônicas de Nárnia. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



O Flautista de Hamelin

Dois artistas medievais saem pelas ruas empurrando uma pequena carroça, que aos poucos vai se transformando na cidade de Hamelin, para contar a clássica história do flautista que livra a cidade de uma peste de ratos e sobre a importância de cumprir os tratos feitos. Esse espetáculo é resultado de uma parceria com a companhia espanhola “Los Titiriteros de Binéfar” e foi patrocinado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), ligada ao Ministério da Cultura, por intermédio do prêmio Edital Myriam Muniz/2007.

Autor: Lenda Germânica (releitura) | Direção: Paco Parício
Livre | 40 min

Trip Teatro de Animação | Rio do Sul | SC
tripteatro@gmail.com



Foto: Divulgação | Trip Teatro de Animação

Palhaçadas: História de um circo sem lona

O espetáculo conta a história da dupla de palhaços Risada e Risadinha que trabalham no Circo Brasil. O circo, que passa por uma grande crise financeira, um dia pega fogo, deixando a dupla sem ter onde morar e trabalhar. Os palhaços resolvem, então, juntar o que sobrou do circo e apresentarem suas palhaçadas nas ruas e praças na tentativa de reerguer o circo. Recheado de números tradicionais de Palhaços e circos brasileiros, Palhaçadas – História de um circo sem lona, é o primeiro espetáculo da trilogia criado a partir da pesquisa “Laboratório de palhaçaria” realizada pela Cia. 2 em Cena de Teatro, circo e dança desde 2007.

Autor: Alexsandro Silva | Direção: Alexsandro Silva
A partir de 5 anos | 45 min

Cia. 2 em cena de Teatro, Circo e Dança | Recife | PE
cia2emcena@gmail.com

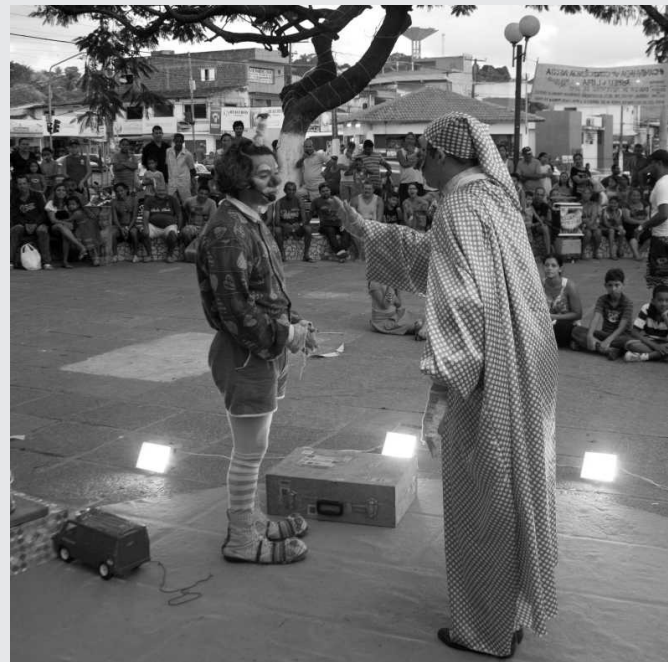


Foto: Divulgação | Cia 2 em Cena de Teatro, Circo e Dança

SOBRE O TRABALHO DO ATOR ANIMADOR



VALMOR NÍNI BELTRAME





o observar a programação do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, edição de 2015, é possível constatar a presença de espetáculos que trabalham com Teatro de Animação. Isso não constitui uma novidade na programação, uma rápida retrospectiva sobre edições anteriores do Festival, possibilita constatar que desde a sua criação, no ano de 1997, a presença de espetáculos que utilizam as diferentes linguagens do Teatro de Animação é recorrente. Em muitos trabalhos predomina a presença de bonecos em suas diversas formas de confecção e de animação (ou manipulação), noutros o uso de máscaras e o Teatro de Sombras. Isso resulta, principalmente, da qualidade técnica e artística de grande parte dos espetáculos de Teatro de Animação, que tem se transformado de modo significativo nas últimas décadas no Brasil.

Inúmeros fatores colaboraram e continuam influenciando estas mudanças, como: o aumento na quantidade de grupos que se dedicam a essa arte; as experimentações efetuadas pelos grupos nas diferentes etapas de criação de seus espetáculos; a troca de experiências entre grupos nacionais e do exterior, principalmente durante a participação em festivais; o oferecimento de oficinas, cursos, ou a realização de residências artísticas por grupos de teatro; o ensino ministrado nos Cursos de Artes Cênicas em Universidades brasileiras; a publicações de artigos e textos sobre esta arte em revistas ou como capítulos de livros. Com isso, a compreensão sobre o ato de animar a forma inanimada e sobre o trabalho do ator que atua neste campo de expressão se ampliou.

A concepção de teatro de bonecos como teatro contemporâneo, como linguagem, com leis e códigos, com um vocabulário, como um teatro reconhecidamente importante e inserido no universo das artes, vem sendo construído há anos e resulta do esforço, do trabalho conjunto, de iniciativas e de ações realizadas por profissionais, instituições e coletivos artísticos que reconhecem o papel social e as contribuições dessa arte para o país.

No entanto, ainda perdura, entre algumas pessoas, a ideia equivocada de que o bonequeiro não é ator, que seu trabalho se restringe a “manipular”, e sua formação profissional consiste em adquirir, pela experiência, as técnicas adequadas para utilizar bonecos. Certamente isso se deve a resquícios de uma equivocada concepção de que o Teatro de Animação é arte menor e, todavia, não superou a visão de cronistas, historiadores e viajantes pelo interior do País que, no século XVIII, viam o teatro de bonecos popu-

lar como uma ingênua diversão do povo (Borba Filho, 1987, p.56).

Essas transformações se tornaram mais visíveis para o grande público quando os bonequeiros, a partir dos anos de 1970, abandonaram a empanada, as tapadeiras e passaram a atuar à vista dos espectadores.

Os espetáculos recorreram ao uso de novos materiais, formas e objetos o que determinou a busca por novas dramaturgias e isso provocou mudanças no modo de praticá-lo. As relações do teatro de bonecos com outras artes, notadamente as artes visuais, a dança, o cinema, o circo modificaram o modo de pensar essa arte e assim temos hoje um teatro de bonecos que deixa de ser preponderantemente homogêneo para se tornar heterogêneo e híbrido. O teatro heterogêneo “é aquele no qual o boneco deixa de ser o elemento dominante. Ele não é mais do que um componente entre outros, como o ator animador à vista, o ator mascarado, os objetos e os acessórios de todos os gêneros” (Jurkowski, 2010, p.08). Já teatro de bonecos homogêneo é definido como “um teatro de bonecos não contaminado por outros meios de expressão.” (Jurkowski, 2010, p.64). Ao observar a atual produção de espetáculos a expressão teatro híbrido talvez seja a mais adequada porque rompe com as fronteiras, atenua e relativiza os códigos e registros que tornaram o teatro de bonecos conhecido do grande público. Este texto pretende discutir alguns aspectos do trabalho do ator no Teatro de Animação e contribuir para ampliar a compreensão sobre este ofício.

O ator no Teatro de Animação - Teatro de Animação é uma manifestação cênica que se caracteriza pela presença da forma animada. Ela pode ser o boneco com traços antropomorfos ou zoomorfos, forma abstrata, imagem, silhueta, sobra, máscara, objeto de uso cotidiano manipulado/animado pelo bo-

nequeiro, pelo ator-animador que atua de modo oculto ou visível na cena. Um dos principais desafios do ator é justamente criar, junto ao público, a impressão de vida no boneco ou no objeto. A forma animada é o foco das atenções pelo menos em parte do espetáculo teatral.

Dentre as transformações ocorridas no Teatro de Animação no Século XX a ruptura do espaço de atuação do bonequeiro foi, sem dúvida, uma das mais marcantes. Ao abandonar o uso das tapadeiras, ou outras formas de ocultação do ator animador em cena foram criadas novas exigências para o seu trabalho e para a encenação. Isso exigiu novos conhecimentos, outro tipo de preparação e de habilidades para atuar,

**AO ELABORAR A IDEIA DE
CATARSE, O FILÓSOFO PRO-
PÕE QUE HÁ UMA IMPOR-
TANTE FUNÇÃO AO ASSISTIR
UMA OBRA TEATRAL**

diferente das que ele estava acostumado. Ao atuar escondido o bonequeiro não necessitava preocupar-se com movimentos, ações e até mesmo como portar-se uma vez que estava oculto. Nesta nova proposta, o público que antes via somente os bonecos e objetos em movimento passa ver, além disso, o complexo trabalho deste artista. Seus gestos, recursos técnicos e maneiras de animar o boneco são, muitas vezes, propositadamente mostrados acreditando que isso também compõe a cena. Ao estar em cena visto pelo público o ator animador se obrigou a redefinir a maneira de atuar, o seu próprio modo de se ver e estar em cena. Foi necessário repensar o seu figurino, modo de

pegar e soltar os bonecos e objetos que anima, como portar-se mesmo enquanto não atua. Seu corpo em cena passou a exigir a consciência de que está sendo visto, observado e que sua presença no espaço da representação também é discurso, integra o espetáculo.

É verdade que muitos atores animadores passaram a trabalhar vestidos de preto, com algum adereço encobrindo o rosto, com o objetivo de diminuir o foco de atenção para si. Surgem as discussões sobre a “neutralidade” do ator animador em cena, buscando evidenciar a presença do boneco. Cria-se recursos e procedimentos para que o ator trabalhe com princípios de economia de meios, sobretudo a redução de expressões faciais, a contenção de movimentos, o uso de gestos precisos e limpos. É inegável que a sua presença visível no espaço modificou substancialmente o modo de criação de espetáculos e de atuação. Pierre Blaise, ao refletir sobre este tema afirma: nós passamos de um teatro de marionetes para um teatro de marionetistas (in Guidicelli; Carole e Plassard, Didier, 2015, p.10) . Ou seja, Blaise evidencia que tão importante quanto o boneco/objeto é a presença do ator animador no espaço e os procedimentos que ele utiliza na animação. Este teatro já não é só de bonecos, a presença visível do ator animador (com sua atuação, com seus gestos, imagens, voz, movimentos, ações) é parte imprescindível desta arte hoje.

No entanto, a característica fundamental do teatro de animação ainda é a presença da forma animada. O que transforma o boneco em elemento teatral é a sua ação, ou a sua atuação diante do público. Animar é transformar o objeto inerte em personagem. O que torna peculiar o teatro de animação não é apenas a presença do boneco na cena, tampouco seu desenho, forma, peso, volume e o material de que é construído, embora esses elementos sejam determinantes na sua animação e para a encenação do espetáculo. É a

animação que torna o boneco vivo e faz com que ele exista diante do espectador.

A qualidade da animação está relacionada com a simulação da vida. Por isso, o movimento do boneco não é aleatório, indica alguma intenção, cria a impressão de que ele pensa, que ele possui certo nível de consciência.

A animação que dá qualidade a essa arte não pode ser confundida com a realização de qualquer movimento em cena. Um arco realizando um movimento mecânico, contínuo, ininterrupto, ou mesmo passando na cena, não é o movimento imbuído da intenção que caracteriza a prática do Teatro de Animação. Da mesma maneira, a qualidade da animação não tem obrigatoriamente relação com quantidade e intensidade de movimentos. O movimento sutil, mínimo, bem como o ampliado, brusco, pode fazer parte da animação, desde que imbuído de intenção. A ausência de ação e de movimento também pode caracterizar, em certos momentos, o comportamento da personagem. E aí se apresenta outro desafio ao ator: demonstrar que o boneco respira porque isso dá a impressão de ele estar vivo. O ator animador define e ordena a sequência de gestos e ações que qualificam a presença do boneco, a personagem. O desafio é fazer com que a matéria, essa forma aparentemente morta, inerte, se expresse.

A complexidade do trabalho do ator animador consiste em produzir a impressão de vida num corpo que se encontra fora do seu próprio corpo. E para dar qualidade a essa atuação ele seleciona movimentos, gestos, ações, tendo em vista a conduta da personagem (boneco, forma, objeto, silhueta) em sua relação com o espetáculo. Ele elabora a partitura de gestos e ações da personagem boneco; escolhe o que o boneco faz; destaca atitudes específicas, que transparecem significados, a concepção de mundo, o modo de ser

e agir do boneco. Por isso, a professora italiana, Brunella Eruli (1943-2012), afirmava: dificilmente alguém pode ser um bom bonequeiro se não for bom ator (Eruli, 1994, p.85).

Todas essas questões acima arroladas, que se inscrevem principalmente no âmbito mais técnico do trabalho do ator-animador, são indispensáveis, mas não são suficientes para a realização plena de seu trabalho. O ator-animador é um artista que se desafia a dialogar com a expressividade dos materiais e das formas; aguça sua sensibilidade para ouvir o que diz a matéria; escuta o boneco; espreita suas possibilidades expressivas; acede às suas exigências e aos seus limites técnicos. Outro aspecto fundamental do seu trabalho consiste em estabelecer e manter o pacto ficcional com o espectador, o jogo no qual as funções de cada um são exercidas. Para a diretora francesa Claire Heggen: nem o ator nem o espectador são ingênuos. Quando um boneco se anima, todos sabem que ele é manipulado, à vista do público, ou não. Creio que o próprio prazer do espectador vem da dupla visão (duplo conheci-

mento) do jogo de ida e volta entre o que é mostrado e o que é oculto (Heggen, 2006, p.61).

Nesta perspectiva, o boneco é mais que uma forma a ser manipulada em cena, cabe ao ator-animador provocar a imaginação do espectador, reavivar lembranças, transformar o boneco em metáfora, em símbolo, em imagens, em síntese de sonhos e utopias.

O trabalho do ator no Teatro de Animação certamente pode ser visto sob diversas perspectivas. Magda Modesto (1926-2011), importante pesquisadora do Teatro de Animação no Brasil, gostava de ouvir atentamente as considerações sobre o tema e sabiamente sintetizava: na realidade, o que é o teatro de títeres? É a realização de duas pessoas: aquele que “tapeia”, o titeriteiro, e aquele que acredita, o espectador. Apenas isso (Modesto, 2011, p.238). A afirmação, aparentemente simples, aponta para o jogo “revelar e esconder”, aspecto do Teatro de Animação que se reveste de complexidade e ainda merece estudos e reflexões.

**NESTA PERSPECTIVA,
O BONECO É MAIS QUE UMA
FORMA A SER MANIPULADA
EM CENA, CABE AO
ATOR-ANIMADOR PROVO-
CAR A IMAGINAÇÃO DO ES-
PECTADOR, REAVIVAR LEM-
BRANÇAS, TRANSFORMAR O
BONECO EM METÁFORA, EM
SÍMBOLO, EM IMAGENS, EM
SÍNTESE DE SONHOS
E UTOPIAS**

REFERÊNCIAS

BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

HEGGEN, Claire. Sujeito – objeto: entrevistas e negociações. In Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, N. 6. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2009.

ERULI, Brunella. 1994. Le dernier pas dépend du premier. In PUCK. La Marionnette et les Autres Arts. No 7. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1994.

GUIDICELLI, Carole e PLASSARD, Didier. La marionnette sur toutes les scènes. In Artpress 2. Paris, 2015.

JURKOWSKI, Henryk. Métamorphoses - La Marionnette au XX Siècle. Montpellier: L'Entretemps et Institut International de la Marionnette, 2010.

KOUDELA, Ingrid. Brecht: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MODESTO, Magda. Entrevista. In Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, N. 8. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2011.



DESAFIOS E ABERTURAS



MARIA HELENA KÜHNER



Semear sustentabilidade
é a garantia de um
futuro fértil.

M

ETANOIA. Foi um susto. Não conhecia essa palavra e me espantou vê-la assim, maiusculada e destacada, abrindo o livro “A Tirania do Prazer”, de Jean-Claude Guillebaud, que eu iria traduzir para a Ed. Civilização Brasileira. O dicionário justificou e ampliou esse susto, pois o autor cunhava com essa palavra as décadas finais e a virada para o século 21. Reli para mim mesma seu significado: “uma profunda transformação ou uma mudança radical de mentalidade e caráter; a mudança de um indivíduo que está vivenciando um novo modo de viver”. E, como em eco, minha memória começou a me sussurrar outras palavras e expressões que já ouvira para definir esses tempos: “a era dos extremos” (Hobsbaun), a “era do caos”, “era dos paradoxos”, “do vazio”...

Não precisava ir longe para entender essa caracterização. Bastava olhar as profundas transformações que os tempos estavam trazendo: transformações geográficas, que tornariam o espaço do homem não mais sua nação, apenas, mas todo o mundo, na planetização ou globalização que hoje vivemos e faria da quebra de fronteiras, limites e barreiras entre povos, culturas e linguagens um dos paradigmas da virada do século; transformações econômicas, obrigando a planificar a produção, criando uma tecnocracia cada vez mais atuante socialmente e dando ao operariado e às massas um papel político no Estado; transformações resultantes dos movimentos sociais de mulheres, de comunidades, de negros, de gays, abrindo-lhes um espaço até então negado pela discriminação e marginalização impostas por uma sociedade patriarcal, autoritária, hierarquizante e repressora; transformações que afetariam a escala de valores, fazendo redescobrir o valor e significação real do trabalho, da ação, do social como ampliação das insuficiências individuais; transformações que afetariam as formas de expressão e manifestação, abrindo espaço à imaginação, à fantasia, à inventividade, à afetividade, ao lúdico, secundarizados pelo racionalismo excludente que havia predominado por séculos; transformações que se tornariam tão características da história e do pensamento desses tempos que fariam das nações do progresso e mudança as idéias-chave então dominantes.

No plano pessoal, um par de futuros professores vivia igualmente seus sonhos, ele, terminando o curso de Matemática e Física na UFRJ, e eu, o de Letras na PUC-RJ: casar, e trabalhar sem patrão, aplicando no campo da Educação a experimentação e inovação que nos acenavam das leituras e notícias vindas do campo teórico ou de experiências vividas alhures. E foi

o que fizemos: empenhando-nos em buscar e reunir todos os recursos possíveis, montamos um colégio, do primário ao 1º grau e nos dedicamos a dar esses alunos, de 3 a 15 anos, tudo que nos parecia possível e necessário. O que nos levava a pensar, repensar, discutir e tentar permanentemente trazer à prática nossas idéias e planos. Entre os itens dessa inquietação surgiu a pergunta:

Existe uma nova criança?

Pergunta que nos levou a escrever um ensaio com esse título, que seria publicado nos Cadernos de Jornalismo e Comunicação do Jornal do Brasil (nº 32/33), e, para minha surpresa, reproduzido nos Cadernos de Teatro do Tablado (nº 63) e pela Secretaria Municipal de Educação, que o enviaria a todas as escolas da rede municipal. Comprovando que aquela pergunta não era só minha, mas inquietava também a muitos mais.

No ensaio eu perguntava: se, desde o início da década de 60, estavam se ampliando cada vez mais os movimentos que sacudiam toda a estrutura sociocultural, e novas tecnologias ampliavam progressiva e seguidamente seu campo de visão, como estariam repercutindo na criança as transformações que víamos em torno? Seriam as crianças atuais realmente mais espertas, mais ativas, mais inquietas e atentas ao que se passa em torno? Ou realmente mais amadurecidas, ou mais precocemente amadurecidas, que as de outras épocas, como supunham alguns? Ou isso era apenas impressão de alguns, frutos de uma distância no tempo que altera as próprias lembranças e vai nublando a visão, fazendo estranhar os objetos percebidos? Ou até, no caso de professores mais ido-

sos, de se sentirem deslocados em um mundo cujos valores, aspirações e necessidades eram cada vez mais diversos dos seus?

Qualquer que fosse a resposta, era evidente estar havendo uma alteração nos comportamentos e atitudes da criança, que, obviamente, não poderia ficar ilhada ou alheia às transformações ocorridas. Um denominador comum permeava todas as respostas: a ampliação e multiplicação de meios, sobretudo dos meios de comunicação (cinema, teatro, TV, literatura infantil e juvenil, revistas de quadrinhos, videogames etc etc.) era particularmente sensível no caso da criança, colocada em contato direto com a realidade, formada e informada desde cedo de maneira diferente, por uma cultura não mais transmitida ou mediatizada apenas por pais ou professores, evitando os rodeios da interrogação indireta, reduzindo ao mínimo, ou a uma fonte a mais de consulta, apenas, o contato in-

formativo com adultos. A autoridade de uma comunicação pessoal passara a ser substituída pela do contato direto com os objetos da cultura. A maleabilidade anterior dando lugar a uma exigência de responsabilidade, de ter que “responder por” ou assumir por conta própria a tarefa e os

riscos de seu conhecer.

Atitude que revolucionava os esquemas da Educação, reduzindo ou dividindo seu poder de formação e informação com esses meios e provocando com isso condutas contraditórias, atordoando os conservadores de museus culturais, mas levando os professores mais conscientes (e felizmente há muitos!) a um aproveitamento do enorme potencial que encerra esse movimento autodidático na pesquisa orientada,

**UM DENOMINADOR
COMUM PERMEAVA TODAS
AS RESPOSTAS: A AMPLIAÇÃO
E MULTIPLICAÇÃO
DE MEIOS**

no estímulo à criatividade, na solicitação à reflexão, na aprendizagem pela experiência vivida (própria e/ou de outros), e não pelo recebimento ou transmissão passivos de uma herança ou patrimônio cultural. Sabendo que só assim poderiam buscar uma resposta ao desafio que representa a necessidade de uma nova metodologia, capaz de dar eficácia a uma ação educativa menos centrada na mensagem em si transmitida do que na avaliação das mensagens recebidas. Sintonizando com uma Cultura em que a Informação e a Comunicação se tornariam essenciais e a Linguagem — base do contato e do diálogo que estabelecem a relação — objeto de atenção.

Buscando, assim fazer, desses meios, instrumentos pelos quais se estabelece (ou restabelece) uma relação do homem com a realidade que o cerca. Relação que se torna ou se quer comunicação, isto é, um pensar, sentir e viver em comum com os outros. Comunicação, portanto, que é não só um movimento de extroversão, de abertura para a realidade, o mundo, os outros, acrescidos em valor e importância com as novas necessidades do tempo e assim tornando-se cada vez mais presentes e vivos, como também uma religação com as próprias origens, com aquele primeiro ser humano, pequena cédula viva no imenso ventre de uma natureza-mãe doadora e castradora, da qual tudo extraía, buscando as forças e a confiança para a sua ação em um contato com a comunidade em torno, em um sentir e agir em comum. E é no contexto desse retorno que a expressão de MacLuhan, de estarem os meios transformando o mundo em uma imensa “aldeia global”, adquire todo o seu significado.

Uma abertura significativa. Múltipla, plural, diversificada. Mas também Um desafio a enfrentar.

No ensaio supracitado eu explicitava esse desafio dizendo: “Desafio que se estende à nossa capacidade de utilizar em toda a sua extensão e profun-

didade os meios de que dispomos. O que pode ser sedimentado a partir de uma reflexão sobre os efeitos convergentes que tais meios produzem sobre a criança: efeitos afetivos, ao agir sobre sua credulidade e en-

**DESAFIO QUE SE ESTENDE À
NOSSA CAPACIDADE DE
UTILIZAR EM TODA A SUA
EXTENSÃO E PROFUNDIDADE
OS MEIOS DE QUE DISPOMOS**

cantamento e acionar seus mecanismos de projeção, identificação e transferência; efeitos emocionais, de mimese e catarse; efeitos sobre sua percepção, deslocando-a de detalhes ou aspectos isolados para conjuntos maiores e mais distanciados; efeitos intelectuais, de ampliação e diversificação de informações sobre o mundo adulto; efeitos morais, sobre sua visão de mundo e escala de valores (Ah! A sempre discutida violência...); efeitos sobre sua socialização, também acelerada, desligada dos pais e do mundo adulto em geral, mas religando entre si os companheiros da mesma idade, que realizam experiências paralelas.” (Aqui acrescentaríamos algo mais recente, mas nem por isso menos importante: a Internet, hoje)

É essa referência à experiência vivida que traz à tona a ampliação ou modificação sofrida no próprio processo de conhecimento: a realidade que não é mais mediatizada pela autoridade, também não o é mais exclusivamente pelo conceito e, sobretudo para a criança, adquire enorme importância o papel da informação visual que caracteriza nossa alardeada “civilização da imagem”: o pensamento verbalizante vê-se enfrentado por um pensamento imagístico; as men-

sagens transmitem menos conceitos do que formas; signos verbais e signos visuais coexistem, ou mesmo se opõem. Uma pedagogia da expressão visual vê-se assim duplamente desafiada: a obter uma visualização dos conteúdos verbais e uma verbalização dos conteúdos das imagens.

Partindo, assim, de um fato psicológico da criança — o de que tudo que vê, vive ou sente é por ela vivido como uma experiência e de que é o conjunto dessas experiências que dá as bases de seu enriquecimento potencial — compreende-se a afirmação generalizada de psicólogos, educadores e estudiosos da comunicação, de que as crianças desde então usariam esses meios como uma das fontes de onde extraem material para organizar e interpretar suas experiências. O que nos cabe, então, se nos preocupamos realmente com a criança, é buscar conhecer seu processo de desenvolvimento, e a ação desses fatores sobre ele, para tentar achar nossas respostas ao desafio de transformação que assim nos é também proposto. Lembrando que é difícil isolar (ou às vezes até distinguir de imediato) os aspectos mais positivos e os mais traumatizantes desse relacionamento criança-mundo, pois os mesmos fatos encaminham, por vezes, às duas possibilidades. Para sentir a diferença, cabe lembrar (como assinalamos acima) que, entre os aspectos mais positivos, que cabe buscar desenvolver, encontramos:

- a visão mais direta da realidade, o contato pessoal, múltiplo e diversificado, com os objetos da cultura (

cinema, teatro, literatura, música etc.), em oferta crescente, inclusive os a ela especificamente destinados;

- donde, a exigência de maior responsabilidade, pois ela mesma tem que “responder por” tudo que lê, vê, diz, faz, ouve, etc.;

- donde, necessidade de desenvolvimento do espírito crítico e até de uma des-confiança sadiamente “irreverente” diante do que lhe é proposto;

- donde, potencial próprio de criatividade e reflexão, exigido pela própria necessidade de responder permanentemente a tudo que ela recebe do exterior e que a desequilibra momentaneamente, até ser assimilado e integrado, para obter assim nova equilibração.

O que nos faz ver, de imediato, os aspectos negativos, ou reverso desses dados:

- a dificuldade de selecionar e integrar dados tão dispersos e em bombardeio tão seguido sobre sua capacidade de absorção;

- a dificuldade de obter a visão de conjunto necessária à ação;

- a insegurança daí derivada e capaz de acionar os mecanismos de fuga e a submissão, consequente, a qualquer nova autoridade;

- a possibilidade de fazer do grupo, por efeito dessa insegurança, não uma ampliação da pessoa, mas um refúgio ou anulação da própria individualidade;

- enfim, a submissão possível a toda uma autoridade impessoal (“a sociedade atual é repressora...”) e tranquilizadora. Esses aspectos Erich Fromm apontaria

**UMA PEDAGOGIA DA EXPRESSÃO VISUAL VÊ-SE ASSIM
DUPLAMENTE DESAFIADA: A OBTER UMA VISUALIZAÇÃO DOS
CONTEÚDOS VERBAIS E UMA VERBALIZAÇÃO DOS
CONTEÚDOS DAS IMAGENS**

em “O Medo da Liberdade” e Karen Horney analisaria em “A Personalidade neurótica de nosso Tempo”, obras de compreensível repercussão na época.

Os itens listados nos lembram pontos que podem nortear nossa bússola em busca de uma visão crítica do que está sendo oferecido à criança de hoje, ou do que pode e deve ser preocupação de criadores e produtores com o que lhes será destinado. E que resumíamos na seguinte pergunta:

Que uso podem as crianças fazer com o que lhes está sendo (ou vai ser) oferecido para organizar e interpretar suas experiências?

Para uma resposta é necessário que criadores, produtores, educadores sejam sempre levados a ver na criança o ser humano de muitas facetas que ela realmente é, e não um “espectador” (isto é, “aquele que olha”), um consumidor, ou um recipiente passivo de informações acumuladas. É preciso uma mudança essencial de comportamento e atitude ainda vigentes: que o planejamento e visão das coisas não parta apenas do ângulo do criador/produzidor, mas, sobretudo, do ângulo do espectador, isto é, da própria criança, para sentir que elementos estão compondo a estrutura da experiência do espectador infante-juvenil atual, o que nele obtém ressonância, o que pode despertar seu interesse e participação, quais as tendências específicas de cada idade ou sexo, enfim, para perguntar o que podem nossas crianças fazer com o que lhes é (ou será) dado em nosso teatro, cinema, TV, literatura, vídeo etc. etc.

Preocupações que parecem estar vindo novamente à tona de vários pontos, abrindo perspectivas e possibilidades novas. Pois as relações dos seres humanos entre si e com o mundo se tornaram novamente fun-

damentais, por ser “a socialização é um dos aspectos característicos da nossa época. Socialização que consiste na multiplicação progressiva das relações dentro da convivência social e comporta a associação de várias formas de vida e de atividade”. (Cfr. Encíclica Mater et Magistra) A Cultura, sendo o lugar ou contexto em que essas relações se processam, adquire importância vital. É por ela, que, aliada à Educação, se poderá obter a aceleração de todo um processo transformador, atuando sobre um sistema de pensamento e hábitos para manter viva e atuante uma escala de valores compatível com o mundo atual, com as necessidades e com as possibilidades por ele trazidas e, sobretudo, com o ser humano que está sendo com, e por, elas formado (ou deformado)”.

O que fazer?

A pergunta “o que podem nossas crianças e adoles-

centes fazer com o que lhes está sendo oferecido para organizar e interpretar suas próprias experiências” foi levantada meses atrás em um seminário em Recife, e abriu discussão acirrada quando alguém trouxe à baila os video-games que lhes são destinados, dizendo: “Observem. Neles a guerra é sempre uma “brincadeira”. Vencedor é quem destrói mais, quem consegue aniquilar o outro. O outro é sempre um adversário, o inimigo a ser destruído ou eliminado. E para esta destruição vale tudo: explodir, derrubar, esmagar, afogar, bombardear, em suma, destruir e matar - verbos que vi crianças e adolescentes repetindo em coro num jogo, assinalando cada jogada feita. O sucesso é conseguir dominar e/ou destruir; o erro é não conseguir destruir ou matar. E quem “erra” é objeto de zombaria, pode ouvir um som irônico, ou até uma voz debo-

**É PRECISO UMA
MUDANÇA ESSENCIAL
DE COMPORTAMENTO
E ATITUDE AINDA
VIGENTES**

chando “errou, errou...” Se a violência é a norma, é “a regra do jogo”, por que não seria “normal” ou natural alguns jovens metralharem colegas em uma escola dos Estados Unidos? Ou como é que crianças e adolescentes vão saber que não é um jogo quando a OTAN bombardeia a Iugoslávia, ou Milosevic esmaga a população de Kosovo, ou no Timor Leste há um massacre, ou em Rhuanda e Angola comete-se genocídio?” Alguém aparteu: “Mas a competição é a regra do jogo no sistema capitalista. Não é à toa que falam em capitalismo selvagem. Está coerente com ele.” Outro interferiu lembrando que, a pedido de um grupo de adolescentes, traduziu para eles as letras de algumas músicas do Sepultura, do Rage against the machine, do Motorhead e outros, ouvidos seguidamente por adolescentes e jovens. Seus temas falam das próprias estruturas da sociedade atual (o que já é curioso e importante assinalar): da família, em que muitos podem dizer “nunca vi a cor dos olhos de meu pai”, ou que “vivem num inferno”; da escola em que “o professor se sente um bobo diante de alunos sentados, ouvindo, indiferentes, a merda que ele é obrigado a ensinar”, sem que nada do que é aí dito “vá mais dentro e mais fundo”; de um sistema em que “o deus é o Dinheiro”, em que “o lucro e o roubo decidem nossos destinos” e “nos conduzem à morte”; sistema que se pretende “dono da verdade e das vidas”, mas, “é imperador das mentiras”, e põe “toda uma “ampla rede em ação para fazer a cabeça de toda a população e manter as pessoas tranqüilas, consumindo passivamente”... E concluiu dizendo: “Por isso não venham me dizer que isto ou aquilo não deve ser feito”. Nos comentários que iam surgindo eu via que há uma

NOS COMENTÁRIOS QUE IAM SURGINDO EU VIA QUE HÁ UMA REJEIÇÃO

rejeição, ainda que intuitiva ou sem aprofundamento crítico, há perguntas, mesmo se ainda sem resposta, há uma busca, que é válida e sadia - e se expressa, por exemplo, no próprio ato de querer saber e comentar o significado das letras musicais trazidas. Uma busca. E foi então que, na qualidade de mediadora, perguntei: mas se o tema de nosso seminário é o teatro e a literatura para a criança e o jovem, cabe perguntar: em que, e como, esse teatro e literatura estão contribuindo para esta busca, para esta inquietação, para ser uma experiência capaz de acrescentar e enriquecer? Se te-atruium=lugar de ver, é esta sua própria razão de ser, seu compromisso real e maior.

A discussão pegou fogo novamente. Anotei e registro aqui as questões levantadas. Como provocação ao leitor, para que pense suas respostas e como levá-las à prática:

- O teatro para crianças e adolescentes que vemos está sendo, ou será algo capaz de lhes dar a variedade de informação e experiência que precisam receber fora da educação formal?

- De alargar seus poderes de observação e expressão?

- De aumentar sua “alfabetização visual” a respeito dos objetos e dos fatos?

- De elevar sua curiosidade pelo que vêm em torno?

- De lhes abrir o mundo da realidade ligando-o também ao imaginário, à

- fantasia, à afetividade, ao lirismo, ao metafórico, ao abs-

trato?

- De estimular a satisfação de necessidades até então não descobertas e a

- curiosidade por áreas ou assuntos de interesse e importância humana?

- De melhorar sua condição humana através de suas experiências visuais?

- De fazê-los sentir e pensar, sem trazer ‘modelos’ de fora para dentro, sobre problemas que adiante terão que enfrentar - e que poderão enfrentar se conseguirem guardar dentro de si mesmos um espaço pessoal, vinculado, no início, ao poder de suas próprias fantasias?

Impossível? Quem disse? Se Monteiro Lobato, tão nosso e tão perto de nós, já provou que isto pode ser real? “A imaginação no poder”, “Quando alguém aponta para a Lua, imbecil é o que só vê o dedo.” “Sejamos realistas: queiramos

o impossível”, escreveram os jovens nas paredes de França em Maio de 68. Simples frases? Não. Um dos caminhos que levam à imaginação é o lúdico — que caracteriza toda a atividade infantil. Nele encontram-se à tona inúmeros aspectos que o homem sente hoje em si e na realidade que o cerca: é um aprendizado de uma realidade nova e caminho possível de uma descoberta; um exercício para uma vontade de poder e auto-afirmação; serve à realização de desejos (que é um dos motores do inconsciente), mesmo que só no plano da fantasia; tem a ambivalência e a imprevisibilidade que hoje caracterizam nosso real; fixa-se à forma, à aparência - hoje enfatizadas nos códigos que ressaltam a importância do signo visual, da imagem, etc.

Enfim, a pergunta que fica — e que só um estudo maior (que incluísse outros dados), poderia dizer

IMPOSSÍVEL? QUEM DISSE? SE MONTEIRO LOBATO, TÃO NOSSO E TÃO PERTO DE NÓS, JÁ PROVOU QUE ISTO PODE SER REAL?

(exemplo: por que o esporte — jogo também — é tão difundido no mundo de hoje? Por que tão explorado e explorável?) é se não haveria entre essa criança e o novo homem que surge elementos de identificação — não só no sentido inicialmente sugerido, de que na criança ele se revela — mas igualmente em sentido inverso. Isto é, de que nessa criança ele se vê surgir e em

suas características e respostas ao mundo descobre, mais que valores, necessidades suas: no momento em que transformações aceleradas o sacodem, que lhe tiram todas as certezas, que o fazem por em questão o sentido de tudo, o lúdico, o mágico, o mítico, tentam o ho-

mem a um retorno ao mundo fascinante da infância, em que a imaginação se mistura ao real e lhe dá uma imensa abertura. E essa possibilidade de abertura de tal modo o atrai que ele fantasia, por um instante, fazer-se à sua imagem e semelhança, reaprender a brincar, redescobrir-se, redescobrir sua espontaneidade de criança. E fazer dessa descoberta o ponto de partida de uma criatividade que é hoje condição de sua auto-afirmação e liberdade — e sem as quais, mesmo que venha a ter tudo que esta mitificada e mistificadora “sociedade de abundância” puder proporcionar, será sempre, interiormente, um ser castrado e infeliz.

Guillebaud, com quem começamos este diálogo com o leitor, termina a obra citada dizendo: “O mundo futuro (fala do século 21, em já estamos) não é algo a ser descoberto. É algo a ser por nós inventado - e criado.”



Fotos: Zair Zico de Sousa | Sérgio Antonello | Kátia Gabriel