

Revista do 10<sup>o</sup>

# FENATIB

Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau

Setembro 2.007





## TEATRO DA GIOCONDA

Espectáculo: O DETECTOR DE SACIS. A autoria, Direção e Cenografia: Milton Morales Filho. Elenco: Daniel Infantini, Ernani Sanchez, Juliana Paié, Leandro Madeiros e Ingrid de Souza. Figurinos: Daniel Infantini e Milton Morales Filho. Sonoplastia: Rodrigo Mercadante e Alexandre Giaimo. Iluminação: Milton Morales Filho. Operação de Som: Isabel Rodolfo. Montagem: Milton Morales Filho. Arte Gráfica: Roberta Alves. Contato: Milton Morales Filho - Rua Monte Caseiro, 29 05590-130 - São Paulo/SP - Fone: (11) 3722 5497 morales.filho@uol.com.br

## TEATRO DA GIOCONDA

Espectáculo: O CADARÇO LARANJA. A autoria, Direção, Cenografia, Iluminação e Montagem: Milton Morales Filho. Direção: Milton Morales Filho. Elenco: Ernani Sanchez, Daniel Infantini, Juliana Paié, Ingrid de Souza, Isabel Rodolfo e Leandro Madeiros. Figurinos: Daniel Infantini. Sonoplastia: Rodrigo Mercadante. Arte Gráfica: Roberta Alves. Operação de som: Luis Pizzonia. Operação de luz: Milton Morales Filho

## CUIDADO QUE MANCHA

Espectáculo: SABRINA, 40 FANTASMAS, MAIS UNS AMIGOS E OUTRAS HISTÓRIAS. A autoria: Raquel Grabauska e Gustavo Finkler. Direção: Raquel Grabauska. Elenco e Sonoplastia: Gustavo Finkler, Raquel Grabauska e Vika Schabbach. Cenografia, Figurinos e Montagem: Cuidado Que Mancha. Iluminação: Marcos Vaz. Operador de som: Cristiano Hanssen. Contato: Raquel Grabauska. Rua General Gomes Carneiro, 286 - Medianeira - 90870-310 Porto Alegre/RS. Fones: (51) 3235 1578 ou 9684 3352 contato@cuidadoquemancha.com.br www.cuidadoquemancha.com.br

## CIA ARTICULARTE

Espectáculo: ERUMA VEZEU. A autoria: Luis Alberto de Abreu. Direção: Dário Uzan. Elenco: Paulo Cruz, Surlley Valério, Fabiana Barbosa, Alessandra Nascimento e Tony Germano. Cenografia: Telumi Helen. Figurinos e Montagem: Cia. Articularte. Sonoplastia: Raul Teixeira. Iluminação: Dário Uzan. Contra-regra: Todo elenco. Contato: Dário Uzan Emº Francisco Azevedo, 573 - 05030-010 São Paulo/SP - Fones: (11) 3672 1721 e 9271 3752. articularte@uol.com.br www.articularte.com.br

## NÚCLEO TRECOS E CACARECOS

Espectáculo: GUERRA DENTRO DA GENTE. A autoria: Paulo Leminski. Adaptação: Kelly Orasi e Lílian Guerra. Direção: Núcleo Trecos e Cacarecos. Elenco: Kelly Orasi, Lílian Guerra e Petterson Costa. Cenografia: Núcleo Trecos e Cacarecos e Adriana Salema. Figurinos: Ana Luisa Lacombe e Clarita Sampaio. Preparação Corporal: Andréa Egydio.

Sonoplastia: Tarsila Guerra. Iluminação: Júnior Della Paschoa e Vinícius Feio. Montagem: Júnior Della Paschoa e Clarananda Barreira. Contra-regra e Produção Executiva: Clarananda Barreira. Contato: Kelly Aparecida da Silva. Rua Fradique Coutinho, 273 apto. 11 05416-010 - São Paulo/SP Fones: (11) 3064 4106 e 9691 8874. trecos.cacarecos@uol.com.br

## GATS - GRUPO ARTÍSTICO TEATRAL SCARAVELHO

Espectáculo: O Patinho Feio. A autoria: Adaptação do Grupo. Direção: Leone Silva. Elenco: Eduardo Alves, Nicoli Francine Pereira, Fernanda Kusz, Sandra Baron, Sabrina Marthendal, Cássio Correia, Luan Koroll, Rubens Franco, Leone Silva e Giomara Kochella. Cenografia e Figurinos: O grupo. Sonoplastia: Eduardo Alves. Iluminação: Leone Silva. Produção e Contato: Mara Kochella. Rua 216, 20 Centro 89251-535 - Jaraguá do Sul - SC. Fones: (47) 9969 4413 e 9973 8315 grupogats@pop.com.br

## CIA. NOZ DE TEATRO, DANÇA E ANIMAÇÃO

Espectáculo: ORAS BOLAS. A autoria, Direção, Cenografia e Figurinos: Anie Welter. Elenco: Tili Woldby, Rafael Petri, Anie Welter, Elvira Cardeal, Rafael Lopes e Bruna Moscarelli. Cenários: Cia. Noz de Teatro, Dança e Animação. Iluminação: Túlio Pezzoni. Música: Morris Picciotto e Daniel Maia. Assistência coreográfica: Edith White. Fotos: Gil Grossi e Túlio Pezzoni. Produção: Anie Welter, Rafael Petri e Tili Woldby. Contato: Tânia Mara da Silva Woldby. Rua Amaral Gurgel, 158 apto. 41 São Paulo/SP. Fone: (11) 3361 7912. cianoz@uol.com.br

## CAIXA DO ELEFANTE TEATRO DE BONECOS

Espectáculo: ENCANTADORES DE HISTÓRIAS. A autoria: Hans Christian Andersen. Direção, Criação de Cenografia e Bonecos: Paulo Balardim. Elenco: Carolina Garcia e Paulo Balardim. Orientação de atores: Mário de Ballentti. Adaptação dos textos em versos, concepção do espetáculo e letras das músicas: Paulo Balardim e Carolina Garcia. Direção Musical, Criação de Trilha e Preparação Vocal: Cristiano Hanssen. Letra e Música do cortejo: Rogério Lauda. Figurinos dos Atores (criação e execução): Maira Coelho. Figurinos dos Bonecos: Margarida Rache. Costuras: Eva Marques e Margarida Rache. Cenotécnica e Construção de Bonecos: Daniel Fetter (serralheria), La Ribera (marcenaria), Cia. Caixa do Elefante. Produção: Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. Contato: Paulo Balardim. Rua Washington Luiz, 88/02 90040-110 - Porto Alegre/RS. Fones: (51) 3061 6291 e 9822 6291. balardim@ig.com.br www.acaixadoelefante.com.br







# APRESENTAÇÃO

**F**

oi com orgulho que recebi a incumbência de apresentar a toda a comunidade a Revista do 10º FENATIB.

Como jornalista vi e testemunhei o crescimento deste Festival, que se tornou referência no país pelo seu comprometimento não só com o fazer teatral, mas também com a promoção da cultura e do teatro como cidadania. Assim como no teatro "adulto" os desafios no teatro infantil são os mesmos, e porque não até em ousar dizer, que muito mais complexos, pois estamos lidando com uma platéia exigente, super sincera e que necessita de trabalhos com boa qualidade.

Ao acompanhar no decorrer dos anos os debates e as trocas de informações entre "teatreiros" e debatedores, observo a sede de informação que ambos necessitam sobre este segredo do teatro para crianças.

Blumenau, celeiro de tantos talentos, enche-se de orgulho em poder mostrar para o Brasil a rica e diversificada produção teatral desenvolvida no país.

O Festival é e sempre será um espaço pioneiro, que se abre ano a ano

corajosamente para continuar discutindo e fomentando a produção teatral brasileira.

O leitor certamente encontrará muitos liames que unem esses homens (artistas) com o comprometimento da cultura e do processo de formação do cidadão.

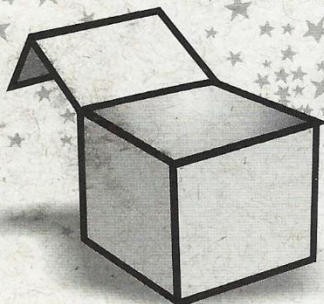
Costumo dizer que cultura não deve ser vista como enfeite de bolo. Isso quer dizer que a cultura tem que estar na massa, no fermento, para crescer junto. Cultura é necessidade básica, assim como saúde, educação, direito à escola e à cidadania, nas suas mais variadas expressões.

Nesse sentido, o FENATIB vem cumprindo com o seu papel. E cabe também a todos nós cumprirmos com o nosso.

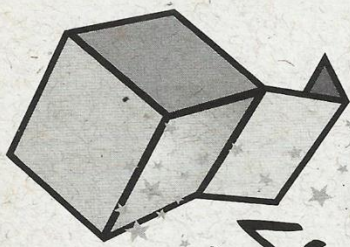
Convido-os, ao ler os textos que seguem, a iniciarem um novo desafio: continuar a somar e a contribuir para o engrandecimento da cultura brasileira. Recebemos você de braços abertos, como em um grande espetáculo!

**Rodrigo Ramos**

Jornalista - Produtor Cultural  
Gerente da Editora Cultura em Movimento da  
Fundação Cultural de Blumenau







# SUMÁRIO

**APRESENTAÇÃO**  
Rodrigo Ramos

**3**

**POR QUE INVESTIMOS  
NA CRIANÇA?**  
Taiana Haelsner

**5**

**PARA ALÉM DO GOSTO**  
Daniel Olivetto

**7**

**TEATRO INFANTIL: UMA ARTE  
DE ADULTOS** Eliane Lisbôa

**11**

**A FUNÇÃO DO TEATRO  
NA VIDA DA CRIANÇA**  
Fátima Ortiz

**14**

**LÉON CHANCEREL E O TRABALHO  
COM A INFÂNCIA E A JUVENTUDE**  
José Ronaldo Faleiro

**16**

**AS FORMAS ANIMADAS NO 10º  
FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO  
INFANTIL DE BLUMENAU**  
Maria de Fátima de S. Moretti (Sassá)

**20**

**O TEATRO NA SALA DE AULA**  
Miriam Benigna Lessa Dias

**23**

**A HETEROGENEIDADE DO TEATRO  
DE ANIMAÇÃO** Valmor Beltrame (Níni)

**26**

**LITERATURA E TEATRO INFANTIL:  
UM OLHAR A PARTIR DO TEXTO  
LITERÁRIO** Patrícia Constâncio

**29**

**GRUPOS PARTICIPANTES  
DO 10º FENATIB**

**2e31**

## REVISTA DO 10º FENATIB

Julho de 2007 - ISSN nº 1679-477X



João Paulo Karan Kleinübing  
Prefeito Municipal

Edson Brunsfeld  
Vice-Prefeito



Marion Bubeck  
Presidente

Lúry Bugmann Ramos  
Diretor Administrativo-Financeiro

Sueli M. V. Petry  
Diretora Histórico-Museológica

Rafaela Hering Bell  
Diretora do MAB - Museu de Arte de Blumenau

Taiana Haelsner  
Coordenadora do 10º Fenatib



Rodrigo Rogério Ramos  
Gerente

**Conselho Editorial**  
Anamaria Kovacs  
Alceu Natal Longo  
Carlos de Freitas  
Enéas Athanazio  
Gervásio Tessaleno Luz  
Sueli M. V. Petry  
Teresa Palmas Ribeiro

**Jornalista responsável e Revisão**  
Marilí Martendal (MTb/SC 00694JP)

**Diagramação e Capa**  
Silvio Roberto Braga

**Fotografias**

Cedidas pelas companhias de teatro  
participantes do evento e arquivo do Festival.

**Colaboração**  
Giba Santos

Agradecimento a toda imprensa,  
comunidade e equipe administrativa da  
Fundação Cultural de Blumenau,  
que apoiaram a realização do 10º Fenatib.





# POR QUE INVESTIMOS NAS CRIANÇAS?

Taiana Haelsner \*

**D**espertar o gosto pela arte e cultura através do teatro é uma das preciosidades que podem ser oferecidas às crianças.

O Fenatib, Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, realizado pela Fundação Cultural, é uma das ações culturais que vêm preparando as crianças para apreciarem a arte como futuros espectadores, despertando o gosto pelo teatro, fazendo uma interação entre platéia e espetáculo, estimulando a criatividade, ludicidade e desenvolvendo a imaginação.

É neste sentido que o Fenatib vem conquistando, a cada ano, uma nova platéia, que embora não seja feita apenas por crianças e adolescentes - porque há a participação de muitos adultos, sejam eles pais ou não - são todos seres sensíveis ao olhar para a arte.

Estimular estas pessoas, desde bebês até adultos e idosos, é uma forma de conquistar e despertar a criança existente dentro de cada um de nós.

Saber que o adulto está se permitindo deixar envolver com os espetáculos infanto-juvenis é realmente fascinante do ponto de vista que muitos adultos de hoje não tiveram oportunidades como esta,

quando crianças.

É necessário instigar as crianças para que elas mesmas sintam vontade de apreciar um espetáculo e entrar num mundo imaginário proporcionado por uma história. Neste sentido, o autor coloca que: "Uma experiência vivida na infância pode ficar para sempre na memória de uma pessoa, marcando-a, e seus gostos e predileções, para o resto da vida. Disso ninguém duvida. Como inquestionável também é o papel da arte na formação do ser humano." (GONÇALVES, 2005, p. 30)

Dar a possibilidade de imaginar, cantar, pensar alto, questionar, visualizar e se envolver com a poesia, a música, o lúdico e o jogo permitido através da interpretação, poderá ser um momento especial na vida das crianças.

Quantas delas jamais t e r i a m oportunidade de vir ao teatro se não fossem conduzidas pelas professoras? Q u a n t o s adultos não t i v e r a m oportunidades quando eram crianças? Quantas crianças são estimuladas pelos pais para virem ao teatro?

\* Coordenadora do 10º Fenatib. Especialização em "Promoção e Gestão de Eventos" e Especialização em "O Ensino da Arte: Fundamentos Estéticos e Metodológicos".





crianças? Quantas crianças são estimuladas pelos pais para virem ao teatro?

Verificar que a cada ano as crianças estão acompanhando o Fenatib com mais intensidade, crescendo seu potencial intelectual e crítico e é muito recompensador e nos dá muita satisfação. Principalmente porque as crianças respondem de forma muito espontânea e perceptível.

Ver as salas de espetáculos serem ocupadas por crianças e a ansiedade delas ao chegarem ao Festival, sentir as expectativas delas ao entrarem no auditório, e a cena das cortinas abrindo, de encontro com a imaginação, os olhares, as risadas, os medos e o mundo de faz-de-conta que cada uma se permite deixar levar, é muito bom.

O sucesso do Festival faz com que tenhamos cada vez mais a participação de um público cativo, que realmente fortalece os objetivos do evento que é a formação de plateia e buscar não a quantidade de apresentações, mas a qualidade dos espetáculos.

Investimos e acreditamos nas crianças, porque imaginamos que futuramente serão elas que se transformarão em profissionais que poderão ter sensibilidade e investir na cultura.

Se não forem investidoras, o importante é saber que elas serão apreciadoras e frequentarão as produções culturais, fomentando a realização de eventos culturais, buscando conhecimento, momentos de lazer e entretenimento.

Augusto Boal coloca no artigo "Somos todos crianças", que o cidadão não deve deixar sua criança de lado e que o teatro é uma linguagem de poder, de diálogo, de relação com a sociedade, por permitir a vivência com

o mundo da palavra, dos sonhos e realidades. Segundo o autor:

*O bom cidadão não é aquele que apenas vivem em sociedade, mas sim quem transforma para torná-la melhor. O teatro pode ser o meio através do qual vocês se tornem cidadãos, porque vocês podem imaginar um mundo mais feliz. Mas, atenção: A Felicidade não pode ser individual, apenas. Como o teatro, a verdadeira felicidade é social: ninguém pode ser feliz fazendo outras pessoas sofrerem. A Felicidade deve ser para todos: eu e você, nossa família e nosso país, a felicidade deve ser para o mundo inteiro, nações, raças, credos, idades. A felicidade é o Diálogo. (BOAL, 2004, P. 9)*

É aproveitando esta colocação, que reforçamos a real necessidade de investimento da cultura junto às crianças e a importância do contato com a arte, com a cidadania embutida e inserida no contexto representado pelas artes cênicas.

O Fenatib cumpre o seu papel com a relação entre o humano, o ser pensante, a educação para a arte, a relação entre o teatro e a escola, a escola e a arte, como também do aliado trabalho do professor, como também dos pais ou adultos que acompanham o consolidado Festival.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto. **Somos todos crianças**. In: Revista do 2º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para Infância e Juventude. Rio de Janeiro, 2004.
- GONÇALVES, Maria Arlete Mendes. In: Revista do 3º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para Infância e Juventude. Rio de Janeiro, 2005.







**N**este texto relato algumas percepções minhas e de meus colegas da Cia. Experimentus, Marcelo F. de Souza e Sandra Knoll, a respeito da oficina *De Olho na Cena: Analisando Espetáculos Teatrais*, que ministramos no último *Fenatib* com uma turma de educadores.

Há algum tempo tínhamos o interesse de desenvolver uma oficina cujo objeto fosse a discussão de espetáculos teatrais com educadores, pois, desde o

introdução teatral com alunos de âmbitos e faixas etárias distintas, e posteriormente, começa a se voltar à introdução teatral para educadores, por meio de oficinas cujo objetivo têm sido propor sistemas e estruturas (a partir de bibliografia e práticas já bastante conhecidas) que possam ser adaptadas ao contexto escolar. Estas práticas com alunos-educadores, e nossa intensiva apresentação de

# PARA ALÉM DO GOSTO

Daniel Olivetto\*

princípio do trabalho do grupo, o vínculo com a escola sempre foi muito forte, seja por muito apresentarmos nossos espetáculos neste âmbito ou por atuarmos como professores em espaços diversos, como as aulas de teatro fora da grade curricular (as chamadas *escolinhas de teatro*) e o curso que ministramos desde 2003 na Casa da Cultura Dide Brandão, em Itajaí. Além disso, desde 2004 começamos a desenvolver trabalhos de *formação continuada*<sup>1</sup> com educadores da rede pública de Itajaí e região, trabalhos que nos impulsionaram a desenvolver experiências diversas e experimentar diferentes estruturas metodológicas.

Nosso percurso como educadores neste grupo, portanto, inicia-se com experiências de

espetáculos no âmbito escolar nos fez observar uma série de problemas no que diz respeito à recepção do teatro no contexto da escola. Percebíamos, ao apresentar no âmbito escolar, que pouco se aproveitava da experiência teatral ali desenvolvida, o que, com o passar do tempo, e depois de muita “troca de figurinhas” com outros artistas e grupos que se dedicam ao teatro para este público, fomos percebendo ser este um fator comum também em outros estados brasileiros. A apresentação de espetáculos no contexto escolar parece ser assimilada apenas como um lugar de entretenimento ou de transmissão de alguns conteúdos que poderão ser aproveitados pelos professores em suas disciplinas. Assim, percebíamos que a fruição e a análise de espetáculos pareciam tidos como aspectos muito díspares, e ambos alheios às práticas em sala de aula, ainda mais se pensarmos que o Ensino de Arte no Brasil é predominantemente voltado para a

\* Ator e diretor da Cia. Experimentus Teatrais, Itajaí SC.

<sup>1</sup> Denominação utilizada por algumas secretarias de educação do Estado de Santa Catarina para as atividades realizadas como complemento de formação dos professores da rede pública.



prática das Artes Visuais. Parece interessante notar, no entanto, que nesta linguagem podemos perceber um freqüente exercício de leitura e análise de telas, gravuras, entre outras modalidades, explorando não apenas uma análise subjetiva destas obras, mas também um exercício de desconstrução destas imagens, desvendando seus procedimentos técnicos, o que parece alimentar nos educandos um olhar para a relação processo-produto. Parecia-nos que um exercício semelhante no campo

### Neste primeiro dia ficava claro certo choque entre “o que eu gosto na obra” e “o que eu acho coerente nela”,...

teatral, ou seja, a desconstrução de espetáculos, poderia fomentar um melhor aproveitamento do teatro na escola. E quando falamos em desconstrução, pensamos justamente em dividir a obra teatral em seus diversos elementos estruturantes, visando uma análise que buscasse ultrapassar o usual “achismo” com o qual se costuma falar do teatro.

No ano passado, a organização do Fenatib desejava desenvolver uma oficina de análise de espetáculos voltada para educadores, então, elaboramos uma proposta cujo objetivo seria analisar diariamente um espetáculo assistido por oficinas e oficinairos numa mesma sessão.

O primeiro momento da oficina partiu de uma breve exposição de cada uma das funções dos elementos cênicos que abordaríamos: texto, direção, atuação, iluminação, sonoplastia (ou trilha sonora), figurino, cenário, entre outros, delimitando, assim, alguns princípios de análise, cujas distinções poderiam

ser melhor compreendidas durante o percurso da oficina, isto é, através do próprio exercício de desconstrução. Após esta primeira passagem pelos elementos de análise, começamos, num único círculo de cadeiras, uma análise coletiva do primeiro espetáculo, detalhando ponto por ponto da obra. Este primeiro dia revelou o quão desconfortável era este tipo de análise para os oficinairos, uma vez que não estávamos ali apenas para conversar sobre nossos **gostos**, e sim para analisar a **coerência** dos elementos cênicos. Neste primeiro dia ficava claro certo choque entre “o que eu gosto na obra” e “o que eu acho coerente nela”, o que não significa que deixávamos de considerar nosso gosto dos oficinairos - em relação à obra, pois, nós mesmos, os oficinairos, tínhamos divergências quanto aos gostos. No entanto, um aspecto que nos ajudava a tomar certa distância da obra a ser analisada era o que chamávamos de **coerência**, o que levantou durante a oficina questões como: é coerente o uso deste recurso para este texto? É coerente o uso deste cenário numa peça que aborda o tema desta maneira? A coerência, portanto, não poderia ser analisada sem que lêssemos, antes de tudo, a proposta de cada grupo para cada espetáculo, exercitando a análise do ponto de vista do que o grupo se propunha a fazer, e não a partir do que gostaríamos de ver no palco. Este exercício foi de suma importância para que pudéssemos pôr nossos gostos um pouco de lado, nos atendo a uma análise do quanto a proposta do grupo conseguia atingir.

Introdução dos elementos de análise; distinções entre “o que gosto” e “o que acho coerente”; relações entre a proposta do grupo e seus





resultados: estava armado o território para bagunçar nossas cabeças durante uma semana.

No segundo encontro, dividimos a turma em duplas, e cada dupla tinha cerca de vinte minutos para discutir sua percepção sobre dois elementos cênicos da obra, assim, uma dupla ocupava-se de discutir, por exemplo, sobre texto e direção, uma outra sobre figurinos e atuação, etc. Em seguida trazíamos ao grande grupo as anotações do que cada dupla percebeu, e assim, nós, oficinairos, mediávamos a discussão sem tecer comentários que influenciassem, neste primeiro momento, as opiniões de cada um, já que não nos interessava desenvolver tal oficina para que todos saíssem com uma mesma opinião “correta” sobre o espetáculo do dia, e sim para que pudéssemos estimular uma percepção mais detalhada sobre a obra, o que nos colocava diante de uma experiência bastante distinta, pois muitas vezes deixávamos que a discussão tomasse rumos imprevisíveis, e amarrávamos a os pontos levantados somente no momento final, para que nossa opinião não fosse tomada como um veredicto. Neste sentido, muito nos ajudou que tivéssemos (eu, Marcelo e Sandra) impressões bastante distintas, pois uma vez que os próprios oficinairos discordavam entre si, a possibilidade de um veredicto era cada vez menor.

Assim, as dinâmicas em cada dia eram alternadas, criando formas distintas de expor as recepções de cada um. No quarto dia, por exemplo, cada pessoa assumia o papel de um dos criadores da equipe do espetáculo analisado e, como se concedesse uma entrevista ao

restante do grupo, deveria argumentar sobre sua concepção, suas opções para aquela peça que debatíamos, um exercício que revelou, então no penúltimo dia de trabalho, um avanço na compreensão das distinções entre cada elemento cênico.

A partir das discussões pudemos perceber algumas idéias que nos pareciam muito fechadas sobre o teatro para crianças, como: teatro pra crianças tem que ser colorido; teatro pra criança deve ser sempre animado ou fazer uso de muita música; quanto mais caricato for a trabalho do ator, melhor se aproxima o espetáculo do público infantil. Felizmente, a programação trazia espetáculos de linguagens distintas, e no último dia da oficina, o espetáculo *O menino que não se chamava João e a menina que não se chamava Maria*, da Pardos

### **... ou cujo recurso narrativo não fosse o de “um grupo que vem contar uma história”**

Produções (Rio de Janeiro), trazia elementos que geraram certa ruptura no andamento da oficina. Nos perguntávamos até ali: será que um espetáculo com pouca inserção musical (ou com uma trilha não exatamente animada), que mostrasse personagens mais próximos do real, ou que utilizasse cenário e figurinos de poucas cores, ou cujo recurso narrativo não fosse o de “um grupo que vem contar uma história” - o que é bastante comum e eficiente junto a este público, será que um espetáculo que fugisse destes elementos, não poderia ter um bom apelo junto ao público infantil?

A montagem carioca *O menino que não se chamava João e a menina que*



*não se chamava Maria* propunha uma versão atual da fábula de João e Maria, onde as duas crianças fogem de suas famílias para viver na rua, abordagem que sugere diversos paralelos com assuntos que, em geral, se pretende esconder das crianças, em especial das de classe média, que parecem compor uma grande parte do público do teatro infantil hoje. Trata-se de um exemplo que surge no último dia da oficina, cuja abordagem soa como um respiro isolado no contexto de espetáculos que analisamos (o que não diz respeito a toda programação do festival, pois analisamos apenas cinco espetáculos). Um espetáculo de

**... ou que todo bom espetáculo é aquele que rompe com tudo que é tido como funcional.**

menos cor, trilha distinta, iluminação sóbria, atuações quase realistas, e uma abordagem impactante de uma fábula conhecida, elementos atípicos quando pensamos na maioria dos trabalhos destinados ao público infantil. Isto não significa, entretanto, que toda boa montagem para crianças necessita de um tema deste impacto social, ou que todo bom espetáculo é aquele que rompe com tudo que é tido como funcional. O que parece curioso é que tivéssemos, no último dia de oficina, um exemplo tão distinto de criação teatral que, ao estabelecer outras opções estéticas para um espetáculo infantil, gerasse uma discussão amplificada nesta semana de linguagens e temas tão variados. Nestes cinco dias pudemos experienciar uma discussão embasada pelo material ali presente, as obras teatrais, concretizando uma experiência efêmera como o próprio

teatro, pois, se o objeto de análise fosse um conjunto de espetáculos muito distinto deste, poderíamos estar diante de um percurso extremamente diferente.

Como já mencionava ao início deste texto, não era nosso interesse estimular uma noção sobre que teatro deve ou não ser feito e/ou visto, ou que opinião se deve ter a respeito do teatro infantil, portanto, os veredictos não caberiam nesta oficina. Assim, mais do que fazer osicineiros voltarem pra casa com um "pensamento-formado-sobre-teatro" (o que poderia ser arrogante, e pouco eficiente) nos interessava fomentar um olhar mais minucioso, gerando um primeiro estranhamento.

A partir dos depoimentos dosicineiros e da percepção que tivemos de suas análises, pudemos observar o quanto o confronto com a diversidade dos trabalhos mostrados ajudou-os a perceber a complexidade de um processo de criação teatral. O exercício de desconstrução do que se vê parece ajudar também a repensar as funções do teatro no contexto escolar, colocando os gostos de lado (apenas por um momento) e exercitando um olhar mais afinado e questionador. Nada novo, apenas uma apropriação de elementos, teorias e práticas já conhecidas, numa experiência que começa a se desenhar aqui. Trata-se de um campo ainda em explorações iniciais, uma experiência tão incomum para nós quanto para osicineiros, mas que deixa alguns rastros que gostaríamos de compartilhar.







A discussão sobre o teatro infantil, recorrente em encontros do gênero, levanta incansavelmente os mesmos problemas, como se fossem inúteis as afirmações, discussões e informações trocadas entre estudiosos, artistas e público: espetáculos mal realizados, feitos às pressas para poder atender a exigências de editais e concorrer a fundos de apoio, trabalho de atuação duvidosa, infantilização da linguagem e do gesto, e excesso de didatismo ou um nada a dizer generalizado no que diz respeito ao conteúdo e à dramaturgia.

formação cultural das escolas para que seus dirigentes assumam critérios mais sólidos no momento de escolher espetáculos para mostrar a seus alunos.

E, sobretudo, que os artistas, os criadores teatrais realizem o teatro para crianças com a máxima seriedade, e como adultos ocupem o seu lugar no conjunto da produção teatral, buscando fazer o trabalho que as crianças merecem, e nós também.

De um modo geral tudo já se

# TEATRO INFANTIL: UMA ARTE DE ADULTOS

Eliane Lisbôa\*

Realizadores de festivais, selecionadores de espetáculos, críticos e analistas da arte teatral vêm-se sempre às voltas com o terrível dilema de ter que escolher, entre uma centena de espetáculos produzidos dentro da categoria infantil, uma meia dúzia que mereça realmente ser visto pelo público.

Se o aspecto quantitativo é crescente, é de se lamentar mais ainda tanto investimento em troca de nada. Seria de se repensar o fazer teatral, sobretudo talvez defender uma aliança mais estreita entre educadores e criadores, do ponto de vista também das altas instâncias federais, investindo ao mesmo tempo na

disse sobre os famosos caça-níqueis, que fazem da produção do teatro para crianças unicamente uma mercadoria, um meio de venda de espetáculos onde o que importa é a venda e não o espetáculo -, aproveitando-se da inocência ou descaso de pais, diretores de escolas e professores desavisados. Para estes criadores que fazem da arte comércio, não há mais nada a dizer, a não ser desejar que abandonem a arte teatral e optem por algum outro comércio menos prejudicial à formação de nossas crianças.

Mas o que dizer a todos os artistas e criadores teatrais que, embora desejosos de oferecer um trabalho honesto e criativo às crianças, cometem um rol de erros gritantes e igualmente prejudiciais, à criança e à arte. Inseridos no discurso

\* Eliane Lisbôa é doutora em Teoria Literária pela Unicamp/SP. É Diretora da Cia. Teatral CENARETA, de Brusque, Cantadora de Romances (história oral em versos) e foi professora de dramaturgia no Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes/UEDESC, de 1992 a 2003.



sobre a alteridade, sobre a necessidade e importância de colocar-se no lugar do outro, a grande maioria dos realizadores de teatro para crianças considera que o caminho seja colocar-se no lugar da criança para poder falar com ela. Ainda que fruto da boa intenção, da tentativa de estabelecer um nível de linguagem inteligível para o receptor, estabelecendo a possibilidade de uma interlocução, esta atitude tem gerado também uma incompreensão básica evidente. Realizar teatro para crianças, ou realizar algum espetáculo que possa ser compreendido também por elas não significa colocar-se no nível delas, no limite da sua capacidade de compreensão e inteligência.

## **fazer teatro para crianças não é fazer um teatro infantil (muito menos infantilóide)**

Se precisamos reconhecer os limites da compreensão da criança, não podemos esquecer que os nossos são mais amplos, e que, justamente, ao falar com ela ou para ela, precisamos colocar-nos no papel e no lugar dos adultos que somos. O que temos a dizer à criança deve ser maior do que o universo dela própria, justamente porque o nosso tende a ser mais amplo pelos anos e a gama de experiências que acumulamos ao longo de nossas vidas.

A idéia de que todos “temos uma criança dentro de nós” tem sua verdade poética, mas ao salvaguardar esta criança no adulto, ou fazê-la aflorar no processo criativo não se elimina o fato de que esta ação é feita

por um adulto, que como tal observa e fala sobre a criança que traz em si, além da evidente exigência de seriedade e profissionalismo que se espera de um adulto na realização do que pretende apresentar.

Assim, fazer teatro para crianças não é fazer um teatro infantil (muito menos infantilóide) e também não é ficar repetindo o que (imagina-se) elas queiram ouvir. É assumirmos nosso lugar de adultos, de seres que por sua longa história de vida têm algo a mais a dizer à criança sem ignorar o lugar da fala do outro (a criança), mas assumindo o lugar de nossa própria fala. E este é não só o nosso papel, mas provavelmente é o que a criança espera de nós quando vai assistir ao espetáculo que construímos. Um espetáculo teatral não pode se manter no nível do jogo infantil, da brincadeira de crianças, porque se assim fosse, ela iria preferir, com razão, levar este jogo com seus próprios amiguinhos, que o fariam bem e melhor do que nós.

As crianças com sua inteligência percebem claramente quando um adulto está tentando dialogar com ela rebaixando seu próprio nível de diálogo, e não se sentem lisonjeadas com este comportamento, pelo contrário, têm a sensação de que estão sendo subestimadas, dadas como incapazes de evoluir, de aproveitar a experiência e o conhecimento alheio. Elas são as primeiras a compreender a insuficiência e precariedade de nossos discursos quando passamos a imitá-las, e de um modo geral desligam-se da cena quando se lhes apresenta algo com este teor. Além disso, se imitamos um modo de falar ainda em formação, (e o que é pior, uma imitação evidentemente falsa,





estereotipada), abandonamos exatamente o lugar que ocupamos, ou deveríamos ocupar, a função exemplar que nos caberia assumir.

De alguma maneira este comportamento está próximo da atitude dos pais que no diálogo com os filhos nunca têm nada a dizer a partir de suas próprias experiências, não trocam nem compartilham com eles o conhecimento adquirido, que lhes permitiria também colocar-se no papel de orientadores ou mestres.

De alguns anos para cá este papel de mestre está sendo abandonado, e os adultos não estão assumindo papel algum frente à formação das crianças, e ao colocarem-se no lugar delas, na tentativa de afirmarem-se seus amigos, esquecem-se de que o verdadeiro amigo ajuda o outro a crescer e fornece-lhe as ferramentas necessárias para ampliar sua compreensão do mundo, rever conceitos ou mesmo mudar suas atitudes.

Frente a um espetáculo teatral, a criança entrega-se ao encantamento, e espera que os adultos lhe ofereçam um trabalho adulto, de qualidade, diferenciado do que ela costuma ver e sobretudo diferenciado do que ela própria seria capaz de realizar. Justamente por isso, talvez, reconhece-se nos trabalhos teatrais bem realizados, voltados preferencialmente para as crianças, a sua capacidade de encantar a todos, adultos e crianças. Mas estes são momentos raros dentro do conjunto da produção do teatro voltado para crianças.

O diálogo com a criança precisa, é claro, encontrar canais de comunicação. Falar com a criança é

sim encontrar estes canais, não é falar a linguagem dela, mas possibilitar-lhe o entendimento de nossa linguagem, daquilo que desejamos dizer-lhe através de nossa arte. E aí caímos no campo da pura arte, que toda ela tem como base a construção de imagens poéticas, tanto no campo da fala como no da construção cênica. O espetáculo poético será “entendido” por todos, a partir dos níveis e capacidade de

### **De alguns anos para cá este papel de mestre está sendo abandonado, e os adultos não estão assumindo papel algum frente à formação das crianças, ...**

compreensão de cada um, adultos e crianças.

Assim, nesta relação de seriedade com a elaboração do trabalho artístico, o desafio será sempre a construção da imagem poética. A presença desta é determinante para a concepção da arte teatral, seja no cenário, palavra ou jogo dos atores. Encontrar a forma ideal de construção de cada instante da cena e de sua dramaturgia é trabalho indispensável para a realização de uma arte teatral de qualidade, que encantarà a todos, independente da idade que tenham.





O teatro traz na sua essência o jogo, o mágico e o poder de espelhar a realidade. Caracteriza-se, sobretudo, por proporcionar uma vivência metafísica entre atores e platéia. Nesta vivência, os pensamentos e sentimentos tomam corpo através dos vários recursos ou elementos que esta atividade dispõe, ou seja: o texto, a representação propriamente dita, somados a cenários, figurinos, iluminação, sonoplastia, etc.

criança dá às coisas, por estar num processo constante de compreensão e apreensão do mundo, faz com que as virtudes da arte dramática se ampliem e adquiram um caráter, onde o conhecimento venha revestido da relação prazerosa, que a rigor deve ocorrer no teatro.

O teatro exerce na criança motivação interior e exterior, que desperta satisfações de

## A FUNÇÃO DO TEATRO NA VIDA DA CRIANÇA

Fátima Ortiz\*

Pode-se fechar os olhos, imaginar uma história, cena ou situação dramática, agregar a imagem àqueles recursos todos e, com uma varinha mágica, ordenar-lhe movimento. Pronto! Abre-se a cortina e aparece a criação expressa no palco.

Este poder, esta mágica, vem carregada de intensidade por ser baseada numa relação de pessoa para pessoa. O teatro é uma arte intensa e efêmera, cujo valor reside no confronto e na cumplicidade palco-platéia.

Todos estes fatores tornam-se relevantes se a platéia for composta por seres cuja principal característica é a vontade de conhecer e indagar o mundo. O nível de importância que a

ordem psíquica.

O teatro vai iniciar a criança numa arte, colocando-a diante de uma das mais antigas manifestações culturais. O espetáculo teatral vai introduzi-la num mundo de convenções e signos, onde as inquietudes humanas são apresentadas.

O teatro, como arte, vai solicitar da criança uma série de reflexões e vai ajudá-la a buscar respostas para suas indagações existenciais e compreensão do cotidiano.

O mito e as diversas formas de ficção podem suprir os vazios da capacidade intuitiva da criança, vazios estes provocados pela sociedade moderna e pelo próprio processo civilizatório, que no afã de conquistas materiais, deixam esfumçar as capacidades humanas contidas nas suas origens. Por isso diz-se não





existir limites temáticos no teatro para crianças. Na idade em que uma criança começa a freqüentar o teatro, pensamentos e sentimentos como culpa, amor, ódio, inveja, competição, medo, alegria, tristeza, dúvidas, não são nenhuma novidade, porque ela já os experimentou e continuará experimentando.

O desafio está em fazer com que a linguagem apresentada atinja o nível de entendimento no qual a criança se encontra.

Ao mostrar as situações, o teatro buscará formas diversas, onde deverá ocorrer a identificação com a criança. Esta identificação com as personagens, com o conflito, com os símbolos e signos é fundamental para que a comunicação se estabeleça.

Idealiza-se que o teatro possa fornecer à criança condições ou elementos intelectuais, morais e éticos que colaborarão na sua formação integral. As situações e os conflitos, ao serem resolvidos, levam-na a formular conceitos e a ampliar seus valores sensíveis e mentais. Isso tudo está evidentemente condicionado ao grau de competência e seriedade empregado no processo de criação e elaboração dos espetáculos.

Buscar uma linguagem no teatro infantil é buscar a própria criança, ou seja, conseguir penetrar na linguagem de suas experiências, traduzindo-as para o palco.

O tema teatro para crianças e todas as suas variantes tem sido debatido pelos artistas há muito tempo e em diferentes momentos e situações. Meu envolvimento com as reflexões deste fazer artístico, que tem suas especificidades, vem desde os encontros nacionais promovidos

pelo Teatro Guairá, em Curitiba, em meados da década de 70.

Fiquei muito feliz do 10º Fenatib. Estamos vivendo um outro momento quando nos reunimos para refletir sobre os temas que o assunto levanta e igualmente quando analisamos os espetáculos. A percepção dos criadores hoje é bem diferente e o amadurecimento das posturas e opções é notável.

Quando os grupos que se dispuseram se colocavam e os debatedores convidados expunham

**Isso nos faz crer que a premissa de que *fazer teatro para crianças é igual fazer teatro para adultos, só que mais difícil,***

suas apreciações, ocorria uma verdadeira relação de troca e cumplicidade nas inquietações. Dito assim, parece óbvio, mas convém esclarecer que esta relação, em outros tempos, era e precisava ser de conscientização básica daquilo que hoje me parece muito mais evoluído.

Os grupos selecionados trouxeram para o Fenatib trabalhos que valorizavam o processo criador, as opções de linguagem e a busca por expressões autênticas.

Isso nos faz crer que a premissa de que *fazer teatro para crianças é igual fazer teatro para adultos, só que mais difícil,* tem sido um exercício consciente e prazeroso dos grupos. Tão prazeroso quanto os encontros importantíssimos que acontecem em Blumenau.





(...) Léon Chancerel aprendia junto a Copeau, na Borgonha, os segredos do jogo, e se imbuía das idéias mais caras ao autor de *A Casa Natal*: necessidade de uma escola de atores, retorno às leis essenciais do teatro, cultura moral do autor, modéstia perante a obra, sinceridade, etc. Desse contato nascem *Les Comédiens Routiers* [Os Atores Itinerantes]. Marcel RAYMOND.

# LEÓN CHANCEREL E O TRABALHO COM A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

José Ronaldo Faleiro\*

**E**ste artigo pretende traçar um breve percurso desse homem de teatro francês, que dedicou a vida a questões teóricas e práticas de formação e transmissão no campo teatral.

Tendo trabalhado ao lado de Jacques Copeau (1879 - 1949), um dos reformadores do teatro no século XX, Léon Chancerel (1886 - 1965) preocupou-se com a renovação da arte teatral através da formação da juventude. Já no final da sua vida, fundou e presidiu a ASSITEJ - Associação dos Amigos do Teatro para a Infância e para a Juventude, «nascida do amor» e «da revolta da revolta contra tudo o que é feio, medíocre, vulgar, ofensivo para a infância e para a adolescência (...) em suma: tudo o que carece de sentido humano, de honestidade operária e de saber»<sup>1</sup>.

Na verdade, Léon Chancerel se interessou pelo teatro desde a

infância: primeiro como espectador, vendo espetáculos nos jardins de seu avô materno, em Gonesse, nos arredores de Paris; depois como animador teatral, pois em 1918 confeccionou um teatro de fantoches para o Natal da Vitória, e apresentou para os amigos *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho, drama histórico em 4 atos e um prólogo*, na qual desempenhava todos os papéis masculinos. Já na época revelava possuir familiaridade com os temas que preocupavam os homens de teatro mais exigentes da sua época, e desejava uma renovação profunda de uma arte que não deveria ser apenas «uma empresa literária, o desejo de ganhar dinheiro e de obter sucesso»<sup>2</sup>. Perguntava então para si mesmo: «Quem nos dará espetáculos em que haverá lirismo, observação, grandes arrebatamentos (...)?»<sup>3</sup>

Esse tipo de interrogação encontrou resposta durante os seus

\* José Ronaldo Faleiro é professor-pesquisador no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

<sup>1</sup> Léon CHANCEREL, in ASSOCIATION DES AMIS DU THÉÂTRE POUR L' ENFANCE ET LA JEUNESSE. *Théâtre, Enfance et Jeunesse*. Paris, première année, 1963, I-II. p 3.

<sup>2</sup> Léon Chancerel. *Journal* [Diário]. 16 de março de 1920 [inédito].

<sup>3</sup> *Id., ib.* 13 de março de 1920.





diálogos com Jacques Copeau, que ele encontra pela primeira vez, aos trinta e quatro anos, em 19 de junho de 1920, no seu camarote do Théâtre du Vieux Colombier. Em seu diário, anotou: «É o único teatro de Paris a que se pode levar a sua alma sem que ela tenha vergonha de estar lá (...)»<sup>4</sup>. Recebeu então a revelação da possibilidade de concretizar teatralmente certas idéias que o ocupavam, a confirmação de sua pertinência. Copeau lhe atribuiu um papel de secretário, de dramaturgo, de «duplo». Apesar de a colaboração entre ambos não ter sido totalmente pacífica («a estética dramática de Copeau difere muito da minha»<sup>5</sup>), inicialmente o Vieux-Colombier representou para Chancelerel um espaço de experimentação da escrita de pequenas obras representadas antes de certos espetáculos clássicos, à guisa de prólogos. Além de Copeau, que o influenciou decisivamente, Chancelerel encontrou Constantin Stanislavski (1863-1938) em Paris (dele traduziu *Minha Vida na Arte*), e colaborou com Charles Dullin (1885-1949). Concebendo um projeto com jovens da Residência Social de Levallois-Perret, nas cercanias de Paris, desde 1922 percebeu nos jovens a possibilidade de encontrar um terreno de pesquisa sobre o trabalho do ator e sobre a renovação do teatro. Antes de criar a sua própria companhia teatral, Chancelerel permaneceu por alguns anos em contato muito estreito com Jacques Copeau, e com esse teatro que possuía uma escola, cuja abertura, no outono de 1920, ele presenciou, sendo testemunha imediata de uma pesquisa sobre a formação metódica do ator.

A Escola do Vieux-Colombier era concebida como um fator decisivo para a reforma teatral. Nela, o corpo não deveria ser utilizado somente para representar outro corpo humano, mas caberia ao aluno descobrir as suas possibilidades de expressar formas da natureza (árvores, plantas, etc.) e outras formas plásticas (pontes, igrejas, etc.). Portanto, a arte não era concebida nem praticada como um complemento da expressão da voz. Influenciado por essas idéias e práticas, Chancelerel escreveria mais tarde: «Antes de tudo, o teatro é ação

### **... apelando para a palavra apenas depois de ter assegurado a sintaxe corporal.**

e movimento. Nunca partir, no início, de um texto, mas de um sentimento, de uma situação, de um ato, apelando para a palavra apenas depois de ter assegurado a sintaxe corporal. A literatura é uma arte; o teatro, outra»<sup>6</sup>. A realização do trabalho residiria na união, cuja imagem é o Coro, formado por uma companhia ideal de atores na qual, como numa orquestra, cada um desejaria apresentar a sua parte do melhor modo que pudesse, dentro de um conjunto. Em vez de tolher, as regras do ofício trariam um meio de expressão indispensável, seriam como o cinzel que dá brilho e força ao mármore. «Não existe arte sem ofício. Aprende primeiro o ofício. Desde o começo. Aceita as restrições da arte. (...) Quanto mais ela estiver sujeita a restrições materiais, mais terá espiritualidade»<sup>7</sup>.

Podemos considerar dois

<sup>4</sup> *Id., ib.*

<sup>5</sup> *Id., ib.* 26 de junho de 1921.

<sup>6</sup> *Id.* «Courrier» [Correio]. 216. *Bulletin des Comédiens Routiers* [Boletim dos Atores Itinerantes], 2(11), nov. 1933, p. 213-219.

<sup>7</sup> *Id.* «Feuilles de Route» [2], item nº 20, p. 26. *Bulletin des Comédiens Routiers d'Ile-de-France* [Boletim dos Atores Itinerantes da Ilha-da-França] 1(1), déc. 1932.



momentos de convívio mais íntimo de Chancerel com Copeau. O primeiro, em Paris, no Théâtre du Vieux-Colombier. O segundo, na Borgonha, quando «põe a mão na massa»: treina, fabrica acessórios, faz improvisações, esboça o seu Oncle Sébastien [Tio Sebastião]. O mergulho na Borgonha completa o batismo de Chancerel nas águas lustrais do teatro. Os seus meses borgonheses ocupam um lugar nuclear para a sua prática como autor dramático, ator-encenador, historiador do teatro<sup>8</sup>.

Ao longo de seus pronunciamentos, várias vezes Chancerel definiu a sua companhia teatral, *Les Comédiens Routiers* (1929-1939), como «o encontro de uma doutrina dramática com uma doutrina de vida, dentro de uma comunidade com a sua Ordem e a sua Lei»<sup>9</sup>; o encontro de um homem de teatro com jovens que, desejando tornar o teatro

### **Como o ator é o operário do teatro, deve ser formado para a sua tarefa com o sentimento de servir e de se dedicar.**

um serviço nobre e necessário, possuíam a mesma formação espiritual e física, dentro do movimento escoteiro católico denominado Scouts de France (S.D.F.), preocupado com a formação do espírito e do caráter (observação, imaginação, reflexão, descoberta, invenção, etc.), com a formação profissional (criar o hábito de fazer tudo a fundo), com a formação social (aprender a receber os serviços da sociedade, mas também aprender a devolver e a dar, a olhar para fora de si).

Em 1929, Chancerel começa com paciência a construir o seu trabalho de formação e de representação teatrais junto da juventude, reunindo-se regularmente com os Scouts de France interessados pela arte dramática. Quer abrir o caminho para a renovação do teatro. Começa a experimentar, na prática, certos princípios: supressão do cenário pintado; adoção de figurinos simples e vivos; uso da máscara, busca de um estilo esportivo, com ritmo rápido, claro e preciso; luta contra o cabotinismo; exaltação dos sentimentos comunitários; preparação lenta e firme dos participantes, sem visar a apresentar imediatamente um espetáculo; combate ao exibicionismo. Como o ator é o operário do teatro, deve ser formado para a sua tarefa com o sentimento de servir e de se dedicar. Precisa criar o seu instrumento, preparar o corpo, a voz, a imaginação, o espírito. Os espetáculos virão como consequência. Para isso, a partir de um roteiro simples, esquemático, cada um deve inventar a sua personagem, e experimentá-la em muitas situações, confrontando-a com as de outras personagens. Desse modo o ator é também autor, poeta.

Desde o início essa equipe sabia o que almejava alcançar: adquirir uma técnica sólida; constituir um instrumento dramático vigoroso e flexível; descobrir e instaurar pouco a pouco uma forma teatral jovem e viva, coletiva; constituir um material cênico transportável; representar nos bairros, na periferia, no interior do país, nos hospitais, nas cidades e nos campos; reagir contra o individualismo, contra o esnobismo, contra a cabotinagem e contra o diletantismo; fazer um teatro afinado com as necessidades da «alma popular».

<sup>8</sup> *Le Journal de bord des Copiaus*; 1924-1929 [O Diário de Bordo dos Copiaus; 1924-1929]. Edition commentée par Denis GONTARD. Paris: Seghers, 1974.

<sup>9</sup> Léon CHANCEREL, « Feuilles de Route » [2], não assinado, item nº 15, p. 26. *Bulletin des Comédiens Routiers d'Île-de-France*, 1(2), déc. 1932.





Os *Comédiens Routiers* possuíam uma sede, o Centro Dramático, que tinha por atribuições duas atividades conexas, dois grandes serviços: um organismo permanente de estudos e de pesquisas (informação, ensino e estudos, observação direta das atividades, troca epistolar); equipes de criação e de representação. O organismo de Estudos e Pesquisas compreendia um lugar especializado (com estúdio, oficinas, escritório); uma equipe de jovens instrutores formados pelo Centro (sob a orientação de Chancerel e, de 1932 a 1935, de Jean Dasté); cursos teóricos e práticos abertos aos grupos de juventude e à comunidade em geral, «não como uma preparação à prática profissional do teatro, mas como um meio de aperfeiçoamento espiritual e físico, pessoal e comunitário, e como um complemento de cultura»<sup>10</sup>; publicações relativas à arte dramática, em suas relações com as atividades do Centro e com o espírito que as anima. Já as Criações e Representações constituíam uma atividade mantida pelos *Comédiens Routiers*, cujo repertório era formado por espetáculos sacros, dramas, comédias, farsas, recitações corais, canções, intermédios e jogos dramáticos improvisados.

A partir de janeiro de 1935, esse trabalho de renovação teatral abriu outro campo de batalha: com o propósito de encenar obras de qualidade para essa faixa etária, o Teatro do Tio Sebastião começou a apresentar espetáculos para a infância e a juventude, inspirados no jogo de improviso (*ma non tropppo...*) da *Commedia dell'Arte*.

A atividade do Centro de Representações pôde então se manifestar, primeiramente, pela montagem de um ou dois grandes espetáculos («celebrações» ligadas à liturgia católica), com a participação dos instrutores e dos alunos do Centro; em segundo lugar, pela colaboração na preparação e na representação de espetáculos escoteiros; em terceiro lugar, pelo ensino dos Coros Dramáticos e de equipes de representações como a dos *Comédiens*

*Routiers*, na região parisiense e em outras regiões; em quarto lugar, suscitando a criação de companhias de marionetistas; em quinto lugar, apresentando regularmente espetáculos destinados à infância; em sexto lugar, apresentando espetáculos ao ar livre (Théâtre des Quatre-Vents) [Teatro dos Quatro Ventos].

A vasta e variada atividade de Léon Chancerel desencadeou, portanto, um movimento de renovação do teatro e de interesse por ele em atividades da infância e da juventude, seja na escola, seja em comunidades, contribuindo para descentralizar a sua prática e para aumentar a sua qualidade. Sua influência foi sentida em muitos países do mundo. No Brasil, as atividades de Maria Clara Machado e d' *O Tablado* fizeram eco, na segunda metade do século XX, a esse trabalho iniciado nos primórdios do século XX e instaurado por Leon Chancerel a partir de 1929.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Léon CHANCEREL, in ASSOCIATION DES AMIS DU THÉÂTRE POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE. Théâtre, Enfance et Jeunesse. Paris, première année, 1963, I-II, p. 3.
- 2 Léon Chancerel. *Journal [Diário]*. 16 de março de 1920 [inédito].
- 3 Id., ib. 13 de março de 1920.
- 4 Id., ib.
- 5 Id., ib. 26 de junho de 1921.
- 6 Id. «Courrier» [Correio]. 216. *Bulletin des Comédiens Routiers* [Boletim dos Atores Itinerantes], 2(11), nov. 1933, p. 213-219.
- 7 Id. «Feuilles de Route» [2], item nº 20, p. 26. *Bulletin des Comédiens Routiers d'Île-de-France* [Boletim dos Atores Itinerantes da Ilha-da-França] 1(1), déc. 1932.
- 8 *Le Journal de bord des Copiaus*; 1924-1929 [O Diário de Bordo dos Copiaus; 1924-1929]. Edition commentée par Denis GONTARD. Paris: Seghers, 1974.
- 9 Léon CHANCEREL, «Feuilles de Route» [2], não assinado, item nº 15, p. 26. *Bulletin des Comédiens Routiers d'Île-de-France*, 1(2), déc. 1932.
- 10 Op. cit., p. 13a.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 13a.





**A**o longo de meu percurso como professora de formas animadas, percebo sobre tudo nos espetáculos destinados ao público infantil, uma maior inclusão de elementos que fazem parte do amplo universo das formas animadas. Tive a oportunidade de participar do 10º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, e constatar que esta linguagem está realmente inserida, nos mais diversos espetáculos. Muitos deles se utilizam e dão vida a estas

visuais, suas influências sobre as vanguardas do princípio do século, as relações entre o ator e o objeto, enfim, tornam esta linguagem um amplo campo de experimentações e estudos. Estas formas de expressão devem ser trabalhadas com regras, técnicas, efeitos e recursos de animação distintos em cada uma delas. Isso explica as diferentes expressões dentro do Teatro de Animação ou Teatro de Formas Animadas: teatro de bonecos, teatro de máscaras, teatro

## AS FORMAS ANIMADAS NO 10º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

Maria de Fátima de S. Moretti (Sassá)\*

formas de maneira positiva e rica, pois para que possamos acreditar na fábula ou no sonho, tudo deve ser muito bem elaborado e minuciosamente trabalhado, de forma a não se perder o brilho natural da linguagem. Outros a utilizam de forma descuidada, perdendo assim a possibilidade de crescimento do seu espetáculo e desvalorizando uma área tão importante, muitas vezes por desconhecimento. Este artigo levanta algumas questões, que para muitos, pode ser o início de uma rica pesquisa nesta área.

O teatro de formas animadas constitui-se num universo amplo de possibilidades expressivas. Suas diversas técnicas, sua interação com as outras artes, principalmente as

de sombras, teatro de objetos.

A imagem do **boneco** aparece no princípio do século XX cercada de muitas interpretações. Edward Gordon Craig visualizou no boneco um símbolo que poderia ajudar o ator a superar a interpretação baseada na recitação do texto, a interpretação realista predominante na época. Craig estava apontando para a necessidade de mudanças na concepção de interpretação dos atores da época, que era artificial, realista, e através da qual, quase somente o rosto falava. Ele queria um ator completo, de corpo e alma no palco, que agisse como o boneco; impessoal, antipsicológico, mas cheio de graça e perfeição.

Antes de Craig, o alemão H. Von Kleist já dizia em seu famoso artigo, "Sur le Théâtre de Marionnettes" 1993:13, "os bonecos mostram ritmo, mobilidade e leveza,





deixando clara a vantagem que possuem sobre os humanos; eles não têm afetações, pois não têm sentimentos”.

Com estas palavras de Kleist podemos afirmar que os bonecos são donos de uma força misteriosa que seduz a crianças e adultos. É incrível como é possível perceber em um boneco as mais diversas expressões: podemos vê-lo rir ou chorar, apesar de sua máscara de madeira ou de pano rígida, imutável, mas é dono de um caráter irrefutável. Por esta razão, o boneco é o personagem acabado, ele não pode representar outro papel se não aquele para o qual ele foi construído. Um boneco jamais poderá fazer o papel de príncipe ou de marechal, ele será o príncipe por inteiro ou o marechal por inteiro. Creio que está aí a força do boneco: ele é o personagem por inteiro, é autêntico, misterioso, irreal.

D a m e s m a f o r m a , confeccionada especialmente para determinados espetáculos, a máscara é geralmente construída em cima de uma personagem. Nas proposições de um teatro que valoriza o gesto, sons, silêncios, aproveitando-se de uma economia de palavras com o objetivo de chegar ao poético. São idéias fundamentais para a inclusão da máscara na cena. A máscara representa entidades ou tipos, anula o rosto do comediante e cria as condições de jogo. Impõe um jogo corporal que deve ter afinidade com a sua linguagem. A tragédia grega e a commedia dell'arte usaram a máscara de maneira exemplar.

As máscaras expressivas se diferem da neutra por conter uma expressão, por sugerir uma personagem. Elas exigem uma quantidade mínima de gestos que as

identifiquem como um “tipo”. Por isso, elas não representam uma individualidade, mas um protótipo, tal como o trabalhador, o patrão, o mendigo. A meia máscara, que foi muito usada pelos atores da Comédia Dell'Arte, é uma variante da máscara expressiva e é trabalhada com a palavra.

A máscara neutra é aquela que, ao mesmo tempo em que esconde o rosto do ator, expõe aquilo que ele é. Ao propor o uso da máscara neutra, não se está buscando uma pessoa neutra, mas uma ação neutra, universal, comum a todos os seres humanos. Uma das grandes contribuições da máscara neutra é exatamente auxiliar na seleção de gestos mínimos, porém amplos e precisos para a realização de cada

### **Ao propor o uso da máscara neutra, não se está buscando uma pessoa neutra, mas uma ação neutra, universal**

ação. Quando pensamos que ao colocar uma máscara nos escondemos, nos enganamos, pois, ao contrário, a máscara evidencia os gestos. Torna-se, no entanto, perceptível a quantidade excessiva de gestos que fazemos para executar uma ação. A limpeza e a diminuição dos gestos se dão através da repetição. É preciso repetir e analisar os progressos conseguidos, e estabelecer um subtexto para cada ação ou gesto, o que auxilia o ator na identificação do gesto mínimo buscado. Portanto, esta é uma máscara para o uso do trabalho do ator, a busca de um ideal de corpo que diga muito com poucos movimentos, significando assim uma ação limpa e precisa.



No entanto, quando se trabalha com o teatro de objetos, escolhe-se um determinado **objeto** e este é eleito como algo que ganhará movimento e vida, levando o espectador a apropriar-se da ficção que lhe permite percorrer o simbólico. Para que o objeto funcione na cena, é necessária uma série de experimentações, partindo de seu uso cotidiano para modificá-lo, alternando possibilidades, trabalhando seu ponto de equilíbrio e as características que

**Neste momento, a magia do objeto em movimento é lançada, ele adquiriu vida e seu comportamento será determinado pelo ator manipulador.**

lhe são próprias. “A mudança do ponto de equilíbrio de um objeto faz com que sua função original se modifique” Castoriades, 1982. O movimento nesse novo eixo nos dá impressão de vida em seu desequilíbrio. Com isto, o público passa imediatamente a vê-lo como um ser vivo, procurando identificar cabeça, olhos, boca, membros e muitas vezes idade e sexo. Neste momento, a magia do objeto em movimento é lançada, ele adquiriu vida e seu comportamento será determinado pelo ator manipulador.

A concepção do espetáculo é que caracterizará e qualificará o mesmo. As diferentes formas de uso da linguagem do Teatro de Formas Animadas empregadas pelos grupos, esta mistura que vemos nos festivais, para concepção dos espetáculos, está trazendo à tona pensamentos do início do século, como os de Craig, Kleist e tantos outros estudiosos do teatro, que viam no boneco o símbolo

do ator ideal e de uma forma teatral totalmente renovada. O importante é poder usufruir desta linguagem da melhor forma possível, conhecendo suas técnicas e qualidades.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1993.

ASLAN, Odette. **Le Masque: Du Rite au Théâtre**. Paris: CNRS. 1985.

BENSKY, Roger Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.

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

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CRAIG, Edward Gordon. **A Arte do Teatro**. São Paulo: Arcádia, 1963.

JURKOWSKI, Henryk. **Ecrivains et Marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe**. Charlaville Mézières: Editions Institut International de la Marionnette, 1991..

KLEIST, Henrich Von. **Sur le Théâtre de Marionnettes**. Munich: Edition mille et une nuits, 1982.

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







**M**inha participação para esse Festival se deu de duas maneiras diferentes: uma como artista, diretora de ator do espetáculo Ari Areia, um grãozinho apaixonado, de Fátima Ortiz e Enéas Lous, com direção de Airton de Oliveira; outra como educadora e integrante da mesa de debate sobre arte-educação. Essas duas atividades, no meu parecer, são perfeitamente compatíveis e complementares. A palestra que proferi no seminário foi a respeito do teatro na educação; tema que passarei a abordar.

A minha atuação nesses últimos anos na educação tem se dado junto aos

Parto do princípio de que, assim como um professor, para lecionar matemática, ou português, ou história, tenha que ter cursado Licenciatura para isso, para o teatro, também deva exigir essa formação, pois ainda hoje encontramos distorções e desvalias dessa disciplina em sala de aula. A importante tarefa de se trabalhar com o imaginário, a criatividade, o espírito crítico, a expressão corporal, a forma, a cor, o espaço, a plasticidade, o ritmo, a palavra, a personagem, o som, enfim com os conceitos específicos da linguagem teatral e da expressão de um indivíduo em formação, merece todo o

# O TEATRO NA SALA DE AULA

Miriam Benigna Lessa Dias\*

professores, pois parto do princípio de que eles precisam passar pelo processo da vivência do teatro para que tenham condições de facilitar o contato dos alunos com essa arte encantadora e mágica. Mágica, sim, mas não espontaneísta e sem princípios. O teatro na educação ocupa um espaço definido, onde há conteúdos próprios para serem aprendidos, construídos ao longo de um processo que respeite as etapas de aprendizagem, o ritmo de cada um e o contexto do grupo com todas as suas características e particularidades. A importância dessa disciplina deve estar muito acima de uma atividade extra ou comemorativa, ou ainda como suporte para outras disciplinas oferecidas no currículo escolar. O conhecimento da linguagem teatral precisa ser construído no contato com a vivência estética, facilitada por um professor, ciente do significado que a arte pode ter para cada indivíduo, como agente de apreensão e modificação do mundo.

respeito e cuidado por parte de um educador. Trata-se de conteúdos a serem descobertos e explorados pelo aluno. Mas, aí caímos numa realidade brutal existente em todo país, (com raras exceções), não possuímos professores formados em teatro.

Dentro dessa realidade, da falta de um profissional com formação específica em teatro, um professor que pretenda proporcionar aos seus alunos o contato com essa arte precisa buscar informações, deve procurar ler, debater, ouvir, assistir a espetáculos profissionais para não propor atividades aos seus alunos com uma postura arcaica e desatualizada. Um professor que utiliza aparelho celular, computador, DVD, microondas, não deve continuar a propor um teatro na escola como se fazia há trinta anos, a não ser que seja de propósito e sua escolha seja consciente. Digo trinta anos para ser condescendente, pois na literatura específica, encontramos livros de vários autores que já trabalhavam com jogos e atividades de teatro na escola.

\* Miriam Benigna é diretora de teatro. Doutoranda em Educação na Linha de Pesquisa: Estudos Semióticos da Natureza e da Cultura, UFRGS. Mestre em Educação pela PUC/RS.



Embora haja textos esclarecedores sobre o teatro na educação, tenho me deparado, ao participar de festivais, trabalhos e festas em escolas, com atividades repetitivas e ultrapassadas. O que varia são os temas, às vezes, muito embora alguns professores insistam em trabalhar com as crianças e com os adolescentes, temas de que elas próprias gostariam de apresentar ou questionar, ou, melhor dizendo, temas abordados sob sua própria ótica de adulto, de sua época, com enfoques bem diferentes do que certamente as crianças e adolescentes teriam condições de apresentar. É que as apresentações desse tipo são feitas para “apresentações”, e geralmente não são o resultado de um processo de trabalho, enriquecido, discutido pelos alunos. Em várias ocasiões tive a oportunidade de perguntar para as crianças, ao final do trabalho, sobre o que estavam falando, ou

## **O professor pode ser comparado a um mágico, que propõe à platéia que tire de sua própria cartola.**

qual o significado para elas do que apresentaram, e elas demonstraram insegurança, ficaram pouco à vontade, quando não demonstravam cansaço e desânimo por um trabalho no qual pouco criaram, e muito ensaiaram.

É evidente que não tiro o mérito de um trabalho em escola em que toda uma comunidade é envolvida, a escola, os pais, os avós, (que colaboram e se orgulham dos filhos e netos). Estou aqui tratando do teatro na escola, e na construção desse conhecimento, com seus conteúdos e linguagem específicas de uma área de conhecimento. A arte é conhecimento, não pode e não deve se restringir a momentos de festividades. A educação dos sentidos faz parte dos princípios do ensino do teatro. A aprendizagem se dá pela vivência onde cada um descobre, ou redescobre, com a

sua percepção corporal, emocional e mental. Aguçar os sentidos, proporcionar uma educação diferente do que se recebe rotineiramente, esse é o papel do teatro na educação. É proporcionar um novo olhar, uma nova oportunidade de leitura, de sentido. O professor pode ser comparado a um mágico, que propõe à platéia que tire de sua própria cartola, mil surpresas. Sensibilizar o aluno para um mundo de descobertas, de magias, de alternativas, de novas propostas para coisas comuns. Através do Jogo Dramático, para os menores, e do Jogo Teatral, há inúmeras oportunidades de se trabalhar o teatro em sala de aula, valorizando o processo e não somente o resultado, a apresentação, que claro, também é importante.

Talvez o leitor professor possa estar pensando, falar é fácil, e com razão, mas partir para a ação não é impossível. São pequenas atitudes, que podem iniciar por um simples prestar atenção ao próprio corpo, à respiração, à força, ao gesto, ao equilíbrio e desequilíbrio. Ou propor um olhar crítico sobre um programa de TV. Ou quem sabe trabalhar com uma notícia de jornal, e a partir desta, criar, debater, ouvir, argumentar, mas não copiar simplesmente o que viu, ou ouviu. Trabalhar a criticidade também deve fazer parte do teatro na educação. Quantas vezes encontro alunos decorando um texto, sem o mínimo espírito crítico sobre as palavras que estão dizendo. Isto não é teatro na educação, isto é uma mera reprodução, mais para o teatro jesuítico, utilizado no passado pelos padres jesuítas para catequizarem os índios do que teatro para estimular a criatividade e o conhecimento dos conceitos teatrais.

Eu própria iniciei minha atuação teatral em escola, e reconheço os vários benefícios que obtive com isso, com o contato com o teatro, a música, mas percebo que para muitos estudantes, ainda hoje, o apresentar-se é um temor, a maioria fica nervosa, sofre, sente vergonha; os mais tímidos sentem um verdadeiro pavor só de pensar que terão que falar na frente de





todos os colegas, dos seus pais, dos professores. Quando adolescente, enfrentam as brincadeiras dos colegas; os mais descolados tiram de letra, mas os tímidos ficam mais frágeis, mais inseguros. Para esses, a experiência é traumatizante, pois carregarão consigo essa experiência pelo resto da vida, e provavelmente quando adultos terão problemas para se apresentar e falar em público. Uma minoria é desinibida, mas a maioria precisa ser auxiliada e encorajada nos exercícios e jogos, de forma lúdica, sem medo de não se dar bem nos resultados. Precisamos encarar como tentativas de acerto e não como erros, as nossas investidas e experiências da infância, principalmente na construção do conhecimento, para que possamos gostar de aprender.

Proporcionar ao aluno um espaço de flexibilidade, do colocar-se no lugar do outro, de tentar sentir sobre outro prisma, isso sim é trabalhar arte na sala de aula. Oportunizar um espaço onde o aluno se sinta à vontade para expressar-se, brincar com suas idéias, permitir-se experimentar o inusitado. Talvez muitos professores esqueçam que trabalhar o intuitivo, a imaginação, é altamente produtivo não somente para os artistas, mas para os cientistas; lembremos a figura do grande físico Einsten, que confessava utilizar a intuição nas suas descobertas.

Penso que a grande diferença é a postura do professor. Nós, professores, precisamos ser instigadores, provocadores, atentos ao que nos trazem os alunos e sensibilizá-los para novas formas de encarar o mundo, onde cada um possa se expressar, se sinta legitimado, criador, com respeito ético por si e pelo grupo de trabalho. E essa postura, tanto por parte do professor, quanto por parte do aluno, precisa ser conquistada. Podemos iniciar por pequenas tentativas, com pouca pretensão, um desafio de cumplicidade entre professor e alunos. Aprender é poder experimentar, é rever resultados, é retomar, é modificar, é começar de novo.

Por que então não convidar algum colega de outra área pra enriquecer a sua proposta? Não precisamos trabalhar sozinhos, numa época complexa como a nossa, as trocas são fundamentais para não cairmos em soluções únicas, empobrecidas, as paredes mentais podem derrubar as paredes físicas. E para que possamos trabalhar a criatividade dos alunos, nós professores precisamos desafiar a nossa capacidade criadora, desvendar um mundo novo, junto com eles, desconfiar das nossas certezas, como diz o autor Humberto Maturana. (A Árvore do Conhecimento. São Paulo; Editora Palas Athena, 2001). Vamos trocar idéias com os nossos colegas, compartilhar das nossas incertezas para tentar construir, junto com eles e aos alunos, um mundo de maior encantamento.

## **A arte desafia o nosso gosto, os nossos olhares, os nossos sentidos, a nossa postura perante o mundo.**

A arte trabalha com a imaginação, com a criatividade, com o desconhecido, com a transformação de idéias, com um novo olhar. A arte desafia o nosso gosto, os nossos olhares, os nossos sentidos, a nossa postura perante o mundo. Precisamos proporcionar esses princípios maravilhosos das artes às nossas crianças, senão, estaremos apenas fazendo-as reproduzir, repetir, copiar estereótipos de todas as naturezas, como por exemplo, a figura da avó com bengala e xale (hoje as avós fazem ginástica, andam de moto e viajam). Não é idealismo exagerado, mas acreditar em novas possibilidades, aceitar que o processo pode ser muito mais interessante do que somente o produto. Procurar perceber que um exercício, um jogo dramático, um jogo teatral, pode ser muito mais artístico do que uma apresentação que apenas reproduz.





**A** pesquisa estuda o modo como duas escolas dedicadas à formação de marionetistas organizam o ensino do teatro de animação, com ênfase na heterogeneidade e hibridismo, que atualmente caracterizam essa arte. As escolas trabalham com idéias e conceitos de cinco dramaturgos e diretores teatrais do século XIX e primeiras décadas do século XX, considerados pioneiros numa nova concepção de interpretação teatral, tendo como referência a marionete. Artistas como Heinrich Von Kleist, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Edward Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold se apropriam do teatro de marionetes

## A HETEROGENEIDADE DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Valmor Beltrame (Níni)\*

como gênero artístico e da marionete como referência para o novo trabalho do ator.

Somente a partir da década de 50, na Europa, e dos anos 60, no Brasil, as idéias desses pensadores repercutiram na criação de espetáculos de teatro de animação. Desde então, diversos marionetistas romperam com a homogeneidade predominante na poética tradicional do teatro de bonecos. Ao ultrapassar certas convenções dessa arte, eles usam variados meios de expressão, abandonam o boneco do tipo antropomorfo, desprezam o palquinho tradicional do teatro de bonecos, transformando-o num teatro bastante heterogêneo.

A proximidade com outras linguagens artísticas — incluindo a dança, a mímica, o circo, o teatro de atores, as artes plásticas e o espetáculo

multimídia torna esta arte mais atual, híbrida, mas distanciada dos códigos e registros que historicamente a levaram a ser conhecida do grande público.

Tal heterogeneidade do teatro de animação não elimina suas especificidades. Ao contrário, remete à necessidade de compreender o complexo trabalho do ator-animador, que consiste em animar a forma inanimada, em transpor suas emoções ao objeto. Um das questões centrais da investigação é: como ensinar essa linguagem artística considerando a heterogeneidade e hibridismo

que caracterizam essa arte contemporaneamente?

A observação do funcionamento de duas escolas de teatro de marionetes indica princípios de trabalho relevantes a serem considerados. Inicialmente se destaca o cuidado com a superação dos riscos do empirismo a que uma concepção de formação inspirada na prática normalmente está submetida, assim como superar a formação pela transmissão da experiência pessoal, uma vez que esse tipo de formação se dá quase sempre num sentido único, e não contempla as amplas concepções teatrais, a diversidade de caminhos e o vasto panorama de meios que o campo do teatro reúne.

É importante que a escola de teatro paute seu trabalho por uma filosofia que não a enclausure no sistema fechado do imobilismo acadêmico e se inspire na diversidade do teatro contemporâneo. E tenha presente perguntas como: Que ator marionetista formar? Para qual teatro?

\* Níni é marionetista e diretor teatral, doutor em teatro e professor no Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.





Ou melhor, para quais teatros? Respostas claras para estas perguntas são difíceis de se obter.

Outra idéia fundamental é a de uma formação de base idêntica a do ator, porque o marionetista é um homem de teatro. No entanto, precisa descobrir um teatro plural, uma vez que a profissão de marionetista tem exigências diferentes. Formar marionetistas é uma tarefa árdua em razão da diversidade de modalidades cênicas e de técnicas que o campo da marionete cobre. A expressão *teatro de animação* abarca diversas estéticas. Conforme Niculescu, *é como uma orquestra, porque existe o boneco de luva, fio, haste, vara, sombras e cada um deles não se constitui somente em técnica, mas pressupõe também uma estética.*

Compreender os princípios estéticos de cada uma dessas linguagens, experimentando e praticando seus recursos técnicos, certamente gera crises entre a amplitude das propostas e a exigüidade do tempo para executá-las com profundidade. Mesmo assim, Niculescu vê a escola como o lugar onde o aluno marionetista adquirirá os conhecimentos básicos: a idéia não é de que saia virtuoso, como um violinista que durante quatro anos só estuda um instrumento. Praticar diferentes linguagens, quando se começa a fazer teatro, me parece um bom caminho. Depois, quando sai da escola, mais informado, conhecendo mais as linguagens, há bases mais sólidas para responder aos seus desejos. E no tempo criativo dos ensaios, é possível aprofundar e se definir por uma estética, um tipo de espetáculo.

O permanente movimento entre o conhecimento da história, das idéias, das formulações teóricas e suas relações com o teatro feito hoje pelos que ela chama de mestres, ou criadores, desafiando e estimulando o jovem artista a se expressar, é a base da sua concepção: eu imagino uma escola multidisciplinar, global, o ir e vir entre técnica e criação. É como rios paralelos que misturam suas águas. A arte e a

profissão não são coisas separadas. A profissão está em permanente evolução e busca, afirma Copeau. Estas palavras são ainda mais verdadeiras para o teatro de marionetes. Não esqueçamos que vivemos num tempo onde se multiplicam os vínculos entre os homens, artes e culturas. E que uma escola é uma oportunidade de sair do isolamento, de se abrir às práticas artísticas vindas de outros horizontes. É sobre o percurso da escola que se podem construir as pontes entre o passado e o futuro para colocar as bases menos frágeis a uma busca individual e abrir, eventualmente, as perspectivas do futuro do teatro. Eu continuo ligada à idéia de confiar à escola a construção de um percurso onde reine o espírito de abertura, a curiosidade, a coragem do risco, a criatividade, o rigor (Niculescu). Para Mangani, a arte do teatro de títeres é uma linguagem específica, com uma metodologia e instrumentos que lhe são próprios: no ator titeriteiro, o instrumento não é somente o boneco,

## A expressão teatro de animação abarca diversas estéticas.

mas a síntese. O amalgamento, se pode até dizer a incorporeidade que se estabelece entre o corpo e um objeto inerte, para transformar estes dois elementos num terceiro, que é o veículo expressivo. O que a escola busca transmitir é que a técnica, com paciência e perseverança, todos aprendem, mas nem todos são artistas. Normalmente se pensa que primeiro é preciso ter técnica para depois conseguir expressar-se, quando na verdade se vai adquirindo tudo junto. E às vezes, quando se prioriza a técnica... já é tarde.

A prioridade da escola é formar titeriteiros intérpretes, onde os princípios técnicos da confecção e da manipulação acompanhem o que a escola considera vital: interpretação titeriteira e dramaturgia. Para Mangani,



essa interpretação se diferencia da interpretação do ator: contínuo acreditando que a formação do titeriteiro é uma síntese superadora da formação do ator, por um lado, e da formação técnica de fazer títeres, por outro. Dá ênfase à necessidade de compreender a atividade do titeriteiro como um trabalho que exige outros conhecimentos, uma outra qualidade que não é só a do intérprete. Não se trata da simples soma do trabalho do ator com a expressividade do objeto. A interpretação titeriteira pressupõe que dessa união, da mistura de elementos que se apresentam no trabalho do ator e da expressividade das formas, resulte um outro elemento, uno, que é a interpretação mediada pelo objeto. Opera-se, assim, a fusão de dois elementos numa ligação íntima, combinada: a interpretação do ator-titeriteiro. Mangani aponta a fundamentação ideológica e estética que permeia a prática da escola: a busca interior, o autoconhecimento, o rigor de abordar-se a si mesmo exigem do artista o domínio da técnica. Mas ela precisa ser acrescida de algo seu, pessoal. Algo como cultivar-se, sensibilizar-se. Há também um fundamento ético questionando o para quê formar, pelo qual também se reflete na escola sobre a função social da arte e o papel do artista na sociedade. Não induzimos a que se posicione desta ou daquela maneira. O que fazemos, na escola, é que se pergunte sobre as coisas e se responda de acordo com sua posição própria. Tudo o que se faz significa algo e, pelo menos, se deve saber o que significa (Mangani). Ao relacionar e interligar ideologia, estética e ética, a diretora aponta para a importância de o processo de formação do artista contemplar reflexões sobre elementos como inquietude e permanente questionamento sobre a própria produção, responsabilidade social e vinculação com o contexto social onde vive. Isso reforça a crença na importância de desenvolver as capacidades expressivas e a inteligência, possibilitando o desenvolvimento mais completo do ser humano. O que se percebe, de modo geral, nas motivações das diretoras das escolas é o desejo de renovação teatral. Como diz BARBA (1995:26), se por um lado a escola é um compromisso com o que já existe, por outro, é um lugar onde as utopias se

tornam realidade, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são colocadas em teste. (...)As escolas se iniciam para renovar o teatro, para colocar os alicerces do teatro do futuro e para ampliar as perspectivas do futuro do teatro.

Depreende-se que, para ensinar esta arte, é fundamental não confiná-la em si mesma como linguagem artística. A formação do ator marionetista contempla o estudo e a relação com artistas que trabalham com outras linguagens. Segundo Niculescu: atualmente, as definições de teatro são imprecisas. Não existem fronteiras entre os gêneros, estilos, artes. Mais do que nunca as artes da cena - e entre elas o teatro, sempre cruzado - conhecem uma fisionomia imprevisível de linguagens cênicas.

A constatação de que a produção artística contemporânea é permeada de interferências de expressões artísticas de diversos campos acaba influenciando os procedimentos pedagógicos da escola. O desafio está em ampliar o olhar do aluno ator, apoiando-se em experiências de gerações e em conceitos formulados por diferentes estudiosos do teatro. O conhecimento simultâneo da multiplicidade de expressões artísticas reforça a idéia de teatro como arte polifônica e ao mesmo tempo híbrida, heterogênea.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.
- BELTRAME, Valmor. **Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. Tese (Doutorado em Teatro) ECA-USP, 2001.
- PLASSARD, Didier. **L'acteur in Effigie**. Paris: L'Age d'Homme, 1992.







“Quero um texto que tanto permita a entrada da criança, como também acorde a infância que mora em todo adulto”

Bartolomeu Campos de Queiroz

**D**iante do pensamento de Bartolomeu parece que o adjetivo “infantil” é desnecessário na temática desta mesa. Como expressão de arte, seja o texto literário ou o texto dramaturgo a seleção do texto e o considerar do público alvo é fundamental, porém não

Nas duas expressões de arte literatura e teatro a seleção da narrativa a ser apresentada a criança é fundamental. É necessário que o texto apresente elementos inusitados que além de investir e ampliar o potencial criativo do sujeito receptor estabelece

## LITERATURA E TEATRO INFANTIL:

### UM OLHAR A PARTIR DO TEXTO LITERÁRIO

Patrícia Constâncio\*

significa que este considerar gere uma redução ou minimização do texto que acabe por denunciar a concepção de criança que a considere um sujeito menos capaz.

A literatura e a peça de teatro têm como elemento fundamental o texto. Porém, não é demais destacar que enquanto a primeira estabelece uma relação direta com o público alvo, suscitando imagens e contexto, a segunda, mesmo partindo do mesmo elemento “o texto”, apropria-se de outros recursos como luz, sonoplastia, cenário, jogo de voz, expressão corporal e interação entre os atores.

um diálogo que permite o desenvolvimento de um olhar sensível ao contexto no qual esta inserido. A curiosidade é característica do homem e a criança não é diferente, sendo assim, há que se valorizar pontos da história que suscitem a curiosidade pois esta contribuirá com o público no exercício de elaboração de hipóteses e suposições. Além destes dois elementos tão importantes quando da seleção do texto, como estamos pensando em um público bastante criterioso e sincero na manifestação de agrado ou desagrado do texto apresentado, o brincar com a sonoridade da palavra pode contribuir em muito para esta seleção. Considera-se que além de conter o elemento lúdico que agrada a qualquer idade, favorece em muito o desenvolvimento da linguagem. Nenhum texto nasce sozinho, os

---

Professora, Pedagoga, Mestre em Educação pela FURB, pesquisadora na área de leitura e literatura, Coordenadora Regional do Proler de Blumenau, membro da Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio e promotora do livro e da leitura.



textos dialogam entre si e geram novos textos. Sendo assim, quando as narrativas trazem na sua textualidade o cruzamento, citações e o mencionar de outros textos, esta narrativa estabelece uma comunicação com o repertório de textos lidos e ou recebidos pelo público ou gera no sujeito receptor, seja ele um leitor ou sujeito da platéia, um deslocamento na direção de conhecer novos textos.

Pode-se afirmar que estes elementos são comuns para a seleção das narrativas a serem lidas ou dramatizadas à criança. Porém, é necessário que se destaque outros

## Todas as expressões de arte geram manifestações orais.

elementos que na ocasião da leitura não podem ser desconsiderados. A experiência leitora da criança, muito mais que a sua faixa etária, é um fator determinante no aproximar desta com o texto e o objeto livro. O repertório que a criança dispõe de textos lidos ou ouvidos poderá ser determinante no diálogo que esta poderá estabelecer com o texto ofertado. Conhecer as preferências de autoria, temática e de textualidade do público receptor favorece a aproximação do sujeito leitor com o sujeito receptor. Todas as expressões de arte geram manifestações orais. Sendo assim, a possibilidade de prever, após a leitura, um espaço de tempo para dialogar com a criança acerca do seu olhar sobre o texto favorece a compreensão do mesmo, bem como, gera a possibilidade da criança recriar o texto e narrá-lo para os seus pares. O acesso livre ao objeto livro em muito contribui com o seu desenvolvimento humano e sensível. O ato de ler significa então

uma relação íntima do sujeito leitor com o objeto livro.

No descrever dos elementos fundamentais que favorecem a qualificação dos textos dramaturgos e literários não é demais destacar outros elementos que precisam ser evitados. Evitar a moral explícita do texto e a intencionalidade de ensinamento é procedimento primeiro. A arte não tem esta preocupação, não nasce com este propósito e, contrário a esta, pretende dialogar de forma bem aberta com sujeito leitor e receptor do texto. O uso de diminutivos, além de desqualificar o texto, acaba por apresentar uma concepção de infância que hoje já não cabe mais no contexto que estamos inseridos. Textos que se apresentam com muito detalhamento explicando tudo ao leitor tende a se distanciar de suas características literárias e se aproximar de outro texto que apresenta outra função social, a informação. O texto literário gera reflexão livre.

Por fim, da escolha literária à dramaturgia o considerar do público como sujeito sensível só leva a concluir que trata-se de suportes de textos e de expressões de artes diferenciadas que se complementam. Quando se é feliz na escolha, tem-se parte do caminho de sucesso percorrido. Há possibilidades de bons atores qualificarem textos frágeis. Porém, quando se trata de desenvolvimento humano é fundamental que se promova o desenvolvimento da linguagem, a organização do pensamento, o imaginário e o compreender do contexto em que se vive.







## TELÚRICA PRODUÇÕES

Espectáculo: ARI AREIA, UM GRÃOZINHO APAIXONADO. Autoria: Fátima Ortiz e Enéas Lour  
 Direção: Airton de Oliveira. Direção de Atores: Miriam Benigna. Elenco: Paulo Adriane, Débora Villanova, Luciana Marcon, Dejayr Ferreira, Pablo Capalonga e Bettina Müller. Cenografia: Felipe Helfer. Figurinos: Cláudio Benevenga e Zélia Mariah. Sonoplastia (operação e montagem): Biel Souza. Iluminação (operação e montagem): Taylor Araújo. Montagem (cenário): Sérgio Dornelles. Contra-regra: Sérgio Dornelles, Carlos Alexandre Andrades e Marcelo Guerguen. Camareira e Assistente de Produção: Maura Sobrosa. Contato: Airton Gonçalves de Oliveira. Av. Borges de Medeiros 855/124 90020-025 Porto Alegre / RS. Fones: (51) 3227 5806 e 9976 3390 [telurica@cpovo.net](mailto:telurica@cpovo.net)  
[www.teluricaproducoes.com.br](http://www.teluricaproducoes.com.br)

## CIA. PICNIC DE TEATRO

Espectáculo: UM DIA DE PIC E NIC. Autoria: Chiquinho Cabrera e Edu Silva. Elenco: Edu Silva (Pic) e Tércio Emo (Nic). Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Edu Silva. Sonoplastia: Edu Silva e Chico Cabrera. Montagem: Edu Silva, Tércio Emo e Cic Morais. Contato: Pedro Eduardo da Silva  
 Av. Senador Ricardo Batista, 495 09812-510 São Bernardo do Campo / SP. Fone: (11) 4352 0738 [ciapicnic@hotmail.com](mailto:ciapicnic@hotmail.com)  
[www.ciapicnic.com.br](http://www.ciapicnic.com.br)

## CIA SER OU NÃO CENA

Espectáculo: QUIXOTE. Autoria: Miguel de Cervantes. Direção, Cenografia e Trilha Sonora: Cláudio Eduardo Sásil. Elenco: Gabriel Sant'Anna, Anderson Guimarães, Suellen Costa, Diego Becker, Daniela Thibau e Gugu Peixoto. Figurinos: Zeldá de Sá e Cláudio Eduardo Sásil. Sonoplastia e Montagem: Cia. Ser ou Não Cena. Iluminação: Luciana Liege. Produção: Clarissa Menezes. Contato: Cláudio Eduardo Sásil. Rua José Higino 253/201 Tijuca 20520-201 Rio de Janeiro / RJ. Fones: (21) 2208 5317 e 9346 1789 [sncena@yahoo.com.br](mailto:sncena@yahoo.com.br)  
<http://geocities.yahoo.com.br/sncena>

## DIONISOS TEATRO

Espectáculo: Babaíaga. Autoria: Clarice Steil Siewert e Ilane Melo. Direção: Silvestre Ferreira e Ilane Melo. Elenco: Clarice Steil Siewert e Ilane Melo. Cenografia e Montagem: o grupo. Figurinos: Lucas David. Sonoplastia: Eduardo Campos (Lausivan Corrêa e Andréia Malena Rocha trilha sonora original). Iluminação: Hélio Muniz. Contra-regra: Andréia Malena Rocha. Contato: Silvestre Ferreira  
 Rua Marcolino Serapião de Oliveira, 138 Bairro Boa Vista 89206-720 Joinville/SC. Fones: (47) 3434

0281 / 3432 6654 / 9972 2035.  
[dionisosteatro@netvision.com.br](mailto:dionisosteatro@netvision.com.br) ou [silvestre@dionisosteatro.com.br](mailto:silvestre@dionisosteatro.com.br)  
[www.dionisosteatro.com.br](http://www.dionisosteatro.com.br)

## FARSA

Espectáculo: A CANÇÃO DE ASSIS. Autoria: Júlio Fischer. Direção: Gilberto Fonseca. Elenco: Aline Sokolovsky, Cássio Schonarth, Cris Pereira, Lucas Krug, Marcos Chaves, Simone de Dordi e Sofia Schul. Cenografia: Gilberto Fonseca, Leopoldo Schneider e Lucas Krug. Figurinos: Gilberto Fonseca e Leopoldo Schneider. Trilha Sonora Original: Fernanda Beppler e Lucas Krug. Iluminação: Gilberto Fonseca. Montagem: Grupo Farsa. Contato: Gilberto Leal da Fonseca. Rua Guilherme Alves, 213 - apto. 301 90680-001 Porto Alegre / RS. Fones: (51) 9307 3932 e 9104 4781 [grupofarsa@pop.com.br](mailto:grupofarsa@pop.com.br)

## PARDOS

Espectáculo: O MENINO QUE NÃO SE CHAMAVA JOÃO E A MENINA QUE NÃO SE CHAMAVA MARIA. Autoria: Georgina Martins. Direção: Júnior Santana e Tamara Barreto. Cenografia e Figurinos: Júnior Santana. Trilha Sonora Original: Daniel Castanheira. Iluminação: Felipe Lourenço. Produção: Juliana Tilmamm e Marcella Tobelem.  
 Contato: Tamara Barreto. Rua Maria Antônia, 67/202 - 20710-260 -Rio de Janeiro / RJ. Fones: (21) 3279 1020 e 9811 8346.  
[tamara\\_barreto@hotmail.com](mailto:tamara_barreto@hotmail.com)

## CIA. MANOEL KOBACHUK

Espectáculo: SURPRESA. Autoria: Manoel Kobachuk Filho. Direção: Manoel Kobachuk. Cenografia: Márcio Innocenti. Figurinos: Cláudio Miiller. Iluminação: Luiz Nobre. Sonoplastia e Trilha Sonora Original: Ulisses Galetto. Contato: Manoel Kobachuk Filho. Avenida Iguacu, 2960 apto. 21C 80240-031 Curitiba / PR. Fone: (41) 3322 2775  
[neivafigueiredo@drbotica.com.br](mailto:neivafigueiredo@drbotica.com.br) e [teatrodebonecos@drbotica.com.br](mailto:teatrodebonecos@drbotica.com.br)  
[www.teatrodebonecosdrbotica.com.br](http://www.teatrodebonecosdrbotica.com.br)

## CRECHE NA COXIA

Espectáculo: A FLOR DO CERRADO. Direção: Silvana Lima. Cenografia: José Facury. Figurinos: Léo Cabral. Iluminação: Bruno Peixoto. Montagem: Bruno Peixoto, Léo Cabral e Jerson Farofa. Contra-regra: Soraia Silva. Músicas inéditas e Direção Musical: Ivan Tavares. Maquiagem: Léo Cabral. Elenco: Matheus Lima, Adassa Martins, Diogo Cavalcanti, Pablo Alvarez, José Pedro Motta, Natacha Gaspar, Júlia Lima e Anny Meirelles. Contato: Silvana Lima Tavares Cavalcanti. Rua 8, Casa 3 - Parque Burle - 28913-060 Cabo Frio / RJ. Fones: (22) 2645 2476 e 9906 4482



(Continuação)





promoção

incentivo

patrocínio



apoio

