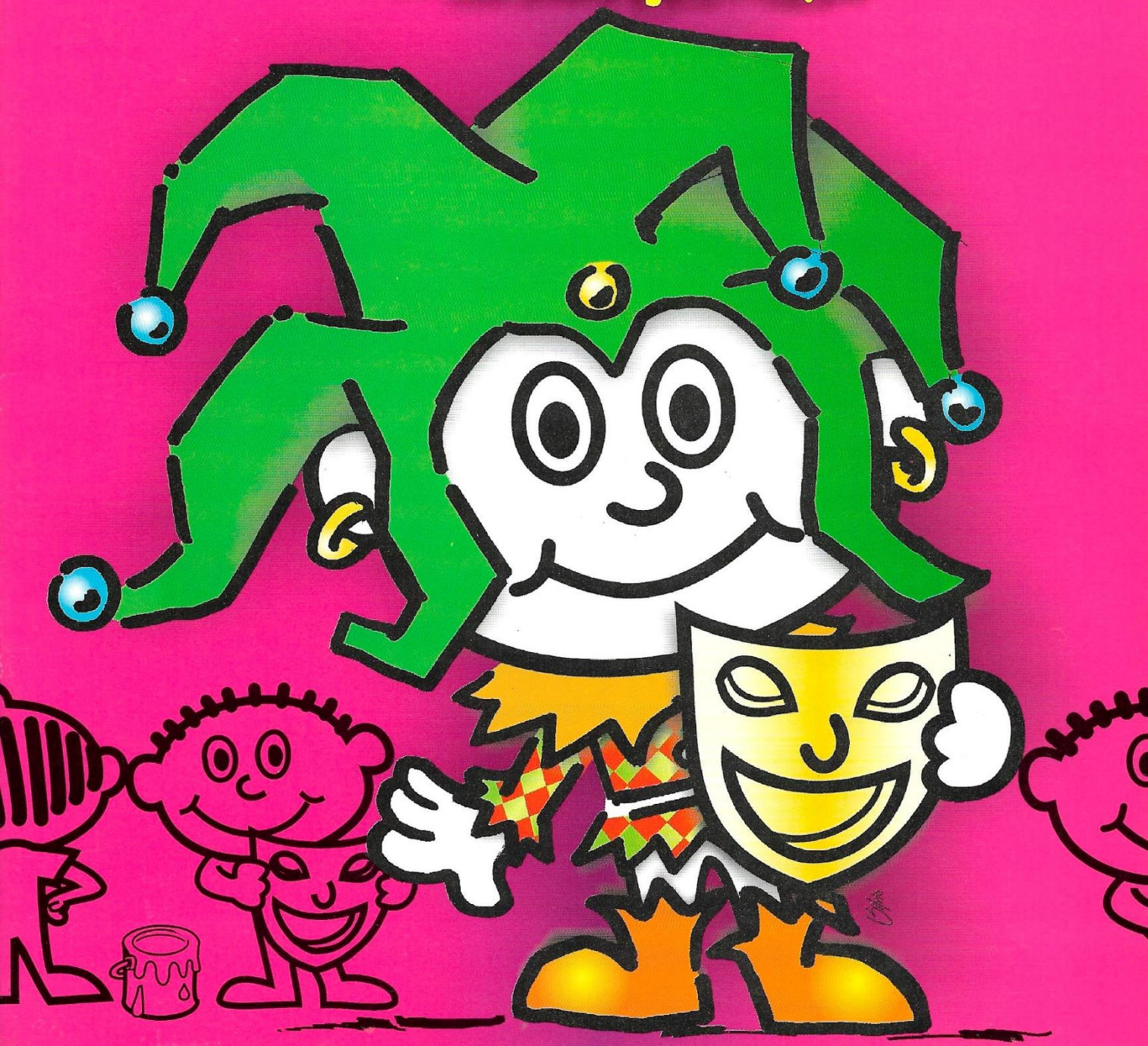
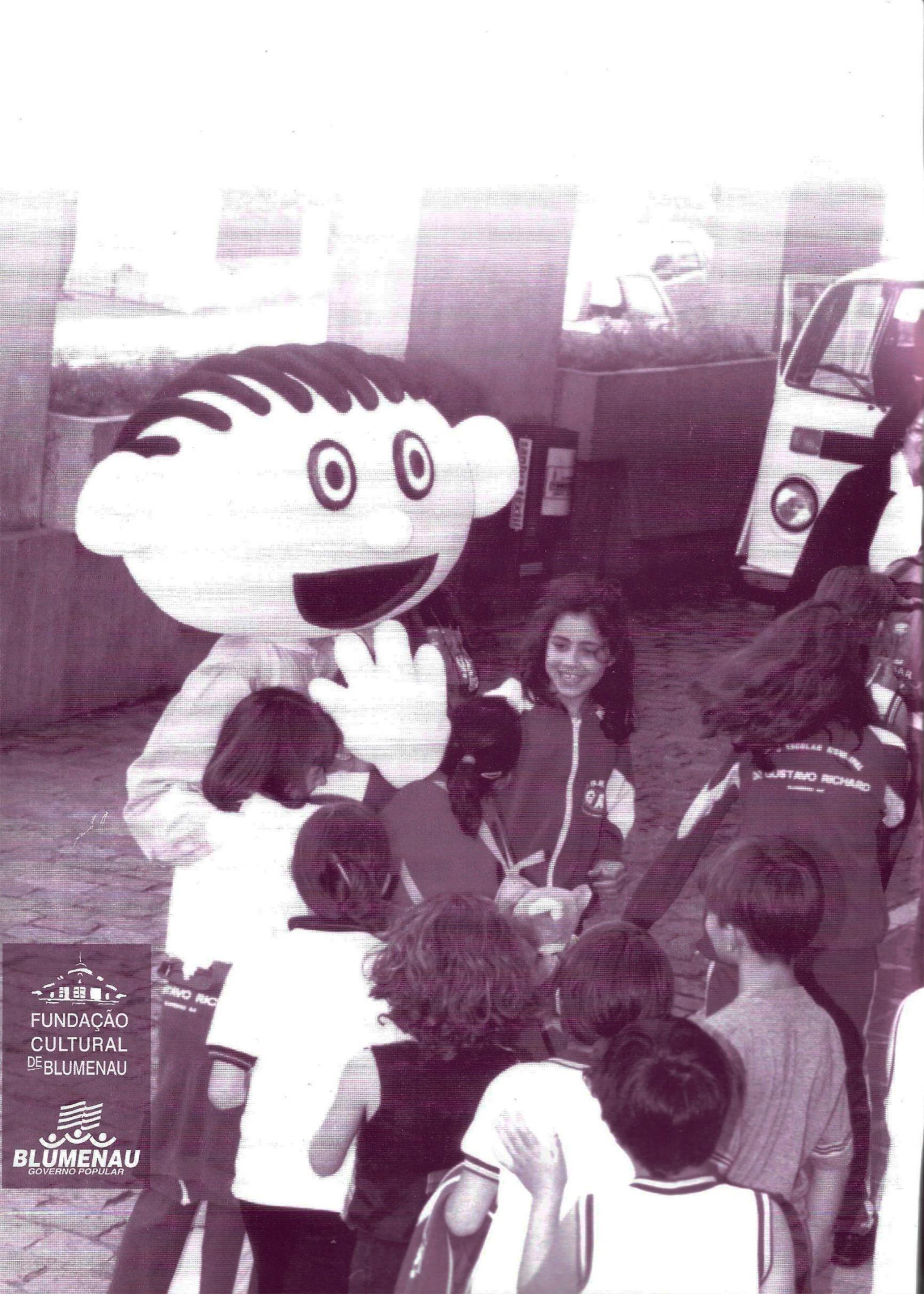


Revista do
Festival
4^o Nacional de
Teatro Infantil
de Blumenau





FUNDAÇÃO
CULTURAL
DE BLUMENAU



BLUMENAU
GOVERNO POPULAR

Um espetáculo para o Brasil

Décio Lima (*)

Fazer teatro para crianças é uma responsabilidade imensa, não só pelo que representa como mensagem transmitida às pequenas cabecinhas, mas também como formulador de conceitos estéticos e como instrumento cultural dentro de um contexto amplo de sociedade. Tanto o conteúdo de textos ou as resoluções de ações dramáticas podem ser determinantes na formação do público infantil, instituindo valores e conhecimentos, e, acima de tudo, contribuindo para a construção de um novo cidadão.

Elencos, diretores, produtores, equipes técnicas, devem ter o claro entendimento de que, através das artes cênicas, podem se transformar em agentes de educação ou de destruição das expectativas das platéias juvenis. A consciência desta condição sugere uma profunda reflexão sobre a função de um espetáculo destinado a estas novas gerações.

Entendemos que o debate sobre a função do ator e da arte dramática na realidade da criança brasileira seja o aspecto mais importante da realização do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. O Governo Popular tem como prioridade os avanços sociais e as transformações de conceitos e atitudes seculares, herdadas de uma trajetória histórica baseada nos privilégios das elites. Através da cultura, temos certeza de que é possível alavancar fortes princípios de mudanças.

Mais do que uma reafirmação do fascínio milenar de um palco, mais do que o encantamento sempre provocado por luzes, figurinos, adereços e criativas personagens, nossa esperança é que este festival sirva de estímulo permanente à discussão, à popularização da arte e ao engajamento de teatros e público na caminhada por um Brasil mais justo, mais digno e democrático. Este é o grande espetáculo que queremos aplaudir de pé. E vocês podem - e muito - ajudar nesta montagem.

(*) Prefeito de Blumenau

Teatro para criança: o desafio do novo

Fazer teatro para criança é aceitar o desafio do novo. É apostar no experimental, é abrir as portas para aqueles que acreditam que o teatro é a arte para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e a sentir as vivências que o trabalho cultural transforma em obras que modificam as próprias ações e experimentações de onde partiram.

Pois é isso que está acontecendo em Blumenau com o FENATIB. Dos diversos movimentos artísticos que fazem parte da vida da cidade, o Festival de Teatro Infantil é um dos mais importantes. Ele é essencial em nossa política cultural, pois tem uma ação transformadora, transmite às gerações seguintes a cultura teatral.

O teatro é talvez a mais exigente das artes, a mais difícil de controle, mas é, sem dúvida alguma, a mais coletiva, e o seu exercício, o que mais se aproxima da comunhão solidária.

Entendemos que os princípios que orientam nossa política cultural são determinantes para construção da cidadania: pluralidade, liberdade, diversidade e descentralização das ações culturais.

Infelizmente a cultura no Brasil tem sido uma prestação de serviço de luxo. É cara, é para poucos. O processo de democratização da cultura está se iniciando. Para nós é uma maneira de sermos vanguarda neste processo.

O Festival também tem demonstrado para nós participantes desta gestão cultural do Governo Democrático e Popular de Blumenau, de forma muito simples e clara, como é possível, com a escassez de recursos financeiros, usando-se de muita criatividade, talento, dedicação e amor à cultura, superar deficiências e aflorar projetos que se traduzem em mais democracia, liberdade e cidadania.

Bráulio Maria Schlegel

Presidente do Conselho Cultural de Blumenau



FENATIB, Uma proposta do nosso Governo Popular

A prática cultural, em sentido amplo, pode-se dizer que é toda atividade de produção e absorção cultural: como escrever, compor, pintar, dançar, montar um espetáculo, produzir um filme, etc. Já por hábito cultural, entende-se uma disposição duradoura, adquirida pela reiteração de um ato, como o hábito de ler, de ir ao cinema, ao teatro, ou de freqüentar uma galeria de arte.

O Festival Nacional de Teatro Infantil é uma dessas práticas culturais e educacionais da Fundação Cultural de Blumenau que se configura como um hábito importante, criado especialmente para as crianças. Seu objetivo é despertar nessas crianças o prazer e o gosto pelo teatro e formar platéia. Acreditamos que o teatro é a contribuição mais completa de educar e recriar. Certamente o maior retorno que tivemos com a quarta edição do FENATIB foi a presença maciça dos nossos pequenos espectadores, que se mostraram encantados e surpresos, fantasiaram e se divertiram com as peças apresentadas.

Outro momento de extrema relevância foi a reflexão sobre os espetáculos apresentados, reunindo um grupo de convidados comprometidos com a questão do fazer teatral e a qualidade do teatro para a criança.

Há quem diga que um festival é apenas uma prática isolada, porém, podemos afirmar que o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau é uma das nossas ações de longo alcance e com efeito multiplicador. Hoje algumas escolas e professores já se encontram em fase de formação de seu grupo de teatro ou de contadores de estórias. Dessa forma, o FENATIB vem cumprindo seu papel de estimulador das práticas teatrais, gerando mudanças de comportamento e consolidando a proposta do nosso Governo Popular, descentralizando as ações culturais e oportunizando o acesso da arte a comunidades mais distantes.

Maria Teresinha Heimann
Diretora Administrativa da Fundação Cultural
de Blumenau e Coordenadora do FENATIB

Revista do
Festival
4º Nacional de
Teatro Infantil
de Blumenau

Número 4 - 2001

Prefeitura Municipal de Blumenau

Décio Nery de Lima
 Prefeito
 Inácio Mafra
 Vice-Prefeito

Fundação Cultural de Blumenau

Braulio Maria Schloegel
 Presidente
 Maria Teresinha Heimann
 Diretora Administrativo-Financeira e
 Coordenadora do 4º FENATIB
 Sueli M. V. Petry
 Diretora Patrimônio Histórico Museológico
 Vilarino Wolff
 Diretor de Cultura

EXPEDIENTE

Supervisão: Secretaria de Comunicação Social PMB
 Jornalista Responsável: Juarez Porto DRT/RS 5338
 Redação: Marilí Martendal Nicolau MT/SC 00694 JP
 Colaboração: Valmor Beltrame e Taiana Haelsner
 Diagramação e Arte: Silvio Roberto de Braga
 Fotos: Mário Barbetta e Eraldo Schnaider
 Rua Quinze de Novembro 161- Fone 326-8124
 Fax 326 6874- Cx. Postal 425
 e-mail: comfcb@terra.com.br
 Impressão: Nova Letra Gráfica e Editora

Editora Cultura Em Movimento



Dirceu Bombonatti
 Diretor Executivo

Conselho Editorial
 Carlos Freitas (Presidente)
 Alceu Natal Longo
 Maicon Tenfen
 Sueli Petry
 Wilson do Nascimento

Sumário

Um espetáculo para o Brasil	Décio Lima	03
Teatro para criança: o desafio do novo	Braulio Maria Schloegel	04
FENATIB, uma proposta do nosso Governo Popular	Maria Teresinha Heimann	05
Uma nova dramaturgia	Maria Helena Kuhner	07
Teatro infantil ou teatro para crianças?	Maria Aparecida de Souza	09
O espaço cenográfico: cenografia ou decoração?	Osvaldo Gabrieli	16
O desafio da criatividade	Marisa Naspolini	20
Oficina de teatro para crianças: processo e descobertas...	Denise da Luz	22
O mundo é só colorido?	Lourival Andrade Júnior	23
Mesa Redonda :Direção do Ator no Teatro para Criança	Coordenação de Valmor Beltrame	25
A sensibilidade erudita de Fanny Abramovich	por Dennis Radünz	39
Relatório das Meninas do Conto	Cláudia Antunes (Kika) e Simone Grande	42
O teatro em ondas sonoras	Eduardo Montagnari	43
Grupos Participantes		45
Oficinas		48
Comissão de Seleção		49
Debatedores de espetáculos		49
Palestrante		50
Oficinantes		50



Uma nova dramaturgia

Maria Helena Kuhner (*)

De maio a dezembro do ano passado participei, na qualidade de observadora/debatedora, de um *seminário de teatro infanto-juvenil* realizado no Rio de Janeiro, que envolveu os principais grupos que trabalham permanentemente com a criança e o jovem. Entre os inúmeros e variados aspectos lá discutidos, um despertou minha atenção, ligado à dramaturgia e à modificação, a meu ver positiva - pela qual essa vem passando.

A dramaturgia mais tradicional para crianças e adolescentes nos apresenta, em geral, um esquema que se repete em infinitas variações: um dia ou um mundo em aparente calma; surge um "mal-feitor" ou uma situação nova, que provoca a transgressão dessa "ordem"; o "bem", em nome dessa ordem, se arma contra aquele "mal"; entram em conflito ou luta aberta; por interferência de terceiros e/ou meios quase sempre mágicos, os "maus" ou culpados são punidos, os "bons", premiados e o tudo volta a "ficar bem" de novo. Em tal esquema, *bom e mau* não são mais adjetivos, qualidades possíveis e/ou instáveis: são definidos e estabelecidos a priori e não em função das atitudes e comportamentos de seus agentes. Esses não são sequer bons ou maus: são *o bem* e *o mal*, absolutizados, pois por eles se definem sempre em função de um status ou classificação preestabelecidos: o herói já surge "heróico", trazendo consigo, por dom do acaso ou dote de deuses ignorados, aquilo que

faz dele o esperado salvador ou vencedor. Visão que nada cria, que isola os seres e as coisas nesses termos absolutos e dá à realidade uma imagem estática que muitos gostariam que fosse real. Mas esse esquema é ainda encontrado não só em peças de teatro, como em filmes de tevê, histórias em quadrinhos e cinema.

Refletindo a transformação pela qual passou/passa a criança e o jovem de hoje pelos meios de comunicação *colocados em contato direto com a realidade* e informados, desde cedo, de maneira diferente, por uma cultura que não é mais mediatizada ou transmitida pela "autoridade" de pais ou professores, mas os desafia a *assumir por conta própria* a tarefa e os riscos de seu conhecer - a dramaturgia vem apresentando uma tendência *a trabalhar a partir de sua experiência*: no



Unicórnio Grupo Alternativo
de Teatro e Música

caso dos jovens, que representam hoje uma clientela específica, com produções que buscam refletir “o universo jovem e seus conflitos”, ou seja, retratar as coordenadas que ditam o comportamento jovem, seus valores, sua visão, linguagem hoje (“tudo que nós fazemos está dentro de nós”, resumiu um ator no seminário); no caso da criança, partindo de um fato psicológico, 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, trazendo algo que possa ajudá-la a organizar, a interpretar suas experiências: um peixinho que sai do aquário e de repente vê-se no mar ou na rede; um muro que se abre ao surgir aí algo novo e pulsante, que só as crianças e o poeta conseguem captar e usar; uma menina descobrindo a música ao ter como professor o próprio piano, etc.

O que não significa, obviamente, uma anulação dos clássicos, pois eles se tornaram tais exatamente por espelharem uma vivência humana permanente e universal: o *Patinho Feio* continua falando a todo àquele que passou pela triste experiência da rejeição; *Peter Pan* continua a simbolizar aquele que prefere ilhar-se na infância e recusar-se a crescer, etc. Mas nos coloca diante de novos e válidos *parâmetros de avaliação* para o que é produzido para aquelas faixas etárias, a partir de duas perguntas básicas: o que está oferecendo o trabalho apresentado para a maturação, a socialização, a percepção e o conhecimento, e demais mecanismos psicológicos da criança ou do jovem? *Que uso podem eles fazer com o que lhes é oferecido para organizar e interpretar as próprias experiências?*

Um desafio que a programação teatral ou televisiva, hoje destinada à criança e ao jovem, nem sempre está sabendo enfrentar, pois nem sempre aí se vê algo capaz de dar a variedade de informação e experiência que esses precisam receber fora da educação

formal; de alargar seus poderes de observação e expressão; de aumentar-lhes a “alfabetização visual”, respeito dos objetos e fatos; de elevar sua curiosidade pelo que vêm em torno; de abrir-lhes o mundo da realidade, ligando-o também ao imaginário, ao metafórico e ao abstrato; de estimular a satisfação de necessidades até então desconhecidas e a curiosidade por áreas e assuntos de interesse e importância humana; de dinamizar sua inventividade, sua capacidade e inteligência para aproveitar os recursos que lhe oferece a realidade em torno, seu poder de reflexão, informando uma liberdade de escolha, seu desejo de afeto e união, duplicando suas forças no contato e nas relações com os outros, enfim, de aproveitar tudo *aquilo que caracteriza o rico potencial essencialmente humano* e de melhorar sua condição, através de suas experiências artísticas e/ou visuais.

Impossível? Quem disse? Se Monteiro Lobato, tão perto de nós, já provou que isso pode ser real! E se alguns bons espetáculos de teatro e a melhor literatura infanto-juvenil estão aí para comprovar essa possibilidade.



(*) Professora, pesquisadora e escritora. Membro técnico de comissões estaduais de teatro, Conselho Estadual de Cultura, assessora da direção do Serviço Nacional de Teatro, responsável pela política teatral e supervisão avaliação de sua atuação nacional nas áreas de teatro experimental, universitário, infantil e amador. Gerente da área infanto-juvenil da TV Educativa, diretora (eleita) da Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; prêmios e participações em concursos nacionais de dramaturgia, peças radiofônicas e críticas. Pelo conjunto de sua obra recebeu da União Brasileira de Escritores o Diploma de Mérito Cultural, entregue na Academia Brasileira de Letras, em 1992.




Teatro infantil ou teatro para crianças?

Maria Aparecida de Souza (*)

Dentro do quadro abrangente que compõe os aspectos da criação teatral destinados à criança, três conceitos norteiam minha análise: maniqueísmo, didatismo e estereótipo. Para defini-los, baseio-me nos conceitos da pesquisadora Maria Lúcia Pupo. A autora define maniqueísmo como "situação em que ocorre dicotomia entre o bem e o mal"; didatismo, "situação em que a personagem realiza exposição de qualquer tipo"; e estereótipo, "situação na qual são emitidos preconceitos, lugares-comuns ou frases feitas".

A observação da prática teatral neste contexto levou-me a pesquisar e a refletir sobre alguns aspectos que problematizam esta modalidade específica do fazer teatral. A começar pela discussão em torno da expressão "Teatro Infantil", denominação corrente entre nós para adjetivar um teatro dirigido a um público formado por crianças. O termo "infantil" poderia apenas indicar a etapa de vida na qual biologicamente uma pessoa se situa. Mas ele está envolto por conotações políticas, ideológicas e culturais. Estas conotações é que vão distinguir como é concebida a infância em cada sociedade e, conseqüentemente, como se refletem os termos que adjetivam esta etapa de vida.

A concepção de infância, ao longo da história, passou por diversas transformações, mas ainda esbarramos com sentimentos de fraqueza e debilidade em relação à criança, chegando a transformar a expressão "infantil" em adjetivo pejorativo.



De acordo com o "Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986)", para a palavra "infantil", encontra-se sinônimos como: "ingênuo; simples; tolo; marasmo". Sabemos que os dicionários, através da língua corrente, exemplificam, conceituam e definem os significados usuais para cada palavra. Em nossa língua são estes, via de regra, os significados relativos ao termo "infantil". Se o conceito de infância não é universal nem atemporal, podemos constatar que estes sinônimos dedicados à mesma se dão em conseqüência da compreensão que nossa cultura ainda conserva sobre esta etapa de vida e suas características.

Nesse sentido, é preciso investigar de que forma e até que ponto os modelos sócio-econômicos, que explicam a produção e distribuição de bens em nossa sociedade, ao

Trio Pirathiny

longo da história, são responsáveis pela formação de nossa cultura, por onde passa nossa compreensão sobre o homem e suas etapas de vida.

A compreensão e a relação que se estabelece nesse período é oriunda da própria condição de sociedade de consumo em que vivemos, na qual a produção de bens e o lucro servem de base para sua sustentação. Se nossa sociedade prioriza a produção de bens e o lucro como valor humano, é natural que a infância, economicamente inativa (quando não é objeto, alvo de consumo), fique sujeita a um plano futuro. Tudo que não pertence ao mundo adulto é visto em segundo plano, porque não produz.

Por outro lado, essa mesma criança que não trabalha e, portanto, não produz, tende a ser alvo de um amplo universo de produtos culturais/ industrializados como literatura, música, brinquedos e, entre estes, o teatro. O público infantil é, antes de mais nada, um mercado econômico inesgotável e garantido.

Hoje, o universo infantil consome personagens televisivos massivamente. Veste-se roupas dos heróis de TV, repete-se suas palavras, suas músicas. Reproduz-se claramente valores de outras culturas impostas ao dia-a-dia da criança, por se tratar um consumidor garantido. Pode-se perceber a ligação estreita entre mercado e ideologia que envolve a criança, invadindo seu universo imaginário com modelos fabricados. Esta invasão, determinando o que deve conter no universo lúdico da criança, parece doutrinária. A criança é moldada conforme o modelo desejado pela indústria da fantasia.

A música, a literatura e o brinquedo possuem maior facilidade em alcançar um consumo maciço, que crie condições favoráveis para elevar seus lucros financeiros. O teatro como modalidade de lazer para a criança, embora não possua a mesma expressão comercial desses recursos, tende muitas vezes a incorporar elementos dessa

produção, de consumo garantido (temas, personagens, músicas etc.), como caminho para obter lucro de maneira segura. É verdade que numa sociedade baseada no livre mercado e, portanto, no lucro, se torna difícil construir práticas artísticas sem sucumbir a voracidade da indústria cultural. Assim o teatro enquanto atividade profissional para sobreviver participa em maior ou menor grau do campo comercial. Mas é preciso observar quando a estética desse teatro e os valores nele empregados estão apenas a serviço do lucro.

Os meios criados para alcançar autonomia financeira e sobrevivência não podem se sobrepor ao teatro enquanto linguagem artística. Chega-se aqui a uma antiga e polêmica discussão: como fazer um teatro com qualidade, atrativo para a criança e, ao mesmo tempo, obter retorno financeiro?

Nesse caso, a discussão em torno da expressão Teatro Infantil é válida, mas a necessidade de substituição deste termo não bastará para resolver o descaso e a falta de informação que se têm sobre a infância e, mais especificamente, a falta de qualidade no teatro infantil. Nossa preocupação não deve estar em criar um novo termo que substitua o desgastado rótulo teatro infantil, mas na responsabilidade perante esse público.

Parece-nos necessário conhecer os processos históricos, estarmos atentos aos fatores que envolvem a problemática do "teatro infantil" e, ainda, ao desafio de transformação que esse quadro nos propõe a cada momento.

O livro de Maria Lúcia Pupo, a que já me referi, analisa os espetáculos apresentados em São Paulo entre 1970 e 1976. A autora conclui que a maioria dos textos se caracterizam pelo tom profundamente autoritário e didático que aparecem sob forma de explicações. Essas explicações, algumas vezes, serviam para transmitir "mensagens" que funcionavam como veículo de valores morais e éticos. Outras vezes, serviam para explicar o que iria acontecer dentro do próprio espetáculo (através ou não da



figura de um narrador) e acabavam levando a cena a uma verbalização excessiva, comprometendo assim a ação dramática. Na predominância da linguagem verbal em lugar da ação, também eram veiculados estereótipos e modelos de comportamentos tidos como corretos e desejáveis, transmitindo uma visão de mundo conformista e inquestionável. Estes aspectos detectados na dramaturgia da década de 70 ainda persistem nos espetáculos atualmente e, mesmo tendo se passado duas décadas, ainda servem como referência de teatro para platéias formadas por crianças.

A presença dos contos de fadas na dramaturgia brasileira, com maior ou menor intensidade (montados na íntegra ou apenas utilizando alguns personagens), sempre foi uma constante. No entanto, muitas discussões são feitas em torno da forma como são adaptados esses contos para o palco.

Por alguns anos, os contos de fadas foram relegados ao desprezo, considerados por pais e educadores como falsos, desvinculados da realidade e repletos de violência.

A revalorização dessa literatura surge com a divulgação de diversos livros sobre o tema e, entre eles, "A Psicanálise dos Contos de Fadas" (1980), do psicólogo Bruno Bettelheim, que acabou ativando a chama de uma discussão mais ampla em torno do tema.

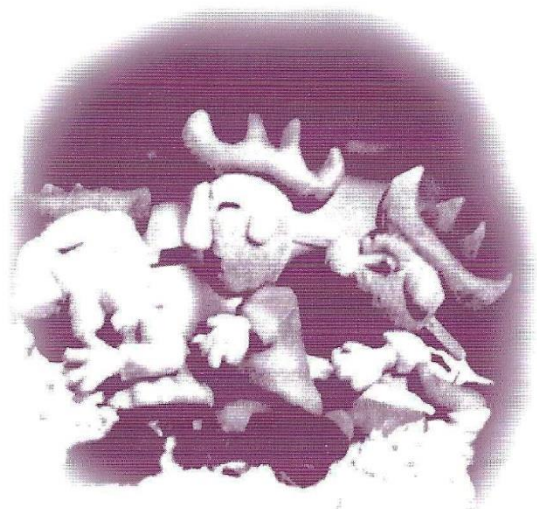
Para Bettelheim, os contos de fadas desenvolvem a capacidade de fantasia e imaginação da criança, retratam e expurgam, através de símbolos, emoções contidas no inconsciente como ansiedade, medo, ódio, rejeição, etc., favorecendo o crescimento e amadurecimento do indivíduo, solidificando assim sua personalidade.

Maniqueísmo

Ao observar a dramaturgia de diferentes

espetáculos, percebe-se que muitos trabalham com adaptações de contos de fadas. A estrutura narrativa dos contos de fadas é construída essencialmente com conflitos maniqueístas: os personagens se acham enquadrados dentro de um pólo (bem) ou de outro (mal). Não possuem ambivalência de sentimentos ou comportamentos.

O maniqueísmo é, muitas vezes, visto por psicólogos e pedagogos como necessário para permitir que a criança compreenda com mais clareza a história. A polarização entre o bem e o mal pode ser uma forma de substituir a multiplicidade de elementos numa trama, sendo que uma trama mais complexa, cheia de detalhes, confundiria o problema a ser resolvido em sua forma mais essencial.



*Teatro Filhos da Lua
Cia. Profissional de Teatro de Bonecos*

Nos espetáculos observados para este estudo, a dicotomia entre o bem e o mal não parece se apresentar com o propósito de deixar clara a trama para que o público a compreenda melhor, mas sim, favorecer a simplificação da construção de personagens que se apresentam com poucos detalhes, sem dinâmica própria e com dificuldade de definirem-se através da interpretação teatral. Neste sentido, o que prevalece para a identificação dos personagens é, em parte, o figurino (num caso mais extremo, de descaracterização, um dos atores que representava um urso, usou durante todo o espetáculo uma camiseta com seu nome: "Puf") e em parte, a apresentação verbal em lugar da ação.

Outra forma de apresentação do maniqueísmo é a que procura utilizá-lo para transmitir condutas a serem seguidas ou a serem negadas. O bem é tratado sempre como um exemplo a ser seguido. Em alguns casos, esse modelo é ainda apresentado de forma didática. Um exemplo é a insistência na obediência, como virtude que deve pautar o comportamento da criança:

Vovó - (para a platéia) Vocês estão estudando? Estão obedecendo seus pais e professores?

Platéia - Sim!

Gato - Eles dizem que estudam mas não é verdade.

Exemplos como estes são comuns nas peças apresentadas. Os contos de fadas principalmente, são usados para veicular modelos éticos e morais a serem adotados. Bruno Bettelheim nos alerta sobre o risco de reduzirmos os contos de fadas a modelos de comportamento a serem seguidos. Segundo o autor: "A suprema importância dos contos de fadas para o indivíduo em crescimento reside em algo mais do que ensinamentos sobre as formas de se comportar no mundo (...) as histórias dos contos de fadas não pretendem descrever o mundo tal como é, nem aconselham o que alguém deve fazer."

Muitas vezes, as adaptações dos contos de fadas são feitas ao gosto de dramaturgos e diretores, que acabam suprimindo seus conflitos essenciais, substituindo a fantasia e encantamento da história por conteúdos doutrinários.

Didatismo

O didatismo, situação em que o personagem faz exposição de qualquer tipo, é uma das convenções que caracteriza o teatro infantil. Nos espetáculos observados, apresentam-se de duas formas, sendo que uma

está interligada à outra.

A primeira forma é a que explica o que vai acontecer ou o que está acontecendo durante o espetáculo. Em alguns casos a cortina do palco está fechada, surge uma voz sintetizando a história deixando o final em suspenso:

" A nossa estória começa assim: Num reino muito distante, existiu certa vez um casal de lenhadores muito pobres que moravam num pequeno casebre, dentro de uma bela floresta. Esse lenhador era casado com uma mulher muito dengosa, que estava esperando seu primeiro filho. E por ser dengosa ao extremo, durante a gravidez começou a ter desejos incontroláveis. Para não contrariá-la, Pedro atendia todos os seus desejos, mas até que um dia..."

Essa atitude nos leva a crer que há uma preocupação de que a platéia possa não compreender o que vai se passar em cena, subestimando, de um lado, a clareza da encenação e, de outro, a capacidade de compreensão do público.

Com a preocupação de que a criança apreenda de forma inequívoca o que está se passando durante a cena, o personagem relata a ação antes de realizá-la fisicamente. O exemplo que segue caracteriza esta questão:

Sujeira - Agora vou me esconder atrás daquela árvore e esperar pelos ursinhos. Não falem para ninguém que eu estou escondida ali.

Normalmente entende-se que só o que é expresso através da linguagem (discurso verbal) pode ser entendido, ou melhor, apreendido pela criança, negligenciando, assim, a função simbólica da linguagem artística.

Essa situação acaba dando lugar também à verbalização em lugar da ação. Quando o espetáculo é construído através da linguagem teatral, desfaz-se a necessidade de constantes explicações em lugar da ação dramática.

A segunda forma que se apresenta o



didatismo é a que veicula mensagens, sugerindo normas de comportamentos:

Vovó - (para o público) Uma coisa que não admito é falta de educação. O adulto deve respeitar a criança e a criança deve respeitar o adulto. E esse respeito deve ser dobrado com os mais velhos.

Ou ainda, há exemplos das que fazem explicações sobre algum assunto externo à história, como uma verdadeira aula tradicional :

Urso - Gravidade é a força que nos mantém presos na terra. Quando jogamos algo para cima esse algo cai no chão, não cai? Pois bem, aí está a força da gravidade. Nosso peso é a força com que a gravidade da terra nos puxa para ela. Como na lua não existe gravidade, podemos dar longos saltos. Além do mais, na lua não existe ar, por isso jamais poderemos respirar.

A criança então, é considerada como um objeto a serviço da educação. Alguém que se deve moldar, depositar a cada oportunidade que surge (neste caso a oportunidade é o teatro) conteúdos educativos, seja de comportamento ou de conhecimentos gerais.

Assim, a linguagem teatral é reduzida a objetivos meramente didáticos, o que afasta a possibilidade da criança vivenciar a arte como forma de conhecimento.

O estereótipo

A falta de construção consistente dos personagens, com mais elementos, também contribui para que estes, ao se identificarem através de figurinos, adereços e excesso de verbalização, acabem caindo no estereótipo: concepção padronizada, estática e banal de uma personagem.

É possível observar ainda, como se reforçam nesses espetáculos, modelos éticos e

estéticos, deixando claro que preconceitos não se transmitem apenas através de palavras, mas também através de imagens:

Vovó - usa Bengala, coque, corcunda, chale.

Menina - vestidinho rodado, colorido, carregando cestinha de flores.

Faxineira - nádegas e seios exagerados, andar espevitado, faladeira.

Ursa-mãe - usa avental, limpa casa, faz comida, põe a mesa. Única na família a realizar afazeres domésticos.

Os padrões e preconceitos aqui ficam claros. Os personagens que representam os avós são, invariavelmente, velhos (parece que não



Unicórnio Grupo Alternativo de Teatro e Música

existem avós na faixa dos 40 a 50 anos de idade). Quando esses personagens passam a ser pais ou mães, seguem os mesmos padrões estéticos, independente de como se sentem, comportam-se ou lutam por seus valores.

Sob outro ângulo, observamos que a forma em que são concebidos em nosso meio o sexo, a idade, e as emoções humanas, é que levam a criação de personagens estereotipados, apresentando-se como os únicos verdadeiros.

Os personagens que representam crianças (público alvo desses espetáculos) são os que mais apresentam elementos estereotípicos. No figurino, a presença de uma vestimenta que conhecemos comumente como "jardineira" é marcante. Embora, pessoalmente, nunca tenha

visto nas platéias infantis, crianças vestidas de "jardineiras".

A cor que predomina nos figurinos dos personagens que representam meninas é o rosa, o branco e vermelho. Essas, invariavelmente, são meigas, dóceis e indefesas. Observa-se também, em muitos dos espetáculos analisados, uma repetição precária de modelos de figurinos e cenários. A grande maioria não apresenta preocupação com uma pesquisa estética. Mesmo figurinos e adereços que acabaram sendo fatores determinantes na identificação dos personagens, não apresentam uma criação artística mais elaborada.

Os personagens que representam animais, por exemplo, quase sempre se vestem de macacões de pele e por cima deles a tão conhecida "jardineira". Há exemplos de espetáculos que a variação de figurino entre um personagem e outro são superficiais, nos quais a diferença se encontra apenas na cor.

Outro fato a ser observado é que ora esses personagens animais simulam agir e falar com interesses e emoções humanas, ora procuram dar indicações através da fala, da necessidade de preservação dos animais, comumente tentando passar algum tipo de mensagem ecológica.

Nesse sentido, quebra-se a poesia que poderia surgir do universo mágico dos animais dos contos de fadas, dando lugar, mais uma vez, ao discurso verbal. Assim, o texto nem deixa fluir a fantasia, nem tão pouco apresenta uma perspectiva crítica da realidade em que se encontram os animais no meio ambiente.

Ainda é possível observar que esses espetáculos se utilizam muito da simbologia animal para transmitir mensagens morais a serem aprendidas. Muitas vezes essas mensagens não só se apresentam de forma camuflada, mas também de forma explícita e didática.

Lobo - (ao final do espetáculo solicitando o

perdão da platéia) Amiguinhos, vocês são futuro da nação! Se no coração de vocês não tiver bondade e perdão, o que será desse país?

Fatores que faziam parte da construção da maioria dos espetáculos analisados, como iluminação e cenário, não apresentam qualquer tipo de investigação de caráter técnico ou artístico. Os cenários, por exemplo, são muito repetitivos. Um dos lugares mais explorados nas histórias apresentadas são as florestas, que comumente são representadas por panôs, ou telões, com árvores pintadas. Estes telões e panôs se apresentam como meros elementos decorativos, porque não há uma relação dinâmica do ator com este cenário. Os atores não vivenciam ou exploram este cenário como um recurso para a atuação. É oportuno lembrar que no século XIX, já havia a idéia de negar a "decoração" como sinônimo de cenografia. No final deste século, havia a pesquisa do cenário como um verdadeiro espaço para atuação, onde este, fizesse parte do conjunto do espetáculo e não se apresentasse como elemento autônomo e estático, ficando à parte do espetáculo.

A inexistência de investigação ou maior preocupação com o caráter estético desses espetáculos, vem confirmar a idéia de que o teatro para crianças é uma arte menor, desmerecedora de qualidade artística. Ao assistir essas montagens, tem-se uma forte impressão de que são produzidas apenas em função de reflexos comerciais, revelando mais uma vez, o quanto a criança é vista como objeto de lucro.

REFLEXÕES FINAIS

O maniqueísmo, o didatismo e o estereótipo combinados entre si, contribuem para que a produção teatral destinada à criança no referido período, venha a se caracterizar de duas formas. A primeira é uma dramaturgia que pouco explora elementos próprios da



linguagem teatral, tanto na construção de seus personagens, quanto na construção da trama. Não se evidencia trabalho de investigação na construção dos personagens, a medida que esses passam a se identificar através de uma perspectiva externa, substituindo a ação dramática, própria da linguagem teatral, pelo discurso verbal. As tramas se caracterizam pela estrutura dramática simplificada. A grande incidência de contos de fadas, que são adaptados para o palco sem uma efetiva elaboração dramatúrgica, fazem prevalecer a manifestação narrativa, própria do gênero literário, em lugar da ação dramática. Evidencia-se assim, o pouco domínio do gênero dramático.

Essa gama de insuficiências, observada em diferentes espetáculos, evidencia a segunda característica que é a transmissão de conteúdos moralizantes, tentando "educar" a criança segundo uma ótica conservadora, impregnada de preconceitos, oferecendo um modelo estático e padronizado do ser humano e de suas contradições.

Felizmente também é possível vislumbrar experiências sérias e criativas, que iniciam uma nova etapa da busca de maiores níveis de qualidade para o teatro para crianças na atualidade. São tendências renovadoras que primam pelo respeito à individualidade, criatividade e inteligência da criança.

A partir da observação de diferentes espetáculos pude observar que o tratamento dispensado à criança, hoje, em nossa sociedade: comumente ela é tratada como sujeito a ser moldado, segundo anseios, planos e aspirações de uma ótica adulta. Em nome da idéia de que a criança é um objeto a serviço da educação, o espaço teatral muitas vezes é reduzido à sala de aula.

O fato de a criança ser indefesa e dependente é confundido com inferioridade, imaturidade e outros sinônimos. O que acaba contribuindo para uma produção teatral inferior. A idéia de superioridade do adulto em

relação à dependência material e afetiva da criança deve ser questionada e relativizada em detrimento da compreensão do seu universo e de tudo que a rodeia.

Longe da pretensão de apresentar conclusões, creio, que se faz necessário trilhar uma investigação da linguagem teatral, enquanto possibilidade específica de conhecimento, através de sua função simbólica. Também reconhecer o teatro, como função social, no qual o conceito de educação está imbuído de uma visão plural, em que educar significa discutir, refletir, transformar idéias, conceitos e valores que se entrelaçam nas contradições e diferenças do universo humano.



Teatro Jabuti

Referências Bibliográficas:

- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *No Reino da Desigualdade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

(*) Maria Aparecida de Souza é graduada em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com Especialização em Teatro-Educação, pela UDESC. Mestranda no Curso Educação e Cultura. Trabalha como arte-educadora na Prefeitura Municipal de Florianópolis.



O espaço Cenográfico: Cenografia ou decoração?

Oswaldo Gabrieli (*)

Um dos motivos que me levou a escrever um artigo sobre este tema para a Revista do 4º Fenatib, foi ordenar e expor algumas sensações e reflexões sobre o que tenho visto a respeito da formatação do espaço cenográfico no teatro infantil.

O teatro infantil padece em geral de grandes carências, principalmente quando comparado ao teatro adulto. Carência de recursos materiais, de espaços adequados, muitas vezes sobrevivendo em suas temporadas, das sobras do espaço e iluminação do espetáculo adulto com quem divide a sala. Acredito, porém, ser ainda mais marcante o fato de muitas vezes existir um despreparo por parte de cenógrafos, figurinistas, diretores e produtores, sobre o que significa fazer teatro infantil, fazer teatro com um projeto cenográfico adequado para teatro infantil, um cenário para ser visto e apreciado por crianças.

Em primeiro lugar quero fazer uma distinção, ao meu entender determinante, sobre o que é fazer cenografia e o que é apenas preencher um palco com múltiplos elementos. Tenho observado em vários espetáculos a farta utilização de elementos

justapostos (tecidos, elementos planos pintados, objetos) que estão em cena com o intuito de "decorar" a neutralidade da caixa preta. São elementos na maioria das vezes que não se relacionam entre si ou espacialmente nem são aproveitados em sua essência pelos atores ou pelos desenhos das marcações do diretor. Esses elementos estão em cena apenas para decorar. Estão desprovidos de "vida" cênica, carecem de qualquer significado além daquele de "ilustrar" pobremente onde o ator está e, o que é pior, poluir a cena com cores e formas colocadas gratuitamente, gerando um elemento que funciona como "ruído" à percepção do público.

Caminhando em outra direção e já falando no contexto do teatro infantil está o que eu chamo de "área de jogo" do ator ou espaço cenográfico lúdico. A cenografia nesse caso existe para colocar o jogo teatral num contexto simbólico que organiza o olhar do espectador. Um cenário que expressa uma "concepção visual", uma intenção plástica ao articular imagens, cores e formas, para organizar o olhar do espectador, provocar sensações e sensibilizar o olhar da criança,



um cenário que sirva também de apoio espacial e temporal para o ator se manifestar. Esse ambiente deveria permitir articulações lúdicas, transformações, jogos e possibilidades de movimentação para os atores e para os desenhos de direção.

Em qualquer projeto teatral as linguagens ou meios utilizados deveriam se complementar como um todo, pulsando e se relacionando entre si. O cenário, o figurino, a luz, a música, a dramaturgia, o trabalho do ator-intérprete, a utilização de bonecos e objetos animados dramaticamente, deveriam funcionar em comunhão e nunca um como pano de fundo do outro. Sob esse ponto de vista, cenógrafo e figurinista deveriam se articular, dialogar. Fazer um estudo dos ambientes onde acontecerá a peça, dos diferentes planos onde se desenvolverá a ação, das cores que serão utilizadas, das texturas, dos brilhos, dos diferentes materiais, são alguns dos primeiros passos que poderão ser tomados para elaborar um projeto cenográfico.



Téspis Cia. de Teatro

Algumas perguntas deverão ser formuladas junto à direção do espetáculo. Os elementos estarão fixos ou serão estruturas móveis capazes de desenhar ambientes diferentes? Partiremos de uma proposta realista, figurativa de cenário, ou utilizaremos

elementos simbólicos apenas sugerindo espaços e deixando a imaginação do público "navegar". Utilizaremos um figurino básico formal ou elementos estilizados, exagerados, que ampliem os recursos do ator? Fica difícil, ao se falar de algo que tem a concretude de um cenário ou de peças de um figurino, articular conceitos somente com palavras, sem que isso seja acompanhado por imagens ou ao menos por um relato que se aproxime, ainda que no plano imaginário, de uma idéia sobre a qual estamos falando em termos de cenografia.

Portanto, a seguir, vou relatar algumas experiências relativas ao XPTO, o grupo que atualmente dirijo e do qual também sou responsável pela direção de arte. Desde o primeiro espetáculo do grupo, "A infecção sentimental contra-ataca", existiu a necessidade de misturar a imagem do ator ao figurino e ao cenário. Recortes de cidade foram incorporados ao corpo do ator, hora eram peças que compunham um figurino, hora eram objetos animados utilizados dramaticamente (prédios que se transformavam em armas, máscaras, peças de um strip-tease). As formas se desconstruíam e se reconstruíam num cenário urbano. O material de base utilizado era o plástico. Amassado, queimado, transformado servia-nos como gerador de uma mensagem poética, como se disséssemos ao público: "você lidam todo dia com sacos de lixo, sucata, detritos industriais, olha a poesia que guardam esses materiais, olha a força dramática que revelam ao transformar-se em personagens". Canos com lâmpadas nas pontas eram os filhos de uma família, sacos de lixo gigantes disputavam alimentos, canos pretos retorcidos articulavam o rabisco de um rosto deformado pela noite, pelo frio e pela fome; flores soltavam fumaças coloridas e engravidavam a população, dois olhos de luz como faróis de carro passeavam entre os desenhos do biombo cenário, se perseguiam, se desencontravam, se amavam.



Teatro Diadokai

Outras vezes, como no caso de Kronos, o espetáculo nasceu de um projeto cenográfico elaborado a partir de um sonho no qual pessoas empurravam rodas gigantescas dentro de uma pista circular. Queríamos que o espetáculo guardasse em sua essência a fragilidade do sonho, o efêmero, o nebuloso. O primeiro passo foi concretizar os objetos que seriam parte principal do projeto cenográfico: duas rodas gigantes de madeira e ferro com grande mobilidade. Rapidamente, nos ensaios, descobrimos seu grande potencial dramático e também os interessantes jogos que nos ofereciam quando criavam espaços diferentes, como corredores virtuais e pequenos palcos dentro do grande palco, além de uma versatilidade enorme, possibilitando no jogo com os objetos, estruturar micro-espacos como o de uma ampulheta desenhada na roda que servia de morada para dois bonecos que residiam em seu interior, a base de um gigantesco vulcão ou os portais da besta do tempo. Os elementos cenográficos criavam espaços e os destruíam a cada momento. Criavam um caminho pelas sombras para articular o olhar do espectador sem dizer

exatamente que "isto é isto" e "aquilo é aquilo", muito pelo contrário, permeando de magia o espaço cênico, levando o olhar do espectador por um caminho surreal e onírico.

Um dado interessante: quase ao mesmo tempo em que estreamos Kronos, Ulisses Cruz ensaiava uma obra onde apareciam elementos cenográficos muito próximos ao de Kronos, dentro de um contexto dramaturgico completamente diferente. Acredito ser isso pura sincronicidade. As formas estavam no ar no plano inconsciente. Existiram vários projetos do XPTO onde o elemento cenográfico era uma ou várias estruturas móveis multifuncionais; foi o caso da ópera "Aquelarre 2000 la luna" e das peças "O pequeno mago", "Babel Bum", e "Buster". Especificamente em "O pequeno mago", as árvores da floresta e as partes que compunham o castelo, construídos de ferro e elásticos em estruturas circulares com rodas, permitiam rápidas movimentações, criando perspectivas diferentes e dando velocidade às cenas e às passagens entre as cenas. A floresta e o castelo mudavam de lugar, criando um movimento cinematográfico", desde o ponto de vista do público observador.

Cabe destacar a fundamental participação de atores manipuladores, sensíveis aos detalhes das coreografias, das pontuações e manipulações técnicas das árvores, da abertura das folhagens que funcionavam como gigantescos leques, bem como da manipulação de objetos e bonecos. Em Buster, o cenário consistia em caixas metálicas de grande porte, com portas duplas e giratórias que permitiam muitas articulações espaciais diferentes, trabalhar em diversos planos de altura e criar uma variedade de truques de entradas e saídas por portas e alçapões. Alguns dos personagens eram clonados por dois ou três atores, o que facilitava entradas e saídas rápidas de lugares distantes e em planos diferentes, o que permitia criar divertidos jogos de ilusão.



Gostaria ainda de destacar a utilização pelo XPTO, de figurinos cenográficos que permitem aos atores criar seus próprios "lares ambulantes".

No interior desses figurinos os personagens "vivem". Andam pela cena utilizando o cenário-figurino para sublinhar a saída de uma mão por um buraco, a mexida de uma perna, esconder a cabeça, etc. Geralmente quando utilizamos esse tipo de figurinos de grande porte, deixamos de lado elementos cenográficos muito marcantes e, principalmente, utilizamos a luz dentro de uma caixa preta para determinar espaços climáticos diferentes.

Sem dúvida, o teatro de bonecos e de animação representou para o projeto cenográfico e para os figurinos do XPTO, uma fonte referencial muito importante. O imprevisível, a surpresa, a imagem sugerida ou inacabada é uma constante na concepção visual do grupo. De alguma forma deixamos que o espectador participe, concluindo virtualmente uma imagem, uma forma. O ator que trabalha no XPTO se posiciona dentro da obra como uma criança que brinca com objetos e formaliza um enredo, num procedimento onde a imaginação é campo fértil no processo da criação.

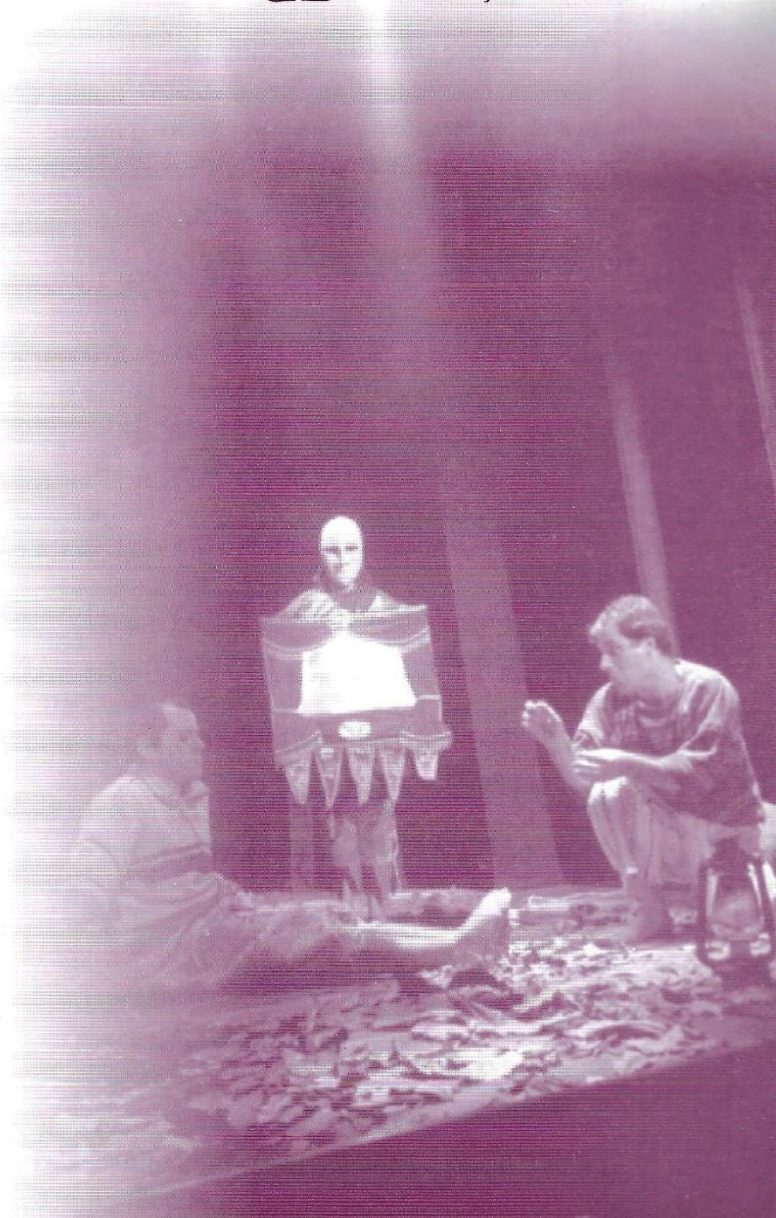
Nenhum figurino até hoje foi construído como uma peça utilizável no "dia a dia". Sempre houve, até nos figurinos mais clássicos, como no caso de "Buster", a necessidade de pesquisar materiais não convencionais, ampliar as proporções das roupas, destruir de alguma forma o espaço físico "conhecido" do ator, desestruturar seu andar pelo palco, sua estabilidade, criando a necessidade de reconstruir o personagem desde uma perspectiva nova, em perfeita harmonia com o objeto roupa que o veste, com o objeto cenário que o determina espacialmente. Claro que esse tipo de trabalho necessita de um tipo de ator que se doe, um pesquisador, um ser criativo que interaja com

a novidade e a dificuldade e, sobretudo, com muito tempo para os ensaios. O figurino e o cenário chegam para o ator no início do processo e deverão ser seu play-ground, o berço da sua expressão.

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



*Boto-Vermelho
Produções Artísticas*



O desafio da criatividade

Marisa Napolini (*)

Há aproximadamente 10 anos assinando uma coluna semanal no suplemento infantil O Estadinho, comecei a freqüentar compulsivamente as sessões de teatro infantil em Florianópolis para escrever sobre o que se via/fazia por aqui. Tentando ser imparcial sem impor meu ponto de vista, me dispus a entrevistar os espectadores adultos e crianças, buscando subsídios para ser fiel à opinião do público.

A produção cultural para a infância e adolescência sempre me atraiu, mas me incomodava enormemente a falta de criatividade, o respeito ao universo infantil nas montagens locais. Para minha surpresa, na primeira investida casa lotada, um dos pais entrevistados começou a gritar pela polícia, xingando a peça de desonesta e detestável e exigindo cadeia aos integrantes do elenco. Seu filho, num canto, assustado com a reação do pai, limitou-se a comentar: eu gostei.

O episódio me marcou. Havia um enigma a ser desvendado: será que só os adultos conseguem discernir um espetáculo de qualidade de produções medíocres? Crianças são seres em formação. Na falta de referências, podem ser terrivelmente influenciadas. Cabe aos pais e às escolas proporcionar as possibilidades de escolha para que se desenvolva nas mesmas um senso crítico capaz de separar o joio do trigo.

O problema seguramente não se restringe a Santa Catarina. Em todo o país e em boa parte do planeta, a produção voltada para a infância é considerada de menor valor. Ela só sobe na escola quando são computados os lucros. Mesmo entre os teatros, há preconceito. Fazer teatro infantil é relegado a segundo plano, geralmente assumido pelos iniciantes, que procuram adquirir experiência com crianças para então fazer teatro de verdade. Em alguns casos a produção infantil é destinada a levantar o caixa, depois de uma produção adulta sem sucesso.

Fazer teatro não é montar espetáculos. Não se trata de escolher um texto a partir do número de atores de que se dispõe. É fundamental pensar como trabalhar com uma criança e não se utilizar de gente despreparada que começa a trabalhar justo para a criança. Os atores começam pelo teatro infantil, quando deveriam terminar por ele. Teatro tem que transformar quem faz e quem assiste. É movimento puro.

Na carona de boa parte da literatura infanto-juvenil, os textos escritos ou adaptados para teatro abusam dos diminutivos, se utilizam de vozes de desenhos animados mal dublados e menosprezam a capacidade de raciocínio do espectador. É comum ver baús com tesouros encantados posicionados no meio do palco, enquanto



atores imbecilizados perguntam ao público onde terá se escondido o mesmo. A histeria se torna coletiva. Na ânsia de desvendar o óbvio, crianças excitadas gritam pelo tesouro, pelo lobo que está ali do lado, louco pra te comer, e só o ator não consegue ver. Onde é que foi parar a verdade? Teatro é ficção, não mentira.

Em geral, as produções se dividem em dois tipos. De um lado as remanescentes da geração bicho-grilo, que abusam de florzinhas e borboletas saltitantes, onde reinam personagens estanques, desprovidas de conflitos e problemas, em que as soluções surgem como num passe de mágica, sem exigir qualquer tipo de esforço do protagonista, numa harmonia irreal que pinta o mundo como um paraíso. De outro, adaptações desatualizadas de contos de fadas que não estabelecem qualquer vínculo com o mundo real da criança ou ainda adaptações de sucessos televisivos (leia-se Flintstones, Tartarugas Ninja e Batmans e Robins da vida).

A interpretação empostada, caricatural, quando não irritantemente infantilóide, aliada ao moralismo e no preconceito reinantes na "mensagem da história", deixam claro que o tratamento dispensado às produções ditas adultas não é nem de longe cogitado nas infantis. A ladainha se repete no que diz respeito a cenário e figurino. Panos pintados com desenhos primários, sem qualquer noção de perspectiva e figurinos que mais se assemelham a fantasias de carnaval, menosprezam a capacidade de percepção da criança.

Fazer teatro infantil implica numa vivência exaustiva com o universo da criança, seus valores, sua linguagem e seu modo de expressar. Imprescindível resgatar a criança do adulto que faz teatro, resgatar o riso e a lágrima verdadeiros no ator, para atingir a verdade do espectador, seja ele adulto ou criança.

Exceções existem, é claro. Em geral estruturadas em buscas, em pesquisas de

linguagem que permeiam o trabalho de grupos que se dispõem não a fazer teatro infantil, mas a fazer TEATRO. Teatro que não se baseia na história nem na odarice, mas no jogo, no respeito à inteligência e na exploração do lúdico. E aí são bem-vindos os pais, filhos, avós e recém nascidos, sem riscos de tédio, nem dores de cabeça.

A atitude mercenária, irresponsável e muitas vezes descompromissada reinante nas propostas de teatro infantil, faz pensar no tipo de investimento que está fazendo no espectador do futuro. Além de concorrer com o cinema, o vídeo, os games e os parques de diversões, o teatro corre o risco de ter como principal inimigo, o próprio teatro.

(*) SC - Atriz, diretora, professora de teatro e jornalista



Cia. Circo de Teatro Sem Lona

Oficina de teatro para crianças: processo e descobertas...

por Denise da Luz (*)

Pensar numa oficina de teatro para crianças é recorrer ao que ela possui de mais genuíno, pois o lúdico e o jogo fazem parte do universo infantil. A criança está muito receptiva para estabelecer pontes com seu imaginário, está mais livre de preconceitos que normalmente são adquiridos através das relações sociais. Dessa maneira, a utilização do corpo nos exercícios teatrais é encarada com muita naturalidade, uma vez que está habituada a ler o mundo e a construir seu conhecimento através dele.

À medida em que nos tornamos adultos, vamos nos enquadrando nos moldes sociais e "perdendo" ou "esquecendo" uma certa sensibilidade. E quando nos defrontamos com um trabalho dessa natureza, temos que inicialmente passar por um momento de descontração do qual a criança não necessita, pois está menos "viciada" nas convenções.

Mais do que transformar crianças em "pequenos brilhantes", acredito que um contato com a arte teatral pode contribuir com o seu desenvolvimento nos mais diversos aspectos, tanto cognitivo quanto emocional e social. O que importa quando se trabalha teatro com criança não é a montagem de um grande espetáculo ou se ela possui talento ou não, e sim passar pelos jogos, encarando-os como exercícios de auto conhecimento. Ou seja, o que interessa de fato é o processo e não o resultado. Se a experiência foi bem vivenciada, a criança terá crescido, mesmo que isso signifique "apenas" poder se relacionar melhor com o mundo que a cerca.

A criança tem um imenso potencial a ser explorado. É um ser curioso querendo descobrir o universo, o seu universo! E nada melhor do que a arte, nesse caso específico a arte teatral, para canalizar esse manancial e colocá-lo a serviço da criação e da descoberta.

Minha experiência em teatro com crianças está além da realização de oficinas, pois dirijo atualmente em Itajaí, a Cia. de Atores Mirins, que hoje já são adolescentes e oriundos das oficinas de teatro da Téspis (o grupo do qual participo como atriz). Esse grupo já está junto há mais de dois anos e tenho comprovado com meus companheiros, a possibilidade de realizar um trabalho a longo prazo, com muita entrega e disciplina. Não tenho dúvidas também de que, se seguirem trabalhando, poderão transformar-se em bons atores num futuro próximo, inclusive porque começaram a desenvolver um trabalho num momento em que ainda estavam muito receptivos aos estímulos e provocações.

Toda essa trajetória tem contribuído muitíssimo para suas formações enquanto indivíduos. Diante disso, me parece que tanto poderão optar por seguirem trabalhando como atores ou direcionarem tudo o que puderam experienciar para um outro foco, uma vez que certamente o que ficará de toda essa experiência é o processo. E o processo é vivo!

(*) Atriz, diretora e professora de teatro (Téspis Cia. de Teatro) e Presidente da Associação Itajaense de Teatro



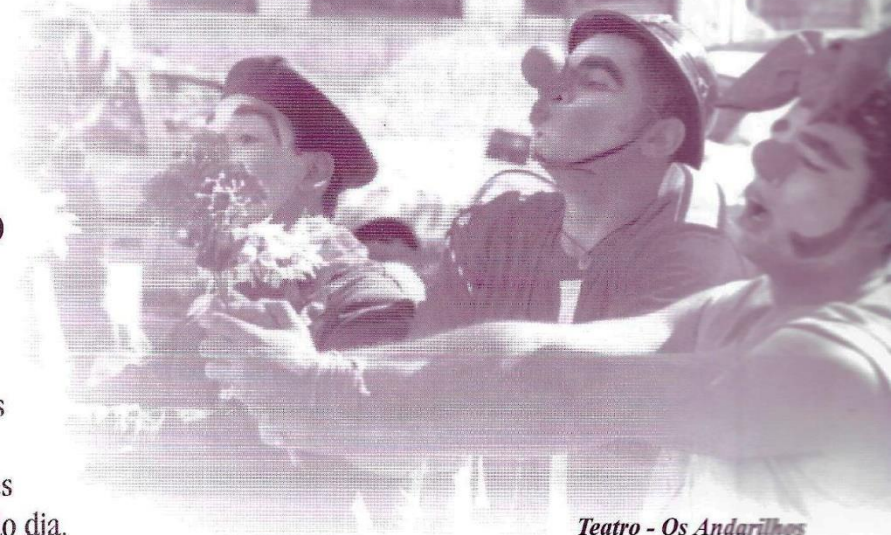
O mundo é só colorido?

Lourival Andrade Júnior (*)

O teatro para crianças em nossos tumultuados dias se faz cada vez mais necessário. Eventos que discutam esses espetáculos também estão na ordem do dia. Por isso, a relevância do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, já em sua quarta edição. Como membro da comissão de seleção e debatedor deste evento, e, principalmente, como um livre pensador, no que se refere às questões teatrais em nossos dias, aproveito este espaço para discutir a temática das peças apresentadas nesses últimos anos do Festival e em outras produções para crianças no Brasil.

Antes ainda, vale ressaltar que a preocupação com espetáculos que valorizem o trabalho do ator estão, finalmente, em ascensão. Vários são os trabalhos onde o cenário, figurino e adereços estão apenas a serviço dos atores, e não como em outros tempos, onde o ator ficava amarrado a uma estrutura de produção que o engolia e o fazia apenas instrumento ilustrativo no espetáculo. O ator volta a tomar as rédeas da encenação.

Não acredito que isso já tenha chegado a bom termo, mas é um bom indicativo para o



Teatro - Os Andarilhos

futuro. Retomando a temática, os espetáculos para crianças continuam a mostrar ao público apenas um lado da criança e ainda não conseguiram penetrar de forma artística no outro lado do universo infantil. Serei mais objetivo: somente aparecem o lúdico, a fantasia, os sorrisos e, invariavelmente, os finais felizes. Não entrarei no mérito dos espetáculos, e não são poucos, que ainda tentam enfiar na criança uma "mensagem", principalmente de cunho moral.

Esses realmente são um desserviço à arte e à sociedade livre que muitos de nós almejamos. Com certeza, não estou aqui fazendo propaganda para que os espetáculos para crianças façam reverência à violência, isso a televisão já faz com muita competência, infelizmente. Discuto sim, a necessidade de apresentar à criança também suas perdas, frustrações, derrotas, mesquinhas e, porque não, a morte. Isso tudo, quando é apresentado em um ou outro espetáculo, está

camuflado e a criança pouco tem contato com essa realidade. A temática dos espetáculos dificilmente fala especificamente sobre um desses temas.

Lembro-me de um espetáculo do Grupo Proteu, de Londrina, que trabalhava na perspectiva dos sonhos dos meninos de rua, onde todos éramos surpreendidos com a morte do personagem principal, atingido por uma bala perdida. Todos pararam para pensar e refletir sobre a miséria dos meninos e meninas de rua no Brasil. Este, sem dúvida, foi um espetáculo que disse ao que veio.

Desculpem-me os puristas, mas é chegada a hora de avançar nessas discussões. Estamos reproduzindo um pensamento infantilizante, que apenas serve aos olhos e, como preferem alguns, ao "coração". A criança não será adulta, ela já está inserida no mundo dos "grandes". Negarmos isso é mantermos o preconceito e a distância entre nós e elas. Como bem nos disse Maiakovski, o "teatro não é espelho, mas sim lente de aumento". A criança precisa vislumbrar, através de nossa arte, o mundo em que ela vive, e como ela deve lidar com ele. Deixar que ela tome posições somente quando já for "grande", apenas protela o problema. Não desejo que cometamos o erro de crescer as crianças antes do tempo, mas sim, de fazer com que elas olhem o mundo, não somente lúdico, com a sua visão de criança, sem esconder ou camuflar. Pintar o mundo somente com cores coloridas é tão pernicioso quanto não pintá-lo. É um desafio. Como viveriam o teatro, os atores, diretores e dramaturgos, sem o desafio e o conflito? Estamos alertas e sempre pensando e repensando, por isso estamos vivos. Viva o teatro para crianças!



(*) SC - Ator e diretor de teatro, pós-graduado em Teatro pela Faculdade de Arte do Paraná. Diretor do Grupo Teatral "Acontecendo Por Aí" e do Grupo de teatro da Univali. Foi Presidente da Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário Poiesis, e Gerente de Artes Cênicas da Fundação Catarinense de Cultura.



Grupo Ribalta



Mesa Redonda

Direção do Ator no Teatro para Criança

Coordenação: Valmor Beltrame (Nini)

Participação: Ricardo Gomes

Denise da Luz

Jorge Vermelho

**Valmor Beltrame (Nini) - SC - Ator,
professor e diretor teatral**

O Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau vem se consolidando como evento que, além de reunir espetáculos teatrais de qualidade artística destinados ao público jovem, também tem possibilitado a discussão e debate sobre aspectos importantes em torno desta arte. A realização dos debates de cada espetáculo que integra a programação do Festival, oficinas, palestras e a realização da mesa redonda, revelam o entendimento dos organizadores do evento como importante espaço de formação e aprendizado.

A cada ano a direção do Fenatib organiza uma mesa redonda escolhendo um tema relacionado com o teatro infantil. Na edição passada, o assunto foi dramaturgia. Este ano as atenções estão voltadas especialmente para o trabalho do ator, em particular a interpretação no teatro infantil.

A definição deste tema se deve fundamentalmente à percepção de que é comum, atores, quando atuam num espetáculo para crianças, independentemente da idade da personagem que interpretam, assumirem mudanças corporais que se aproximam de uma forma estereotipada de criança. Os joelhos dobram, as pontas dos pés são posicionadas para dentro, os ombros

caem, os braços parecem pêndulos e a personagem se infantiliza. Por que isso acontece?

Ao problematizar este aspecto da encenação do espetáculo, surgem perguntas: o que é o teatro para crianças? Em que o teatro para crianças se diferencia das outras formas de representação cênica? Por que não existe dança infantil? Por que não existe circo infantil? Quem são as crianças às quais se dirige o teatro feito "para crianças"? Às que podem ir ao teatro? Às que se deixam influenciar pela propaganda e consumo de bens culturais destinados a essa fatia do mercado? Quem é o ator que trabalha no teatro para crianças? O principiante esperando a "grande chance" de se projetar no teatro para público adulto? Trabalha no teatro infantil por opção estética/artística ou por questões econômicas/comerciais? Precisa dominar saberes distintos de quem atua no teatro adulto? Que concepção de criança e infância os espetáculos apresentam?

Estas e outras dúvidas estarão permeando as discussões desta mesa redonda. Responder a todas estas questões não é tarefa fácil, porque este tema parece um novelo com muitas pontas, enredadas, cada uma delas levando a outras. Por isso, um rápido olhar sobre a história do teatro infantil pode ajudar a compreender melhor seus problemas e acertos.

Um pouco de história

O teatro para crianças no Brasil é atividade relativamente recente. Historiadores apontam a encenação do espetáculo "O Casaco Encantado" de Lúcia Benedetti, em 1948 no Rio de Janeiro, como referência marcante na definição do início dessa prática artística. No entanto, é possível registrar não só no Rio como em outras cidades brasileiras a existência de encenações, seguramente sem a repercussão obtida pela peça "O Casaco...", que confirmam a produção crescente para esse público.

Nos anos cinquenta é possível registrar três iniciativas importantes, impulsionando o teatro infantil: Maria Clara Machado funda O Tablado, no Rio de Janeiro, até hoje em pleno funcionamento; em São Paulo, Júlio Gouveia e Tatiana Belinky criam o Tesp e em Porto Alegre, Olga Reverbel dirige o Tipie.

Mas é nos anos sessenta, e principalmente nos setenta, que o país passa a produzir em ritmo intenso, espetáculos destinados ao público infantil. Deste período é possível destacar muitos trabalhos que se diferenciaram pelo cuidado e acabamento técnico e artístico.

"História de Lenços e Ventos" do Grupo de Teatro Vento Forte, escrito e dirigido por Ilo Krugli é uma das referências mais importantes desta época, por deixar de lado o tom didático, presente na maioria dos espetáculos do gênero, e se apresentar como espetáculo sem fronteiras etárias. Abandona o texto e a intensa movimentação em cena como recurso para substituir a ação dramática.

Possibilita múltiplas leituras da obra em contraposição à obra fechada comum às montagens. Deixa de lado situações maniqueístas, com personagens clichês, estereotipadas e apresenta um espetáculo com

conflito, mas predominando o poético, por vezes lírico. Mas sobretudo o prazeroso jogo do faz de conta presente em "História de Lenços e Ventos" fazem deste espetáculo um trabalho que, apresentado no horário destinado ao público infantil, é, antes de tudo, teatro.

Influências

Esse trabalho é referência ainda para os grupos de teatro para crianças, influenciando a produção de muitos elencos. No entanto, isso não significa que a qualidade dos espetáculos tenha melhorado de forma generalizada. Como diz a professora Maria Lúcia Pupo, em recente artigo publicado na Revista da USP n 44, "Afora, portanto, esses casos particulares, o que se pode verificar é que a especificidade da dramaturgia e da encenação infantis não vêm lhe assegurando o nível de qualidade enquanto criação artística. Subjaz às representações mentais do adulto produtor do discurso teatral a imagem de um jovem espectador marcado por uma espécie de indigência de caráter intelectual. Uma encenação pobre, um texto recheado de lugares-comuns ou uma interpretação incipiente são veiculados sem maiores constrangimentos, na medida em que têm apenas crianças como alvo." (2000: 338)

Nos anos oitenta e noventa é possível constatar o aparecimento de uma nova tendência teatral, agora para adolescentes. A fragmentação do discurso verbal e cênico, o abandono de possíveis elementos didáticos, uma espécie de atualização da encenação, têm sido a preocupação dessas produções. Diante destas tantas denominações, "teatro infantil, teatro jovem, teatro adolescente" as inquietações sobre essa atividade artística não desaparecem. As perguntas ou dúvidas anteriormente explicitadas continuam sem respostas.

Gianni Rodari, educador italiano,



perguntado sobre a necessidade de se fazer arte para crianças, responde que, sim, é preciso, porque aí reside a possibilidade de transmitir às crianças, nossas paixões. "Eu entendo por paixão, a capacidade de resistência; a intransigência em negar a hipocrisia sob qualquer forma em que se apresente; a vontade de agir e ser o que se é; a consciência do dever que temos, enquanto homens, de mudar o mundo para melhor, sem nos contentar com as medíocres mudanças aparentes; a coragem de dizer não, sobretudo quando seria mais cômodo dizer sim; a coragem de não fazer como os outros, mesmo que seja preciso pagar por isso; a arte para crianças deve sobretudo demonstrar nossas paixões." Acredito que o sonho de Rodari pode ser o sonho de muitos de nós e pode pautar o trabalho de todos os que lidam com teatro, não apenas para crianças, mas com todo o público.

Participantes

Para aprofundar as discussões sobre o tema desta mesa temos Denise da Luz, atriz da Cia. Téspis de Itajaí/SC, que acumula a experiência de dirigir um elenco de atores adolescentes na sua cidade. Denise trabalha como atriz em espetáculos para crianças e adultos e vem construindo uma carreira sólida no cenário catarinense. Seu espetáculo "Era uma vez... Eram duas, Eram três!" integra a programação deste Festival.

Ricardo Gomes, diretor do Grupo Diadokai, do Rio de Janeiro, é mestre em teatro pela UniRio e estudioso das artes orientais, investigando como as práticas do oriente podem ser referência para o ator ocidental. "Pedro e o Lobo" é o espetáculo dirigido por Ricardo integrando a programação deste evento. Jorge Vermelho, diretor da Cia Azul Celeste, de Pindamonhongaba/SP, acumula uma das mais

ricas e diversificadas experiências na atividade teatral, sendo ator, figurinista, iluminador, músico-compositor, entre tantas outras competências que a montagem do espetáculo exige.

Como é possível perceber, são profissionais atuando em realidades distintas, interior de Santa Catarina, um grande centro como Rio de Janeiro e interior de São Paulo. Essa diversidade de realidades, com experiências tão singulares, tornará este encontro rico e produtivo.



Cirquinho do Revirado

Denise da Luz SC - Atriz, professora e diretora de teatro (Téspis Cia. de Teatro) e Presidente da Associação Itajaense de Teatro

Entre o teatro para crianças e o teatro para adultos, na minha opinião, não há diferenças estéticas ou estruturais. O que existe é a diferença de linguagem, que deve privilegiar o modo que a criança lê o mundo, o que ocorre normalmente com qualquer montagem. Dependendo do público alvo ao qual uma peça está direcionada ou do gênero em questão, se optará por uma determinada linguagem.

Sendo assim, o preparo do ator de espetáculos para crianças deverá ser idêntico ao do ator que trabalha para adultos. Afinal de contas, os princípios básicos da preparação do ator são sempre os mesmos, o que muda é a aplicação destes, em função do trabalho específico no qual ele está envolvido.

Tenho percebido, entretanto, que ainda há uma tendência em se utilizar do teatro infantil para dar lições de moral e ensinar algo à criança, o que eu classificaria como resquícios do teatro didático. Ainda que isso já venha se modificando bastante ao longo dos anos, podemos observar uma série de trabalhos que ainda possuem essa característica. E isso evidentemente aparece também no trabalho do ator, que apresenta este tipo de trabalho com tom professoral, utilizando palavras muito bem articuladas e reforçando tudo com gestos óbvios, no sentido de que ela "compreenda melhor" o que ele "pretende ensinar". Sem falar nos estereótipos.

Têm-se a impressão de que no teatro para crianças os personagens não necessitam ter profundidade. As figuras das próprias "personagens-crianças" são estereotipadas e cheias de clichês. E surgem ainda outras questões do tipo: teatro para criança tem que ser alegre, animado, com muita música, muita cor. Me parece que não há problema em nenhuma dessas escolhas, desde que estejam contextualizadas e que não apareçam apenas como recurso fácil.

Sabemos inclusive do preconceito muitas vezes ainda existente com o ator que faz teatro infantil, como se participasse de um teatro inferior ou mais fácil. Acredito que esse fato esteja ligado a uma questão maior, ou seja: a própria criança é vista de maneira superficial dentro da nossa sociedade, então tudo que se destina a ela é menor, é menos.

A Téspis Cia. de Teatro (da qual sou integrante), desde sua fundação trabalha com espetáculos para este público e tem, por

exemplo, uma grande preocupação com o trabalho do ator, realizando estudos no sentido de ter um desenvolvimento cada vez mais amplo. No início não sabíamos muito bem o que queríamos com o teatro infantil, mas já sabíamos o que não queríamos.

Em sintonia

Possivelmente, em algum momento, tenhamos incorrido em alguns destes equívocos que criticamos, já que nunca estamos totalmente isentos deles. Por isso, nos parece importante estarmos atentos e sempre trabalhando para não reforçar os deslizes.

Considero o ator de teatro infantil um privilegiado, pois está diante de um público absolutamente sincero. Mas há que se tomar cuidado com isso também, pois, como citou Nini (Valmor Beltrame) em um artigo: "As crianças são nossos críticos mais sinceros mas também são os mais indefesos, porque com facilidade se aquietam ao apelo de silêncio feito pelo adulto pai ou professor, que o acompanha ao teatro". (Jornal "Ô Catarina" - Cutucando a onça... Esse nosso teatro infantil). E, muitas vezes, a criança já vai ao teatro com uma formação mal direcionada, estimulada por alguns programas de televisão ou pelo teatro infantil caricatural.

O ator deve estudar muito o material em que está trabalhando. Deve esforçar-se por conhecer o universo da criança, procurando estar em sintonia com seu raciocínio e seu imaginário, que, por sinal, é muito rico. É preciso ter cuidado para não permitir que o "nosso adulto" deturpe ou distorça esta realidade. O papel do diretor, que articula os elementos cênicos, deve levar em conta todos estes aspectos.



Ricardo Gomes -RJ - Diretor do Grupo Teatro Diadokai

A frase de Stanislavski "O Teatro para crianças tem que ser igual ao adulto. Só que melhor", escrita no cartaz e no programa do Festival, define sinteticamente o que eu penso sobre o teatro infantil. Por isso há responsabilidade imensa quando uma montagem se dirige a uma mente em formação. Obviamente quem lida com crianças sabe, cada uma delas é diferente, tem personalidade, tem conceitos e valores. Mas quando vai ao teatro geralmente está muito aberta, disponível, e isso é uma responsabilidade muito grande em relação ao que se vai oferecer a ela.

Você está formando ou você está deformando? Não que o teatro infantil deva ter um cunho didático, não é por aí, mas isso coloca a questão o por quê de se estar fazendo teatro. Por que se está fazendo arte? Qual é a relação a ser estabelecida com o público?

O teatro, para mim, é encontro, só que nesse encontro, quem está em cima do palco é, digamos assim, o anfitrião. O ator é a pessoa que se preparou para esse encontro, enquanto o espectador vem aberto para receber e trocar com o personagem. Penso que na questão estética não existe diferença entre o teatro infantil e o teatro adulto. Aliás, muitas obras em diversos setores, cinema, teatro e literatura, podem ser consumidas por um adulto ou uma criança, o que muda são os níveis de leitura. E não quer dizer que o nível de percepção da leitura da criança seja menos rico do que o do adulto, muito pelo contrário.

Na peça que apresentamos no Festival, **Pedro e o Lobo**, há um exemplo disso. Num certo momento, Priscila, a atriz, troca a gravata branca por uma vermelha, no momento em que a personagem Sônia, a pata, morre e é comida pelo lobo. Sempre que

tenho oportunidade pergunto se as pessoas notaram e raramente os adultos percebem; já as crianças quase sempre atentam para o detalhe.

Quer dizer, as crianças têm um olhar perspicaz a elementos que aos adultos passam despercebidas. Esse detalhe do laço é significativo. Evidencia que a criança está mais aberta à linguagem visual e corporal, à linguagem não verbal, à linguagem subliminar. Sinto que no teatro infantil há amplo espaço para explorar a linguagem física, corporal, e a criança responde de forma muito rica.



Atores da Truanesca

Estereótipos

Chamo atenção para percebermos a forma interessante como as crianças reagem ao espetáculo - não são passivas e o adulto é passivo. Ele pode até estar achando o espetáculo uma porcaria, mas fica ali, quietinho, talvez vá embora... mas se cuida, nem sempre sai da sala porque pode pegar mal. Ele tem um comportamento estereotipado, as vezes dorme (se está escuro... ninguém vê). A criança não, quando não gosta, diz, "eu não gosto dessa porcaria, eu quero ir embora." Isso é fantástico. Para a criança não existe "a boa educação", obviamente existem reações e reações. Mas penso que a relação se estabelece de uma forma que exige seduzir e conquistar o público ou a criança.

Sentir que se conseguiu isso é uma coisa fantástica, é vitória do trabalho de todo mundo que faz teatro para criança. Todo mundo já deve ter passado por isso, você vê a platéia que no começo está fazendo a maior bagunça, fazendo brincadeiras que não tem nada a ver com a peça, e aos poucos elas vão entrando, entrando, daqui a pouco estão prestando atenção no espetáculo, estão até participando, falando, mas de uma forma pertinente que tem a ver com o que está acontecendo em cena... é maravilhoso. E no teatro adulto isso é mais sutil ou difícil de se perceber de forma clara.

Sobre a montagem de **Pedro e o Lobo**, queria dizer que nunca tinha feito nada para criança, nem como ator. Durante o processo de encenação na primeira fase eu não me preocupei com a questão do público ao qual eu estava me dirigindo. Mas de um certo ponto em diante comecei a pensar nisso e ficar preocupado, me perguntando: será que crianças vão entender essa coisa, a mesma atriz fazendo vários personagens, essa linguagem mímica, enfim todas essas referências? Será que elas vão acompanhar? E para meu espanto, elas acompanham e muito bem. Inclusive as crianças menores "viajam" mais do que as crianças maiores. As crianças de dez anos por aí, curtem, mas é mais estatisticamente. Às vezes explicitam: "Achei um pouco chato, não gostei muito." Percebo que estão esperando outra coisa, adulta entre aspas, para a visão delas. E as crianças pequenas saem imitando a Priscila, repetindo movimentos da mão ou da saia, demonstrando ter identificação com aquele tipo de linguagem. Porque eles têm a imaginação aberta a isso.

Procuo ler muitas coisas sobre as crianças, o comportamento delas, e na prática verifico justamente o contrário do que dizem. Por exemplo: uma coisa que ouço muito é "a criança é concreta." Você não pode chegar e dizer esta é uma cadeira se a cadeira não estiver ali, porque segundo alguns, a criança

tem que ver a cadeira. Isso não se confirma na minha prática, porque ela tem a imaginação aberta. Se eu lhe mostrar uma caneta e disser isso aqui é uma cadeira e se eu tiver possibilidade de convencê-la, se eu for realmente convincente e tiver técnica teatral para transformar uma caneta numa cadeira, a criança não vai nem por um momento questionar isso.

Para sempre

Outra questão é a complexidade da linguagem. Críticas sobre **Pedro e o Lobo** falavam que a peça não era adapta às crianças pequenas. Obviamente que para uma criança de dois ou três anos é ainda um pouco complicado para qualquer espetáculo, mas na minha prática as crianças pequenas, de quatro anos para cima, são as que mais gostam da peça. Então uma coisa para se pensar é se o que estamos dizendo sobre a criança tem embasamento.

Quanto à experiência de ser pai, que é totalmente nova para mim, eu estava pensando em dois aspectos relacionados com o que estamos falando aqui: diante do filho você sente uma responsabilidade imensa em relação a tudo que você oferece ou proporciona a ele, até na alimentação. Você sabe que o alimento que se oferece a ele, vai fazer com que cresça, forme seu cérebro, seus músculos, etc. Podemos ter isso com relação ao teatro, esse alimento que estamos dando para as crianças, é a primeira experiência, vai marcar para sempre.

E o outro lado da experiência de ser pai, é essa oportunidade de ver esse ser se formando e crescendo, eu acho que para o trabalho do ator isso é extremamente enriquecedor. A criança pode ser modelo para o ator, a sua capacidade de reagir aos estímulos, mesmo quando é nenenzinho, de ouvir os sons, como se vira, como está aberta



a receber respostas, esses estímulos ... é tudo o que nos atores buscamos. E essa sensação de que você também pode aprender com ela além de ensinar, isso não é demagogia. Como dizia Platão, que fala muitas vezes através do mito, "nós não aprendemos nada", porque a gente já sabe tudo e apenas esqueceu. E o processo pedagógico também é lembrar alguma coisa que se esqueceu.

Na vida, lógico que a gente aprende, elabora, enriquece, torna mais complexo, mais rico, mas também perdemos isso. E fazemos teatro, arte, no sentido de manter acesa essa criança, buscar essa coisa que esquecemos, que é um contato mais sensível, ver uma coisa e buscar no catálogo mental como classificar, se vejo um objeto que balança, que tem certa cor, que tem um certo tamanho, eu posso dizer: isso é uma árvore.

Jorge Vermelho - SP - Diretor da Companhia Azul-Celeste

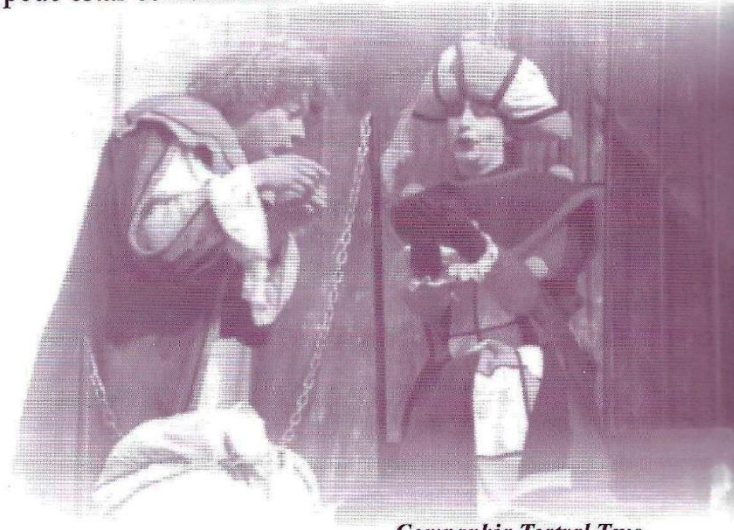
Para mim, o que motiva um Festival como esse de Blumenau é justamente gerar uma quantidade de reflexões e instigar para que possamos voltar para nossos grupos, discutindo quais caminhos se tomar com o trabalho. Ou que comecemos a nos perguntar: que caminhos estamos percorrendo para chegar às pessoas?

Nós que trabalhamos com teatro. Queremos nos comunicar, seja com um público infantil, seja com o público adulto. O que a gente vislumbra hoje é isso, é conseguir a comunicação. Mas entendimento sobre essa comunicação é que é complicado.

Minha vivência de teatro para criança no interior do Estado de São Paulo é grande, me permite realizar diversos trabalhos para crianças e também encontrar com grupos de teatro no interior. O que percebo é que a maioria das pessoas está elegendo o

imagético, valorizando o imagético dentro do teatro para criança e se apoiando nesse imagético para que ele se concretize e se realize plenamente, o que é muito difícil.

Em contrapartida, estamos num Festival onde está se discutindo a função do ator no teatro para crianças. Isso é o que dá ganho ao nosso trabalho - quando se começa voltar a preocupação do teatro para criança, principalmente na interpretação. Mais se começa a discutir como isso vai se destinar e como isso vai comunicar através do ator, não só da imagem. Assim, a imagem tem uma função fundamental para reforçar o que o ator pode estar comunicando.



Companhia Teatral Texc

Aprofundar

Penso que a reflexão sobre o trabalho do ator tem que ser cada vez maior e fico contente que estejamos retomando essa preocupação. E o grupo de teatro é um lugar importante no processo de preparação do ator. Lamento que existam grupos nos quais isso se resume a um mês de ensaio porque o espetáculo é para criança. Eu não acredito num trabalho consciente e satisfatório, sem aprofundamento. Porque as personagens se mostram como cascas, e, num pequeno período, vão estar totalmente ao chão, com certeza. Isto porque não foram alicerçadas em nada, não foram argumentadas em nada. A

instrumento de comunicação. O que se entende equivocadamente como instrumento de comunicação no teatro infantil no interior de São Paulo - e estamos presenciando muito disso - é o teatro do convite fácil, é o teatro das frases feitas.

Reflexão

Nossa experiência está sendo justamente discutir uma nova forma, não queremos inventar moda, mas queremos sim refletir sobre como dialogar com essa criança, mas tendo sempre em vista o acabamento, o refinamento artístico.

Na busca do entendimento do universo infantil para se comunicar, esquecemos de nós mesmos e penso que seja bom fazer um retrocesso e entender a criança que existe dentro de cada um, e as atitudes tomadas na vida. Mais: se perguntar como está essa criança hoje, qual é o entendimento que ela tem de vida?

É importante oferecer oportunidades diversas pra criança, para ela exercitar e fazer opções. Quando tudo o que lhe oferecem é Xuxa, como é que ela pode fazer outra opção? Uma das nossas funções é esta. Se ela é obrigada a comer só sal, como vai distinguir e optar pelo açúcar? O processo educativo também consiste nisso, exercitar o discernimento, dando parâmetros para a reflexão. Nossa prioridade também é essa, exibir o outro lado da moeda.

Contribuições do público presente:

Oswaldo Gabrieli - SP - Diretor do Grupo XPTO

Uma questão importante para mim que é o tratamento que se dá à palavra, à imagem e ao trabalho corporal do ator. Deve ser diferenciado diante do adulto e diante de crianças. É diferente quando a mãe conta, numa situação muito especial, uma história para um filho, se compararmos com um grupo de atores em cena contando uma história onde existem diversos personagens e uma série de complexidades da própria dramaturgia.



Roberto Morgany e Cia.

O teatro infantil precisa ter um grande poder de síntese no texto, ser extremamente pontuado, os pontos principais, o que você quer dizer em cada momento, ter uma clareza interna na própria dramaturgia. Deve estar apoiado em imagens visuais, não necessariamente cenário e figurino, mas em relação a como o ator se comporta em cena, visualmente e corporalmente. É preciso ter o trabalho de desenhar o que o ator está querendo passar para o público. Eu tenho uma experiência em teatro em que pouquíssimos espetáculos são falados, mas os atores inventam línguas ou trabalham com música pontuando as ações. A música pontua

o trabalho do ator e eu sinto que a criança se comunica muito mais pelo corpo e pelo desenho. Passar idéias pelo visual é possível, mais do que conseguir que ela formule um pensamento complexo, racional.

Acredito que, se a criança pudesse optar entre contar uma história ou desenhar a história, ela iria preferir desenhar histórias. Ela tem a enorme capacidade de perceber detalhes e de sacar coisas absolutamente originais. Mas isso também pode acontecer com adultos e não só com crianças. Acho que importante neste momento é não cair na coisa verborrágica, não cair na palavra. Quanto mais síntese existir nos elementos que se colocam em cena, existe mais possibilidade de se comunicar e transmitir.

Nova escola

Tenho muita dificuldade, como adulto, de digerir espetáculos nos quais existem quatrocentos elementos a serem assimilados ao mesmo tempo. Não consigo escolher entre a história, a interpretação ou o visual. Eu me perco e não sei até que ponto a criança não tem essa dificuldade de discernir o todo. Penso que, quanto mais simplicidade existir, tanto no movimento quanto no trabalho corporal, melhor. Mas essa síntese tem que ser extremamente inteligente, não é simplificar, é chegar ao essencial do movimento, ao essencial da imagem, da forma em cena, ao essencial do figurino e do movimento do ator e da palavra. O trabalho do diretor tem que estar no centro de todo esse leque de opções.

Existe uma grande falta de escolas de teatro infantil, e acho que o grupo, de alguma forma, supre essa questão. Talvez o diretor seja um pouco orientador pedagógico dessa situação. Eu gostaria de poder trabalhar com o Ilo Krugli, porque ele, junto com algumas pessoas, criou uma "escola de teatro infantil".

Ele sempre trabalhou uma questão que, para mim, foi uma grande descoberta - partir de você. Ou seja, partir da criança que você é, partir do seu depoimento como artista, como vida, de tuas memórias, de teu sonho, de tua utopia, do teu universo de criança e trazendo essa criança. Tenho medo quando se fala a palavra treinamento, mas acho importante que o ator tenha um trabalho corporal que descubra muitos caminhos. O ator deve ter realmente uma ampla cultura geral, de leitura, de textos, de amplo conhecimento. Mas basicamente o ator tem que ter esse canal com o seu íntimo, com o seu interior, com o seu sonho.

Max Reinert SC - Diretor de teatro (Téspis Cia. de Teatro)

Muito do que se tem dito se aplica ao teatro para público adulto. A partir do momento em que o ator aciona, pode-se ter um texto com quinhentas páginas, que elas vão chegar até mim. O problema não é ter ou não ter texto, isso é uma escolha do grupo. Existem grupos que trabalham com muito texto, grupos que trabalham com pouco texto, grupos que não usam texto, e não é isso que define a compreensão do teatro para a criança ou para o adulto. O que nós estamos estudando no nosso grupo é de que maneira o ator aciona, ou seja, trabalha com a ação e se comunica com a platéia. O texto também é ação. Não adianta o texto ter palavras belíssimas. Não dá para ficar só na palavra.

Tive a oportunidade de ver espetáculos em português que eram ruins. Ao mesmo tempo, assisti um espetáculo do diretor Peter Brook, todo em inglês, com atores muito bons, que trabalhavam com a ação e faziam com que a gente compreendesse todo o espetáculo sem entender uma palavra do idioma original. O problema seria o texto? Percebo que, às vezes, as crianças não entendem o texto, mas



entendem o espetáculo. Entendem no nível das ações, a partir do momento em que essas ações são claras, precisas, sintéticas. Aí o espetáculo comunica, seja para criança ou para adulto. Mas, também é preciso tomar cuidado, porque às vezes as pessoas dizem que estão agindo e na verdade estão mentindo, fingindo. E teatro não é mentira, é ficção.

Djalma Rodrigues Lima Neto - RJ - Ator (Companhia Andante de Repertório)

Quero voltar a centralizar a questão no trabalho do ator, porque me parece que, pelas palavras dos diretores presentes na mesa e de algumas pessoas da platéia, não há dúvidas de que o trabalho do ator é o mesmo, tanto no teatro adulto quanto no infantil. Igual no sentido de seriedade e técnica. Então, me parece que a questão é anterior ao palco, até que ponto o ator é um criador? E até que ponto o ator consegue criar acreditando naquela proposta, naqueles pressupostos? Ou ele é um mero repetidor das ações de um diretor inconseqüente? Muitas vezes ele vai trabalhar no espetáculo infantil só por questões financeiras! O diretor tem seus parâmetros para isso, está pagando um cachê e o ator vai fazer. E aí nos deparamos com um espetáculo que a gente pensa: puxa vida, como é ruim, anti-artístico, anti-pedagógico, anti-formador de platéia, como é anti tudo.

Até que ponto o ator que a gente vê fazendo este espetáculo tem responsabilidade sobre o espetáculo? Será que ele acha que o teatro adulto e infantil não tem diferença, ele faz com a mesma força, com o mesmo profissionalismo, com a mesma técnica? Mas ele é conduzido, dirigido por outras pessoas, como essas pessoas pensam? Fica a sugestão para que haja uma próxima mesa, discutindo o trabalho diretor no teatro infantil, ou produtor de teatro infantil. Porque a priori são essas que iniciam o processo no teatro.



Público do Fenatib

Renato Perré PR - Ator e diretor do Grupo Filhos da Lua

Gostaria de retomar a questão: "para que criança a gente faz esse teatro?" O que mais me chama atenção nessa arte de teatro para criança é que a gente pode estar fazendo um teatro de alta qualidade, por isso nos interessa fazer teatro para criança. Não exatamente porque é para criança, e se preocupar tanto com esse público de tal faixa etária, mas porque a gente tem a possibilidade de fazer um teatro profundamente sensível, profundamente mágico no sentido de atingir o espectador no seu inconsciente. Isso me move em direção ao teatro para criança, mais do que exatamente buscar uma platéia infantil. Os melhores espetáculos que eu já assisti como teatro para criança eram de pessoas que já tinham história criança, conheciam a criança através de uma oficina, através de um trabalho de arte-educação e extraíam dali, junto com a criança, todo o aprendizado, toda a identificação com essa linguagem.

Então é complicado fazer teatro para criança pensando que é o grande público consumidor. E a maioria das abordagens tem sido nessa direção: é um baita mercado, vamos montar teatro para criança. Mas o cara não despertou, ou tem saudade imensa da criança dele, talvez seja por isso que ele busque a criança. Prefiro essa abordagem de voltar-se para criança no sentido do ser humano sensível, da criança que existe dentro de mim,

dentro de nós adultos, dentro de nós atores. Se nós conseguirmos essa abordagem, mergulhar nesse universo, acho que a produção de teatro começa a ganhar um salto de qualidade, porque a gente vai estar falando perto deles, dentro dessa tribo, conhecendo o idioma dessa tribo, porque é uma tribo, você tem que entrar ali, fazer parte dela. E para entrar ali tem que se despir, não pode chegar como um colonizador.

Marisa Naspolini SC - Atriz, diretora, professora e produtora teatral

Penso que existe uma confusão muito grande entre o universo que efetivamente é da criança e o que o adulto decodificou como sendo da criança. E esse adulto achou a mina de ouro, a nova forma de utilizar esse mercado, criando a grife, o programa de auditórios, os cantores mirins, etc. Cria-se um padrão de comunicação que funciona, ele responde a nível de mercado, ele age com referências em estudos que fundamentam essa comunicação. E a gente tem inclusive no próprio Festival alguns exemplos disso, do espetáculo que estabelece uma comunicação, fala com a platéia, provoca discussão, mas ele não está entrando no universo da criança, está reproduzindo o universo do adulto como sendo o universo da criança. Isso é perigoso porque a gente começa a discutir o que é ou não legal, o que comunica e o que não, e é muito sutil essa diferenciação. Porque teoricamente tudo comunica, mas tem a ver com o que a gente efetivamente está comunicando. É preciso se questionar sobre isso. Porque se o centro da questão é o espetáculo que comunica, o Programa do Faustão é o máximo! Assim, a audiência não pode ser parâmetro para se julgar a qualidade do trabalho.

A criança recebe essa mesma informação por vários outros canais, ela

assiste os Faustões ou as Xuxas da vida e reconhece essa mesma forma de informação no teatro, facilmente digerível, ainda que não pertença ao seu universo mais profundo, mais poético. Por isso, penso que a nossa responsabilidade no teatro infantil é maior do que no adulto, porque no adulto a gente está lidando com seres formados. Com a criança não. Um espetáculo pode afetar profundamente o seu referencial artístico, a criança pode vir a gostar ou a detestar teatro, ou a ter para sempre uma referência do que é teatro a partir de um espetáculo, e isso é muito perigoso quando a gente reproduz regras que estão aí.

Maria Helena Kuhner - RJ Professora, pesquisadora e escritora

Comunicação não tem nada a ver com produzir na platéia uma gritaria de macacos de auditório. A comunicação muitas vezes está sendo trabalhada no sentido da linguagem, quer dizer, na preparação do ator, do diretor, do conseguir uma técnica que possa fazer chegar ao outro. E acho que tem algo que vai mais fundo: a criança não é um ser inferior, não é um adulto em miniatura, não é um copo vazio que se vai encher de conteúdos com uma mensagem já pronta.

A criança tem um pensamento concreto, então tudo para ela é imagem, visual, passa pelo sensível. É atenta ao detalhe, percebe muito, passa pelo sensorial, mas tem algo mais, tem "o universo infantil", quer dizer, um universo que é uma coisa muito mais ampla. Então eu me pergunto: afinal, quem é a criança?

Com um pouco de formação de psicóloga que sou de formação, lembrei que há um fato psicológico da criança que me parece de suma importância para a gente pensar: tudo que a criança vê e sente, é por ela vivido como uma experiência, e ela vai

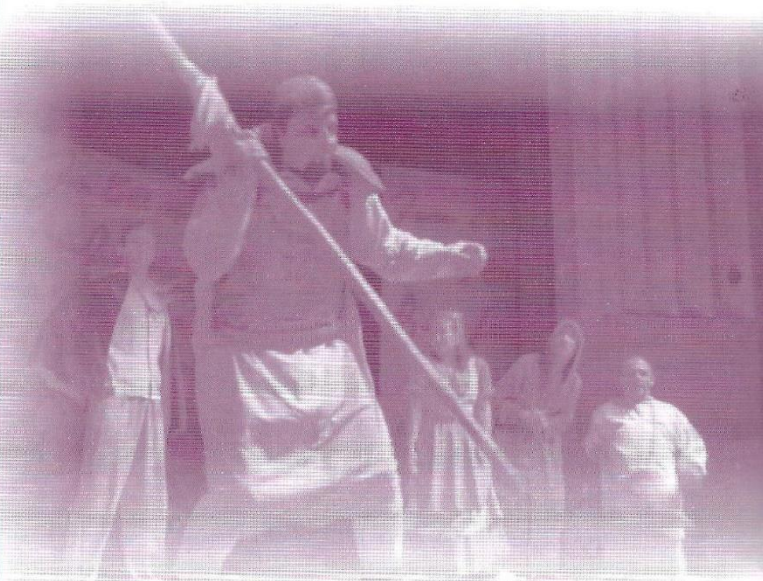


juntando essas experiências para o desenvolvimento do seu potencial. Ora, isso nos leva a um questionamento que é importante também: até que ponto, quando o ator se prepara, ele se prepara a partir de si ator, a partir de sua necessidade de transformar o seu corpo, a sua voz, a sua possibilidade de chegar ao outro, de se transformar num instrumento cada vez mais válido, cada vez mais eficaz para a comunicação que ele deseja?

Os grupos de interior mantêm, e os melhores grupos das cidades grandes também mantêm o trabalho em continuidade e isso é possível quando há uma preocupação com a avaliação. Ouve-se falar muito na preparação, na produção, nas condições de produção, etc, e muito mais raramente na avaliação. E quando a gente levanta essas questões, a avaliação nos remete a duas questões essenciais: uma é trabalhar para a criança muito mais do que trabalhar para o adulto. Como dizia o Pirandello, trabalhar para a criança é mais difícil que trabalhar para o adulto, porque faz o adulto ter que retornar à criança. O ser em comum entre o adulto do palco e o adulto da platéia, se são ambos seres humanos, mas sendo de um mesmo mundo pode ser mais simples. O trabalhar para a criança exige retomar em nós essa criança e objetivamente ver essa criança que está ali e o que ela tem em comum conosco. Então isso exige quase que uma inversão de vetor, ou seja, exige essa avaliação, partir da criança e não partir do que se acha que deva ser dado à criança. E a outra coisa é uma questão chave. Se tudo o que a criança vive vai viver como uma experiência, é preciso se perguntar se essa experiência vai ser enriquecedora ou não para ela.

Isso nos coloca novamente diante da questão chave para essa avaliação: que uso podem fazer as crianças com aquilo que está sendo oferecido por nós? Que uso podem elas fazer com aquilo para organizar, interpretar e enriquecer a sua própria experiência? Eu acho

que é uma pergunta muito exigente, é uma pergunta que os melhores espetáculos respondem e respondem bem. Outros respondem parcialmente e alguns não respondem em absoluto. Ou até ao contrário, diante dessas perguntas, alguns realmente verão o seu trabalho não só como improdutivo ou negativo, mas até como prejudicial, predatório, nocivo para a criança.



Cia Andante de Repertório

Na época em que eu estava trabalhando na televisão, eu era gerente de uma área que produzia programas na faixa de três a dezoito anos. Eu tinha que pensar nove programas diferentes e houve um momento que senti necessidade de refletir mais sobre isso. Escrevi um ensaio chamado "Existe uma nova criança?" tentando repensar essas mudanças, porque é um desafio para gente que está trabalhando para a criança, trabalhar a partir da criança, ou com a criança e sentir essas transformações todas do mundo.

Luciano Fusinato - SC - Diretor do Unicórnio Grupo Alternativo de Teatro e Música

Tenho comigo uma dúvida e gostaria de compartilhar. Quando a gente diz que o teatro

que fazemos pode prejudicar a criança, estamos indicando um caminho. Que pode levar para um ou para outro lugar. Mas eu tenho impressão de que a gente fala isso sempre a partir de uma visão muito individual, tanto do ponto de vista de quem fala, quanto do ponto de vista sobre a criança. É sobre isso que eu não ouvi comentários ainda, sobre o espírito crítico da criança, e espírito crítico de quem faz as coisas para a criança.

As coisas que se faz dentro ou fora do palco sempre têm um cunho social, independentemente da intenção que se tenha. É notório que muitas crianças gostam da Xuxa, eu por exemplo acho a Xuxa uma porcaria, prejudicial para todo mundo, mas essa leitura que eu faço da Xuxa é pautada no pensamento social. Temos discutido pouco essa questão da formação do pensamento crítico. Discutir questões técnicas é uma coisa imprescindível, mas também é fundamental discutir o social e a formação do espírito crítico.

Maria Teresinha Heimann - SC - Arte-educadora, Coordenadora do Fenatib

Acredito sim que temos que pensar na infância como uma forma capaz de contribuir para o melhor desenvolvimento da criança na sociedade. Gosto muito do livro "A criança e sua arte", de Victor Lowenfeld, porque oferece um roteiro das diferentes fases do desenvolvimento infantil. Estuda os distintos caminhos e etapas vividas na infância e como esses caminhos vão se estruturando.

Gostava de brincar com meus alunos da pós-graduação, demonstrando como no dia-a-dia vamos respondendo a determinados estímulos que de certa forma nos são impostos e como vai havendo um "enquadramento" do nosso comportamento em relação a eles. E eu chamava a atenção deles sobre o formato dos objetos; como exemplo pedia para que atentassem para o formato das casas, da

televisão, da sala, da cama, da mesa, da escola todos quadrados, e isso faz com que sejamos também quadrados e "enquadrados" desse modo, porque aceitamos isso pacificamente.

Assim, como podemos ser livres para criar se estamos sempre cercados pelo quadrado e limitados nele? É incrível, mas experimente se posicionar em um espaço circular e sinta o desconforto. Porque não estamos acostumados com essa liberdade de nós mesmos encontrarmos o limite no espaço circular. Quanto mais a criança adquirir vivências de si mesma e daquilo que a cerca, tanto mais se desenvolverá, seja o seu senso criativo, sua independência, sua maturidade emocional e intelectual quando adulta.

Acredito ser interessante para o próximo ano, termos alguém para falar sobre arte-educação. Isso vai elucidar alguns conceitos que, de algum modo, nos passam despercebidos. Encerrando esta Mesa, gostaria, em nome da Fundação cultural de Blumenau, de agradecer a participação de todos, em especial dos nossos convidados, pela sua contribuição com o fazer teatral para a criança.



Atores da Truanesca



A sensibilidade erudita de Fanny Abramovich

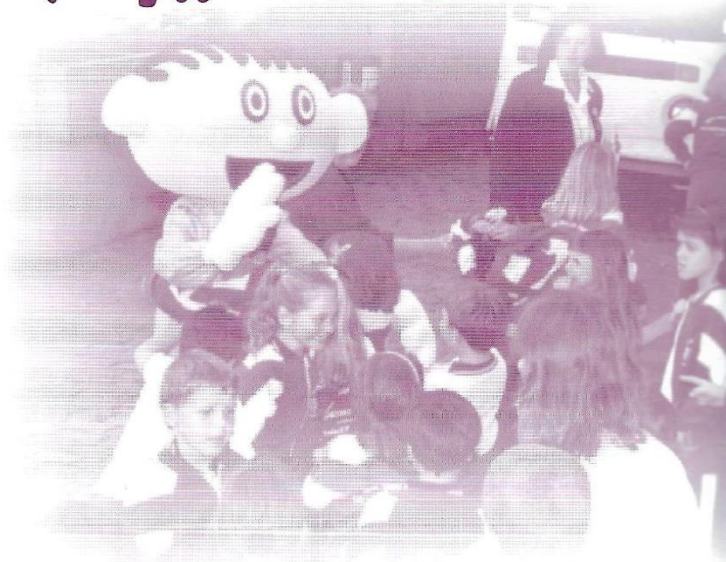
Com um milhão de livros vendidos, escritora e pedagoga participou do 4º Fenatib e fala sobre a crise da educação.

Por Dennis Radünz
(Matéria publicada no Jornal A Notícia)

“ Maravilhaça” ou “andança procurante” são os neologismos que reluzem na fala da escritora Fanny Abramovich e que descrevem o ato da leitura e a curiosidade intelectual que a move nos mundos da pedagogia e da literatura. Bacharel e licenciada em pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Fanny tem seu currículo de docente centrado na didática e na literatura infantil. Desse convívio com a alma humana extraiu a matéria viva para seus 40 livros, entre os quais a ficção infanto-juvenil “De surpresa em surpresa” (Editora Braga) e relato de experiência “Literatura Infantil: Gostosuras e Bobices” (Editora Scipione).

Um milhão de livros vendidos, a menina irreverente que se deslumbrava com a imensidão da biblioteca do Colégio Mackenzie (e descobriu no antigo flanelógrafo os rudimentos das artes cênicas), mantém a alma acesa e segue o seu destino “perguntante”. Um destino sui generis que a fez viver, com muita propriedade, o papel de Emília no seriado televisivo “O Sítio do Pica-pau Amarelo”, da obra de Monteiro Lobato, autor esse que, segundo Fanny, é o seu “único amor eterno”.

Parte desse percurso pôde ser revisto na palestra “Literatura Infantil: Gostosuras e Bobices”, proferida por Fanny Abramovich no



A chegada no teatro

4º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (Fenatib). Leitora assídua de poetas como Lorca, Pessoa e Drummond, Cecília Meireles, Adélia Prado e Cora Coralina, além de sua descoberta recente, Manoel de Barros, a escritora fala de leitura, literatura, educação e de Brasil com a desenvoltura de quem nunca perdeu os mistérios mais profundos da alma humana, e, por isso, não é douta ou erudita, mas muito sensível e inspiradora.

A Notícia - A tua relação “voluptuosa” com os livros te leva a reler, com outros olhos, a mesma obra e acabas redescobrendo coisas novas ou as que a tua experiência acrescenta. Os livros são matéria em movimento?

Fanny Abramovich - Para mim, estar me revendo e, ao me rever, revejo que tipo de relação que eu tinha: se era uma relação de garra, de tesão, de entrega. Porque se não é para ser fissurante, ou orgasmático, não é sua hora para estar lendo aquilo. Não vou dizer que deva ser como em Vandrê, “quem sabe faz a hora”, mas deve-se esperar a sua hora. A relação com o livro tem que ser de grude, ou de liga.

AN - Transferes para a escrita de ficção essa mesma relação voluptuosa que tens como leitora?

Fanny - Claro, porque se não houver tesão, desisto. Sinto que, num determinado momento, uma história está empacada porque não tem ritmo. Então digo: ah, é? Salvo, desligo, pego um vídeo de Fred Astaire, vejo, venho dançando e recupero o ritmo do texto. Há vezes em que a idéia é legal, mas não se encontrou o tom. Não anda e nem desata. Então, a escrita tem de ser voluptuosa, de achados, mesmo sabendo que, no processo, se vai encontrar muita frase mal-construída ou sem graça. Ou a história me pega e, por isso, vai pegar o leitor, ou, então, desisto.

AN - A propósito, escreves tendo em mente um tipo de leitor ou esse leitor ideal existe em ti mesma?

Fanny - Sim, escrevo para mim mesma, porque senão vira mentira e estaria escrevendo para um hipotético leitor, um que existisse apenas na minha cabeça. Por que não assumo que sou eu? (Risos) Não acho que exista um assunto para criança, um assunto para jovem ou um assunto para o adulto; os assuntos são todos possíveis, sempre. O que há é uma especificidade de linguagem. Por exemplo, o meu livro "Que Raio de Professora Sou Eu?" é uma novela escrita para meninos de 7^a ou 8^a série. Qual não foi minha surpresa e meu espanto quando o livro foi adotado na pós-graduação em educação. O que achei exagero. Então, você não sabe quem é esse leitor.

AN - Um milhão de exemplares vendidos sinalizam a intimidade que tens com o leitor brasileiro. Quem é esse desconhecido?

Fanny - Fiquei muito espantada com esse um milhão de livros e me perguntava: o que significa isso em termos de leitores? Em jornal, por exemplo a relação é de três leitores para um exemplar. Então, certa vez, fui falar

em uma escola para lá da periferia, que tinha um único exemplar de um livro meu, com fita-crepe, band-aid, quase mercúrio cromo, e que foi lido e devorado por sessenta crianças. Em compensação, fui falar em uma escola grã-fina que havia comprado 90 exemplares que nunca tinham sido lidos ou tocados.

AN - À luz da tua experiência como docente e escritora, a que atribuis a distância cada vez mais abissal entre livros e leitores?

Fanny - Devo reconhecer, como mulher de esquerda, que eles, os tecnocratas do regime militar, foram muito competentes: são gerações que não têm mais remédio. Os professores, inclusive, estão cada dia mais idiotas, porque não tem mais curiosidade. Professor que não se pergunta, que não se move, não tem jeito. A perda salarial e de status e o fato de o professor ter virado profissão de quinta categoria fazem parte do jogo. Neutraliza-se a figura, o papel e a função do professor; inventa-se faculdade em qualquer lugar; torna-se obrigatório cursar a universidade, para o quê ninguém sabe, e se perpetua essa relação. O jovem fica na universidade e faz mestrado, doutorado e nunca recebe "alta" (risos), perdendo anos de sua vida e, ao final, escreve uma coisa convencional que ninguém vai editar e ninguém vai ler. Além do mais, fala-se de Internet e, no Brasil, não há giz e nem energia elétrica em muitas das escolas. Isso é uma loucura.

AN - O alto custo do livro não contribui com essa situação insana?

Fanny - Não é obrigatório que se tenha o livro em casa, mas que haja na biblioteca de cada escola. Livro não é um bem de consumo. Apesar de ser caro, é mais barato do que o que se come no McDonald's.

AN - O que seria, então, uma política de leitura mais próxima da, em tuas palavras, "maravilhança"?

Fanny - Ter bibliotecas, ter livros, bibliotecários e não grampeadores de livros; ter gente que leia e que se fissure num livro; ter gente, dentro das



bibliotecas, a fim de mergulhar e de suscitar a leitura e não ficar na paralisia burocrática de meramente carimbar as obras. Como cidadã pago imposto o bastante para que se tenham livros nas bibliotecas. Com a leitura se desenvolve o senso crítico. Se o professor, os pais, as tias, lessem, a história seria outra. Então, por que todos não fazem uma leitura honesta de si mesmos, ao invés de culparem as crianças que não têm o hábito da leitura? Ou a gente gosta de ler ou vai passar para a criança uma idéia de literatura como chatice ou obrigação.

AN - O estímulo à leitura nunca pode cair no didatismo...

Fanny - Nunca, jamais. Literatura não é didática, livro não é ensino, o que, para mim, é tão óbvio. Eventualmente escrevo livros para professores que não são didáticos, como uma antologia de textos sobre o sadismo na infância, isso porque existe o mito da "infância feliz". Não chamei educadores para escrevê-lo, mas poetas, jornalistas, arquitetos. Para mim, pedagogia é trabalhar com o professor de uma maneira porosa, sensível, "abertante", "perguntante", e não com a resposta certa, etc. Por isso, cito menos Piaget e mais Paulinho da Viola, quando procuro definir educação: "As coisas estão indo, minha nêga, só que eu preciso aprender".

AN - Sem incorrer nos erros messiânico, didático ou totalizante, qual seria então a função da literatura e da leitura?

Fanny - Lê-se para ser gente, para estar alimentado por histórias nutritivas e não "ensinantes", histórias alegres ou tristes, risonhas ou amargas, falando de qualquer assunto, de bem-aventuranças ou de "sofrências". Para que o teu repertório seja amplo e para que encontres um caminho alegre nesse mundo de tristeza.

Fanny Abramovich - SP - Participou do 4º Fenatib proferindo palestra sobre Literatura Infantil: Gostosuras e Bobices



República Teatro

Relatório das Meninas do Conto

Cláudia Antunes (Kika) - Atriz
Simone Grande Atriz, contadora de histórias,
diretora e arte-educadora - São Paulo

Blumenau, 7 de agosto de 2000

Manhã de sol no Projeto CAIC

Recebemos cerca de 120 crianças divididas em duas sessões de faixas etárias diferentes. Primeiro os pequenos, e depois os maiores. Seus olhinhos brilhavam... eles nos acompanhavam conforme o ritmo das histórias. Eram crianças da periferia da cidade e esta seria uma das oportunidades de estarem participando do Festival.

Dia 8 de agosto de 2000

Tarde de sol na Escola Permanente

Nosso encontro com os professores foi marcado por momentos de grande reflexão. Um exercício de cidadania, onde, democraticamente, cada um se expressava contando a sua própria história. Concluímos, juntos, a importância de se resgatar na sala de aula o lúdico através das histórias. Foi um sucesso!!

Dia 9 de agosto de 2000

Manhã nublada no Hospital Santo Antônio

Visitamos o Pronto Socorro do Hospital, onde a maioria das crianças eram bebês, porém, suas mães alimentavam seus corações num

momento lúdico e de relaxamento. As crianças com semblantes abatidos e até tristes... iam se transformando e embarcando nas histórias fantásticas, chegando mesmo às gargalhadas. Ganhamos o dia!

Dia 10 de agosto de 2000

Manhã nublada na APAE

Visitamos a APAE e apresentamos para umas 90 crianças de diferentes idades e características. A reação delas foi imediata. Algo muito vivo que mexia com a gente! A narração foi uma vivência em que elas se projetavam e viviam cada personagem. Realmente, uma sensação muito forte. E o carinho delas, no final, foi também emocionante! Cada uma queria ter a sua vez de dizer uma palavra de agradecimento, ou, simplesmente, nos dar um beijo.

OBS.: O nosso repertório foi o mesmo para todas as apresentações: Contos de Grimm e Contos Populares Brasileiros. Histórias eternas, histórias do mundo, histórias que transcendem o tempo e o lugar...que falam da vida...do fantástico para o concreto, e que por isso mesmo, nunca morrerão!



O teatro em ondas sonoras

Eduardo Montagnari (*)

Olhar não é ver (Galileu/Brecht)

A aliança do teatro com o rádio (médias tão diferenciados) conformou registros de uma *linguagem singular*: o radioteatro e/ou a *peça radiofônica*. Uma *linguagem* que logrou uma vantagem que a qualificou (que a qualifica), frente a outros modernos meios de expressão, pelas facilidades de acesso às suas mensagens e por uma capacidade sem igual de atingir públicos (ouvintes) específicos em situações as mais diversas.

Por essa e outras razões acredito, com base no levantamento e atualização de questões estéticas, teóricas e práticas, e no estudo de novos procedimentos tecnológicos de registro e difusão de repertórios selecionados, que o resgate dessa *linguagem* pode contribuir eficazmente para o enriquecimento do nosso processo cultural/educacional.

As relações entre o rádio e o teatro se originaram com o teatro. Foi o teatro que antecedeu e configurou tais relações, e a *linguagem* nascida desse envolvimento acabou tendo como pressuposto uma maneira de pensar própria do teatro. Assim, os "meios" utilizados terminaram como uma forma de sanar a falta dos elementos óticos que definem a arte dramática. Como expressão auxiliar, a *música* tornou-se a grande aliada nesse processo: clima dos prólogos, substituta dos entreatos, moldura de cenas variadas, de relatos, pensamentos, etc.

As adaptações teatrais para o rádio

resultaram em um modelo que terminou diferenciado da chamada *peça radiofônica*. Sperber, estudioso da questão, considerou que a *peça radiofônica* não se resume a essas adaptações. Esse procedimento seria próprio do radioteatro: *linguagem* que, emprestada dos cubanos e mexicanos, alcançou imensa popularidade nos anos 40, 50 e parte dos anos



Companhia
Azul-Celeste

60, por intermédio dos melodramas que, entre nós, fizeram o sucesso das chamadas *novelas de rádio*. Essas, inspiradas nos folhetins dos jornais, foram as mentoras das *telenovelas*.

Parte substantiva do ideário popular da *cultura de massas*, o radioteatro não postulou certas questões suscitadas pela *peça radiofônica*. Para George Sperber, foi o avanço tecnológico das duas décadas anteriores a 1980 - ano da publicação, pela EPU, São Paulo, do seu livro *Introdução à*

peça radiofônica - que abriu possibilidades técnicas para criações originais e que conferiu à *peça radiofônica* um caráter artístico. Ao reunir os elementos do audível, para além do material musical, e ao ser concebida sem qualquer *sinál ótico*, a *peça radiofônica* buscou se diferenciar de outras linguagens como o *teatro*, o *cinema* e a *literatura*.

Em relação à *música*, Sperber observou que a *peça radiofônica* marcou sua particularidade por agregar às sensações, representações sensoriais, correlações conceituais e impressões acionadas por *sinais acústicos*. A descrição física desses *sinais* informando um escalonamento que se dá por procedimentos técnicos, envolve o armazenamento de material acústico e misturas de componentes pré-fabricados que, mediante operações específicas (montagem, corte, colagem), podem ser reproduzidos e/ou modificados, de acordo com *as intenções dramáticas ou de composição da peça radiofônica* (e, porque não, igualmente, do *radioteatro*).

Com efeito, se no início dos anos 80 Sperber podia glorificar as possibilidades advindas do uso da *fita magnética* e dos processos de armazenamento e montagem dos trechos eleitos, em uma *mesa de mixagem*, o que não dizer do uso dos computadores na criação de uma *obra radiofônica*. No entanto, sem descartar *experimentalismos* que no limite chegaram a delegar à máquina a tarefa de realizar as operações combinatórias entre *som* e *significado* - e o avanço tecnológico, meu interesse está voltado, fundamentalmente, para o tradicional "jogo de personagens" (de "papéis") próprio da arte dramática. Entendo que as conquistas sonoras advindas dos sintetizadores e computadores são impotentes para a (re)produção de qualquer espécie de voz ou texto humanos: a competência da *fala* e dos *sentidos*, envolvendo a elaboração e expressão de um texto dramático cabem, por princípio, a nós mesmos. De resto, não me parece menos artístico *adaptar textos*

teatrais para o áudio. Sem o recorrente emprego de *narradores*, para a fácil solução de questões como cenário, gestos etc, de textos concebidos para serem vistos (ou lidos), as adaptações podem lograr belos e bons resultados quando privilegiam o *jogo das/de vozes*.

Parece estimulante, nessa direção, a eleição de *ciclos de peças* na composição de repertórios para públicos ouvintes variados: adultos, crianças, jovens, estudantes de teatro, cegos, etc. Repertórios que podem ser veiculados por rádios universitárias, comunitárias, e mesmo em salas de aula. O ensino formal no Brasil nunca se notabilizou por fazer valer a importância da dramaturgia. Mesmo quando se atribuiu (se atribui) alguma importância à literatura, em geral surge sempre o refrão de que "ler teatro é chato". Assim, se de um lado os dramaturgos brasileiros poucas vezes são convidados para uma visita aos nossos bancos escolares, do outro, as rádios, mesmo as educativas ou comunitárias, curvadas ao imperativo da *cultura de massas*, raras vezes abandonam o padrão das notícias&músicas&serviços (quando não estão "em cena" os comerciais).

Sem preferir qualquer forma de expressão, penso que "o teatro em ondas sonoras" pode contribuir com eficiência na reinvenção de uma tradição oral silenciada por um modelo que, ao privilegiar a *imagem*, acabou, seguidas vezes, sufocando a *palavra* e, por extensão, empobrecendo, por mais contraditório que possa parecer, a nossa *imaginação*. É parte do que venho refletindo, venho "falando" e buscando realizar.

* Diretor de teatro e professor de Sociologia na Universidade Estadual de Maringá/PR. Desenvolve atualmente, em nível de pós doutorado, na Faculdade de Educação/ Unicamp, o projeto "O teatro em ondas sonoras e frequência modulada". Apresentou e debateu, no 4º Fenatib, seu "experimento" *O drama de Alzira e Ernesto*, uma adaptação radiofonizada do original *Alzira Power*, de Antônio Bivar.
e-mail: mon@wnet.com.br



GRUPOS participantes

AS MENINAS DO CONTO – São Paulo/SP
Espetáculo: CONTADORES DE HISTÓRIAS
Direção: Simone Grande e Cláudia Antunes
Elenco: Simone Grande e Cláudia Antunes
Contato: Simone Grande
Rua Barão do Bananal, 804 apto 11 – 05024-000
São Paulo/SP
meninasdoconto@ig.com.br
Telefones: (11) 3722-1941 e 3672-8206

ATORES DA TRUANESCA – Rio de Janeiro/RJ
Espetáculo: ALADIM
Direção: Dudu Sandroni
Cenografia e adereços: Deronico Martins
Figurinos: Ney Madeira e Kika de Medina
Sonoplastia e Trilha Sonora: Andrea Spada
Iluminação: Djalma Amaral
Montagem: Atores da Truanesca
Produção: Monica Farias
Elenco: Kelzy Ecard, Marcos Ácher, Paulo Merisio,
Monica Müller e Josie Antello
Contato: Mônica Ferreira Corrêa
Rua Uruguai, 194 A/604 – 20510-060
Rio de Janeiro/RJ
monicamuller@globo.com
Telefones: (21) 238-4391 – 9673-6104

BOTO-VERMELHO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
Rio de Janeiro/RJ
Espetáculo: CURUPIRA
Direção: Ricardo Sarpa Schöpke
Cenografia: Ricardo Schöpke
Figurinos: Mauro Leite
Sonoplastia: Ricardo Schöpke e Roger Mello
Iluminação: Ricardo Schöpke
Montagem: Luís Igrácio
Contra-Regra: Luísa Martins
Contato: Ricardo S. Schöpke
Rua Nísia Floresta, 14 – 20541-160 – Rio de
Janeiro/RJ
ricardoschopke@bol.com.br
Telefone: (21) 268-4907

COMPANHIA ANDANTE DE REPERTÓRIO
Niterói/RJ
Espetáculo: DOM QUIXOTE DE LA MANCHA
Direção: Anamaria Nunes
Cenografia: Rosa Magalhães
Figurino: Marcos Arruzo
Iluminação: Aurélio de Simoni
Coreografia: Roberto Lima
Elenco: Roberto Lima, Daniela Tibau, Adriana Cunha,
Marisa Alvarenga, Cláudio Sasil, Rogério Garcia, Rafael
Gugliotti, Eduardo Gama e Maura Capovilla.
Contato: Roberto Mendes Lima
Rua Maris de Barros, 156 apto 401 – 24220-121
Niterói/RJ
Telefone: (21) 710-7954

COMPANHIA AZUL-CELESTE
São José do Rio Preto/SP
Espetáculo: GUERREIROS DA BAGUNÇA
Direção e Cenografia: Jorge Vermelho
Figurinos: Marcelo Cruz e Jorge Vermelho
Sonoplastia: Leila Cabral
Iluminação: Angélica Zignani
Montagem e Contra-Regra: O Grupo
Elenco: Jorge Vermelho, Fabiano Amigucci, Marcelo
Matos, Teca Spera e Simone Moerdaui
Contato: Jorge Luis Vermelho Moro
Rua Cosmorama, 232 - 15060-320
São José do Rio Preto/SP
jorgevermelho@bol.com.br
Telefone: (17) 237-2955



*Claudio Mendes
e Márcia Duvalle*

CIA CIRCO DE TEATRO SEM LONA

Maringá/PR

Espetáculo: O GUARANI

Direção: Pedro Ochôa

Cenografia: O Grupo

Figurino: O Grupo

Iluminação: Reinaldo Soriani

Montagem: Pedro Ochôa, Reinaldo Soriani e o Grupo

Adereço: Reinaldo Soriani / Elenco: Leiza Maria, Pedro Ochôa, Valéria Bonifácio e Marcos Trindade

Contato: Pedro Ochôa

Rua Manoel de Macedo, 226 apto 603

87020-240 - Maringá/PR

Telefone: (44) 225-8597

COMPANHIA TEATRAL TEXT – Araraquara/SP

Espetáculo: O PRÍNCIPE DE ASAS

Direção: Arioaldo dos Santos e Luis de Toledo

Cenografia, Sonoplastia e Iluminação: Arioaldo dos Santos

Figurinos: Márcio Pontes

Montagem: Luis F. Monteiro e Alexandre do

Nascimento / Contra-Regra: Alexandre do

Nascimento e Flavio Rodrigues

Elenco: Luis de Toledo, Mauro Camargo e Alexandre Cruz

Contato: Arioaldo dos Santos

Rua Mauricio Gale, 37 – 14806-155

Araraquara/SP – text@techs.com.br

Telefone: (16) 224-4826

CIRQUINHO DO REVIRADO – Criciúma/SC

Espetáculo: REVIRADO CONTA...

Direção: Ricardo Fernandes Brás

Sonoplastia: Cristiano da Silva

Figurinos: Fernanda Fernandes

Bonecos: Cirquinho do Revirado

Elenco: Reveraldo Joaquim, Yonara Marques e Alexandre Cunha

Contato: Reveraldo Joaquim

Rua Maria Quitéria, 35 – Bairro Nossa Senhora da

Salette – 88815-160 – Criciúma/SC

teatrevirado@ieg.com.br

Telefone: (48) 462.2510

CLAUDIO MENDES E MARCIA DUVALLE

Rio de Janeiro/RJ

Espetáculo: O EQUILIBRISTA

Direção e elenco: Cláudio Mendes e Marcia Duvalle

Cenografia: Marcia Duvalle

Figurinos: Luciana Maia

Sonoplastia: Músicas de Marco Aurê

Iluminação: Djalma Amaral

Operador de Som: Bárbara Martins

Contato: Marcia Ferreira Do Valle

Rua Paul Rerpern, 52 apto 405 - 22410-080

Rio de Janeiro/RJ

Telefone: (21) 274-2994

GRUPO RIBALTA - Rio de Janeiro/RJ

Espetáculo: CINDERELA & SUAS INCRÍVEIS IRMÃS

Direção: Cecília Fadel e Marisa Marttín

Cenografia e Figurinos: Leila Sette

Iluminação: Marcos Paulo

Coreógrafa: Aline Tixeira

Elenco: Juliana Ayres, Maria Brito, Lara Feidler,

Carlos de Souza, Helenita Pereira e André Belizário

Contato: Marisa Marttín

Rua Aires Saldanha, 34 / 801 - 22060-030

Rio de Janeiro/RJ

Telefone: (17) 237-2955

*Atores da Truanesca*

REPÚBLICA DO TEATRO – Rio de Janeiro/RJ
Espetáculo: A COMÉDIA DOS ERROS PARA CRIANÇA
Diretor: Nadege Jardim
Cenografia e Figurinos: Ricardo Rocha
Sonoplastia: Rafael Pissurno
Iluminação e Montagem: Nadege Jardim e Bruno Bacelar
Maquiagem: Eliano Letieri
Elenco: Carlos Amedei, Juliano Almeida, Eliano Lettieri, Marcos Alves, Angelo Mayerkofer, André Carvalho e Flávia Lopes.
Contato: Nadege Jardim
Rua Senador Vergueiro, 124 – apto 1102
22230-001 – Rio de Janeiro/RJ
nadjardim@bol.com.br
Telefone: (21) 558-5842

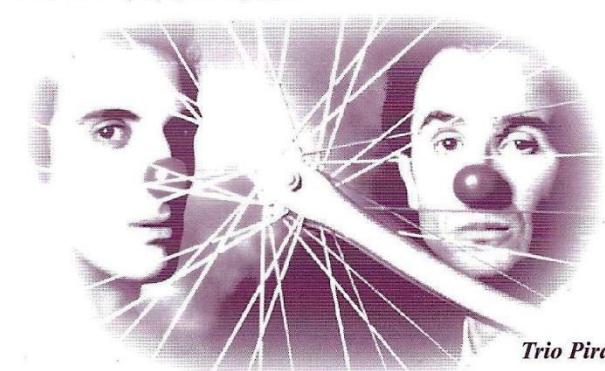
ROBERTO MORGANY E CIA. - São Paulo/SP
Espetáculo: THEATRAL MAGIC SHOW
Direção: Roberto Morgany
Mágicos: José Roberto Silva e Luciano Hydalgo Peres
Contato: Roberto Morgany
Rua Manoel de Linares, 94, Jardim Campos -
08160-140 - São Paulo/SP
robertomorgany@uol.com.br
Telefone: (11) 6135-3464

TEATRO – OS ANDARILHOS – Nova Iguaçu/RJ
Espetáculo: A PERSEGUIDA
Direção: Lino Rocca
Cenografia: Grupo
Figurinos: Telma Cintrão
Sonoplastia: Lino Rocca
Iluminação: Lino Rocca e Júlio César
Montagem e Contra-Regra: O Grupo
Elenco: Vania Santos, Anderson Marques, Fabio Mateus e Lino Rocca
Contato: Lino Rocca
Rua Coronel Carlos Mattos, 80 CA/07
26210-200 - Nova Iguaçu/RJ
Telefone: (21) 9164-9338

TEATRO DIADOKAI – Rio de Janeiro/RJ
Espetáculo: PEDRO E O LOBO – Um conto musical para crianças de todas as idades
Direção: Ricardo Gomes
Cenografia e Figurinos: Priscilla Duarte
Sonoplastia e Iluminação: Ricardo Gomes
Montagem e Contra-Regra: Tatiana Motta Lima
Elenco: Priscila Duarte
Contato: Ricardo Gomes
Rua: Rua Cardel Dom Sebastião Leme, 291
apto 201 – Santa Teresa – 20240-011
Rio de Janeiro/RJ
diadokai@alternex.com.br
Telefone: (21) 252-5915

TEATRO FILHOS DA LUA – Companhia Profissional de Teatro de Bonecos
Curitiba/PR
Espetáculo: TEREZINHA – HISTÓRIA DE AMOR E PERIGO
Direção: Renato Perré
Cenografia e Figurinos: Kusum Verônica
Sonoplastia e Iluminação: Candiê Marques
Montagem: O Grupo
Trilha Sonora: Nethy Marques Silva
Ator: Renato Perré
Contato: Renato Paulo Carvalho Silva
Rua: Paula Gomes, 394 – Apto 41 – 80510-070 –
Curitiba/PR teatrofilhosdalua@bol.com.br
Telefone: (41) 225-7327

TEATRO JABUTI – Florianópolis/SC
Espetáculo: O ROMANCE DE JOÃO CAMBADINHO
Direção: O Grupo
Cenografia: O Grupo e Maria Lucila Horn Cantun
Figurinos e Montagem: O Grupo
Sonoplastia: Ive Novaes Luna e Luis Fernando Hering Coelho
Contra-Regra e Produção: Révero Paula Ribeiro
Direção Musical: Ive Novais Luna
Elenco: Carina Scheibe, Solange Rocha, Luis Fernando Hering Coelho e Ive Novaes Luna
Contato: Carina Scheibe
Rua Servidão Natureza, 254 – Campeche
88064-000 – Florianópolis/SC
carinascheibe@bol.com.br
Telefone: (48) 237-3505



Trio Pirathiny

TÉSPIS CIA. DE TEATRO - Itajaí/SC
Espetáculo: ERA UMA VEZ..., ERAM DUAS, ERAM TRÊS!

Direção: Max Reinert
Cenografia: O Grupo
Figurinos: Denise da Luz
Sonoplastia: Max Reinert
Iluminação: Max Reinert
Montagem: O Grupo
Contra-Regra: Daniel Oliveira da Silva
Elenco: Cristovão de Oliveira, Denise da Luz, Marinelza Maccari e Valéria de Oliveira
Contato: Denise da Luz
Rua Joaquim Lopes Correia, 35 – 88303-110
Itajaí/SC – daluz@melim.com.br
Telefone: (47) 348-0055

TRIO PIRATHINY – São Paulo/SP
Espetáculo: ESPERANDO O LIMA
Direção, Cenografia, Figurinos, Sonoplastia, Iluminação, Montagem, Contra-Regra: Trio Pirathiny
Elenco: Luciano Bortoluzzi e Marcelo Romagnoli
Contato: Luciano Bortoluzzi
Rua Frei Caneca, 348/11 – 01307-001
São Paulo/SP – mar8ceu@uol.com.br
Telefone: (11) 258-9314

UNICÓRNIU GRUPO ALTERNATIVO DE TEATRO E MÚSICA - Penha/SC
Espetáculo: HISTÓRIAS NA MATA
Direção e Cenografia: Ilaine Melo e Luciano Fusinato
Sonoplastia e Iluminação: Luciano Fusinato
Direção Musical: Guilherme Santiago
Contadora: Ilaine Melo
Contato: Ilaine Melo
Rua José do Nascimento dos Santos, 45
88385-000 – Penha/SC -
unicornio@melim.com.br
Telefone: (47) 345-6927

APRESENTADORES:
Marilí Martendal Nicolau e Dirceu Bombonatti



oficinas

MAQUIAGEM PARA TEATRO

Ministrante: Jonas dos Santos
Período: 07 e 08 de agosto/2000 - 09 às 12 horas
ou 09 e 10 de agosto/2000 – 09 às 12 horas
Local: Teatro Carlos Gomes – Sala Superior A
Público: Professores de 1º e 2º Graus

CONTADORES DE HISTÓRIA

Ministrante: Simone Grande e Kika Antunes
Dia: 08 de agosto/2000 - 14 às 17 horas
Local: Escola de Formação Permanente
Público: Professores de 1º e 2º Graus

TEATRO PARA CRIANÇAS

Ministrante: Denise da Luz
Período: 08 a 11 de agosto/2000 – 08h30min às 11h30min
Local: Teatro Carlos Gomes – Sala Verde
Público: Crianças de 7 a 13 anos

MARIONETES

Ministrante: Walkíria Costa dos Santos
Dias: 07, 08, 09, 10 ou 11 de agosto/2000
Horário: 09 às 11 horas ou 14 às 16 horas
Local: Teatro Carlos Gomes – Sala Superior B
Público: Crianças acima de 7 anos

A UTILIZAÇÃO DO CORPO NO TEATRO PARA CRIANÇA

Ministrante: Marisa Napolini
Período: 07 a 11 de agosto/2000
Horário: 14 às 16 horas
Local: Teatro Carlos Gomes – Sala Nobre
Público: Atores

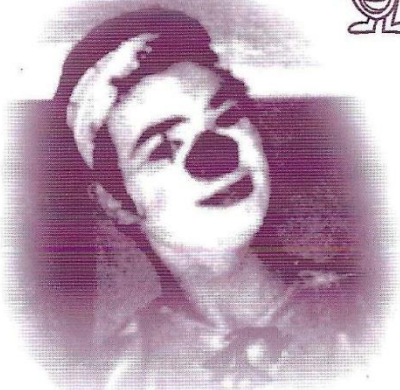


Comissão de Seleção

EDUARDO MONTAGNARI - PR – Doutor em Sociologia pela Unesp. Diretor de Teatro e Professor de Sociologia na Universidade Estadual de Maringá. Criou o primeiro espaço teatral da cidade de Maringá, onde reorganizou seu grupo de teatro universitário com o qual vem trabalhando desde 1987.

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR - SC – Diretor e Ator, Pós-graduado em Teatro pela Faculdade de Arte do Paraná. Diretor do Grupo Teatral Acontecendo por Aí e do Grupo de Teatro da Univali. Foi presidente da Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário – POIESIS e Gerente de Artes Cênicas da Fundação Catarinense de Cultura.

MARIA TERESINHA HEIMANN - SC – Artista Plástica, Arte-Educadora, Mestre em Educação do Ensino Superior com concentração em Estética com artigos publicados em jornais e revistas. Diretora da Divisão de Promoções Culturais da FURB e Coordenadora do Festival Universitário de Teatro de Blumenau até 9ª edição, Presidente da POIESIS. Atualmente é Diretora Administrativa da Fundação Cultural de Blumenau, Membro do Conselho Municipal de Cultura, Coordena os Festivais Nacionais de Danças Folclóricas e de Teatro Infantil de Blumenau.



Teatro - Os Andarilhos

Debateadores de Espectáculos

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

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

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR - SC – Diretor e Ator, Pós-graduado em Teatro pela Faculdade de Arte do Paraná. Diretor do Grupo Teatral Acontecendo por Aí e do Grupo de Teatro da Univali. Foi presidente da Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário – POIESIS e Gerente de Artes Cênicas da Fundação Catarinense de Cultura.



Palestrante

FANNY ABRAMOVICH - SP – Bacharel e Licenciada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Professora em diversas Faculdades centrada em didática, literatura infantil e atividades expressivas. Proferiu palestras em vários cursos de pós-graduação em torno de educação criadora e literatura infanto-juvenil em várias universidades do país. Como orientadora pedagógica trabalhou no GIBSA, CEA, Escola Experimental Vera Cruz, Teatro Infantil do Teatro de Arena, entre outros centros de aprendizagem. Proferiu cerca de 380 palestras, além de ter participado de mesas redondas em expressivo número por todo país. Como consultora editorial, colaborou com projetos específicos de literatura, Infanto-juvenil das editoras Nobel, Abril, Círculo do Livro, Escrita., Moderna, Globo, etc. Organizou a Coleção Novas Buscas em Educação para a Summus Editorial (43 volumes publicados). Já ultrapassou a vendagem de um milhão de livros que escreveu. Recebeu vários prêmios e menções honrosas.



Mesa Redonda: Direção do ator no teatro para criança

VALMOR BELTRAME - SC Ator e diretor teatral, professor de Teatro no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Udesc. Mestre em teatro, atualmente prepara tese sobre os processos de formação do ator manipulador no teatro de animação, no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP.

DENISE DA LUZ - SC - Diretora da Téspis Cia. de Teatro

JORGE VERMELHO - SP - Diretor da Companhia Azul Celeste

RICARDO GOMES - RJ - Diretor do Grupo Teatro Diadokai



Oficiantes

DENISE DA LUZ - Atriz, Diretora Teatral, Professora, Presidente Associação Itajaiense de Teatro.

JONAS DOS SANTOS – Ator, Figurinista, Integrante do Gats – Grupo Adulto Teatro Scar.

MARISA NASPOLINI – Jornalista, Atriz, Diretora, Professora e Produtora Teatral.

SIMONE GRANDE - Atriz, Contadora de Histórias, Diretora e Arte-Educadora.

WALKÍRIA COSTA DOS SANTOS - Bonequeira, com participação em vários Festivais de Bonecos.



Equipe de trabalho

Antonio Leite, Alfonso Heimann, Ari José Garcia, Carin Christ, Carmem Hoffmann, Gilberto dos Santos, Giba de Oliveira, Karin Hoffmann, Kátia C. B. R. Gabriel, Marlete Borba, Luiz Antônio Fronza, Osni Cristóvão, Carla Carvalho, Ricardo Santos, Rodrigo Dal Molin, Rosana Gruner, Taiana Haelsner, Terezinha Huschel, José Manuel de Oliveira, Marilise Silveira, Vilson do Nascimento, Daniel Falcão, Carolina Prazeres, Ivan Felicidade, Ary Lingner, Itala Lingner, Silvio da Luz, André Luiz Heimann, Lúcio José Vieira, Maurício Weidgenant, Luiz Eduardo, Zé Gomes, Daniela Cunha, Sandra R. G. Mueller, Cristina Ferreira, Sueli Petry e Nelson Júlio Laurentino de Souza.



Apoio

**SECRETARIA
MUNICIPAL DE
EDUCAÇÃO**



**NOVA
LETRA**
GRAFICA & EDITORA



EMOÇÃO

Encantamento

APLAUSOS

MAGIA

Fantasia

RISOS

SONHOS

ALEGRIA

ARREPIOS

CORES

05 a 11 / agosto / 2000

Teatro Carlos Gomes

Praças / Escolas / circo-Proeb



FUNDAÇÃO
CULTURAL
DE BLUMENAU



BLUMENAU
GOVERNO POPULAR

