

7^o Revista do FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU

De 22 a 29 de
agosto/2003

Promoção e realização



Prefeitura de Blumenau





Do 22 a 29/Agosto/2003

7º
FESTIVAL
NACIONAL DE
TEATRO
INFANTIL
DE BLUMENAU

Entrada
franca



Revista do 7º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau

De 22 a 29 de agosto/2003

**Realização: Prefeitura Municipal de Blumenau
Governo Popular
Fundação Cultural de Blumenau**

Sumário

Brilho de estrelas	5
Décio Lima	
Compromisso com a cultura	6
Bráulio Maria Schloegel	
Teatro para crianças: uma prática da Fundação Cultural de Blumenau	7
Maria Teresinha Heimann	
Nós, contadores de histórias...	8
Maria Helena Kühner	
O jogo teatral	12
Ingrid Koudela	
Mímica, a arte do gesto	14
Álvaro Assad	
Revelar e esconder: o trabalho do ator-animador	16
Valmor Beltrame - Nini	
Bonecos gigantes: um olhar poético	23
Fábio Henrique Nunes	
Oficina de Jogos Teatrais	26
Ine Baumann	
Fenatib como referência	27
Dario Uzam	
Lições do "Era uma vez"	28
José Mauro Brant	
Axé... ao teatro de animação!!!	30
Lourival Andrade	
"D. N. A. Brasil"	32
Lauro Góes	
Entrevista	33
Depoimentos	36
Grupos Participantes	37
Comissão de Seleção	45
Debatedores de Espetáculos	45
Palestrante	45
Currículo dos Oficinantes	46



Brilho de estrelas

Décio Nery de Lima

Prefeito de Blumenau

Ver uma única criança com os olhos brilhando já é orgulho para qualquer administrador. Ver o brilho aos milhares é melhor que admirar um céu estrelado. Quando o brilho vem do céu, não se sabe exatamente se as estrelas ainda estão lá. Ou se estamos vendo tão somente um fenômeno astrológico. A distância é tanta que podemos perceber apenas a despedida daquilo que já foi um dia. Mas, quando vem do rosto de uma criança, ali, do seu lado, se tem a certeza de que uma vida foi alterada. Agora tem luz própria. Imagina essa sensação saindo de milhares de olhos brilhando. Ao menos 25 mil pares por ano. E já se vai quase uma década.

O dia-a-dia do chefe do Executivo é penoso. São muitas decisões a tomar e algumas desagradam aqui e ali. Mesmo quando são tomadas para o benefício daqueles que mais precisam. Para a maioria. Mas algumas ações são tão prazerosas, dão tanto prazer à alma, que justificam o mandato. Fazer uma criança perceber curiosa a trama se desenrolar no palco, iluminando atores só de olhar, quieta apesar do ímpeto para cambalhotas, é uma delas. Uma das mais gratificantes.

E é com essa sensação que nos empenhamos para a realização da 8ª edição do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. O nosso Fenatib. Nosso, de todos nós. Principalmente das crianças. Nosso no sentido amplo da palavra. Palmas para a iniciativa da Fundação Cultural. Em um Governo Popular a participação é de todos. Até as crianças decidem, ao aplaudirem cada apresentação. Com os olhos brilhando, aprovando a decisão de pais, mães e vizinhos.

E não só as crianças gostam. É por isso também. Mas criança também pode gostar de brinquedos com influência discutível, promovidos principalmente pelos desenhos da televisão. Pelo modismo. Estamos falando de teatro, de cultura, de arte. De uma contribuição na forja de cidadãos. Na formação de futuras platéias. Do caráter de quem vai estar amanhã dando continuidade ao trabalho começado hoje. E dá muito orgulho participar dessa construção.

Compromisso com a cultura

Bráulio Maria Schloegel

Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

O Fenatib é como uma peça de teatro de inúmeros personagens que desempenham importantes papéis, e que muitas vezes nem se apercebem disso.

São diretores, críticos, atores, educadores que trabalham para o reconhecimento da importância social e artística na formação do imaginário e da subjetividade da criança.

O Fenatib é um exercício de cidadania que se manifesta com uma força social e cultural alternativa. Porque, sem um sentido ético da vida e sem um adequado processo pedagógico, não é possível pretender que crianças e adolescentes e de resto todo ser humano, em qualquer fase de sua vida, se submetam à ética da solidariedade social em que se baseia a idéia da cidadania.

O Fenatib nasceu aqui há sete anos como uma proposta de organizar uma mostra anual de teatro infantil dentro de uma política descentralizada de cultura, para atender crianças e adolescentes, formar platéia e debater com professores, técnicos e diretores a qualidade artística.

O teatro é uma das linguagens mais completas de perceber o mundo que nos cerca.

Passar para a criança e o adolescente estas diferentes leituras é um desafio que deve ser vencido por todos aqueles que não se intimidam diante da necessidade de ampliar a concepção do que se entende hoje como “fazer teatral”.

Para alcançar estas metas é preciso convergir os trabalhos de todos que estão envolvidos com o teatro para criança. O governo de Blumenau, através da Fundação Cultural de Blumenau, tem intensificado seu compromisso com a cultura em nossa cidade através de muitas ações e projetos.

O Fenatib é um projeto consolidado. Tem referência internacional e premiação nacional através do CBTIJ - Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude. Em nossa cidade atinge um público de 28 mil crianças a cada ano.

Ainda há dificuldades a ultrapassar. A oportunidade histórica de implantar novos paradigmas culturais e sua correlata integração no processo de desenvolvimento da cidade justificam enfrentá-las.

Saudamos aos inúmeros parceiros que acreditam neste trabalho.



O teatro para crianças:

uma prática da Fundação Cultural de Blumenau

Maria Teresinha Heimann

Coordenadora do Fenatib



teatro possibilita uma multiplicidade de olhares, de fantasia, de sonho, de criatividade, que nos impulsiona cada vez mais a descobrir novos desafios.

É uma arte que trabalha o coletivo, forma grupos, transforma cidadãos, desperta o prazer pela leitura, pelas experimentações e contribui para a educação.

Essa constatação pode-se presenciar nos últimos anos em Blumenau a partir do Fenatib – Festival Nacional de Teatro Infantil, com o crescimento do número de alunos nos cursos de teatro da Fundação Cultural de Blumenau, e com o sucesso da Mostra de Talentos em Teatro Amador, onde constatamos a preocupação dos profissionais de arte em facilitar a assimilação dos conhecimentos em sala de aula, utilizando o teatro como fonte de trabalho. Além disso, constatamos também o surgimento de novos talentos na área.

Deve-se ressaltar que muitas cidades encontram dificuldades para estimular platéia. O Fenatib não parece sofrer pela falta dela - ao contrário, temos sempre um público além daquele possível de atender. Por essa razão entendemos que alcançamos nossos objetivos. São longas filas de crianças a cada apresentação, se preparando para entrar nos espaços de teatro. Seus olhos percorrem todos os cantos, analisando atentamente o local.

De repente as luzes se apagam, o palco se ilumina e surgem o brilho nos olhos e o sorriso, e como num passe de mágica, tudo acontece.

O Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, único do gênero no país, segundo o CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude, é considerado o evento que reúne espetáculos só para crianças e jovens, sendo referência no país nas discussões do fazer teatral, a partir dos espetáculos participantes.

Blumenau aos poucos recuperou sua auto-estima e se projetou no cenário nacional pela sua proposta cultural de descentralização das ações e pela oportunidade dada às nossas crianças e jovens às atividades artísticas, bem como na formação de cidadãos críticos e integrados socialmente.

Entendemos que isso foi possível porque temos um governo municipal preocupado com a educação das nossas crianças e jovens, com direitos para exercerem a sua cidadania.

Certamente um dos maiores retornos que tivemos foi a casa lotada de pequenos espectadores encantados com os espetáculos que tiveram oportunidade de assistir. Outro ponto foi o alcance desta proposta com seu efeito multiplicador, hoje capaz de ser visualizada nos quase duzentos alunos que fazem teatro na Fundação Cultural.

Refletir sobre as práticas teatrais passou a ser um desafio constante e necessário na Fundação Cultural de Blumenau.

Nós, contadores de histórias...

Maria Helena Kühner

Pesquisadora e escritora - RJ

Há alguns anos escrevi para a rádio alemã uma peça radiofônica que começava assim:

Era uma vez...

Toda história começa / “era uma vez”.../ sem ver ou sem explicar/ que essas vezes, repetidas, / são tantas e tantas vezes/ que por isso nossa história / não se pára de contar.../ Que a história que hoje se conta / em certo tempo e lugar / continua outras histórias/ que hão também de continuar./ Nós, contadores de histórias/ somos as vozes que ouvimos / somos as cenas que vemos / as falas de amor e dor/ que fazem a vida do homem/ procurando seu caminho/ de vida e de liberdade./ Caminho que são caminhos.../ Por isso que toda história / começa “era uma vez...”

A contação de histórias que hoje resgata o valor da oralidade, enriquecendo-a com a exploração das possibilidades cênicas da narrativa, vem crescendo significativamente. Revalorizando a palavra, provocando a imaginação, reforçando a relação interpessoal e a participação do espectador (pois não se conta para ele e sim com ele), tem igualmente servido – por mais contraditório que isto possa parecer - para a revalorização do ato de ler, em toda a sua plenitude e significação.

Ler é nosso primeiro gesto de liberdade

Quando Galileu disse que “o universo é um livro”, só uma mente muito mesquinha poderia interpretá-lo nos limites da invenção da imprensa. Pois a leitura a que o livro nos convida é apenas uma das formas de pôr em ato uma capacidade que nos define como humanos: a de **ler**.

Se vamos à raiz da palavra, vemos que **ler<legere** é termo com múltiplas e entrelaçadas significações: **ler** é **colher, reunir, juntar; é escolher, eleger; é percorrer, costear, navegar.**

O que nos remete a repensar a significação

real e multifacetada da leitura. Partindo da inicial, o que é que **colhemos ou reunimos** neste ato? Quando a criança começa a passear seu olhar inquieto pelo mundo dos objetos (pessoas e coisas) que a cercam, é sua percepção que vai informar sua experiência de **situar-se** em meio a esses objetos e ter uma primeira resposta ao **quem sou eu?** com que busca identificar-se. Um situar-se que com eles estabelece “vínculos” (Pichon/ Rivière), através de dados e fatos vividos em seu **aqui e agora**, de sua **experiência (<ex-per-ire)** - este colher ou extrair (**ex**) do que é trazido **por** nosso **ir-e-vir** cotidiano, do que é por nós vivido a cada passo. E é da reunião ou conexão desses dados e fatos que surge uma primeira estruturação de mundo - capaz, inclusive, de fazer dessa experiência uma bússola orientadora de futuros passos

Tal como na história individual, na trajetória humana o primeiro momento é, igualmente, o do **ad-mirar**, do **olhar** - com espanto ou encanto - para o vazio, para o aberto - nada ainda pronto, tudo por **des-cobrir**. Daí o sentido primeiro de **verdade**: um desvelamento, um arrancar de véus. O encanto e espanto nascidos desse olhar desvelador provocando a **palavra** - termo cuja origem, **parábola**, fala dessa matizada expressão em que o real e o imaginário se con-fundem: não é ocasional terem sido os **mitos** e as **lendas (<legenda= coisas a serem lidas)** as expressões primeiras da tentativa humana de apreender a realidade e estruturar seu mundo.

A **lenda** remete não mais apenas ao olhar desprevenido que contempla a natureza, mas à inquietação humana que nela vê uma entrelaçada tessitura de signos e marcas, de caracteres expressivos, de discursos e formas. Tecido em que os fios, as cores, as luzes e sombras se encontram tão entrelaçados, confundidos, que o olhar desvelador pode enredar-se nesta confusão e tomar a sombra pela coisa sólida. Como distinguir o real do aparente, o verdadeiro do



ilusório? Se a ambivalente Natureza-Mãe em torno ora se mostra sob a forma de deusas doadoras e propiciadoras, ora sob a forma de outras, pressionantes e maléficas, **iludir (illudere < in-ludere)** pode ser seu jogo, artimanha lúdica envolvendo o pequeno homem a quem rodeia; algo sentido por ele como também capaz de **prejudicar ou danificar** - sentido segundo que adquire o termo. A Esfinge, que devorava os homens que não sabiam decifrar seu enigma, tem seu nome derivado de **sphingein=amarrar ou comprimir**. Édipo, cujo nome significa “o de pés atados”, decifra seu enigma. E é por isso que se torna “o primeiro dos homens” (Sófocles).

Porém “o sensível não é feito somente de coisas. Compõe-se de tudo o que nelas se desenha, mas inclui o vazio dos intervalos e tudo que nelas se apresenta também a partir da distância e como que de uma certa ausência” (Merleau-Ponty). A este vazio se dirige o olhar do **mito**, que revela “os significados ocultos”, uma história que é “sagrada e exemplar” porque traz uma “revelação primordial” - a da origem (Mírcea Eliade). A perplexidade e inquietação despertadas por aquele olhar indagador levam, assim, a delegar o desvelamento aos capazes de “ler nos sinais”, aos videntes, oráculos e profetas, ou seja, àqueles que “conseguem apreender a realidade toda”, “os sinais vindos do céu e os deste mundo”, como diz Édipo ao falar de Tirésias, o adivinho. Daí o segundo sentido de **verdade**, como **adequação**, já presente em Platão e Aristóteles.

Em ambos os momentos o pressuposto fundamental é o do **saber ler**, para poder ultrapassar a simples percepção das aparências e o

próprio mundo dogmático da *doxa*, das opiniões nascidas do mero ajuntamento de dados, ou da visão parcializada e dispersa. Pois **ler** é também **eleger, escolher**: “O que se vê deve ser ordenado, o que pode ir junto e o que tem que permanecer separado” (Platão). Quando a sabedoria popular fala do “um burro olhando para um palácio” está, em seu bom senso, fazendo a ligação do olhar, que é de todo animal vivo, com o **perceber (percipio<capio= apreender)**, que é um ato gerador de consciência.

O **ler**, com este sentido mais abrangente e mais exato, é, portanto, nosso primeiro gesto de liberdade, de uma **escolha** que supõe poder **discernir, perceber diferenças, de-cisão**, separação entre partes: o naturalista e o poeta não lêem do mesmo modo a natureza, nem sequer a própria experiência. Ler supõe a capacidade de **colher** algo do que é visto ou ouvido, e fazer, desta experiência sensível, uma possibilidade de conhecimento. Pois **conhecer**, seja um animal, uma planta ou qualquer coisa existente, é reunir ou recolher toda a espessa camada de signos de que ele/ela é portador e descobrir suas diferentes constelações de formas. Por isso o conhecimento a-**cresc**-enta, faz crescer, não no sentido de acumulação de informação que lhe atribui a ideologizada visão de nossa sociedade capitalista, mas no sentido mais radical do termo, relacionado ao **cognoscere (cum+gnoscere)**, ao **nascer com** o que se conhece, ao transformar-se pela diferença. Razão porque o conhecer, assim sentido e vivido, não se dissocia da própria liberdade: a liberdade é uma caminhada expressa nesses “nascimentos”.



Solenidade de Encerramento do 7º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau



Lançamento do Livro *O Teatro dito Infantil*, de Maria Helena Kühner

Vazando os olhos

Quando a tragédia de Édipo Rei termina com ele vazando os olhos e afastando-se de Jocasta, Natureza-Mãe agora estranha, inicia-se uma nova fase, bifurcadora de todo o pensamento ocidental: em sua ânsia de distinção e diferenciação, o homem se afasta cada vez mais do mundo sensível e dos sentidos como meio de trazer à percepção a imagem. A coisa concreta vai cedendo lugar à Idéia, **abs-trata (= tirada de)** por obra de uma razão que, sem ainda romper inteiramente com a experiência do mundo, dele começa a ter uma outra “leitura”: pensar é pôr-se à distância; não é experimentar, é construir conceitos; o pensamento tenta, pela compreensão racional, tornar todas as coisas **inteligíveis**. Distinguir o sensível e o inteligível, a imagem e a idéia, a coisa e a idéia da coisa, é assim substituir o contato in-mediató, sem mediações, com as coisas/mundo, por uma atitude distanciadora e analítica, que faz da contemplação, do exame, da observação, o fundamento de sua **teoria**: a experiência de ver, do olhar, cede vez à explicação racional dessa experiência, expressa no **logos**, o discurso da razão: da percepção se passa ao **juízo**,

analítico e crítico; o homem vaza os olhos do corpo para passar a “ver com os olhos do espírito”.

Olhar, depois fechar os olhos e lembrar

Gauguin disse certa vez que toda a existência humana está contida em três questões: quem somos? de onde viemos? para onde vamos? Se a primeira das questões parece remeter à experiência individual, as duas outras envolvem, necessariamente, uma visão mais abrangente, do **espaço** (que incorpore o social em torno) e, sobretudo, do **tempo**. O poeta vê o passado buscando o mais fundo do ser e a raiz para suas utopias, isto é, seus projetos de futuro.

Razão por que, das Musas inspiradoras do poeta, tem lugar de destaque **Mnemosyne, a Memória**, a quem cabe cantar/contar as histórias que são “deciframento do invisível, geografia do sobrenatural” (Vernant). **Aletheia**, a palavra desse visionário, como a do oráculo, torna visível o invisível, porque des-oculta, tira do esquecimento, recorda e expressa. E com isso, immortaliza - pois silêncio e esquecimento são morte. E a palavra, sobretudo a do poeta, é, pelo contrário, eterno



recomeço: “No princípio era o Verbo...” “Ser poeta é ter olhos para revelar a face oculta das pessoas e das coisas”, diz nosso Mário Quintana. Também o poeta dramático, ao colocar seu personagem em situação na cena (palco) do mundo, é através dessa “persona”, dessa máscara, que vai revelar seu verdadeiro rosto, o que está por trás das aparências, o eu mais profundo, a intensão (intenção) que marca a tensão interior e vai manifestar-se em uma ação tornada presente, viva.

Olhar, depois fechar os olhos e rememorar: a memória fala dos caminhos e descaminhos, da saudade do que poderia ter sido, do sonho que ainda pode vir-a-ser. Memória e experiência, articuladas pela palavra, desenvolvem nossa **inteligência**, isto é, nossa capacidade de (**intelligere**) compreender, discernir, sentir, ser conhecedor de. Mas se **intelligere**<**inter-legere** novamente nos vemos confrontados com a idéia de que este compreender/sentir/conhecer nasce de um **ler entre**, de uma leitura que não fique na superfície ou na aparência. O “vazio dos intervalos”, de que falamos acima, não seria este **ler entre** que permite ampliar a experiência, ligada a um aqui e agora, com o que, por obra de memória, foi conservado e transmitido através da palavra? É resgatando associações trazidas pela memória com idéias, experiências e pontos de vista de outros autores que se abre nosso ângulo de visão e nossa capacidade de inteligência.

Navegantes da História

O que nos leva ao terceiro sentido atribuído ao termo **ler**, ou por ele adquirido com o uso: o de **percorrer, costear, navegar**. Agnes Heller, em seu precioso livro *Uma Teoria da História*, nos faz ver que as múltiplas respostas à pergunta-chave - de onde viemos, quem somos, para onde vamos? - nos remete a uma questão fundamental: a **historicidade** do ser humano. Nós somos história, somos tempo e espaço - e não podemos pensar categoria alguma fora deles: “O animal perece, não é mortal. Só os seres humanos são mortais, têm consciência de que perecerão. É a partir da mortalidade, do espaço e do tempo que levantamos aquela questão e nela expressamos a historicidade do gênero humano. A pergunta não muda, as respostas variam. E as múltiplas respostas

dadas, diferentes em substância e estrutura, serão estágios da consciência histórica”. Não é, pois, sem razão que **história** e **sabedoria** têm a mesma raiz - que o inglês guarda em seu **wisdom**.

Da experiência de se conhecer e se situar à necessidade de organizar e pôr em ordem seu mundo, é longo e acidentado o percurso deste Ulisses humano em busca de sua legendária terra prometida - que é também sua terra de origem. O registro deste percurso - que constitui a **literatura** de todos os tempos - vai revelando as diferentes formas de nosso estar-no-mundo e de nossa apreensão do real, ora calcados no objeto (como no realismo), ora na subjetividade (como no expressionismo). Mas, em todos os aspectos, remetendo a essa historicidade do gênero humano que nos faz entender porque somos, todos, uma única e mesma **humanidade**. Diferentes são as leituras, diferentes são os leitores. Mas guardam entre si laços que permitem estabelecer entre a **relação** no espaço e o tempo que denominamos História. E/ou história: nós, “contadores de histórias”: um plural sempre anterior ao singular, na história individual e na história coletiva, sabedores de que “todos os poemas do passado, do presente ou do futuro não são mais que episódios ou fragmentos de um único e infinito poema” (Shelley).

Hoje, tempo de mutação, quando “relemos” este percurso de séculos, em busca de bússolas que nos permitam re-conhecer “para onde vamos?”, sentimos que este reconhecer volta ao passado (**re**) e o interroga para enfrentar o desafio que nos propõe o futuro.

Confrontados com um espaço planetário aberto ao cosmos, ao universo que nos provoca com seu **mistério**, sentimos que a verdade é novamente aquela **abertura**, um **vazio**, “algo com que temos vivido desde o começo dos tempos - só que a esquecemos. Se a esquecemos, então alguém deve tê-la salvo para nós e deve ser alguém cujas palavras não conseguimos mais entender” (Umberto Eco).

Reaprender a ler, na abertura do símbolo, da metáfora, na ambigüidade e polivalência de nossa linguagem, reaprender com o passado, com as vozes e cenas de todos os tempos, é reaprender nossa humanidade e manter-nos abertos ao porvir, ao horizonte infinito das possibilidades.

O jogo teatral

Ingrid Koudela

Professora e Doutora em Artes - SP

O termo **Theater Game** (*jogo teatral*) foi originalmente cunhado por Viola Spolin em língua inglesa. Mais tarde ela registrou o seu método de trabalho como **Spolin Games**. A autora americana estabelece uma diferença entre **dramatic play** (*jogo dramático*) e **game** (*jogo de regras*), diferenciando assim a sua proposta para um *teatro improvisacional* de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral.

Nos livros de Winifred Ward encontramos os postulados da *Escola Nova*, transportados para o ensino do teatro. Apesar de teóricos como John Dewey preverem oportunidades para a expressão dramática na escola, foi Ward quem desenvolveu princípios e técnicas e popularizou a atividade.

Playmaking with Children (1947) teve impacto considerável na Inglaterra e em todo o Reino Unido, além dos Estados Unidos, onde o termo **Creative Dramatics** passou a designar o movimento de teatro realizado com crianças. Peter Slade publicou **Child Drama** (1954) baseado em trabalhos desenvolvidos durante vinte anos na Inglaterra. Sua tese é a de que existe uma arte infantil, **child art**. Na definição de Slade, o objetivo do *jogo dramático* é equacionado pelas experiências pessoais e emocionais dos jogadores. O valor máximo da atividade é a espontaneidade, a ser atingida através da absorção e sinceridade durante a realização do jogo. Dentre os muitos valores do **drama** está o valor emocional e Slade propõe que o *jogo dramático* fornece à criança uma *válvula de escape, uma catarse emocional*.

A diferença mais importante da definição de **Theater Game** de Spolin, quando relacionada ao **Drama** (*dramá*) de origem inglesa ou ao **Creative Dramatics** (*drama criativo*) de origem americana, reside na relação com o corpo. O puro fantasiar do **dramatic play** (*jogo dramático*) é substituído, no processo de aprendizagem com o *jogo teatral*, por meio de uma representação corporal consciente. De acordo com Spolin, o princípio da **physicalization** (*fisicização*/ *corporificação*) busca evitar uma imitação irrefletida, mera cópia.

Dicotomia e polarização de objetivos e técnicas agravaram-se durante os últimos trinta

anos no Brasil. Através da influência do escolanovismo e da postura espontaneísta, podemos caracterizar uma tendência que ancora os objetivos educacionais da atividade de teatro na escola na dimensão psicológica do processo de aprendizagem. Nos textos especializados nacionais sucedem-se descrições de objetivos comportamentais que são a justificativa para a inclusão do teatro no currículo da escola.

Ultimamente, o conceito de *jogo teatral* vem tendo uma larga aplicação na educação e no trabalho com crianças e adolescentes.

Paralelamente à prática do *jogo teatral* em escolas e centros culturais, o método de Viola Spolin vem sendo adotado em escolas de teatro, contribuindo para a formação de atores e professores nas universidades.

O conceito de *jogo teatral* tem sido entre nós objeto de reflexão e fundamentação teórica, sendo abordado através da conceituação de Piaget e Vigotski.

Na psicogênese da linguagem e do jogo na criança, a *função simbólica ou semiótica* aparece por volta dos dois anos e promove uma série de comportamentos que denotam o desenvolvimento da linguagem e da representação. Piaget enumera cinco condutas, de aparecimento mais ou menos simultâneo e que enumera na ordem de complexidade crescente: *imitação diferida, jogo simbólico ou jogo de ficção, desenho ou imagem gráfica, imagem mental e evocação verbal (língua)*.

A evolução do jogo na criança se dá por fases que constituem estruturas de desenvolvimento da inteligência: *jogo sensório-motor, jogo simbólico e jogo de regras*. O *jogo de regras* aparece por volta dos sete/oito anos como estrutura de organização do coletivo e se desenvolve até a idade adulta nos jogos de rua, jogos tradicionais, folguedos populares, danças dramáticas.

O *jogo de regras* favorece a aprendizagem da *co-operação*, no sentido piagetiano. Na teoria biológica de Piaget, o processo de *equilibração* é promovido pela relação dialética entre a *assimilação* da realidade ao eu e a *acomodação* do eu ao real. Com foco na psicologia do desenvolvimento, é importante notar que a relação dialética entre





Oficina de Jogos Teatrais - Ingrid Koudela

assimilação e *acomodação* não se dá de forma harmônica no desenvolvimento da criança. Na primeira infância prevalece a *assimilação* da realidade ao eu, determinada pela atitude centrada em si mesma da criança até os seis/sete anos de idade. O *jogo de regras* supõe o desenvolvimento da inteligência *operatória*, quando a criança desenvolve a *reversibilidade de pensamento*. O amplo repertório de jogos tradicionais populares sempre foi instrumento de aprendizagem privilegiada da infância. As brincadeiras de rua, como as amarelinhas, os jogos de bolinhas de gude, as cantigas de roda, os pegadores, o esconde-esconde, as charadas e adivinhas foram documentadas, por exemplo, por Peter Brueghel, em uma imagem paradigmática sobre esse patrimônio cultural da humanidade.

A expressividade da criança é uma manifestação sensível da inteligência simbólica egocêntrica. Pela *revolução copernicana* que se opera no sujeito ao passar de uma concepção de mundo centrada no eu para uma concepção descentrada, as *operações concretas* iniciam o processo de *reversibilidade do pensamento*. Esse princípio irá operar uma transformação interna na noção de símbolo na criança. Integrada ao pensamento, a *assimilação egocêntrica* do *jogo simbólico* cede lugar à *imaginação criadora*.

Por uma correlação com a conceituação piagetiana, a maior contribuição de Vigotski reside no favorecimento de processos que estão embrionariamente presentes, mas que ainda não se consolidaram.

A intervenção educacional do coordenador de jogo é fundamental, ao desafiar o processo de aprendizagem de reconstrução de significados. A

zona de desenvolvimento proximal muda radicalmente o conceito de avaliação. As propostas de avaliação do coordenador de jogo deixam de ser retrospectivas (o que o aluno é capaz de realizar por si só) para se transformarem em prospectivas (o que o aluno poderá vir a ser). A avaliação passa a ser propulsora do processo de aprendizagem. O conceito de *zona de desenvolvimento proximal*, como princípio de avaliação, promove, com particular felicidade, a construção de formas artísticas.

No *jogo teatral*, pelo processo de construção da forma estética, a criança estabelece com seus pares uma relação de trabalho em que a fonte da imaginação criadora – o *jogo simbólico* – é combinada com a prática e a consciência da regra de jogo, a qual interfere no exercício artístico coletivo.

O *jogo teatral* passa necessariamente pelo estabelecimento de acordo de grupo, por meio de regras livremente consentidas entre os parceiros. O *jogo teatral* é um jogo de construção com a linguagem artística. Na prática com o *jogo teatral*, o *jogo de regras* é princípio organizador do grupo de jogadores para a atividade teatral. O trabalho com a linguagem desempenha a função de construção de conteúdos, por intermédio da forma estética.

BIBLIOGRAFIA

- Koudela, Ingrid Dormien **JOGOS TEATRAIS** SP: Perspectiva, 1984.
_____ **TEXTO E JOGO** SP: Perspectiva, 1999.
Piaget, Jean **A FORMAÇÃO DO SÍMBOLO NA CRIANÇA** Rio: Zahar, 1975.
Spolin, Viola **IMPROVISACIÓN PARA O TEATRO** SP: Perspectiva, 1978.
_____ **JOGOS TEATRAIS NO LIVRO DO DIRETOR** SP: Perspectiva, 2000.
_____ **JOGOS TEATRAIS. O FICHÁRIO DE VIOLA SPOLIN** SP: Perspectiva, 2001.
Vigotski, L.S. **A FORMAÇÃO SOCIAL DA MENTE** SP: Martins Fontes, 1984.

Mímica, a arte do gesto

Alvaro Assad*

Ator e mímico - RJ

E escrever sobre mímica no Brasil é contar história. Não temos uma dita “escola tradicional” como na França e em outros países, em que as pessoas podem cursar durante anos técnicas aprofundadas sobre o método de Etienne Decroux ou compartilhar a Escola de Marcel Marceau em Paris. Nossos entusiastas gestuais imigram em busca de conhecimento ou compartilham com aqueles que nos trazem sua bagagem de outras terras. Comigo, assim foi. Em 1991, felizmente cursei uma oficina de cinco finais de semana com o mímico português Luís de Lima no Museu Imperial-RJ (lugar perfeito para uma oficina de mímica clássica com um mímico português). Lá tive o primeiro contato com exercícios clássicos, segmentação, poesia e muitas

histórias contadas pelo *partner* de Marcel Marceau. Luís de Lima foi o precursor da mímica moderna no Brasil, pois em 1953 estreou o primeiro mimodrama em solo brasileiro – *O Escriturário*. Depois aproveitei a ida do espetáculo “O Cobrador” ao Rio de Janeiro, em que o mímico paulista Fernando Vieira atuava, assinava a preparação mímica e ministrava um workshop de uma semana.

No ano seguinte (1992), o mesmo Luís de Lima realizou nas salas da Fundação Cultural do IBAM-RJ uma audição seguida de um curso para montagem do que viria a ser o seu último mimodrama, *‘O Pierrô que vem de longe’*. Ali tivemos uma aglomeração de artistas gestuais. Dentre eles: Tatiana France, Nadia Thalji, Sérgio Bicudo, Toninho Lobo, Jiddu e eu. Após uma curta



Palestra Palavras do Silêncio - Álvaro Assad



temporada, formei uma dupla com Jiddu, onde durante dois anos exploramos a linguagem das pantomimas e tive a oportunidade de dirigir o espetáculo de sua autoria “Por Detrás do Silêncio”. Mais do que dirigir pude trocar experiências, e principalmente me impregnar artisticamente com o estilo histriônico e arrebatador deste mímico curitibano que é discípulo do mímico paranaense Everton Ferre, que por sua vez é discípulo do mímico peruano Jorge Acuña Razzuri, que aprendeu com o seu pai Jorge Acuña Paredes. Junta-se este “caleidoscópio de influências” e hoje encontramos uma nova geração.

Como diz o Jiddu, nós somos quase uma “sociedade secreta” (risos). Nem tanto. O Eduardo Coutinho fez sua tese de mestrado sobre a mímica e nos rendeu um valioso livro (O Mimo e a Mímica), Alberto Gauss conduz o seu “Solar da Mímica” (www.solardamimica.com.br) realizando cursos, Fernando Vieira continua atuando loucamente, influenciando e ensinando. Influencia tanto que Cláudio Carneiro hoje encontra-se no Cirque du Soleil com uma pantomima solo. E Jiddu Saldanha?...Ah, o Jiddu, este é talvez o mais inquieto mímico, poeta, autor, performer, artista plástico e, não satisfeito (*graças a Deus, Jiddu nunca está satisfeito*), agora nos promove um verdadeiro “testemunho mímico” ao colocar na internet um blog (www.mimicamaravilhosa.blogspot.com.br) com entrevistas e informações sobre os mímicos e, como ele mesmo diz: a arte do gesto.

Foi no teatro, em 1992, que tive minha primeira aula de mímica brasileira, assistindo o mesmo Jiddu, e confesso que me assustei com os movimentos, sonoridade e histrionismo que até então não conhecia e que emergiam daquela figura cênica de figurino preto e branco com luvas e

máscara branca. Tinha idéia de que os mímicos eram artistas com movimentos suaves e sinuosos e sinuosos e suaves. Puro engano que o tempo me pluralizou.

Aproveito a presença em Santa Catarina para citar o mímico catarinense Juarez Machado, que muito nos influenciou “pintando” pantomimas na TV. E o vizinho Paraná nos proporciona Denise Stoklos, que leva a mímica para o teatro criando o seu *Teatro Essencial* de forma avassaladora.

Ufa..., neste ano de 2003 fui convidado para ministrar uma Oficina de Mímica no 7º Fenatib, paralelamente às apresentações de dois de nossos espetáculos mimo-teatrais, o infantil *O Macaco e a Boneca de Piche* e o adulto *Fulano e Sicrano*. Ótima e necessária esta consciência de trazer para o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau espetáculos que possam atender ao público, agora adolescente, outrora infantil, mas hoje exigente, visto a pluralidade de espetáculos de qualidade que assistiram nestas últimas sete edições do Fenatib. Quanto à Oficina de Mímica, pude compartilhar com atores de Blumenau e de outras regiões do Brasil um pouco da técnica gestual que hoje busco e muito da minha paixão pela mímica. Foi em um encontro como este que fui fisgado. E acredito no poder que a mímica exerce no espectador e no ator/mímico.

Ao mímico cabe buscar um estilo próprio, criar uma identidade de trabalho; precisamos, sim, beber nas fontes gestuais que estão presentes, mas acima de tudo impormos a nossa identidade artística. Pesquisar e treinar sempre. Não nos deixar levar por modismos. Criar novas pantomimas, pois assim cada vez mais enriqueceremos a pluralidade desta arte gestual.

Revelar e Esconder: o trabalho do ator-animador

Valmor Beltrame - Nini

Doutor em Teatro - SC

“Porque nós trabalha com as mãos e o juízo, a boca e os pés, o que a gente faz com as mãos tem que responder com os pés”.

Mestre Zé de Vina - Mamulengueiro

O boneco inerte é objeto, e o que o transforma em elemento teatral é a ação dramática, a interpretação diante do espectador. Quando o ator-bonequeiro anima o boneco, é seu corpo que atua.

Por isso vale iniciar as reflexões sobre atuação cênica do ator-animador com a epígrafe do mamulengueiro pernambucano, Mestre Zé de Vina. É equivocado pensar, como faz o senso comum, que quando o ator é deficiente em seu trabalho de intérprete, pode se realizar profissionalmente no campo do teatro de bonecos, porque ali é o lugar onde se trabalha só com as mãos. O Mestre mamulengueiro, com sua longa trajetória de trabalho, sintetiza o que é o trabalho do ator-animador. Não é possível pensar na sua atuação dissociada do trabalho mental-corporal de ator. Uma idéia equivocada sobre o trabalho do ator-bonequeiro é a de que não é ator, que não cria personagens e as representa. A professora italiana Brunela Erulli afirma: “difícilmente alguém pode ser um bom titeriteiro se não for bom ator” (1994, p.85).

Animar é transformar o objeto inerte em personagem. O que caracteriza o teatro de animação não é apenas o objeto em si, tampouco seu desenho, forma, peso, volume e o material de que é construído, embora esses elementos acabem sendo determinantes na sua animação e no processo de encenação do espetáculo. É a animação que dá sentido ao objeto e faz com que ele exista e só a ação justifica sua presença na cena. O que o transforma é a ação e a interpretação

diante do espectador. O ator-bonequeiro cria a personagem, mas depois “se abandona” para coabitar harmoniosamente com o objeto representado, a personagem, num espaço e tempo determinados.

Essa é a concepção que permeou a montagem de diversos trabalhos presentes no Sétimo Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. Os debates confirmavam, pelos depoimentos de muitos artistas, que a vida presente nos bonecos cria uma outra realidade e que isso se deve ao trabalho do elenco. Por isso é possível afirmar que o boneco é a extensão do corpo do ator-bonequeiro.

A expressão do boneco - Um dos aspectos indispensáveis para a compreensão da linguagem do teatro de formas animadas é a concepção de movimento. Um pequeno texto de Craig afirma:

*A marionete é um modelo de homem em movimento.
A marionete não é a estátua animada. As estátuas não são feitas para se mover: estão paradas, em repouso.
As marionetes, então, não são estátuas.
São, e permitam que eu me repita, mais precisamente, modelos de homem em movimento. Quando se movem, perfazem o movimento do homem, tanto quanto a escultura perfaz a forma do homem
(CRAIG apud Plassard, 1992, p.48).*

Craig vincula o movimento do boneco a ter convincente relação com o movimento do ser humano. Mas isso não significa restringi-los à





Tibe recepcionando o público do 7º Fenatib

cópia real do movimento humano. Essa é uma etapa importante a ser conquistada para em seguida efetuar a estilização desse movimento. Quando a ação cênica do boneco vai além dessa vinculação, quando o boneco incorpora o exagero no gesto, amplia o movimento tornando-o irreal mas crível, ou quando eventualmente faz o que um ator jamais poderia fazer, aí sim sua presença ganha força e autonomia. O desafio é fazer o movimento hiperbólico com a equivalência de uma ação real.

A qualidade do movimento, da animação está intrinsecamente relacionada com a simulação da vida. Por isso, o movimento não é aleatório, indica alguma intenção, possui alguma consciência. Como afirma Niculescu, “é importante que as marionetes *pensem*. Uma marionete que não pensa é uma marionete *manipulada*”.

A animação que dá qualidade à arte do teatro de bonecos não pode ser confundida com a realização de qualquer movimento do objeto em cena. Um arco realizando um movimento mecânico, contínuo, ininterrupto, ou mesmo passando na cena, não é o movimento imbuído da intenção que caracteriza a prática do teatro de formas animadas. Da mesma maneira, a qualidade da animação não tem obrigatoriamente relação com quantidade e intensidade de movimentos. O movimento sutil, mínimo, bem como o ampliado, brusco, ou seja, todo tipo de movimento pode fazer parte da animação, desde que tenha uma

intenção. A ausência de movimento também pode ser uma ação da personagem. A idéia de respiração complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo.

Realizar uma ação não é só transferir o movimento do animador para o objeto. Mais que isso, o ator-bonequeiro define e ordena a seqüência de gestos e ações que qualificam a presença do objeto, a personagem. Valorizar o movimento da personagem no teatro de animação não significa dizer que a interpretação é o simples ato de fazer com que o objeto se mova. O desafio é fazer com que a matéria aparentemente morta, inerte, comece a se expressar. Binômios como ação-reação, imobilidade-movimento, silêncio-ruído, podem ser referências importantes para o ator-bonequeiro realizar o seu trabalho.

O trabalho do ator-animador é o de produzir a impressão de vida num corpo que se encontra fora do seu próprio corpo. O que qualifica a animação é a adequação dos movimentos, dos gestos, das ações, selecionados pelo ator-bonequeiro e pela direção do espetáculo, com a conduta da personagem e sua relação com o conjunto da obra. A direção do espetáculo exerce papel definitivo na elaboração da partitura de gestos e ações da personagem boneco. Ação cênica é entendida aqui como tudo o que a personagem faz. Compreende-se por gesto as atitudes específicas, que transparecem significados, a concepção de mundo, um modo de ser e agir da

personagem e que no conjunto constitui as ações cênicas. A animação da personagem passa pelo crivo do ator-bonequeiro e do diretor que, juntos, vão definindo o que pode integrar o trabalho do intérprete.

A apropriação da técnica - Uma das influências visíveis em diversos espetáculos presentes no Festival foi a estética do Bunraku, uma forma de teatro bastante popular no Japão no século XIX e viva ainda hoje. Os trabalhos de companhias como Cia Articularte de São Paulo, e Gente Falante de Porto Alegre, exemplificam esta opção. O Bunraku desenvolveu uma técnica rigorosa de animação que exige a presença simultânea de três atores-bonequeiros para que a personagem realize suas ações. São bonecos que reproduzem a figura humana, medem até 80 centímetros de altura, distinguem-se pela beleza do figurino e máscaras com traços realistas.

As funções entre os atores-bonequeiros do Bunraku são assim definidas: o *ashizukai* é responsável pela animação das pernas/pés do boneco, pegando-os quase sempre diretamente com as suas mãos, sem a mediação de varas; o segundo ator-bonequeiro é chamado de *bidarizukai*, anima o braço esquerdo do boneco; *omozokai* é o ator-bonequeiro chefe, que trabalha com a cabeça e o braço direito do boneco. Este último é o único que trabalha com a cabeça descoberta e usa eventualmente figurino de outra cor. Os outros, além de vestidos de preto, usam capuz que esconde totalmente seus rostos. *De acordo com a tradição do Bunraku, cada operador necessita de dez anos de treinamento básico para dominar as técnicas do seu campo específico: dez anos como manipulador das pernas, dez anos como operador do braço esquerdo e mais dez anos como manipulador chefe, totalizando assim cerca de trinta anos para atingir a maturidade como um verdadeiro mestre na arte da movimentação dos bonecos* (KUSANO, 1993, p.194).

Estes dados asseguram que as influências do Bunraku nos elencos do Festival são parciais. Ninguém fez o “treinamento básico de dez anos” para animar o pé do boneco. Mas é possível apontar elementos do Bunraku presentes em diversos espetáculos: a confecção de bonecos de corpo inteiro, não privados da sua parte inferior como acontece com os bonecos de luva ou fantoches; a animação direta ou à vista; o uso de figurino com capuz preto transparente para neutralizar a presença do ator-animador; a mesa como superfície de apresentação dos bonecos, atrás da qual se postam os atores-bonequeiros animando os bonecos e objetos; a utilização de varas de sustentação de partes do corpo do boneco para facilitar seu manuseio; o uso direto da mão no corpo do boneco sem a mediação de varas. Ainda que sejam tantas as influências, não eram espetáculos de Bunraku, o mais correto é

afirmar que na sua concepção e montagem é possível identificar elementos, sobretudo técnicos, que lembram a linguagem do teatro de bonecos japonês.

Um dos maiores desafios profissionais e artísticos do ator-bonequeiro é dominar as técnicas de animação do boneco. Apropriar-se das técnicas de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre animador e boneco. Significa ainda encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem efetuadas pela forma animada, o boneco. Lembrando Gervais: “A técnica pretende adquirir desembaraço na manipulação, onde o boneco se confunde com aquele que o mantém e onde os sentimentos de um são imediatamente expressos pelo outro. Para atingir este fim é preciso ser capaz de se esquecer dos meios de expressão, e por conseqüência, possuir o desembaraço absoluto” (GERVAIS, 1947:03).

Para adquirir o desembaraço é necessário treino, a repetição paciente de cada movimento, de cada gesto, observando criticamente se o gesto conseguido é o desejado para a caracterização do boneco no contexto da cena. Desembaraço também significa ter controle sobre sua respiração. A força da presença do boneco, o impulso para a realização de ações, os silêncios, a qualidade da voz do ator animador são obtidos a partir do controle que consegue estabelecer sobre sua respiração. Fazer com que o boneco respire enquanto está em cena, certamente constitui um dos desafios no trabalho do ator-animador. E muitas vezes o boneco “respira” com o seu animador.

Muitos gestos são impulsionados pelo ato de inspirar. As emoções vividas pela personagem-boneco também estão relacionadas com a respiração, reagir com raiva implica em respirar de forma distinta de quando recebe um afago. Um detalhe importante a ser observado é que o boneco respira com o corpo inteiro, por isso o ator-animador busca encontrar o movimento justo capaz de dar veracidade a essa respiração. É necessário longo tempo de “convivência” com o boneco para encontrar o movimento justo. Trata-se de um movimento artificial, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade à sua atuação. Quando a respiração é feita adequadamente, o boneco parece vivo e a atuação do boneco torna-se convincente.

É fundamental definir a seqüência de movimentos, a seleção de um efeito singular, vinculado a uma atitude especial, permeada da emoção própria da personagem. Para Mangani, é indispensável o bonequeiro transferir ao objeto a emoção que corresponde à personagem. Caso contrário, por melhor que se mova, o feito é mecânico, não espiritual. Ou seja, a magia do



trabalho com o boneco se situa no paradoxo de mostrar o humano mediado pelo objeto fabricado, o real e o irreal que a atuação do ator-bonequeiro torna crível. A animação pressupõe que a personagem seja a metáfora do objeto que é animado. Como diz Dufrenne (1998:114), “seu papel [o do artista] é dar a impressão de que o objeto se expressa por si mesmo”. Yoshi Oida não é marionetista, integra o elenco dirigido por Peter Brook, mas faz reflexões em sua prática de ator que elucidam a questão da técnica para o teatro de marionetes: “Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exhibir ou exhibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, *algo mais*, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana” (2001, p.20).

Importante é o ator animador principiar seu trabalho aberto às diversas possibilidades, disposto a fazer descobertas, pré-disposto a se surpreender com o boneco com o qual vai atuar, para poder chegar a definições iniciais do repertório de gestos.

São “definições iniciais”, pois a prática tem demonstrado que é exatamente essa abertura ou disponibilidade que permite ao ator-bonequeiro estar atento para ampliar sua técnica. Além disso, a totalidade de gestos que integram as ações cênicas do boneco constitui-se em permanente construção que vai eliminando e acrescentando detalhes e sutilezas. E para isso o manipulador precisa estar imbuído do que diz Brecht: “há muitos objetos num só objeto” (Brecht apud Koudela, 1991, p.80). Ou seja, ver além do aparente, olhar mais profundamente e ver a possibilidade do movimento, o “vir a ser” contido em cada objeto ou boneco. A técnica, a qualidade da animação nasce desse tipo de concepção, aliada, naturalmente, ao exercício diário, ao trabalho paciente e prolongado.

Todavia, o importante não é só ampliar o número e o tipo de ações que diferenciam o boneco do ator. O fundamental está na compreensão da natureza e da especificidade que

caracterizam a linguagem do boneco. É preciso frisar não se trata de reprodução realista das ações humanas. Aliás, é importante que o ator animador descubra as possibilidades de fazer o boneco transgredir as referências ao comportamento humano, poetizando suas ações. Procurar transcender a imitação e encontrar o específico, o característico do boneco. Quando o boneco procura imitar o ator, reproduzindo realisticamente ações humanas, sua atuação perde força. Mas ela se valoriza quando mostra o que é impossível de ser realizado com o corpo humano, em acontecimentos e ações que têm relação direta com o universo plástico. Isso é possível pelo jogo, a brincadeira que

permite descobrir não só o repertório de gestos do boneco, mas possibilitará, principalmente, a construção da personagem, uma definição mais clara da sua conduta. A obra, afirma Dufrenne (1998:114), “na medida em que adquire forma, afirma e impõe suas próprias normas”.

É com essa compreensão que o ator-bonequeiro descobrirá a linguagem específica do teatro de bonecos, desvendando a alma

de cada personagem, procurando não reproduzir gestos e ações que podem ser totalmente e melhor executadas pelo ator.

Adelaida Mangani sintetiza a importância das técnicas de animação, e enfatiza que os desafios de animar o boneco não constituem um fim em si, mas possuem estreitas relações com o espetáculo: “É fundamental que o objeto produzido tenha o que transmitir. É importante destacar isso porque aparecem, na Europa e Estados Unidos, grupos com orientação na busca de técnicas de manipulação de grande precisão. Inventam mecanismos bastante sofisticados para conseguir movimentos tão perfeitos para que os bonecos pareçam humanos e possam encantar as platéias até o assombro” (Mangani). A diretora não nega a importância dos processos de confecção e manipulação; no entanto, insiste em que o trabalho do artista vai além disso. Nas suas atividades de diretora teatral e pedagoga, quando percebe que seu elenco fica obsessivo na



Grupo: Cia. Pavanelli



Público do 7º Fenatib

busca do movimento, alerta: “o que estamos fazendo não é um trabalho técnico, mas espiritual”.

Ou como prefere Niculescu: “a técnica não é tudo... se não há imaginação, se não existem sonhos artísticos, é somente técnica.” O que se depreende das afirmações é que no trabalho do ator-bonequeiro, os aspectos técnicos são fundamentais, mas técnica não é tudo. Como diz Erulli: “Para escrever um poema é preciso dominar a língua, mas também é preciso ter algo a dizer” (1994:10). Por isso, conteúdo e forma estão de tal maneira interligados que não é possível concebê-los dissociados.

Uma diferença importante entre o trabalho do bonequeiro e o do ator é que enquanto a personagem se apresenta no corpo do ator, no teatro de bonecos ela se apresenta fora do corpo do bonequeiro. Na representação, a relação com o público se estabelece mediada pelo boneco. O público não estabelece relação de empatia com o ator-animador, mas com a personagem-boneco. O desafio do ator-bonequeiro consiste em fazer a

personagem-boneco atuar, em dar organicidade a essa relação. Quanto maior for sua capacidade de fazer o boneco atuar, mais estará sintonizado com a linguagem do teatro de animação.

A pesquisadora francesa Hélène Bourdel faz interessante analogia entre a animação feita pelo ator-bonequeiro e o trabalho do músico instrumentista: *é possível dizer que a marionete é um instrumento, a animação uma técnica instrumental e o marionetista um instrumentista. Para isso deve dominar sua técnica, trabalhá-la. A relação que o marionetista estabelece com o objeto marionete é comparável à relação músico-instrumento: disciplina corporal adaptada às suas possibilidades e às exigências do instrumento; importância de uma dinâmica corporal, respiração, mobilidade dos dedos, são processos que ele precisa dominar em seus detalhes. Assim os termos “técnica” e “instrumento” não são redutores. Como na música, eles dão lugar à sensibilidade e à intuição criativa (Bourdel, 1995:140).*

A analogia feita pela autora ajuda a compreender a importância de o ator-bonequeiro dominar as técnicas, mas reforça, ainda, a necessidade de formação sistemática contínua,



pela qual adquira disciplina corporal, treino com o “instrumento” com o qual vai se expressar e a apreensão de conhecimentos que envolvem a profissão.

Pode mudar o tipo de técnica de confecção, de manipulação, e é possível até dizer que quem faz o espetáculo é o boneco, no entanto, isso só ocorre por causa da atuação do ator-bonequeiro.

Princípios da linguagem - Para conseguir a interpretação adequada, os grupos trabalham com certas “normas” que, vistas em conjunto e de forma interligada, definem princípios da linguagem do teatro de animação. São princípios como:

A “economia de meios”, princípio que trabalha com o mínimo de recursos para realizar determinada ação. Implica em selecionar os gestos mais expressivos, o movimento preciso, limpo, sem titubeios e claramente definido. É como compreender que “menos vale mais,” ou seja, não é a quantidade de gestos que garante a qualidade da ação.

“Foco” é a definição do centro das atenções de cada ação. A noção de foco pode ser exemplificada em momentos em que o boneco projeta seu olhar para o objeto ou personagem com que contracenava. Quando existem diversos bonecos em cena e apenas um está realizando alguma ação, todos dirigem seu olhar ao que age. Isso dá a noção de foco, define o lugar para onde o público deve concentrar seu olhar.

“O olhar como indicador da ação,” princípio que se realiza quando o boneco, antes do início de determinadas ações, olha para o ponto exato de deslocamento. A precisão do seu olhar é determinante e indica ao espectador o que deve ser observado. Isso exige um amplo e definido movimento da cabeça, para dar a clara sensação de que o boneco olha. É comum ouvir de atores-bonequeiros que “o boneco olha com a cabeça e não apenas com o olho.”

A “triangulação”, recurso que se realiza com o olhar e colabora para “dialogar” com o espectador, fazendo-o “entrar” na cena. Trata-se de um “truque” efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena, evidenciar a reação de uma personagem, destacar a presença de um objeto. O boneco interrompe a ação com o objeto (congela), dirige o seu olhar ao público, volta a olhar para o objeto e reinicia a ação. Uma das maneiras mais comuns de realizar a triangulação é quando existem dois bonecos dialogando em cena; o que fala e age olha para o público e é observado pelo outro boneco que permanece imóvel olhando. Ao terminar sua fala ou ação, devolve o olhar para o outro boneco e os papéis se invertem. Ou seja, este age e fala olhando para o público enquanto é observado pela outra personagem. Faz-se o triângulo, a

personagem que atua, o público e a segunda personagem. Isso também define o foco da cena e capta a atenção do espectador.

“Partitura de gestos e ações” é a escritura cênica, definindo detalhadamente a seqüência de movimentos, ações e gestos de cada personagem no espaço, em cada uma das cenas do espetáculo. A construção da partitura é criação do ator-animador em parceria com o diretor, obedecendo determinações das técnicas de animação, a matéria com a qual foram confeccionados os bonecos, as articulações da sua estrutura física, e a conduta da personagem.

“Subtexto” é uma criação emocional do ator pautada nas intenções de cada personagem, e que apóia a construção e apresentação da partitura de gestos e ações. Conforme Pavis, é “aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta na maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espetáculo a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo” (1999, p.368). A manutenção do “eixo” do boneco consiste em respeitar a estrutura corporal, a coerência da postura da coluna vertebral do ser humano quando o boneco é uma personagem antropomorfa, ou obedecer à morfologia zoomórfica quando a personagem é de origem animal. Aproxima o boneco da forma “natural” da personagem que representa.

Manter a “relação frontal” é atuar de forma que o público não perca de vista a máscara do boneco. Quando o boneco realiza ações que escondem totalmente seu rosto por tempo prolongado, é difícil manter o foco e atenção do espectador na cena. A personagem perde força e dá a impressão de que volta a ser o objeto ou a matéria da qual o boneco é confeccionado. Quando o ator-bonequeiro conhece esses elementos, certamente realiza melhor o seu trabalho.

Para finalizar... É possível perceber que o ator-bonequeiro é, antes de tudo, um profissional de teatro, um intérprete, porque teatro de animação não pode ser concebido e estudado separadamente da arte teatral.

Esse profissional, aqui denominado “ator-bonequeiro,” também chamado de “ator-titeriteiro”, “ator-animador”, é sobretudo um artista capaz de elaborar uma linguagem própria, singular, que não é a do ator e também não é a de um simples manipulador de objetos. É um profissional que precisa dominar múltiplos conhecimentos para a realização do seu trabalho, que é permeado de especificidades próprias dessa expressão artística.

A mais evidente dessas características se situa



Tibete recepcionando as crianças na Fundação Cultural de Blumenau

justamente na interpretação, na representação mediada pelo objeto-boneco. O conhecimento necessário ao trabalho de ator, ainda que seja indispensável para sua atuação, não é suficiente. Ser ator não significa, necessariamente, ser ator-bonequeiro. A animação do objeto, incumbência principal do ator-bonequeiro, exige o domínio de técnicas e saberes que não são necessariamente do conhecimento do ator.

Ao mesmo tempo, é preciso salientar que se o ator-bonequeiro se confina nas especificidades desta linguagem, dissociando-se do trabalho do ator, tem uma atuação incompleta e inadequada. Ou seja, o ator-bonequeiro não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão de ator.

É possível considerar o teatro de bonecos como uma linguagem com regras próprias, que estão em permanente processo de transformação, podendo ser atualizadas, recriadas ou superadas. Os acontecimentos mais recentes nos distintos campos das artes revelam mudanças, evidenciando um movimento em direção à ampliação das formas de atuação, que se mesclam com outras linguagens artísticas.

Referências Bibliográficas

- BELTRAME, Valmor. 2001. **Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação da ECA/USP: São Paulo.
- BOURDEL, Hélène. 1995. **L'Art du Marionnettiste: imagination et création**. Saint Denis: Université Paris III.
- DEFRENNE, Mikel. 1998. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva.
- ERULI, Brunella. 1994. Le dernier pas dépend du premier. In **PUCK. La Marionnette et les Autres Arts**. No 7. Charleville-Mézières. Institut International de la Marionnette.
- GERVAIS, André-Charles. 1947. **Gramática Elementar para Manipulação de Bonecos de Luva**. Paris: Bordas. Tradução de Álvaro Apocalypse.
- KUSANO, Darci. 1993. **Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva.
- KOUDELA, Ingrid. 1991. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva.
- MANGANI, Adelaida. 1998. **Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín**. Buenos Aires. Mimeografado.
- NICULESCU, Margareta. 1998. **L'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la marionnette**. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette.
- OIDA, Yoshi. 1999. **Um ator Errante**. São Paulo: Beca.
- PAVIS, Patrice. 1999. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva.
- PLASSARD, Didier. 1992. **L'Acteur en Effigie**. Paris: L'Age d'Homme.
- SANTOS, Fernando Augusto. 1979. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE.



Bonecos Gigantes: um olhar poético

Fábio Henrique Nunes

Figurinista - PE

Em tempo de modernidade, as atenções se direcionam para a evolução tecnológica. O pensamento futurista apanha toda a área sensorial do ser humano, reduzindo toda possibilidade sensível, poética e, principalmente, humanista de sentir e ler o mundo contemporâneo. Nesse fútil olhar o papel é trocado por teclados e inserido num novo plano textual palpável. As artes se escalam no plano secundário e a arte popular num patamar inenarrável (quando consegue ser considerada arte), pois as prioridades do novo mundo são bem diferentes, desvalorizando nossas verdadeiras riquezas, que são abocanhadas pelo gigantesco sistema capitalista, desconsiderando toda e qualquer forma de expressão artística. É nesse momento que a classificação das artes torna-se excludente, quando numeradas em: erudita, popular, moderna... (é verdade que essa discussão daria “pano para muita manga”). Primeiro grande erro, pois, sendo uma ciência que mais dialoga com os sentimentos, torna-se tão visceral, por seguir um caminho tão poético até o coração. Claro que para construir é preciso desconstruir, antes desmembrando os sentidos vitais; é preciso pensar (o que se está fazendo aqui? Ou que já se fez?).

Por isso que a arte popular é a mais pura, pois não está minada pela técnica acadêmica, uma vez que seus traços são soltos e isso é que a torna peculiar, que transpõe inconscientemente seus mitos e crenças. E é dessa fonte que surgiram os bonecos gigantes de Olinda-PE, exatamente com ideal de expressão, tornando-se uma das mais significativas manifestações da arte popular, cujo fundamental é a conotação alegórica. Mas não é apenas essa a sua função, de forma que muitos registros comprovam as participações sociais, políticas e religiosas dos bonecos (maior representatividade não teríamos).

Introduzidos e acompanhados por uma orquestra de frevo, quando se ouve o “tam, nam, nam, nam” das cornetas, a alegria toma conta do povo sofrendor de injustiças sociais e o sentimento lúdico vem à tona: um fervor, um desejo de “pular”, esquecer todos os problemas e se jogar nos gigantes braços daquele protetor.

Mas nem tudo é poesia. Como em todos os lugares, existe sempre uma batalha para conseguir apoio e patrocínio para a confecção dos bonecos. Eles dependem de materiais como: EPS (isopor), papel, fibra, madeira, tecido, tinta, espuma e outros. Simples no seu material, mas rico na sua função, verdade é que não existe nenhuma proposta cênica, nem técnica de manipulação; tudo muito mais simples do que se imagina. Qualquer pessoa pode entrar e sair animando a multidão. Suas aparições estão relacionadas com a alegria, embora em outros tempos os bonecos não tinham tanta influência regional, nacional e/ou internacional.

Essa história começou com o primeiro boneco gigante e clube “Homem da Meia Noite”, que ganhou esse nome por sair às ruas à zero hora do sábado de Carnaval. Contam os mais antigos e de “boca miúda”, que o nome deve-se ao seguinte fato: todo dia, exatamente à meia-noite, um homem bonitão fazia o mesmo trajeto de volta para casa na Rua do Bonsucesso. Algum tempo depois, sua rotina fora descoberta pelas donzelas, que o aguardavam espionando, todas as noites, por trás das frestas de janelas e portas, sempre naquele horário. Essa história popular é uma das muitas que tentam explicar o nome do primeiro boneco gigante de Olinda.

O boneco, hoje com 71 anos, foi criado e confeccionado por Benedito da Silva, um dos fundadores do clube carnavalesco que ganhou o nome de seu boneco. Fundado em 1932, o clube “O Homem da Meia-Noite” é uma das mais famosas agremiações de Olinda. Devido a questões políticas, o bloco hoje nada mais é do



Grupo: Teatro Grite

que o gigantesco boneco e o estandarte, acompanhados por uma orquestra de frevos, arrastando multidões pelas enfeitadas ladeiras históricas de Olinda. Mas, nem sempre foi assim. Já houve épocas em que o clube desfilava com carros alegóricos, enredo previamente definido e fantasias luxuosas, levando às ruas dezenas de participantes.

O clube “O Homem da Meia-Noite” possui sede própria, localizada na Rua do Bonsucesso, e desde a sua fundação mantém a tradição de desfilarem seguindo exatamente o mesmo percurso realizado pelo homem mencionado na história anterior.

O boneco gigante tem a aparência física do seu construtor, Benedito Bernardino da Silva, que também é compositor do hino do clube:

*“Lá vem o Homem da Meia-Noite
Vem pelas ruas a passear
A fantasia é verde e branca
Para brincar o Carnaval.”*

O segundo e terceiro bonecos foram: “A Mulher do Meio-Dia” (1967), esposa do “Homem da Meia Noite”, e a “Menina da Tarde” (1974), filha do casal. Já o quarto boneco teve como criador o pernambucano Sílvio Romero Botelho de Almeida, que, além de artista plástico, bonequeiro e projetista, foi um dos maiores divulgadores dos bonecos gigantes de Olinda. Em 1976, o seu primeiro boneco para a agremiação, “Menino da Tarde”, também nome

do seu boneco, atinge hoje a marca de mais de 450 bonecos gigantes. É muito importante destacar seu nome, pela persistência em manter viva uma cultura e por acreditar nela. Sílvio Botelho nasceu em 1956 em Olinda, onde, ainda jovem, começou a esculpir na madeira, gesso e barro. Depois, passou a trabalhar como ajudante de Roque Fogueteiro (um fabricante de fogos de artifícios que também confeccionava máscaras carnavalescas), com quem aprendeu a arte de modelar os gigantes bonecos do Carnaval de Olinda.

Botelho ganhou fama depois que conseguiu desenvolver uma técnica de confecção onde os bonecos produzidos ficavam mais leves que os tradicionais, sem, no entanto, descaracterizá-los. Possui hoje um espaço de exibição permanente “A Casa dos Bonecos Gigantes”, a qual sempre é apreciada por turistas, numa média de 200 por dia em alta temporada. Vizinho de Sílvio Botelho está “O Museu do Mamulengo”, fundado em 1994 e que possui um acervo com mais de 1.200 peças, outra opção para se conhecer a linguagem dos bonecos populares.

Atualmente, Sílvio Botelho é responsável pelo espetáculo que acontece a cada Carnaval pelo décimo ano consecutivo, com o encontro de bonecos gigantes na manhã da terça-feira. Um verdadeiro show de caricaturas gigantes para os olhos e alegria de milhares de foliões que acompanham o desfile, fazendo a história do Carnaval pernambucano.

Oh linda! Olinda das ladeiras inclinadas, das ruas enfeitadas, dos bonecos gigantes e do povo sedutor e acolhedor. Olinda do frevo, Maracatu, do Museu do Mamulengo, da Dona Selma do Coco, dos blocos populares. Olinda do Carnaval popular, onde o povo participa e se manifesta, representando com seus ritmos o cotidiano do povo pernambucano. Olinda, que tem como cartão de visita os bonecos gigantes, hoje personagens fundamentais da cultura nordestina. Medindo quase três metros de altura, pesando aproximadamente 13 quilos, eles dançam pelas ruas acompanhados de orquestras e arrastando



multidões. Os bonecos representam personalidades da cultura brasileira (artistas, políticos, personagens fantásticos). A cada ano mais e mais bonecos são criados, dando um colorido exótico ao Carnaval de Olinda. A aparição dos bonecos não tem nenhuma proposta cênica, ao contrário, eles vivem no sentido de trazer alegria. Não existe técnica de manipulação, pois qualquer pessoa pode entrar nele e sair animando multidões. O que o torna especial é sua peculiaridade; seu objetivo é que o torna comum.

Não serei redundante tentando teorizar o teatro de bonecos. Essa definição é ampla e abrange vários gêneros, isso outras pessoas já fazem muito bem. Prefiro falar dos bonecos de Olinda, não só por ter vindo daquela cultura, mas, e principalmente, por ter desenvolvido projetos de pesquisa na área. Espero que tenham sido proveitosas as imagens e os registros aqui mencionados, pois dar dimensão a algo que não

tem dimensão não é tarefa fácil. Reforço o registro e o convite para uma visita a Olinda, para conhecer sua cultura, ou melhor, para conhecer nossa cultura.

*“Olinda quero cantar a ti essa canção
teus coqueirais o teu sol o teu mar
faz vibrar meu coração de amor a sonhar
minha Olinda sem igual salve o teu Carnaval”*
(Clídio Nigro / Clóvis Vieira)

Referências bibliográficas:

- SANTOS, Fernando Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1977.
LADEIRA, Idaline e CALDAS, Sarah. *Fantoche e Cia*. São Paulo: Scipione, 1993
FILHO, Carlos da Fonte. *Espetáculos populares de Pernambuco*. Recife: Bagaço, 1999.
http://www.pe-az.com.br/arte_cultura/artesanato.htm
http://www.pe-az.com.br/especial_carnaval_homem_meia_noite.htm



Público do 7º Fenatib

Oficina de Jogos Teatrais

Ine Baumann

Atriz e professora - RJ



expressar-se é inato ao homem e muitos são os estudos didáticos que vêm no jogo infantil espontâneo uma fonte inesgotável de prazer e aprendizado.

Se não castrada pela família ou pela escola, uma criança “brincaria” com todos os jogos - jogo simbólico, jogo de exercício, jogo de construção, jogo de regras (categoria do jogo segundo Piaget) - sem barreiras e, por certo, teríamos um cidadão criativo e conseqüentemente mais feliz”.

Jogar é bom. E é através dele, que é uma atividade lúdica, que a criança se desenvolverá e auxiliará na construção de seus próprios caminhos expressivos.

Acreditando neste pensamento sobre as contribuições do jogo no crescimento do ser, elaborei uma oficina de jogos teatrais, na qual coloco em prática uma série de jogos cumulativos, de uma maneira sistemática, em que o aluno possa se expressar pelo uso do corpo (movimento), voz (linguagem verbal e não verbal) e das sensações (cinco sentidos), sistematizando uma capacidade inata da criança - a expressão

corporal.

A oficina ministrada por mim, dentro da programação do Festival de Blumenau, atingiu um público de aproximadamente 20 alunos, numa faixa etária de 7 a 12 anos, de um nível sócio-econômico baixo e bastante carentes de uma vivência cultural, ansiosos por uma oportunidade de BRINCAR.

As aulas foram divididas em três momentos: aquecimento corporal, jogos de atenção e concentração e improvisação.

Na parte de aquecimento o grupo trabalhou conjuntamente; nas outras partes foram divididos em pequenos grupos, dando assim a oportunidade de todos vivenciarem a experiência de atuar e também de estarem na platéia como observadores.

Esta experiência é bastante rica, pois os alunos aprendem a se ver, a se ouvir e a desenvolver o senso crítico de uma maneira construtiva.

Em suma, a brincadeira, o jogo, o lúdico aplicado com fins educacionais só tem a contribuir positivamente para a vivência e o crescimento da criança, do jovem e do adulto.



Grupo: O Grito - Cia. de Teatro



Fenatib como referência

Dario Uzam *

Sentimos na carne que o Fenatib, com todas as letras, é hoje definitivamente um centro de referências para o Teatro Infantil e Juvenil. Não conhecíamos de perto essa sensação e nada como participar desse evento crucial para se deparar com essa grande festa anual de teatro, composta de grupos do Brasil e (por incrível que pareça) críticos, teóricos e, o que é melhor, todos dotados de capacitada leitura teatral, alguns com grande sensibilidade, observando, divagando e sugerindo possibilidades artísticas a tantos espetáculos. Ressaltamos a importância dessa linhagem, por serem cada vez mais raros hoje – dizem, mas não acreditamos -, principalmente devido à crise do papel, do jornal e outras bobagens. Pronto, a seda está rasgada e agora vamos a algumas observações.

Uma delas seria a coincidência de, nessa sétima versão do Fenatib, termos a oportunidade de presenciar diversos espetáculos de teatro de bonecos, com técnicas distintas e muito boa manipulação. E por quê? Escassez de bons espetáculos infantis com atores? Não, óbvio que não. Vemos isso como aqueles eternos e pequenos retornos que são essenciais e, por que não arriscar, míticos (via nosso grande mitólogo Mircea Eliade). Vendo por esse foco, parece que o teatro de bonecos pode significar também um novo início, um novo sair do zero absoluto, do caos, ou do lúdico imediato (como muitos definem o teatro de bonecos), em busca de novas sensações, novos ciclos, ou atmosferas fantásticas, poéticas, alcançando momentos especiais tão almejados por todos aqueles que querem fazer teatro de seres vivos.

E aqui também tocamos em nossos desejos, pois também procuramos no teatro esses tesouros perdidos. Somos pessoas inquietas, de pesquisa, gente que procura desafios, dificuldades, diante do certo e do cifrão, tão prósperos e perigosos para quem faz teatro. Criamos nossa Cia. Articularte há exatos cinco anos, com alguns sonhos e idéias. Hoje vemos o tempo passar e sorrimos do passado, brindando ao presente e sempre com o pé atrás, quando se trata de olhar para o futuro. Será mesmo? Talvez, não e decididamente, não.

Melhor seria enfrentar o futuro teatral com medo sim, mas com toda a dignidade, com confiança e desconfiança, com doçura e dureza, pois às vezes ele é muito duro com todos nós. Mas tudo podem ser somente provas, artimanhas e pequenas ciladas dionisíacas, somente para que essa entidade grega continue separando o joio - do trigo; a sombra - da luz;

o brilho – do apático; o teatro do não-teatro, ou simplesmente distinguindo aqueles que descem, daqueles que seguem no palco.

Nesses poucos anos de nossa vida teatral infantil já vimos e presenciamos muitos ditos “profissionais de gogó”, dotados de grande técnica e sensibilidade, implodirem rapidamente nesse campo minado. Mas hoje sabemos que alguma coisa não estava bem focada ou posicionada diante de cada um deles. Isso porque sempre existia ego no meio e à frente do teatro, tornando esse fenômeno menos nobre, tudo às custas de focos ou manias um tanto egocêntricas, mas que para o teatro podem ser extremamente fatais. Por isso lançamos um apelo geral para que os próximos tempos dramáticos sejam mais inquietos e teatrais, sem frescuras e com mais trabalho, dedicação, humildade, inteligência, suor – e sem mentiras. Já diria João Guimarães Rosa, um dos nossos gigantes: “...talento? Trabalho, trabalho, trabalho...” – então, mãos à obra:

- Trabalhar com mais afinco e dedicação por essa arte tão delicada, perigosa e fundamental. Precisamos virar novas páginas, longe daqueles antigos diretores ditadores, egocêntricos, ou distante daqueles críticos rançosos de tempos atrás, que muitas vezes se elegiam além dos próprios espetáculos criticados. Vamos pensar diferente, imaginar diferente, vamos doer mais, chorar menos, queimar epidermes, para quem sabe sorrir depois, em lugares mais insólitos, pois uma coisa é certa: existem âncoras que sempre reciclam até o irreciclável. O Fenatib, por exemplo, é um desses lemes, que apontam suas velas nas direções mais malucas dos ventos, singrando ou provocando emoções – até que se prove o contrário.

E isso tudo fazendo sete anos de vida (uma criança ainda), contando com a bravura de alguns lunáticos maravilhosos que sempre conseguem colocar gigantes no ar – mesmo com recursos invisíveis. Pessoas que não medem esforços para que os fins sejam os meios, ou para que o início seja o próprio fim - desde que aconteça o fenômeno, desde que a vida passe pelo palco, nem que seja pelo intervalo de uma fagulha. Mas que seja fogo, pulsação, poesia ... Parabéns a todos!

* Diretor e Coordenador da Cia. Articularte – Teatro de Bonecos/SP. “A Cuca Fofa de Tarsila” (1999); “O Trenzinho Villa-Lobos” (2001); e “Portinari Pé de Mulato” (2002).

Lições do "Era uma Vez"

José Mauro Brant

Ator e cantor - RJ

Arte Para Crianças

Ela estava sentada numa cadeira alta, na frente de um prato de sopa que chegava à altura de seus olhos. Tinha o nariz enrugado e os dentes apertados e os braços cruzados. A mãe pediu ajuda:

– *Conta uma história para ela, Onélio* – pediu. – *Conta você que é escritor...*

E Onélio Jorge Cardoso, esgrimindo a colher de sopa, fez seu conto:

– Era uma vez um passarinho que não queria comer comidinha. O passarinho tinha o biquinho fechadinho, fechadinho, e a mamãezinha dizia: “Você vai ficar anãozinho, passarinho, se não comer a comidinha.” Mas o passarinho não ouviu a mamãezinha e não abriu o biquinho...

E então a menininha interrompeu:

– Que passarinho de merdinha – opinou.

Eduardo Galeano, in - **Mulheres** - Ed. LPM



ra uma vez...” O simples pronunciar destas palavras já faz notar o estranho fenômeno: as costas vão se arcando, o dedo em riste, o sorriso como que mecânico. A voz, mudando de tom quase uma oitava acima, vai cantando

uma infantilizada melodia repleta de diminutivos e inflexões didatizantes. A professora está contando histórias. Seu esforço é aproximar-se de seu público. Ela acredita que sua postura diante da classe faz a história mais envolvente. Mas, a voz não é dela. O conto, talvez não goste tanto, mas, se perguntada, responderia que o conta porque “as crianças gostam” ou simplesmente porque “funciona”. Ela acredita que possui a clarividência de entender o que move o gosto infantil; e é isso que a faz repetir a mesma e viciada postura, a que um dia, quando aluna, ela também foi espectadora em alguma sala de aula, onde o mesmo “era uma vez...” era reproduzido.

Mas, ao invés de encantamento, o resultado imerge a turma num tédio profundo, e não tarda, a concentração do público – Ah!, a honestidade das crianças! - se diluirá no burburinho que se começa a ouvir. O sorriso da mestra já não resiste, sua voz aumenta de volume proporcionalmente ao ruído dos espectadores que, não suportando tamanha tortura, já desviaram a atenção para outros interesses. O dedo em riste, antes instrumento de encantamento, agora tenta disciplinar e não falta muito para que ele suba até a boca acompanhado de um recriminatório: shhhiii!, pedindo silêncio. E assim, está sepultada qualquer possibilidade de envolvimento do público com o ato de contar

histórias, para sempre.

Bem, talvez não para sempre! Hoje já se nota a grande procura dos professores às oficinas de contadores de histórias, uma pausa para refletir sobre as possibilidades de dispor como ferramenta pedagógica a arte da narração de histórias. Mas essa prática milenar sempre foi, na sua essência, diferente da educação formal, movida pelo afeto: a mãe adormecendo seu filho, a avó numa tarde de domingo, ou, perto do fogo, família unida recordando as origens. Mas nem todos nós tivemos a sorte de ter por perto uma Dona Benta ou uma Tia Nastácia para contar-nos histórias, criando um vazio que abre espaço para visões preconceituosas sobre o ato de contar.

Entendemos então, que a “contação de histórias” (como têm sido chamadas as organizadas sessões de contos) não pertence só ao espaço da educação, por isso não só os professores buscam as oficinas. Também atores, bibliotecários, agentes de leitura, animadores culturais, ou simplesmente avós e avós têm encontrado nas oficinas lições transformadoras de suas práticas. Seja na sala de aula, em casa ou no palco de um teatro, o contar histórias envolve motivações que têm de ser compreendidas. Não será a primeira vez que se fala da responsabilidade que envolve a “arte para crianças”. Responsabilidade esta que, muitas vezes, passa ao largo da indústria do entretenimento dirigido a crianças. E é assim como o teatro infantil, levado a ser chamado de “pecinha” ou “teatrinho”, por ser ele porta-voz de tantos “inhos” e “inhas” que teimam em aparecer nos seus diálogos, criando um abismo entre o adulto e a criança.



Lembro-me bem, quando eu ainda era somente criança – pois nunca deixamos de ser, mesmo nos tornando outras coisas com o tempo – sabia ler pelo tom de voz quando o que era dito pelos adultos dizia respeito a mim. Claro que nem sempre era o que mais me interessava no discurso dos maiores. Conto isso para voltar à professora dos nossos primeiros parágrafos. Ela, instintivamente, pensa que seu tom de voz infantilizado e sua postura corporal, generosamente a fazem descer os degraus da comunicação, aproximando-a da alma infantil. Idéia equivocada e niveladora. Nesse momento, desperdiça a mestra a possibilidade de fazer a criança subir os mesmos degraus, apurando seus ouvidos e preparando-a para receber uma voz mais consistente, que torna esse contado muito mais sério e interessante. Só deste modo cria-se um elo legítimo entre narrador e ouvinte. Elo este que não deve ser vertical, e sim horizontal, unindo professor e aluno no mesmo encantamento. Quem não se lembra de um professor inesquecível? É só puxar pela memória o fio das vozes que nos constituem, e encontraremos lá o afeto daquela voz que, junto com tantas outras, nos transformam em uma biblioteca viva.

As histórias ouvidas na infância são os nossos primeiros livros. São elas que despertam a curiosidade, a sede de conhecimento e a mais importante das lições: o desejo de ser “feliz para sempre”. Lições estas que não estão no conteúdo de nenhuma disciplina. Fazem parte da vida.

Assim chegamos na mais eficiente função da arte de contar histórias: a *Promoção da Leitura*. Leitura, na concepção mais ampla e profunda da palavra. Chave para se quebrar o preconceito que ainda nos induz a olhar o universo infantil como uma coisa à parte. Ora, se voltarmos no tempo, à origem do que chamamos hoje “contação de histórias” (como têm sido chamadas as organizadas sessões de contos), veremos que em volta das fogueiras, os contos tradicionais eram partilhados por todos, sem distinção: crianças, adultos e velhos. O professor-leitor sabe que, mesmo sendo classificadas de infantis, as histórias guardam conteúdos profundos que fazem parte de todos nós. O professor que não é um leitor insiste em ler com o que ele acredita serem os olhos da criança, pensando sempre no repasse e nunca com os seus próprios olhos, sua própria opinião. Ele já está viciado em ler apenas o que lhe está à mão, sempre, buscando o que vem ao encontro do calendário escolar: histórias de coelhinhos para a Páscoa, do soldadinho no Dia da Pátria e, assim, repetir o mesmo procedimento no Dia do Índio, na Semana do Folclore etc. Ahhh! O educador no Brasil! Sempre obrigado a se resignar com as pífias narrações dos livros didáticos!

O contador de histórias é sempre um investigador. O prazer de descobrir uma história e a eleger para reunir todos em volta da fogueira pela mesma emoção, isso sim gera encantamento. O



Oficina Contar Histórias: uma arte de todos os tempos - José Mauro Brant

momento do contar histórias não pode ter nada a ver com o didático, mesmo que a história escolhida se preste a desdobramentos posteriores. Neste momento o professor vai abandonar o estigmatizado papel de educador e estabelecer um momento de verdade com a sua turma. Sua voz não é mais a que ensina: agora ela convida para o teatro do imaginar.

Criar uma atmosfera de fantasia e concentração é pré-requisito para o espetáculo que vai começar. Como num teatro, espectadores com olhos e ouvidos atentos, à espera do terceiro sinal. Se estiver com livro na mão, há que ter mãos de fada para manuseá-lo, tratá-lo como um tesouro. O abrir de cada página deve ser como o abrir da cortina para o início do espetáculo. E se escolher contar sem o livro, endossando a sua própria voz como portadora da boa nova, há que saber dar as pausas com tranquilidade, não esquecer o prazer e o afeto, e saber conduzir com o olhar e ser conduzido pela atenção de seu público, estando sempre pronto para o inesperado. Há que entender que o olhar e o gesto podem dizer tanto ou mais que as palavras e saber criar imagens. Ao contrário do teatro, onde a ação dramática acontece na frente de nossos olhos, no ouvir histórias é dentro da nossa imaginação que está o palco. E cada ouvinte lançará mão de seus acervos para compor suas próprias imagens, seu cenário, seus atores e sua pessoal emoção. Aí reside a grandeza do ato de contar histórias. Uma experiência que é, a um só tempo, coletiva e individual.

Mas as lições não se esgotam nunca! A cada nova história, a cada novo público, o contar histórias torna-se uma experiência mais rica e mais humana, válida para todos que desejam, seja no palco ou numa sala de aula, resgatar o antigo e mágico poder do “Era uma vez”.

Axé... ao teatro de animação!!!

Lourival Andrade

Diretor Teatral, Mestre em História Cultural - SC

Pela primeira vez ousou escrever sobre o teatro de formas animadas. Sim, afirmo ser uma ousadia, por se tratar de um tema tão complexo e por vezes polêmico.

Não vou entrar em teorizações nem em conceituações, já que Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame (o Nini) já o fazem com tanta propriedade e competência em livros e artigos publicados no Brasil e no exterior.

Quero falar mais de minhas impressões e até preocupações com este gênero do fazer teatral.

Fico maravilhado ao perceber que existe um movimento bastante amplo, em termos de espacialidade, em nosso país, em grupos que começaram e desenvolveram pesquisas relacionadas às formas animadas. Acredito que festivais como o de Canela e mais recentemente de Curitiba, tenham contribuído para juntar estes “bonequeiros” e fazer com que uma especialização se fizesse sentir nos processos de montagens e nas próprias pesquisas. Os artistas que trabalham com formas animadas nunca deixaram de participar de festivais de teatro espalhados pelo Brasil, mas viam seu espaço reduzido dentro das programações que davam preferência a espetáculos conduzidos por atores, de carne e osso.

Este é outro tema bastante interessante. Será que o manipulador deve também ser um bom ator?

Quanto a isto eu não tenho a menor dúvida. Como diretor de atores, tenho a percepção, ao assistir a um espetáculo de bonecos, por exemplo, do quanto é importante esta familiaridade que o manipulador precisa ter para fazer com que seu boneco tenha mais possibilidades de movimentos e ações. O boneco parece ser uma continuação do corpo do manipulador/ator e não apenas um objeto que precisa deste ser humano para se deslocar. O manipulador que conhece a arte do ator com certeza terá um melhor aproveitamento

em seu trabalho. Não estou falando de um virtuose, mas pelo menos de alguém que busca nas técnicas de interpretação um melhor aparato para seu próprio trabalho.

Entender os paradoxos e sacralidades do boneco é de fundamental importância para que ele possa respirar e existir enquanto movimento e não apenas forma. O manipulador é aquele que transforma um objeto inanimado em forma animada, não apenas bonecos construídos com as mais apuradas técnicas, mas também objetos do dia-a-dia que ganham vida, como por exemplo, Terezinha, a colher de pau (Grupo Filhos da Lua).

O boneco em sua monstruosidade e o seu desapego às formas convencionais e cotidianas de existir são, na minha opinião, a essência de seu estar entre nós. As infinitas possibilidades que o boneco ganha nos fazem pensar em nossas infinitas impossibilidades. O boneco é o nosso desejo de fazer tudo e ser tudo. O boneco é o nosso além. É o nosso estado de graça. Não pode ser banalizado. Não é admissível.

Quero poder me emocionar por “Abaporu” que sai das telas da esplêndida Tarsila do Amaral e toma forma tridimensional e ganha movimentos. É como se Tarsila estivesse respirando com mais ardor por meio dos manipuladores que dão vida a seu filho mais ilustre. É uma lição de arte e de sensibilidade.

Quando anteriormente falei em banalizações, quero me referir ao perigo que corremos com grupos que percebem que as formas animadas causam um fascínio em seus espectadores, fazendo com que comecem a aparecer montagens sem o menor aparato técnico, com textos medíocres e com manipuladores que apenas movimentam objetos, mas não conseguem sequer fazer com que eles respirem, e por conseguinte, ganhem vida. São espetáculos que sobrevivem da ingenuidade de algumas platéias e da falta de profissionalismo de alguns produtores.





Exposição "O Guarda-Roupa da História" - Galeria Municipal de Arte
Colaboração: Turma do Papum

O teatro de formas animadas não merece conviver com este tipo de produção.

O estado de paz e fúria que aparece dentro de nós ao assistirmos a um bom espetáculo de animação faz com que também se faça uma reflexão de como estão os mecanismos para discussão, em âmbito público e privado, deste gênero teatral. Ainda não consigo perceber uma política pública que busque desenvolver e aperfeiçoar o acesso a mais pessoas de nossa população a conhecer e até aprender a confeccionar bonecos ou manipular formas que possam se tornar animadas, mesmo que de forma simples. Acredito ser este gênero teatral uma excelente forma de educar e estimular a criatividade em um contingente bastante significativo de nosso povo. A escola deveria ser um destes canais.

Agora, também é fundamental que profissionais qualificados possam desenvolver este trabalho, não aventureiros que apenas se arvoram em achar que conhecem as técnicas de manipulação, mas apenas conseguem desqualificar um trabalho tão delicado e caótico (no bom sentido!!!). As secretarias de Educação dos municípios e Estados deveriam olhar com mais

interesse este assunto, e estimular a criatividade de seus alunos, para que tenhamos uma sociedade que possa sonhar com qualidade.

Axé aos festivais de teatro de animação que estão acontecendo em Santa Catarina (Rio do Sul e Jaraguá do Sul), além de iniciativas em outros festivais que abrem suas portas não só para a apresentação de espetáculos, mas também para a sua discussão, como é o caso do Fenatib.

Axé aos profissionais de nosso Estado que têm se dedicado à pesquisa e montagens de espetáculos que nos honram.

Quero citar um profissional e por meio dele agradecer a todos... Obrigado Nini Beltrame, que tem nos ensinado muito nestes anos e por nunca ter se cansado de lutar e discutir o teatro de formas animadas.

Para terminar, quero deixar o meu mais sincero obrigado ao Adeodato Rohden (o Dato), que, tenho certeza, está lá em cima com seus fios maravilhando uma enorme plêiade de espectadores e está também nos iluminando com as luzes que ele sempre teve dentro do peito.

Axé, ao bom teatro de formas animadas!
Axé, ao bom teatro de bonecos!
Axé, ao bom teatro de animação!

"D. N. A. Brasil"

Lauro Góes

Mestre em Comunicação e Doutor em Letras - RJ

Este é o título do texto para teatro, de Rogério Blat, que escolhi para trabalhar com os participantes da oficina de "Leitura dramatizada", durante a semana do VII Festival de Teatro Infantil de Blumenau, em agosto de 2003. A escolha se deu em função da sua excelente constituição dramática, da atualidade dos temas abordados, pela crítica visão de mundo que propõe, pelos diálogos em prosa e verso, enfim, por considerar esta obra como uma das nossas melhores ficções de teatro destinadas ao público jovem. Rogério Blat, pela obra que vem construindo, já se inclui entre os melhores autores da dramaturgia infanto-juvenil brasileira, encenada desde as últimas décadas do século XX.

Dentre os objetivos traçados para a Oficina, destacava-se o de reafirmar que o texto teatral só ganha existência plena na encenação. E, por conseqüência, o de que uma leitura apenas se torna um fato da arte cênica se se aproximar da concepção de uma montagem.

Buscamos no trabalho configurar um desenho, um estilo de espetáculo. Dada a variedade de linguagens da escritura textual, optamos por idêntica heterogeneidade na composição da cena. Os leitores levantaram-se das cadeiras, tornaram-se intérpretes em movimento, passaram a viver suas personagens agindo, em busca de uma teatralidade para a obra textual. Afinal de contas, "teatralidade não é ornato. É o cerne, o principal

comunicador".¹

Ao longo dos ensaios, todos estivemos balizados pela consciência de um público-alvo. Nosso espectador seria primordialmente formado por pré-adolescentes, adolescentes e jovens. Aos poucos fomos gestando na imaginação nosso interlocutor imaginário, o que era condição imprescindível para que a Oficina não resultasse numa experiência amorfa, anódina.

Assim, quando encerramos o projeto, pudemos constatar que um espetáculo cênico se havia preparado, ainda que lhe faltassem outros recursos de linguagens. Mas uma concepção de montagem do "D.N.A. Brasil" estava verticalizada.

Por isso mesmo fomos levados a enunciar aos que tiveram a oportunidade de assistir ao exercício final que se tratava de uma "leitura encenada" do texto.

Não poderia ter sido diferente, tendo em vista a vibrante pulsação criativa encenada na obra, tendo em vista o talentoso elenco no qual se revelou o conjunto de participantes.



Oficina Leitura Dramatizada Interpretação Cênica - Lauro Góes

¹ BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999, p. 58.

Entrevista: Centro Teatral e Etc e Tal

Entrevista realizada por Eduardo Montagnari com Alvaro Assad, diretor e ator do **Centro Teatral e Etc e Tal**.

Eduardo – Você poderia se apresentar?

Alvaro Assad – Sou diretor e ator do espetáculo *Victor James*, que foi apresentado no Fenatib de 2002. Faço parte do *Centro Teatral e Etc e Tal*, uma companhia carioca que em 2003 completou 10 anos. Somos uma companhia de repertório mímico. Todos os três atores que fazem parte da companhia (Marcio Moura, Melissa Teles-Lôbo e Alvaro Assad) têm formação acadêmica em escolas de teatro do Rio de Janeiro, mas que não proporcionam uma formação acadêmica com mímica, a técnica com a qual trabalhamos. No Brasil não temos escola de mímica. Existe o *Solar da Mímica* do Alberto Gaus, o trabalho do Lume em Campinas, uma cadeira de mímica na Escola de Teatro Martins Pena/RJ com Mário Mendes, mas são oficinas. Encontramos escolas de mímica na França, na Inglaterra, na Itália. Sou discípulo de Luís de Lima, o grande mímico português (faleceu em 2002) que integrou durante anos a companhia de mímica de Marcel Marceau (mímico francês referência no mundo da pantomima através de seu personagem *Bip*). Tive o privilégio de estudar com Luís de Lima em 1990 e ser seu assistente de direção em 1992, quando montamos o “Pierrô Que Vem de Longe”. Foi o último mimodrama que ele fez no Brasil. A partir daí tive encontro artístico com dois mímicos, que são o curitibano Jiddu Saldanha (formou dupla de 1991 a 1993) e o paulista Fernando Vieira, com quem fiz um rápido curso. Com esses encontros comecei a desenvolver uma pesquisa mímica própria, através do estudo não só da palavra (com onomatopéias), mas também do estudo gestual. Surge então um jogo teatral que nomeamos “pantomima literária”. A triangulação narrador-mímico-espectador, onde as ordens são dadas com os textos na terceira pessoa e esse ator/mímico as executa. Nem sempre ele concorda, e isso é que cria a proximidade do público. Por mais que ele tente fugir, o narrador pode, num determinado momento, guiar o ator/mímico para o caminho que escolher. Desde 1998 a companhia tem em seu núcleo a Melissa, o Marcio e eu. Temos investido em temporadas paralelamente às viagens para festivais e mostras no Brasil. Os espetáculos que compõem o nosso

repertório são: *Fulano e Sicrano* (Marcio e Alvaro), espetáculo adulto, e os infantis *Victor James* (Melissa e Alvaro) e *O Macaco e a Boneca de Piche* (Marcio e Melissa). Para 2004 estamos preparando um espetáculo adulto em que os três atores estarão em cena – NO BURACO. Será nosso primeiro espetáculo sem a técnica da *Pantomima Literária*.

Eduardo – O que vem a ser uma “pantomima literária”?

Assad - A “pantomima literária” é uma dicotomia, é uma piada na realidade. A pantomima é uma história contada sem palavras. A literatura é exatamente o contrário, é a palavra. Fazemos um jogo com isso, realizamos a narração simultânea à ação mímica, para que o público possa acompanhar. É a grande piada é tirar do mímico o poder da língua portuguesa. E aí criamos o *Ababu*, uma língua fictícia. O público escuta a narração em português e também o outro ator/mímico que está executando as ações, mas não entende o que ele fala. O que vai valer é a intenção.

Eduardo – Fale sobre o Abahu?

Assad - O *ababu* surge como um *gromelô*. Como diria Luiz de Lima, *gromelô* chega a ser engraçado, pois não poderíamos falar *gromelô* no Brasil, já que é uma palavra francesa. No português seria um *blábláblá*. Usamos o *ababu* como uma linguagem que derivou do trabalho com o texto *Victor James*. Em momento algum do livro (*Victor James*) – (*O menino que virou robô de vídeo-game*, de Paulinho Tapajós) o personagem fala. Pensei então em criar um vocabulário sonoro para dialogar com a narração sem quebrar o texto original. Nasce o *ababu*. Esta linguagem cria uma cumplicidade com o público infantil e também com o adulto. E nossa proposta é trabalhar a proximidade com o público. Sejam quais forem os temas, procuramos imprimir o nosso ponto de vista, e principalmente passar ao público a linguagem da mímica, desde a “mímica clássica”, onde temos momentos de pantomimas em silêncio, até uma mímica (eu não gosto muito dessa palavra) “moderna”, onde você tem a agilidade, a onomatopéia acompanhando o movimento, sempre buscando a quebra. Você faz o movimento exato do que seria a maçoneta, uma ondulação para abrir

uma porta, mas ao mesmo tempo você faz uma onomatopéia exagerada para criar o estranhamento e gerar essa hilária mistura. E temos tido uma ótima resposta do público, e principalmente do público adulto. Isso é muito interessante, porque teve determinado momento em que pensamos: “Nos espetáculos infantis os adultos vêm e dizem adorei. Será que nossos espetáculos agradam mais ao público adulto do que à criança?” Chegamos à conclusão de que há na realidade uma diferença de leitura. A criança lê e assimila muito mais a ilusão. Elas têm fascínio pelo movimento, o adulto racionaliza. O grande barato do teatro, metaforicamente, é podermos começar o espetáculo de um jeito e sair de outro.

Eduardo - Tanto o ator quanto o público.

Assad – Ambos. Esse é o nosso grande objetivo.

Eduardo- E o trabalho de preparação de cada espetáculo?

Assad - A companhia desenvolve seu trabalho pesquisando e buscando apoio cultural de espaços para ensaiar e criar os seus espetáculos. Temos desde 2002 uma parceira com a Cia. Lumini, com quem compartilhamos um sala cedida pela UERJ- Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e outra sala do CBTIJ-Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude. *Victor James* é o primeiro texto estudado pela companhia. Mas acabou sendo montado somente em 2001, quando fomos contemplados pelo PROCENA através de patrocínio, e uma pauta na Casa de Cultura Laura Alvim/RJ. Nos perguntam: “Quanto tempo vocês demoram para montar esse espetáculo? Cinco meses, oito meses, um ano...?” Sempre falamos que os espetáculos demoram o seu tempo de produção, seja três, quatro, cinco meses. Somados aos dez anos que a companhia existe. A experiência é cumulativa, quer dizer, vai se desenvolvendo. Ontem tivemos oportunidade de apresentar um espetáculo que nos deixou extremamente feliz. Contamos com uma estrutura que nos possibilitou fazer a iluminação desse espetáculo como realmente deve ser. O espaço cênico ideal e uma audiência de 800 espectadores assistindo ao espetáculo. É raro, é muito raro poder fazer com esse número na platéia. Voltando ao processo de ensaio, trabalhamos técnicas de movimentação, concordância e ponto fixo para aperfeiçoar cada vez mais o movimento. Nossa agenda de ensaio intercala com nossa agenda de espetáculos e viagens. O FENATIB e o CBTIJ têm sido aliados importantes, pois viemos

na edição de 2002 e fomos assistidos por Peter Manscher, programador da ASSITEJ-Dinamarca, que nos convidou para participar da Edição de 2003 em Kolding/Dinamarca onde encenamos o *Victor James* em inglês. Agora em 2003 estamos com *O Macaco e a Boneca de Piche* aqui no Fenatib, mas já com o convite do SEMENTES-Mostra Internacional de Teatro para Pequeno Público em Almada-Portugal para edição de 2004. <www.teatroextremo.com>

Eduardo – E o Centro Teatral e Etc e Tal?

Assad –Temos procurado trabalhar com a mesma ficha técnica desde o espetáculo *Fulano e Sicrano*. O iluminador Aurélio Oliosí, a figurinista Fernanda Sabino, que faz também a parte de adereços e concepção cênica. A trilha musical do *Victor James* é do músico Joaquim de Paula, mas a trilha musical do *O Macaco e a Boneca de Piche* é do Rodrigo Lima. Nossa parte gráfica desde o site até os folders, é concebida pelo Stúdio Ato Gráfico (Hanna e Marcos). A direção e preparação mímica são comigo. Com esta mesma equipe imprimimos nossa identidade. No primeiro espetáculo eles acompanharam muito o processo de ensaio para poder entender como contribuir.

Eduardo – Como cada um se aprimora?

Assad – Procuramos nos encontrar diariamente no período da manhã. Buscamos trabalhar técnicas mímicas. Exercitamos concordância, segmentação e criação de nossos roteiros de pantomimas, assim como aperfeiçoar diariamente nosso repertório. A busca do preciosismo gestual, para que possamos depois descobrir exatamente como “destruir” esse movimento.

Eduardo – Explique melhor...

Assad – No espetáculo *Fulano e Sicrano* temos a pantomima *O Dentista*, e no início todos os objetos e espaços são definidos. Para definir a porta você só precisa de uma coisa: uma maçaneta. Não precisa fazer a porta; você pode, é uma opção, mas é a maçaneta que importa. O dentista põe o rosto perto da porta e o paciente não segura em nada, só põe o rosto perto do rosto dele, então definimos a porta com a maçaneta e o olho mágico. Ele abre a porta no arco, tal qual a trajetória de uma porta real, e depois fecha. Tudo bem. Isso foi uma construção de movimento. No fim do quadro destruímos a



construção. Saio correndo, passo pela porta e faço com a mão o som da porta batendo, não faço a porta. Jogo as mãos para os ares e faço “SCHHPA”, uma onomatopéia, e o público vê que o que eu estou fazendo com o corpo é o som como no desenho animado daquela fumacinha que surge quando a porta bate. O público sabe que ali tem uma porta, já havia sido definido. Mas fazemos essa pesquisa diária, de movimentação. Procuramos assistir muitos espetáculos e principalmente o desenho animado. Porque o desenho propicia a mesma coisa que a mímica: brincar com o absurdo. Quando falo de mímica falo de teatro. Tem uma cena que é clássica: o mímico pára e olha uma maçaneta; ele tenta abrir a porta e não consegue; olha pelo buraco da maçaneta e vê que a chave na realidade está do outro lado da porta; olha para o público, olha para um lado, olha para o outro, enfia a mão pela parede, gira a chave, volta a mão e abre a porta. Como quem diz: eu fiz uma coisa que não deveria, mas por que não, se na realidade não tem nada aqui? É uma gag, e o desenho animado propicia isso. O coitado pára em cima de um buraco, olha a tela e diz: acabou o chão, eu vou cair... e ele cai. Então essas buscas são das técnicas de desenho mesmo.

Eduardo - E a literatura nesse processo?

Assad – Em 1993 fomos convidados pela Editora Ediouro, com a qual já desenvolvíamos um projeto com escolas e livrarias através da “pantomima literária”, para montar um espetáculo baseado nas coleções *Enrola e Desenrola*. Preparamos o espetáculo e ficamos três meses em turnê divulgando a coleção. Nesse momento inicia o *Centro Teatral e Etc e Tal*, porque tínhamos que ter um nome, uma companhia. Criamos uma firma, e cinco atores se reuniram para fazer esse trabalho. Começamos a trabalhar em Bienais do Livro, diversos espaços culturais e nas livrarias. Melissa chega na companhia em 1998, quando Marcio e eu estávamos no CCBB-RJ (Centro Cultural Banco do Brasil) ministrando uma oficina de “pantomima literária”. Melissa fazia parte de uma outra companhia, estava saindo da escola de teatro, se formando. Nós então começamos a dizer: vamos fazer um espetáculo, vamos entrar em cartaz, vamos levar o grupo e a “pantomima literária” para o palco. Montamos *Fulano e Sicrano*, espetáculo que nos levou a muitos festivais pelo Brasil. Depois de *Fulano e Sicrano* veio o *Victor James*, apesar dele ser o texto-pai da “pantomima literária”. E montamos este

infantil, por causa do trabalho com livrarias e editoras, com escolas, com feira de livros, com os professores e nossas oficinas.

Assad - Tínhamos feito a promessa de que quando montássemos o primeiro espetáculo infantil tentaríamos vir para Blumenau, porque temos recebido informativo do *Fenatib* desde a 3ª edição. Estamos felizes de estar aqui nesse encontro de teatro infantil pela segunda vez. Apresentamos praticamente nosso repertório completo *Victor James*, *O Macaco e a Boneca de Piche* e o espetáculo jovem *Fulano e Sicrano* na abertura do festival. Aproveitamos para convidá-los a visitarem nossa home page – www.etcetal.art.br. E que todos possamos nos divertir juntos.

Eduardo - Com muito prazer.

Assad - Sempre.



Depoimentos

“O teatro é o modo de expressar um outro mundo”.

(**Djalma Amadeu** – Criciúma – Cirquinho do Revirado – 21 anos)

“O teatro é uma das linguagens humanas, um meio de comunicação o mais fantástico, é um dos meios mais diretos, é um dos meios de comunicação mais humanos que a gente pode ter. É o contato do homem com o homem. É fantástico trabalhar com esse tipo de linguagem”.

(**Dirceu Leite** – Ibirama - Grupo O Grito – 17 anos)

“Eu acho que o teatro infantil veio como um prazer de contar histórias, de divertir as crianças, de brincar junto... Eu acho que o infantil tem mais essa possibilidade. Não que o adulto não tenha, mas no adulto a gente tem mais essa coisa de raciocínio”.

(**Simone Andréa** – 27 anos – Rio de Janeiro – Companhia Nós os Dois de Teatro)



“Acho teatro super-importante, uma arte maravilhosa, fundamental. Acho que enobrece as pessoas que passam por essa experiência, independente de elas serem profissionais da área ou não, no futuro. Acho que todo mundo que vive uma experiência no teatro se enriquece”.

(**Gabriela Hess** – 26 anos – “Nasci em São Paulo, onde vivo” – Grupo Os Hermeneutas)

“O teatro é a mais generosa das artes. A mãezona das artes”.

(**Luciano Draetta** – Cia. Circo Navegador - São Paulo – 30 anos)

“Eu acho que o ator é meio a mola. Naturalmente, cada espaço está ocupado, a dramaturgia é fundamental, é a função primeira do teatro, mas o ator é a máquina onde está sendo elaborado o teatro. Dentro da cabeça e do corpo de um cara que é chamado de ator”.

(**Luciano Draetta** – Cia. Circo Navegador - São Paulo – 30 anos)

“Eu não consigo ver o bonequeiro que não tenha uma experiência corporal de ator tendo precisão na forma como ele constrói o movimento do boneco. Ele precisa saber primeiro como funciona o corpo dele, experimentar todas as técnicas possíveis, amadurecer, e depois saber compreender como é que é isso, como são os centros de gravidade, quais são os movimentos, quais são as intenções corporais que vão desenhar a cena... Só que o teatro de bonecos tem um “Q” a mais do que o teatro de atores. Tem um comprometimento, porque ele é uma ponte que existe entre as artes plásticas e as artes dramáticas. É uma fusão dessas duas linguagens. A compreensão do material com o qual se constrói os bonecos, quais são os materiais mais expressivos que podem ser utilizados para construção deles, para que eles rendam nessa organicidade que tu vais trazer para a cena é que é fundamental. É uma coisa que para o ator talvez tenha esse diferencial. E com relação à encenação, o boneco eu vejo como um instrumento até mais poderoso e mais perigoso, também. O ator em cena é uma tentativa farsesca de fazer a personagem que está no contexto. O boneco é a personagem materializada. Ela faz com que a criança tenha uma compreensão direta de como é a configuração daquele tipo. Quais são as características dele. Ele pode nem se mexer, nem ter movimento nenhum, mas o simples fato de se apresentar já com aquela forma, com aquela caracterização, que é uma coisa completamente diferente do ator”.

(**Paulo Martins Fontes Neto**, 34 anos, baiano, bonequeiro, mora em Porto Alegre desde 1995, faz teatro de bonecos desde 1990 – Companhia Gente Falante – Teatro de Bonecos).



Grupos Participantes



AC Produções Artísticas

Catanduva/SP

Espectáculo: Candim

Autores e Diretores: Carlinhos Rodrigues e Drika Vieira

Cenografia, Figurinos, Sonoplastia, Iluminação e

Montagem: Carlinhos Rodrigues e Drika Vieira

Elenco: Carlinhos Rodrigues e Drika Vieira

Responsável: José Carlos Rodrigues da Costa

Endereço: R. Sergipe, 197 apto 81
15800-100 – Catanduva/SP

Telefone: (17) 521 1009
acproducoes@bol.com.br

Bonecos Sem Fronteira

Caxias do Sul/RS

Espectáculo: Coisas de Bonecos e Crianças

Autor e Diretor: Paulo Nazareno e Nelson Haas

Cenografia: Paulo Nazareno

Figurinos: Luciane e Maria

Sonoplastia: Gutto Basso

Iluminação: Roberto Gomes

Montagem: O Grupo

Elenco: Nelson Haas, Paulo Nazareno e Roberto Gomes.

Responsável: Paulo Nazareno Bernardo

Endereço: Ângelo Beloni, 869
95097-370 – Caxias do Sul/RS

Telefone: (54) 225 2848
nazarenobonecos@pop.com.br





Centro Teatral e Etc e Tal

Rio de Janeiro/RJ

1) Espetáculo: O Macaco e a Boneca de Piche

Autor: Livre adaptação de Conto Popular

Diretor e Preparação Mímica: Alvaro Assad

Cenografia e Figurinos: Fernanda Sabino

Sonoplastia: Rodrigo Lima (Trilha Original)

Iluminação: Aurélio Oliosí

Montagem: Centro Teatral e Etc e Tal

Elenco: Márcio Moura, Melissa Teles-Lôbo

Fotografia: Ricardo Gabriel

2) Espetáculo: Fulano & Sicrano

Autor e Diretor: Álvaro Assad

Assistência de Direção: Melissa Teles-Lôbo

Figurinos: Fernanda Sabino

Iluminação: Aurélio Oliosí

Fotografia: Ricardo Gabriel

Designer: Ato Gráfico

Montagem, Cenografia e Sonoplastia: Centro Teatral e Etc e Tal

Elenco: Álvaro Assad e Márcio Moura

Responsável: Álvaro Assad

Endereço: Caixa Postal 11868

22022-970 – Rio de Janeiro/RJ

Telefones: (21) 3234 1281 / 9133 7804

oi@etcetal.art.br

Home-page: www.etcetal.art.br



Cia. Articularte

São Paulo/SP

1) Espetáculo: A Cuca Fofa de Tarsila

Autor e Diretor: Dario Uzam

Cenografia, Figurinos, Iluminação: Hernandes Oliveira e

Dario Uzam

Sonoplastia: Dario Uzam

Montagem e Produção: Cia Articularte

Atores/Manipuladores: Surley Valério, Fabiana Barbosa, Alexandra Tavares, Hernandes de Oliveira e Rossana Arouck.

Direção Musical: Cia. Articularte



2) Espetáculo: Portinari Pé de Mulato

Autor e Diretor: Dario Uzam

Atores/Manipuladores: Surley Valério, Fabiana Barbosa, Alexandra Tavares e Hernandes de Oliveira.

Direção Musical: Chico Botosso e Mariana Anacleto

Cenografia/Iluminação: Hernandes de Oliveira e Dario Uzam

Montagem/Produção: Cia. Articularte



3) Espetáculo: O Trenzinho Villa-Lobos

Autor e Diretor: Dario Uzam

Atores/Manipuladores: Surley Valério, Fabiana Barbosa, Alexandra Tavares, Hernandes de Oliveira e Rossana Arouck.

Direção Musical: Chico Botosso e Mariana Anacleto

Cenografia/Iluminação: Hernandes de Oliveira e Dario Uzam

Montagem/Produção: Cia. Articularte

Responsável: Dario Uzam Filho

Endereço: Rua Cataguazes, 35

Cep: 02042-020 - São Paulo/SP

Telefones: (11) 6976 5634 / 9271 3752

dario.uz@uol.com.br



Cia. Gente Falante - Teatro de Bonecos

Porto Alegre/RS
Espectáculo: Sob a Luz da Lua
Autor: Guaira Castilla
Diretor: Paulo Fontes
Cenografia e Figurinos: Paulo Fontes
Sonoplastia: Cristiane Feijó
Iluminação: Leandro Gass
Montagem: Cia. Gente Falante
Produção e Contra-regra: Eduardo Custódio
Direção de cena: Vanise Carneiro
Elenco: Paulo Fontes
Responsável: Paulo Martins Fontes Neto
Endereço: R. 24 de Maio, 244 – apto. 24
90050-180 - Porto Alegre - RS
Telefone: (51) 9837 6135
gentefalante@ig.com.br



Cia. Pavanelli

São Paulo/SP
Espectáculo: O Básico do Circo
Diretor: Marcos Pavanelli
Texto e Roteiro: Adaptação de Marcos Pavanelli e Simone Brites Pavanelli
Pesquisa: Cia. Pavanelli
Produção: Simone Brites Pavanelli
Elenco: Adailton Alves, Paulo Dantas, Marcos Pavanelli, Rosy Land, Selma Pavanelli e Simone Brites Pavanelli.
Responsável: Marcos Pavanelli
Endereço: Rua Bartolomeu de Torres, 200 – Tucuruvi
02310-020 - São Paulo/SP
Telefones: (11) 6262 6173 / 9746 1459
ciapavanelli@ig.com.br
Home-page: www.ciapavanelli.com.br

Clã Os Impossíveis

São Paulo/SP
Espectáculo: Circo Hálêhó
Autora: Célia Borges
Diretora: Cida Almeida
Cenografia e Figurinos: Clã Os Impossíveis
Sonoplastia e Iluminação: Cida Almeida
Montagem: Clã Os Impossíveis
Elenco: Lígia Oliveira, Sabryna Mato Grosso e Célia Borges
Responsável: Sabryna Mato Grosso de Azevedo
Endereço: R. Teodoro Rodrigues, 168
02989-070 - São Paulo/SP
Telefones: (11) 3942 3922 / 9504 7233
sabrynamatogrosso@ig.com.br



Companhia Preto no Branco

Rio de Janeiro/RJ
Espectáculo: Portinari, um Menino de Brodósqui
Autor e Diretor: André Brillhante
Cenografia: Companhia Preto no Branco
Figurinos: André De Angelis
Ass. de Direção e Dir. Musical: Warley Goulart
Iluminação: Romiro Vasquez
Montagem: Companhia Preto no Branco
Elenco: Andre De Angelis, Iara Porto e Marcia Viveiros
Responsável: André Ricardo de Angelis
Endereço: Av. Gemario Dantas - apto. 301 - N° 1143
22760-400 – Rio de Janeiro/RJ
Telefone: (21) 2424 5184 / 8855 5184 / 8803 5184
ciapretonobranco@yahoo.com.br



Ensamble Produções Artísticas

Balneário Camboriú /SC
Espectáculo: O Dia da Fantasia
Autor: O grupo
Diretor: Cidval Batista Júnior
Cenografia, Figurinos, Iluminação: Cidval Batista Júnior
Sonoplastia: Cidval Batista Jr. e Júlio Batschaverf
Montagem: O Grupo
Contra-regra: Gilberto Antunes
Cenotécnicos: Flaviano e Koch Victor Kizner
Elenco: Potyra Najara e Júlio Batschaverf
Responsável: Júlio Batschaverf
Endereço: R. Peru, 1274
88330-000- Balneário Camboriú/ SC
Telefone: (47) 9963 6356

Ludus Produções Artísticas

Rio de Janeiro/RJ
Espectáculo: Maria Borracheira
Autor: Augusto Pessôa
Diretor: Rubens Lima Junior
Cenografia e Figurino: Augusto Pessôa
Iluminação: Rubens de Lima Junior e Ricardo Marques
Montagem: Augusto Pessôa
Trilha Sonora: Rodrigo Lima
Elenco: Rodrigo Lima e Augusto Pessôa
Responsável: Augusto Frederico Simões de Belmont Pessôa
Endereço: Rua Theodor Herz, 42 apto 401 – Botafogo
22260-030 – Rio de Janeiro/RJ
Telefones: (21) 2539 8069 / 9809 7328
pessoaaug@uol.com.br



Mamulengo Cantofala

Belo Horizonte/MG

Espectáculo: Mar de Estórias

Autor: Domínio público – estórias antigas

Diretora: Weracy Costa

Cenografia e Figurinos: Weracy Costa

Sonoplastia: Sílvia Lima

Iluminação: Jorge Luiz da Silva

Montagem: Weracy Costa e Sílvia Lima

Elenco: Weracy Costa

Responsável: Weracy Costa

Endereço: Rua Monte Alegre, 804

30240-230 – Belo Horizonte/MG

Telefones: (31) 3223 7458 / 3222 2872 / 9693 7458

mtajr@uol.com.br



O Grito Cia. de Teatro

Blumenau/SC

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

Autor: Adaptação de Leandro de Assis

Diretor: Leandro de Assis

Cenografia, Figurinos, Montagem e Maquiagem: Leandro de Assis

Sonoplastia: Mailon Bugmann e Richard Hueses

Iluminação: César Germano

Elenco: Leandro de Assis, Carlos Santos, Terezinha Sestrem, Diego Negherbon, Felipe Glisio, Mara Andrade, Richard Hueses, Mailon Bugmann, Margareth D'niss, Poly Zendrami e Dominique Andrade.

Responsável: Leandro de Assis

Endereço: Rua Caiapós, 76 – Blumenau/SC

Telefone: (47) 328 0466

O Navegante Teatro de Marionetes

Belo Horizonte/MG

Espectáculo: Musicircus

Autor e Diretor: Catin Nardi

Cenografia: Catin Nardi

Figurinos: Catin Nardi, Cássia Saldanha e Márcia Aleixo

Sonoplastia: Seleção: Catin Nardi

Iluminação, Montagem e Contraregra: Catin Nardi e Cássia Saldanha

Elenco: Catin Nardi e Cássia Saldanha

Responsável: Oscar Alberto Nardi

Endereço: R. Castelo de Lisboa, 967

31330-340 - Belo Horizonte/MG

Telefones: (31) 3476 7661 / 9609

7661

gepetto@globo.com



O Teatro de Areia

São Paulo/SP
Espectáculo: Jorge, o Pescador Cego
Autores e Diretores: Eduardo Parisi e Marília Moreira
Cenografia e Figurinos: Eduardo Parisi e Marília Moreira
Sonoplastia: André Parisi
Iluminação: Eduardo Parisi e Cristina Souto
Elenco: Marília Moreira e Eduardo Parisi
Responsável: Eduardo Parisi Álvares
Endereço: R. Augusta - 1503 - apto 11
01305-100 - São Paulo / SP
Telefone: (11) 289 7939
oteatrodeareia@uol.com.br



Os Trovadores

Rio Janeiro/RJ
Espectáculo: O Duende e a Moça Rainha
Autora e Diretora: Fátima Café
Cenografia e Figurinos: Fátima Café
Sonoplastia: Os atores
Iluminação: Renato Machado
Elenco: Hebe Cabral, Ricardo Romão e Ana Carvalho
Responsável: Ricardo Aurore Romão
Endereço: R. Artur Bernardes, 31 / 602
22220-070 – Rio de Janeiro/RJ
Telefone: (21) 2205 6919
rtyll@ig.com.br



Povo da Rua - Teatrodgrupo

Porto Alegre/RS
Espectáculo: O Mistério das Quatro Chaves - uma brincadeira espetáculo
Autor: Ilo Krugli do Grupo Vento Forte de São Paulo
Diretor: Marcos Castilhos
Cenografia, Figurinos e Bonecos: Povo da Rua - Teatrodgrupo
Pesquisa Musical: Cláudio Fernandes
Elenco: Eddi Lanes, Junior Pinto, Kdoo Guerreiro, Marcos Castilhos, Rogério Lauda, Alessandra Malheiro, Patrícia Fernandez e Tatiana Raquel Greff
Responsável: Marcos Leandro de Castilhos
Endereço: Av. Icaraí, 320 / 260
90810-000 – Porto Alegre/RS
Telefones: (51) 3241 1213 / 9813 9146
povorua@portoweb.com.br



Real Fantasia

Belo Horizonte/MG

Espetáculo: Fantasias, Monstros e Assombrações

Autor: Sérgio Abritta

Diretor: Kalluh Araújo

Cenografia e Figurino: Kalluh Araújo

Sonoplastia: Fernando Muzzi

Iluminação: Henrique Machado Baia

Contra-regra: Camila da Mata

Montagem: Alexandre Barbosa

Elenco: Boni da Mata, Marcelo Xavier, Sérgio Cesario, Vavá Sena, Cristiene Fernandes, Erica Buzelin, Erica Lima e Bia.

Responsável: Marcelo Alexandre Xavier

Endereço: Rua Flórida, 28

30310-710 – Belo Horizonte/MG

Telefones: (31) 3225 7255 / 9959 5535
maxrf@uol.com.br



Foto: Sérgio Coelho



Roberto Morgany e Cia.

São Paulo/SP

Espetáculo: Balões & Magia

Diretor: Roberto Morgany

Roteiro: O grupo

Produção: Roberto Pablo Jardon

Sonoplastia: Luciano H. Peres

Partner: Elizame Ferreira da Silva

Ilusionistas: José Roberto Silva e Luciano Hidalgo Peres

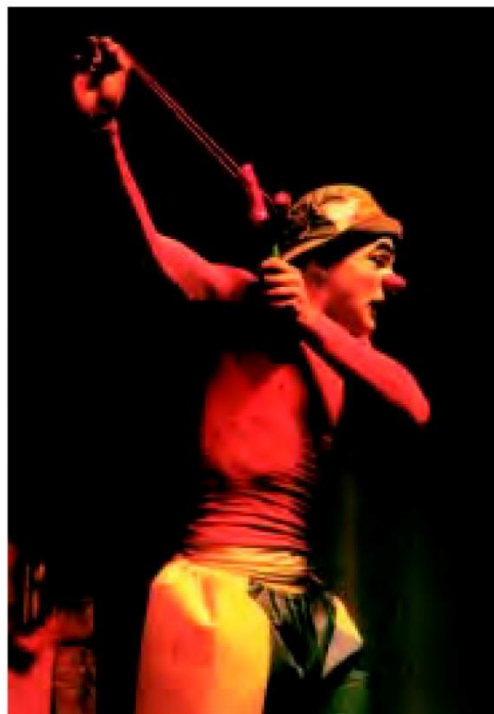
Escultor: Roberto Pablo Jardon

Responsável: Roberto Morgany

Endereço: Rua Nova Barão, 24 SJ. – Centro
01042-010 – São Paulo/SP

Telefone: (11) 3258 6955

robertomorgany@uol.com.br



Teatro Grite

Cuiabá/MT

Espetáculo: Pra Quem Fica Clown

Autor: o grupo

Diretor: Gláucia Felipe

Cenografia e Figurinos: Grite

Sonoplastia e Iluminação: Amilton Andersen

Montagem: Grite

Elenco: Bruna Meneselo, Manon Alves e Vinicius Rangel

Responsável: Vinicius Rangel Soares Sampaio

Endereço: R. Salen Jd. Califórnia, 83
78090-710 – Cuiabá/MT

Telefones: (65) 8111 2564 / 634 4529
vinigrite@hotmail.com

Turma do Papum (Stúdio Sérgio Tastaldi)

Florianópolis/SC

Espetáculo: João e o Pé de Feijão

Autor: Sérgio Tastaldi e Márcia Pagani

Diretor: Sérgio Tastaldi

Cenografia: Equipe Turma do Papum

Bonecos e adereços: Sérgio Tastaldi

Músicas e Sonoplastia: Márcia Pagani

Montagem: Equipe Turma do Papum

Elenco: Sérgio Tastaldi, Márcia Pagani, Sandro Spigolon,
Julieta Spigolon e Isabela Spigolon

Responsável: Sérgio Tastaldi

Endereço: R. Gécio de Souza e Silva, 65 - casa 147
88051-210 – Florianópolis/SC

Telefones: (48) 335 0005 / 335 0080 / 9971 0011
papum@ativanet.com.br



Unicórnio

Joinville/SC

Espetáculo: Eredegalda

Autor: Ilaine Melo

Diretor: Luciano Fusinato

Cenografia: O Grupo

Sonoplastia, Iluminação,

Montagem: Luciano Fusinato e

Elenco: Luciano Fusinato e

Laércio Amaral

Responsável: Ilaine Cristina de
Melo

Endereço: Rua Alceu

Koentopp América, 587

89217-070 - Joinville/SC

Telefones: (47) 432 1660 /

9108 7950

unicornio@netkey.com.br

Zé Vagão

Petrópolis/RJ

Espetáculo: Cantando Sylvia

Orthof: uma viagem musical

brasileira

Autor e Diretor: Marco Aureh

Cenografia: Fernando

Figurinos: O Grupo

Sonoplastia: Guido Martini

Iluminação: Tony Magdalena

Montagem: O Grupo

Elenco: Marco Aureh, Tony

Magdalena, Gabriel Tauk, Guido

Martini e Fernando Madá

Responsável: Paulo Roberto Lisboa

Endereço: R. Major Sérgio - 370

2567-5021 - Petrópolis / RJ

Telefones: (24) 2237 4712 / 2231 7760

parolis@compuland.com.br



COMISSÃO DE SELEÇÃO

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

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR – SC – Diretor Teatral. Especialização em Teatro pela FAP/PR. Mestre em História Cultural pela UFSC. Coordenador do Curso de História da Facvest/Lages. Coordenador do Ensino Médio do Colégio Univest/Lages. Editor-Chefe da Revista Científica Synthesis. Professor de História Medieval. Premiado como diretor em vários festivais teatrais do Brasil, entre eles: São José do Rio Preto, Pindamonhangaba, Americana, Isnard Azevedo (Florianópolis), Universitário de Blumenau, Guarapuava. Diretor do Grupo de Teatro Universitário da Facvest. Membro Permanente da Comissão de Seleção do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau.

MARIA TERESINHA HEIMANN – SC - Artista plástica, arte-educadora, Mestre em Educação do Ensino Superior com concentração em Estética, com artigos publicados em jornais e revistas. Diretora da Divisão de Promoções Culturais da Universidade Regional de Blumenau e Coordenadora do Festival Universitário de Teatro de Blumenau até 1995, Presidente da Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitário – POIESIS (1995). Foi Jurada e integrante da Comissão de Seleção do Festival Isnard de Azevedo. Atualmente é Diretora Administrativa da Fundação Cultural de Blumenau, membro do Conselho Municipal de Cultura, do Conselho Consultivo do Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude – CBTIJ/RJ, coordenadora do Comitê de Blumenau do Programa Arte Sem Barreiras/Very Special Arts Brasil, coordenadora dos festivais nacionais de Danças Folclóricas e de Teatro Infantil de Blumenau.

DEBATEDORES DE ESPETÁCULOS

MARIA HELENA KÜHNER – RJ - Pesquisadora, escritora com publicações de ensaios, artigos, resenhas e livros. Membro técnico de comissões estaduais de teatro, Conselho Estadual de Cultura-RJ, assessora da direção do Serviço Nacional de Teatro, responsável pela política teatral e supervisão–avaliação de sua atuação nacional nas áreas de teatro experimental, universitário, infantil e amador. Gerente da área infanto-juvenil da TV Educativa, Diretora (eleita) da Revista SBAT – Sociedade



Brasileira de Autores Teatrais, abrindo seu intercâmbio com 38 países. Possui em seu currículo vários prêmios e participações de concursos nacionais de dramaturgia, peças radiofônicas, críticas, entre outros. Pelo conjunto de sua obra recebeu da União Brasileira de Escritores o Diploma de Mérito Cultural, entregue na Academia Brasileira de Letras, em 1992. Além dessas atividades mais permanentes, desenvolve uma série de outras secundárias e temporárias.

VALMOR BELTRAME – SC – É diretor teatral e professor de teatro no Curso de Artes Cênicas e no Mestrado em Teatro na UDESC em Florianópolis, SC. Concluiu o Mestrado em Teatro em 1995 e o Doutorado em 2001, com pesquisas sobre teatro de bonecos, teatro de animação, na Universidade de São Paulo - USP.

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR – SC – Diretor Teatral.

PALESTRANTE

ÁLVARO ASSAD – RJ - Ator e mímico. Formado pela Casa das Artes de Laranjeiras. Sua trajetória na linguagem da não-palavra se deve ao encontro com dois mímicos: o português Luís de Lima (companheiro do francês Marcel Marceau), que o convidou para integrar a sua companhia como mímico e assistente de direção, e Jiddu Saldanha. Criou o Centro Teatral e Etc e Tal. Em 1998, cria o primeiro espetáculo e passa a cumprir temporada. “Fulano e Sicrano”, a “Pantomima Literária”, apresentadas em festivais. Recebeu 50 indicações e 30 prêmios, além de convite para diversas mostras de teatro no Brasil e para o Festival da Dinamarca, em 2003, com o espetáculo Victor James. Atualmente a companhia apresenta “O macaco e a boneca de piche” e prepara o espetáculo “No Buraco”.

OFICINANTES

ÁLVARO ASSAD – RJ - Ator e mímico.

CIA. PAVANELLI – SP – Associada à Cooperativa Paulista de Teatro, vem desenvolvendo pesquisas na área de circo, teatro de rua e cultura popular. Dessas pesquisas, além dos espetáculos “O Básico do Circo” e “Aqui não, Pantaleão”, foi possível a montagem de uma quadrilha de pernas-de-pau com a encenação do “Casamento na Roça”, o show circense “Pinta de Palhaço”, a performance literária “Recital Cômico” e o espetáculo “Sem Pé Nem Cabeça – a maravilhosa história do circo”, que estreou no projeto Quintas Teatrais em novembro de 2002, ficando em cartaz até maio de 2003.

FÁBIO NUNES – PE – Figurinista. Desenvolveu projetos sociais na área de artes plásticas e cênicas. Participou das equipes de produção visual de dois espetáculos pernambucanos: “O cafajeste não estava lá, você que permitiu que ele entrasse” e “Minha cor não dói, nem marginal, nem herói”, ambos do Centro Cultural Luís Freire. Também fez diversas decorações de ruas do tradicional Carnaval de Olinda. Desde 2000 tem concebido figurinos, máscaras, objetos cenográficos ou de animação em Joinville/SC.

INE BAUMANN – RJ - Atriz e professora. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Faculdade Estácio de Sá/RJ. Realizou também vários cursos livres em Porto Alegre, entre eles: Curso de Teatro na Educação com a Prof^a. Joana Lopes; Curso de Teatro na Educação com a Prof^a. Ingrid Koudela; Seminário de Teatro na Educação, com Olga Reverbel, Suzana Saldanha, Hamilton Braga, Ida Celina. No Rio de Janeiro fez o Curso sobre O Método de Ações Físicas de Stanislavski, com o Prof. David; Curso de Jogo Dramático com o Prof. Dr. Jean-Pierre Rynngaert, entre outros. No Rio desde 1984, vem desenvolvendo seu trabalho de atriz, onde se destacam atuações em Escravos de Jó, de Carlos Carvalho; Jacaré, Espaçoave do Céu, de Zé Zuca; M'Boiguassú - A Lenda da Cobra Grande, de Carlos Carvalho; Rastros, faros e outras pistas, de Ivanir Calado, e Um Conto Para Rosa, de Cláudia Valli; Histórias pra não dormir, texto e direção de Ivanir Calado. Atualmente é Conselheira do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude - CBTIJ.

INGRID KOUDELLA – SP - A Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela é Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA/USP. Introdutora e tradutora de Viola Spolin no Brasil, desenvolveu um método próprio a partir do jogo teatral publicado através de BRECHT: UM JOGO DE APRENDIZAGEM e TEXTO E JOGO. Foi consultora do MEC na elaboração dos PCN - Parâmetros Curriculares Nacionais na área de Teatro para o Ensino Fundamental e membro

da CEEARTES - Comissão de Especialistas de Arte, órgão do MEC/SESU – Secretaria de Ensino Superior. Atualmente vem expandindo seu trabalho de ensino e pesquisa através de projetos ligados à Secretaria Municipal de Educação (SP) e da FEUSP – Faculdade de Educação da USP, dando continuidade à formação de professores de arte, realizando consultoria e pesquisa na área de teatro. É coordenadora do Grupo de Trabalho em Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação da ABRACE – Associação Brasileira de Artes Cênicas, através do qual vem promovendo o encontro e a troca de experiências de especialistas na área. Há quatro anos vem prestando assessoria à PANAMCO DO BRASIL através do projeto LEVA AO TEATRO, ligado ao MEC e à Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, fazendo a mediação entre a escola de ensino fundamental e espetáculos em cartaz na cidade, indicados para o Prêmio PANAMCO para teatro infanto-juvenil.

JOSÉ MAURO BRANT – RJ – Ator e cantor. Vencedor em 2003 do Prêmio Tim de Música (Antigo Prêmio Sharp). Viajou pelo Brasil e por alguns países do mundo contando e recolhendo histórias populares de cada região e ensinando técnicas dos contadores de histórias. Com um forte trabalho de pesquisa junto ao Programa de Leitura da Biblioteca Nacional – PROLER, vem desde 1993 pesquisando a linguagem dos contadores de histórias. Seus três espetáculos são: “Contos, Cantos e Acalantos”, “Canção para Lorca” e “Histórias do Brasil”. Atuando no teatro profissional desde 1987, participando de mais de 30 produções, trabalhou com diretores como Gerald Thomas, Ítalo Rossi, Werner Herzog, Eduardo Wotkiz, Gilberto Gawronski e Flávio Marinho. Foi indicado em 1994 e ganhou em 1997 o Prêmio Ministério da Cultura Troféu Mambembe de Melhor Ator por “Tuhu, o menino Villa-Lobos”, de Karen Acioly. Recebeu duas indicações para o Prêmio Coca-Cola em 1998, uma na categoria especial, pela pesquisa, e outra na categoria melhor ator. Participou em 2003, na Espanha, do Festival Internacional do Conto, em Tenerife.

LAURO GÓES – RJ – Mestre em Comunicação (Dramaturgia) e Doutor em Letras (Dramaturgia) pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Teoria Literária, Literatura Comparada, Dramaturgia/interpretação, Dramaturgia/Teoria do Espetáculo – UFRJ. Ator e Diretor de Cena de teatro e televisão. Membro do Conselho Diretor da Revista “La Escena Latinoamericana” e da equipe de organização do Festival Universitário de Teatro de Blumenau até 1999. Participou como palestrante, oficinante, jurado, mediador de mesa em vários festivais brasileiros de teatro.

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



Revista do 7º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau

Prefeitura Municipal de Blumenau

Décio Nery de Lima
Prefeito

Inácio Mafra
Vice-Prefeito

Fundação Cultural de Blumenau

Bráulio Maria Schloegel
Presidente

Maria Teresinha Heimann
Diretora Administrativo-Financeira

Sueli M. V. Petry
Diretora Patrimônio Histórico-Museológico

Ivo Hadlich
Diretor de Cultura

Dirceu Bombonatti
Diretor Centro de Publicação, Documentação e
Referência em Leitura

Expediente

Supervisão: Secretaria de Comunicação Social PMB
Jornalista Responsável: Marilí Martendal - MTb/SC
00694 JP

Colaboração: Taiana Haelsner
Diagramação: Babi Carvalho

Fotos: Mário Barbetta e Eraldo Schnaider
Revisão: Marilí Martendal e José Roberto Rodrigues
Rua Quinze de Novembro, 161 - Fone 326 8124
Fax 326 6874 - Cx. Postal 425
e-mail: comfcb@terra.com.br
Impressão: Nova Letra

Editora Cultura em Movimento

Dirceu Bombonatti
Diretor Executivo

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

Promoção e realização



Promoção e realização



Patrocínio

