

(Pág.01)

REVISTA DO 3º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU
15 a 20 de Agosto – 1999 Blumenau – SC

(Pág. 02)

3º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL DE BLUMENAU
Número 3 - 1999

Prefeitura Municipal de Blumenau
Prefeito: Dr. Décio Nery de Lima
Vice-Prefeito: Inácio Mafra

FUNDAÇÃO CULTURA DE BLUMENAU
Presidente: Bráulio Maria Scholegel
DIRETORA ADMINISTRATIVA E COORDENADORA DO 3º FENATIB
Maria Teresinha Heimann
DIRETORA DEPTO. HISTÓRICO-MUSEOLÓGICO:
Sueli M.V. Petry
DIRETOR DE CULTURA:
Vilson do Nascimento

EXPEDIENTE

Fotografias: Mario Barbeta e Eraldo Schnaider
Repórter: Marilí Martendal
Digitação: Rosana Gruner
Revisão final: Cristina Ferreira
Diagramação e Arte: Silvio Roberto de Braga
Impressão: Nova Letra Gráfica e Editora

CONSELHO EDITORIAL

Valmor Beltrame
Lourival de Andrade
Cristina Ferreira

EDITORA CULTURA EM MOVIMENTO

(Pág.03)

Cartaz do 3º Fenatib

Governo Popular Prefeitura de Blumenau
FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU
Fundo Nacional da Cultura Ministério da Cultura FUNARTE

(Pág.04)

FENATIB: ação transformadora

Um povo somente se fortalece, na medida em que se descobre e se identifica com sua cultura, que deve ser sua referência maior.

Se temos conhecimento pleno de nossa cultura, temos as armas suficientes para resistir. Se soubermos valorizar nossa matéria prima, construiremos nossa história. O Fenatib é o momento em que se transmite às gerações seguintes a cultura teatral infantil em Blumenau. A cultura é patrimônio fundamental da vida humana. Através da criação, produção e democratização do acesso à cultura, estaremos transformando a vida das pessoas e consolidando valores que são universais.

A nossa política cultural não é um processo de contemplação ou de afirmação de uma situação dada, mas sem de enfrentamento com a criação de espaços sociais de construção de cidadania, de participação, de libertação.

A nossa experiência acumulada nestes últimos três anos, mostra que esse processo não é isolado, nem tampouco fechado ou limitado pelas fronteiras institucionais ou geográficas.

As parcerias tem sido a base fundamental para as nossas realizações. É nestas trocas que ampliamos o nosso olhar, que aprendemos a ser com o outro, trabalhando os vínculos comuns que aproximam as pessoas e que identificam e tramam as relações de grupos.

Blumenau nasce a cada dia, de maneira quase invisível, no esforço e na angústia de seus habitantes, em sua luta para sobreviver e encontrar forças suficientes para conquistar a sua condição de cidadania.

A Fundação Cultural de Blumenau tem a convicção, desde o início do Governo Popular, de que o caminho a ser percorrido é o de buscar cada vez mais esta cidade invisível e trabalhadora, que luta e anseia por viver dignamente.

No ano dois mil Blumenau comemora o seu sesquicentenário de fundação. Hoje recupera fragmentos importantes de sua memória, condição essencial para arrancar rumo ao futuro.

Reconhecer o Fenatib como uma incubadora artística significa, antes de tudo, amar e preservar Blumenau.

BRAULIO MARIA SCHLOEGEL *Presidente da Fundação Cultural de Blumenau*

(Foto - GRUPO: JOSÉ MAURO BRANT - RJ - Espetáculo: Contos, Cantos e Acalantos)

(Pág.05)

FENATIB: uma fonte enriquecedora para educar e recrear

Os festivais de teatro em Blumenau fazem parte da história da cidade. A veia artística que permeia as muitas manifestações sócio culturais teve seu início em 1860, com os primeiros colonizadores. Um grupo de pessoas, liderado por Rose Gaertner, reunia-se para ensaiar peças teatrais que eram encenadas no palco da Sociedade dos Atiradores. E assim, o teatro em Blumenau não mais parou. A partir de então, a cidade Passou a ser conhecida pelo seu fazer teatral. A cada ano, durante os festivais, Blumenau vive e respira teatro nas praças públicas, nas escolas e no teatro Carlos Gomes.

O Festival Nacional de Teatro Infantil, criado pela Fundação Cultural de Blumenau no Governo Popular, é uma dessas ações voltadas às crianças. O evento vem buscando

parcerias, estabelecendo permanentes discussões, a fim de garantir a qualidade dos espetáculos, tornado-se, na medida do possível, cada vez mais, uma fonte enriquecedora para educar e recrear:

O Fenatib passa a fazer parte das atividades pedagógicas nas escolas, tornando-se opção criativa para estimular a descoberta das potencialidades artísticas nas crianças e nos adolescentes. O fazer teatral tem essa magia de envolver todos os conhecimentos de modo interdisciplinar, possibilitando a preparação da criança no seu coletivo.

A terceira edição do Fenatib, mais uma vez veio confirmar nossas expectativas, propiciando uma importante troca de informações entre os grupos, convidados e a comunidade. A reflexão sobre dramaturgia, envolvendo a produção de texto para crianças, revelou a importância do tema escolhido, diante das brilhantes colocações dos nossos convidados.

Também em 1999 foi crescente a participação dos grupos de teatro de Santa Catarina, demonstrando qualidade nos espetáculos apresentados e incentivando o surgimento de outros grupos.

A presença dos grupos, convidados, professores e do público que nos prestigiou, certamente transformou nossa cidade num grande palco, onde cada um escolheu e desempenhou seu papel como ator, diretor, convidado, espectador e apoiador: O sonho que em 97 começou timidamente, tornou-se realidade graças ao empenho de todos que contribuíram para que cinquenta mil crianças participassem do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau.

MARIA TERESINHA HEIMANN *Diretora Administrativa da FCB e Coordenadora do FENATIB*

(Foto - Grupo: A CAIXA DO ELEFANTE - RS - Espetáculo: Histórias da Carrocinha)

(Pág.06)

ÍNDICE

FENATIB: AÇÃO TRANSFORMADORA
Braulio Maria Schloegel (Pág.04)

FENATIB: UMA FONTE ENRIQUECEDORA PARA EDUCAR E RECREAR
M^a Teresinha Heimann (Pág.05)

A LINGUAGEM CÊNICA NO TEATRO PARA CRIANÇAS
Fátima Ortiz (Pág.07)

DRAMATURGIA: UM POUCO DAS DISCUSSÕES DO FESTIVAL
Valmor Beltrame – Nini (Pág.11)

UMA DRAMATURGIA SEM PALAVRAS
Osvaldo Gabrieli (Pág.15)

UM FESTIVAL QUE VAI DIRETO AO CENTRO DA QUESTÃO
Daniel Herz (Pág.18)

O ARTÍSTICA E O PEDAGÓGICO, ONTEM E HOJE, NO TEATRO PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

José Ronaldo Faleiro (Pág.20)

E O TEATRO NA EDUCAÇÃO, COMO VAI?

Suzana Saldanha (Pág.24)

A IMPORTÂNCIA DA CONTINUIDADE

Francisco Medeiros (Pág.27)

DESTAQUES DO 3º FENATIB

Mônica Rodrigues da Costa (Pág.29)

A PREPARAÇÃO DO ATOR -UMA FRASE ESQUECIDA DENTRO DO TEATRO INFANTIL?

Pamela Duncan (Pág.31)

PRODUÇÃO TEATRAL

Luiza Jorge (Pág.32)

ESPETÁCULOS E GRUPOS TEATRAIS DO 3º FENATIB (pág.35)

CONVIDADOS DO 3º FENATIB (Pág.38)

EQUIPE DE TRABALHO (Pág.38)

APOIO (Pág.39)

AGRADECIMENTOS (Pág.39)

(Pág. 07)

(Foto – A CAIXA DO ELEFANTE – RS – Espetáculo: Histórias da Carrocinha)

A LINGUAGEM CÊNICA NO TEATRO PARA CRIANÇAS

Ao se pensar sobre a especificidade da linguagem cênica no imprescindível que se reporte a questões anteriores e básicas, que dizem respeito ao conceito de criança, à produção dos bens culturais a ela direcionados, e principalmente, ao valor do teatro em suas vidas.

Quando se tenta responder tais questionamentos fica patente a escassez de suporte teórico. Principalmente porque a produção cultural dirigida à criança, vem sendo praticada sem os cuidados necessários, e depois porque o preconceito de que estes bens culturais não garantem o mesmo status que se confere aos dirigidos ao público adulto. Mais que isto, constata-se que o conteúdo daqueles produtos culturais estão estritamente vinculados a uma visão onde prevalece a consideração da criança como um consumidor em potencial. Isto quer dizer em uma sociedade regida por interesses capitalistas, um consumidor “frágil e inocente” significa “lucro fácil”. Acrescente-se aí, a convivência da família e da escola que na maioria das vezes aceitam este jogo de conveniência, sem ter condições de colaborar para uma transformação favorável.

(Pág.08)

Tal contexto gera uma defasagem entre a qualidade do produto cultural destinado para crianças e a qualidade destes mesmos produtos. No que diz respeito ao teatro para crianças não acontece de se recorrer a fatos históricos e igualmente à análise ética e psicopedagógicas, para que se entenda porque na maioria das vezes, vê-se no palco, espetáculos que não revelam preocupação com a pesquisa de uma linguagem que, como se pode constatar, possui peculiaridades. Cumpre ressaltar ainda que é notório um contexto que muitas vezes se distancia das funções essenciais do teatro que, independente de gêneros ou públicos específicos, sempre apontaram para o desencadeamento na plateia de atitudes mentais propícias à reflexão, à crítica e sobretudo à criação. Deve-se salientar que o teatro de alguma forma evoca uma participação não conformista na sociedade, e em especial, a compreensão dos aspectos espirituais e sensíveis do ser humano.

O estudo da linguagem cênica no teatro para crianças, abre a possibilidade de esclarecimentos, idealizações numa esfera pouco percorrida.

Sabe-se da carência de registros e também da falta de tempo e disciplina, que impede os autores e atores de teatro infantil de elaborar mais adequadamente seus trabalhos, e igualmente de realizar avaliações e traçar metas precisas para a evolução e aprimoramento das linguagens às quais se propõem.

A escrita compromete e registra. O que importa que se registrem as experiências de teatro para crianças. A falta tem sido dos autores, diretores e atores. Porém, se os próprios artistas não incluírem na sua prática a documentação e os registros, fica difícil ou até impossível, para os teóricos da arte ou de educação fazê-lo.

É importante estimular a prática cotidiana de estudo, pesquisa e reflexão, que farão do teatro para criança, um teatro mais rico, atual e verdadeiramente capaz de cumprir sua função primordial, que é colocar a criança diante de uma das mais antigas formas de comunicação e expressão humana, e fazer jus à expectativa de um público tão especial.

Pensa-se que o idealismo tão necessário ao artista, é ainda mais imprescindível àqueles que criam para crianças. São eles uma espécie rara: quantos diretores de teatro para crianças existem no nosso país?

Quantos dramaturgos de peças infantis?

Quantos grupos dedicados exclusivamente à pesquisa de uma linguagem própria?

Poucos, muito poucos. E quando se fala desta espécie rara, não se inclui o teatro feito puramente por interesses comerciais. Mas, mesmo que se incluísse a todos, ainda assim seriam poucos. Mas como se pode direcionar ou apontar caminhos sem ferir ou bloquear o processo criador?

Talvez convenha uma reflexão: conceber e realizar um bom espetáculo teatral para crianças, é privilégio daqueles naturalmente dotados ou inspirados para isso?

É possível traçar caminhos acadêmicos que possam colaborar na formação e que solidifiquem a pesquisa e o processo criador?

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

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

Linguagem significa o potencial incomensurável de elementos que podem servir ao homem para ele expressar idéias e sentimentos.

(Pág.09)

Diz-se linguagem cênica à somatória de elementos que permite aos artistas se expressarem no palco. A busca desta linguagem se faz através da escolha da forma que irá expressar o que deve ser dito.

Direcionar, elaborar ou definir esta linguagem significa também organizar a atenção do público: a figura humana, os sons, a cor, o espaço, a luz, as palavras, idéias e emoções convivem simultaneamente num espetáculo e a organização, ou direção, de tudo isso obedecerá a dois referencias:

Formal - Que são os elementos audiovisuais do espetáculo.

Narrativo - Que é aquilo que vai se desenvolvendo ou acontecendo.

A linguagem cênica será pois, o encontro da forma adequada, para dizer ou expressar o que deve ser dito. O equilíbrio entre forma e narrativa é o que gera o interesse do público. Elaborar a linguagem no palco é buscar a renovação constante do interesse da platéia. É também recriar os caminhos no campo formal. A magnitude no teatro é relativa à capacidade que tem um espetáculo de manter-se interessante para o espectador:

Constata-se que no teatro para crianças a linguagem se faz através do equilíbrio dos elementos lúdicos, mágicos e reais.

Ou seja: o jogo, as brincadeiras, o encantador, o extraordinário, as transformações fantásticas, a imitação, a capacidade de realizar e pôr em prática, a evidência de tudo aquilo que existe de fato, etc... A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança.

Convém ressaltar que a definição de faixas etárias na linguagem do teatro para crianças, pode ou não ocorrer: Existem espetáculos que se definem ser dirigidos para os pequeninos e outros para crianças maiores, pelo fato de expressarem claramente, pela forma e conteúdos, tal definição. Outros espetáculos abrangem diversas faixas etárias, sem por isso melhores que aqueles. O que realmente importa é que de uma maneira ou de outra, sejam bem realizados. E Também que sejam quando for o caso, assumidos os limites colocados pelas temáticas, pelos recursos cênicos usados e até pela própria duração do espetáculo. Para uma criança pequenina, um espetáculo com duração de uma hora, poderá tornar-se cansativo, mesmo em se tratando de uma encenação bem realizada. A natureza inquieta da criança imporá muitas regras, que deverão ser respeitadas, ou melhor ainda, serem tidas como estímulo à busca de soluções criativas.

(Foto - Grupo: TÉSPIS CIA. DE TEATRO – ITAJAÍ – SC - Espetáculo: O pequeno Planeta Perdido)

(Pág.10)

Tais soluções terão, como instrumentos básicos a gama de possibilidades apresentadas pelos elementos que compõem um espetáculo teatral. Cumpre aqui ressaltar o papel fundamental das canções, ou músicas especialmente compostas para uma peça teatral. Elas terão função de comentar ou completar o texto ou diálogos, de definir ou marcar a passagem de tempo ou mudança de situações, e muitas vezes servem para resgatar elementos do cancionário folclórico ou canções populares que expressarão sentimentos ou opiniões.

Assim também, os cenários, os figurinos, a iluminação, sonoplastia, coreografia, maquiagem e adereços deverão completar-se harmonicamente para, junto com os atores, contarem uma história.

Pode-se dizer que todos estes elementos servirão aos acontecimentos ditados pela dramaturgia. Chega-se no ponto sintético, que diz respeito ao equilíbrio entre a ação e o verbal. Diz-se que, no teatro para crianças, a ação deverá englobar, ou até sobrepor o verbal. Ou ainda, tudo o que é posto em cena expressa uma idéia ou um conteúdo – tudo que se vê no palco e não só a palavra, “fala”. Por isso diz-se que é mais difícil o fazer teatral para crianças: pois o pensamento racional, tão enfatizado em todos os processos humanos, inclusive nos processos de criação, deve ser revisto ou revestido. O mundo do sentir é mais vivificado no teatro para crianças. Ou ainda o pensamento é primeiramente sentido e depois racionalizado. A razão vem então mais mansa e menos dominadora. Na linguagem do teatro para crianças ocorrerá o exercício da razão com o afeto da sensibilidade despontando primeiro.

Registra-se aqui algumas sugestões:

Tendo-se em conta que uma das tendências verificadas entre os grupos teatrais dedicados ao teatro para crianças, é a de realizar os seus próprios textos. E que o trabalho dramaturgicamente resultante, geralmente fica restrito àqueles grupos. Surge-se a formação de bancos de textos visando estabelecer intercâmbio a serem viabilizados pelas entidades oficiais de cultura, como universidades, fundações, secretarias, etc.

Que estes mesmos órgãos estabeleçam a prática contínua de realizar oficinas ou cursos, que levem em consideração a importância do aprofundamento da pesquisa de linguagem no teatro para crianças.

Considerando-se a importância da busca de integração da linguagem cênica com outras expressões artísticas, como a música e as artes plásticas, sugere-se o desenvolvimento de pesquisas afim de que tais expressões não sirvam como disfarce para a falta de domínio das peculiaridades do palco.

Considerando-se as conquistas realizadas pelas diversas áreas do conhecimento nas áreas da pedagogia e psicologia sugere-se a aplicação das mesmas no estudo das questões relativas ao teatro dirigido à crianças.

É importante reafirmar ser a arte uma manifestação do espírito humano e que o aprendizado propiciado por este fazer teatral, auxiliará a todos a expandir os valores do coração.

FÁTIMA ORTIZ *Atriz, diretora e dramaturga com destacado trabalho em Curitiba.*

(Foto - GRUPO: CIA TEATRAL CARONA PARA IRMÃ LUA – Blumenau – SC -
Espetáculo: Lendo e Aprendendo)

DRAMATURGIA: Um pouco das discussões do Festival

Neste ano a organização do Festival optou por discutir dramaturgia, considerando que o tema, ainda que longe de estar esgotado, já conta com estudos que auxiliam na compreensão dos problemas que envolvem a produção do texto dramático para crianças(1). Por isso, organizou a mesa redonda: A Dramaturgia no Teatro Infanto-Juvenil, convidando os diretores Osvaldo Gabrieli e Daniel Herz para trazerem suas experiências e reflexões sobre o tema.

Dentre os problemas mais comuns na produção do espetáculo para crianças, destacam-se a concepção do que seja o trabalho artístico para público formado por crianças - o espetáculo; o trabalho do ator – interpretação; e o texto – dramaturgia.

Espectáculo feito por artistas profissionais ou não, ocupando horários alternativos, distinto do horário noturno, com atores interpretando para platéia formada predominantemente por crianças, é atividade recente no Brasil.

Inicia no final dos anos 40, princípio dos anos 50 com Lúcia Benedetti, Tatiana Belinky, Maria Clara Machado, escrevendo e encenando, por isso são nomes lembrados como precursores desta arte no Brasil(2).

(Pág.12)

Quando leio os textos dramáticos encenados naquele período percebo a existência de evidentes funções educativas, diria até mesmo didáticas e pedagógicas (3).

Sob olhares contemporâneos são textos que objetivam ensinar valores éticos e morais contidos na “moral da história” explicitada claramente para a platéia. As narrativas punem quem desobedece ou mente e premiam os bonzinhos, quem fala a verdade e respeita os mais velhos, por exemplo.

Ao ler tais textos e outros deste período parecem permeados por personagens estereotipadas e com certa dose de maniqueísmo(4). Do ponto de vista da estrutura do texto, é uma dramaturgia que obedece os preceitos de “princípio, meio e fim”, ou da peça “bem feita”.

Mas esta dramaturgia revela, sobretudo, o entendimento que se tinha sobre o que ser criança. Predominantemente se acreditava que ser criança era um estágio de vida como o de “vir a ser adulto”. A criança não era...seria. O tempo para viver a vida ainda não tinha chegado. Viver a infância sim, mas aprendendo, adquirindo saberes que definiriam sua personalidade quando adulta. Não era estágio da vida a ser vivido como período para desfrutar as alegrias e tristezas próprios de cada etapa da vida humana. Mas, período de preparação para outra etapa, esta sim mais importante, a vida adulta.

Em 1973 estréia o espetáculo “*HISTÓRIA DE LENÇOS E VENTOS*” escrito e dirigido por Ilo Krugli. Hoje, estudos apontam este trabalho como um marco que redefine a forma de fazer e pensar teatro para crianças no Brasil. “*HISTÓRIAS DE LENÇOS E VENTOS*” abandona características do “teatro educativo” e valoriza a encenação, o espetáculo, reduzindo distâncias entre teatro infantil e teatro adulto. Propõe a valorização da

imaginação, fantasia, onde dramaturgia e interpretação são pautadas pelo jogo. Ludicidade e poesia são elementos indispensáveis neste novo tipo de encenação.

Este trabalho de Ilo desencadeia junto a outras companhias que trabalham para crianças a valorização do jogo, ação e imagens. O texto dramático falado perde o valor enquanto elemento central na encenação. A peça “bem feita”, a narrativa com “princípio meio e fim” começa a dar lugar à dramaturgia construída por fragmentos, à descontinuidade da narrativa.

Isso revela mudanças no entendimento do que seja infância. Da compreensão da criança como adulto em miniatura, ou estágio para o aprendizado de valores para pôr em prática na futura vida adulta, esta nova forma de fazer teatro vê a infância como período da vida a ser vivido como criança. Entende que aprender não é atividade a ser realizada concentradamente num período da vida, é permanente. Acredita na criança como ser humano dotado de inteligência, sensibilidade, capaz de criticar e refletir.

(Pág.13)

Encontrar as raízes deste pensamento e suas repercussões na produção teatral para crianças nos anos 70 é sem dúvida um tema instigante mas exige tempo para investigação. Limito-me a indicar a contribuição da Escolinha de Arte do Brasil, cujo trabalho se pauta pela filosofia da “educação pela arte” defendendo que todo homem tem direito ao contato com a arte, seja como apreciador ou criador: John Dewey e Herbert Read, pensadores onde se pode encontrar essa matriz teórica, acreditam que o homem com oportunidades para se educar através da arte, pode desenvolver melhor suas potencialidades, caráter, personalidade e humanidade(5). Vejo estreitas relações entre estas idéias e o teatro produzido para crianças, principalmente na década de 70. Nos anos 80 e 90 se percebe que além das tendências anteriormente mencionadas continuarem vivas na produção de espetáculos para crianças, surgem novas concepções e propostas. É neste período que se começa a falar em espetáculos destinados especificamente para adolescentes.

Teatro infantil, teatro adolescente, teatro jovem... já são muitas as denominações. Acredito, como escreve Miriam Bevilacqua que *“o exercício de escrever, dirigir e produzir para jovens é rico e útil, se conseguir penetrar no seu universo singular, enxerga-lo e entende-lo pelo olhar do adolescente e traçar conflitos e situações que sejam próprios, mas que falem a uma alma de qualquer idade.”*

(Foto – Cia. ARTEATROZ – BLUMENAU – SC – Espetáculo: Cenetos)

(Pág.14)

Neste contexto de fim de século se situam as obras de dois encenadores para o público infante juvenil: Osvaldo Gabrieli, diretor do XPTO em São Paulo e Daniel Herz, diretor da Companhia de Teatro Atores de Laura no Rio de Janeiro.

Osvaldo, diretor, cenógrafo, dramaturgo, cria espetáculos a partir de elementos como forma, cor, movimento e sobretudo do jogo, do trabalho corporal do ator. Abandonando os princípios aristotélicos, inclusive a estrutura dualista de oposição geradora do conflito dramático, cria espetáculos explorando a fragmentação da trama dramática com cenas onde o espectador não sabe exatamente onde começa e termina. São sensações aleatórias e fragmentadas estabelecendo ao mesmo tempo total comunicação com o público, possibilitando diferentes leituras do espetáculo.

Daniel, visionário da importância do teatro como arte do encontro de pessoas, vê sentido no trabalho coletivo, certo de que o encontro é permeado por conflitos que expressam diferenças desencadeadoras de estímulos na construção coletiva do texto dramático. Ousa misturar temas como sexualidade, sensualidade, morte e dor, rompendo com a crença de que estes não são conteúdos a serem tratados em obras de arte para crianças e adolescentes.

Enfim... o trabalho de ambos integra o que há de inquieto, instigante e inteligente no teatro produzido para crianças e adolescentes nos últimos anos no Brasil.

A presença dos dois diretores na mesa redonda sobre dramaturgia no FENATIB permite aprofundar a discussão sobre a construção do texto dramático. Os principais pontos da discussão na mesa redonda.

VALMOR BELTRAME (NINI) *Professor de teatro no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em Florianópolis.*

(1) Refiro-me a estudos de Maria Lucia Pupo, Cláudia de Arruda Campos, Iliada Silva Alves de Castro e Maria Aparecida de Souza.

(2) Seria incorreto afirmar que antes de 1948, quando estréia a peça “O CASACO ENCANTADO” de Lúcia Benedetti, não existia teatro feito para crianças no Brasil. Desde o princípio do século podem ser encontradas iniciativas importantes envolvendo nomes como Olavo Bilac, Coelho Neto, Carlos Góis, Joracy Camargo, Henrique Pongetti e Vicente Guimarães entre outros. Porém, eram textos e espetáculos que pretendiam envolver crianças e adolescentes na representação ou seja, era teatro infantil ainda visto como “valioso instrumento educativo” e menos como obra de arte destinado a um público específico.

(3) A expressão “educativo” merece muito cuidado quando relacionada ao teatro uma vez que algum sentido educativo mais amplo ou restrito sempre esteve presente na atividade teatral. O que interessa discutir é em que medida o “educativo” provoca estreitamentos, sobressaindo o sentido didático em detrimento do que se poderia chamar de artístico.

(4) A leitura dos textos *PLUFT, O FANTASMINHA* de Maria Clara Machado e *BRANCA DE NEVE* de Lúcia Benedetti, podem ilustrar a questão.

(5) Vale destacar que Ilo Krugli foi professor na Escolinha de Artes do Brasil, convidado por Augusto Rodrigues, seu fundador: No mesmo período, artistas como Noemia Varela, Cecília Conde e Marilda Kobachuk, entre outros artistas professores, também atuaram na Escolinha.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

ÁRIES, Philippe. História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BEVILACQUA, Miriam. Introdução ao Tema Dramaturgia para Adolescentes. In.: Programa do Encontro: Um Mergulho na Dramaturgia para Público Adolescente. São Paulo: SESC Consolação, 1999.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. Artistas Brasileiros – Maria Clara Machado. São Paulo: Edusp, 1998.

CASTRO, Iliada Silva Alves de. Dramaturgia no Teatro para Crianças em São Paulo – uma análise de autores e textos premiados. Dissertação apresentada à ECA/USP. São Paulo, 1987.

FREITAS, Marcos Cezar. (org.) História Social da Infância no Brasil. São Paulo: Cortez, 1997.

GABRIELI, Osvaldo. Um Théâtre pour lê Troisième Millénaire, in. : Puck N.8 – Ecritures Dramaturgies. Charleville – Mézières : Éditions Institut International de la Marionnette. 1995.

HERZ, Daniel. Decote seguida de Romeu e Julieta. Rio de Janeiro: Garamond, 1997.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. No Reino da Desigualdade. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SOUZA, Maria Aparecida de Souza, Reflexões Acerca do Teatro para Crianças em Florianópolis. Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação do CEART/UDESC. Florianópolis, 1996.
(Pág.15)

UMA DRAMATURGIA SEM PALAVRAS

Quando focalizamos a produção dramaturgia específica para teatro de bonecos é fácil perceber que a demanda é bem maior que a oferta, principalmente se considerarmos a dramaturgia recente. Portanto, muitos grupos e companhias assumem construir eles mesmos esta dramaturgia, nem sempre por opção e bem mais por falta de opções.

Em casos específicos existe uma necessidade estética anterior de, assumir a função do artista que articulará o processo total da criação. Não só a criação da dramaturgia, ele terá a função de estruturar a obra como um todo orgânico, no papel de encenador.

A palavra encenador, vem tomando força e definindo o articulador de uma visão global da obra de arte a ser criada, com estrutura orgânica, solidez conceitual estética e uma visão total da obra nos aspectos formais que compõem a atividade teatral (dramaturgia, direção de atores, concepção visual, etc.)

Este processo ligado ao encenador como figura centralizadora da criação tomou especial importância no chamado teatro visual, físico ou a tal “performance”. Um teatro que se articula que se articula a partir de idéias, de imagens e de um possível roteiro de intenções e fenômenos.

(Foto - GRUPO REAL FANTASIA – MG – Espetáculo: O Teatro de Sombras de Ofélia)

(Pág.16)

Cada vez mais vem se consolidando uma nova dramaturgia, que deixa de lado as palavras e compõe seu vocabulário através de gesto e imagens. Esta dramaturgia busca aproximar-se mais de uma comunicação sensorial do que racional. Ao provocar os sentidos, deixa-se de lado a compreensão semântica para entrar no caminho de uma vivência mais abstrata e subjetiva.

A palavra carrega significados bem articulados e definidos pelo autor: Na maioria dos casos estes significados viajam num único plano de compreensão e se complementam com a imagem articulada pelo encenador; formando um pacote fechado de idéias e intenções. Na dramaturgia das imagens e gestos, o leque de significados se expande e transita numa experiência aberta do ponto de vista do transmissor (encenador, ator,

performer) e de acordo com a capacidade do receptor para decodificar esta vivência, poderíamos chamá-la de “emissão gestáltica”. O emissor imprime seus gestos, compõe suas imagens “subjetivas” e o receptor as decodifica, complementa e articula de acordo com a livre interpretação e associação dos fatos.

A música, por ser uma arte abstrata por excelência, provoca nossos sentidos por um caminho “invisível”, que nos impregna de sensações e nos leva a consolidar imagens em nossas mentes. A imaginação abre-se ao mundo das provocações sensoriais. Para cada receptor uma imagem diferente, única, individual, porém fruto da mesma fonte de emissão.

No teatro físico, gestual, ou de imagens, este leque de possibilidades fecha-se um pouco, mas ainda teremos uma ampla margem de leituras subjetivas de acordo com cada espectador.

De alguma forma o teatro ocidental se articula, desde os clássicos gregos, numa estrutura dualista de oposição geradora do conflito dramático. A estrutura aristotélica marca, na maioria das obras, um conceito imutável de espaço-tempo.

Se analisamos o teatro numa perspectiva Aristotélica para expressar nossa realidade contemporânea, com uma estrutura de começo, meio e fim, um conflito claro e uma resolução final deste conflito, pode ser que pareçamos pouco adequados à forma como percebemos o mundo no nosso dia-a-dia.

Possivelmente para uma pessoa que viveu nos últimos 1900 anos este modelo funcione. Mas para um ser urbano que acorda e liga sua TV, computador, rádio, aparelho de som, e começa o dia bombardeado de informações contrastantes, emotivas o bastante para mudar de humores em pouco tempo. Sair à rua e pegar um carro ou uma condução nos permite conferir dezenas de histórias parciais, roubos, perseguições, flertes, acidentes, romances, pequenos incidentes que chamo de focos de revelação, uma visão parcial do mundo, fracionada, desarticulada, desprovida de vínculos e contextos. Será que a dramaturgia atual não deveria refletir este universo?

Verificamos seqüências sem início nem fim, como se circulássemos de automóvel pelas ruas, observando fragmentos da vida, onde a velocidade não nos permite identificar como iniciaram nem como terminaram. Porém sempre nos restará o poder da imaginação e a subjetividade para completar estes fatos.

A possibilidade de uma articulação cênica, com diversidade de pontos de vista sobre a mesma situação, me atrai como ponto de partida para desenvolver pesquisas de linguagens no âmbito teatral. Esses focos de revelação nos permitem a ambigüidade, subjetividade, a visão onírica surrealista. Esta forma de “contar uma história”, se manifestou bastante no teatro do XPTO onde formas animadas não ditavam regras reconhecíveis, possibilitando uma espécie de visão gestáltica da obra, partes que sugerem um todo numa pulsação entre o ser e o não ser.

(Pág.17)

Pensamos a dramaturgia desde os primeiros trabalhos do grupo (baseadas em roteiros e não em obras com diálogos escritos), como se fossem peças autônomas de estrutura dramática e musical. Havia uma continuidade temática e visual, mas as partes integrantes da obra passavam ao espectador uma sensação aleatória e fragmentada. A fragmentação da trama dramática em “focos de revelação” sugere uma visão parcial do

mundo, como na vida moderna. A palavra falada foi substituída por idiomas inventados ou tomada por um caráter musical justaposto ao semântico.

A palavra de desdobra, se fragmenta, se reconstrói em novas articulações com íntima relação dramática criada junto à música realizada ao vivo, (sublinhando e articulando o movimento dos atores). Esta atitude permite que a obra crie com o espectador uma comunicação sensível e total, deixando que aspectos mais racionais, que estejam solidificados pela palavra, vaguem sem rumo pelo terreno das ambigüidades, dos sonhos, do imperceptível, propiciando imagens abertas capazes de serem articuladas pelo público de formas diferentes.

O teatro não verbal foi uma moda passageira dos anos 80? Penso que não. Quando nos propusemos realizar um teatro não verbal, buscávamos escapar de um tipo de teatro realista, onde o ator realizava sua performance inundando a cena com palavras que apontavam apenas ao intelecto, sem sensibilizar os sentidos como um todo. Queríamos dar significado à imagem, ao movimento, ao gesto silencioso, codificando uma linguagem com leituras múltiplas, menos direcionadas que as verbais. Em nenhum momento procuramos realizar mímica ou gestos ilustrativos para cada ação, muito pelo contrário, buscávamos extrair do gesto abstrato, do olhar, da máscara facial e corporal o máximo de expressão. Comunicar sem ser didáticos criar imagens ambíguas que permitam diferentes leituras. O teatro tem e sempre teve seu lado hermético, que é necessário. Como numa missa, muitas partes do ritual encontram-se escondidas no subsolo e vão aparecendo, emergindo, arbitrariamente no momento exato e único da revelação individual, que acaba ecoando também na coletiva. Garcia Lorca sempre falava que o espectador não devia ultrapassar as finas teias que o poeta tecia misteriosamente em seu labirinto de imagens.

Na vida moderna, a fragmentação faz parte do cotidiano e cada pessoa deve articular estas impressões sensoriais para dar coerência ao mundo onde vive. Extrai-se do mundo aquilo que é do nosso interesse ou foco de atenção, filtra-se e descarta-se tudo aquilo que funciona como “ruído” da existência.

O artista que trabalha com imagens fragmentadas e focos de revelação já fez esse filtro prévio, e emite exatamente aquilo que a seu entender é “significante” e pode traduzir sua visão do mundo e da vida. Esta articulação de imagens deve conduzir o espectador sutilmente, seduzindo os sentidos, provocando.

Porém, acredito ser de grande importância, que o artista tenha bem claro aquilo que se propõe a comunicar, pois do contrário acabará transformando sua obra em mais um “ruído” descartável para o espectador.

Através da utilização de imagens simbólicas e metáforas, talvez possamos criar o embrião de uma nova dramaturgia e forjarmos novas tramas poéticas, mágicas e paradoxais, que deverão articular novamente o mundo que nos cerca a partir destas novas perspectivas.

OSVALDO GABRIELI *Dramaturgo, Cenógrafo, figurinista e Diretor do Grupo XPTO de São Paulo.*

(Pág.18)

UM FESTIVAL QUE VAI DIRETO AO CENTRO DA QUESTÃO

Num mundo tão rápido, em que os feéricos desenhos da televisão, os excitantes vídeo games e os filmes de ação holywoodianos seqüestram o espírito das crianças e jovens. É preciso também desenvolver a disposição para assistir a uma peça de teatro, e aprender a conservar a calma que isso exige. E assim é preciso pensar num teatro infantil não como animação de festas, mas como a criação de um momento em que temas significativos e belas formas de arte possam ser recebidos com respeito e admiração pela criança. Temas como morte, separação, amor, etc. devem ser encarados com naturalidade e mesmo com alguma gravidade, mas sobretudo não devem ser apresentados de forma diluída e supostamente “inofensiva”, com medo de que a criança não possa ou não queira enfrentar essas questões.

Isso não quer dizer que uma peça de teatro para crianças não possa ser leve e engraçada. Também pode... é claro..., mas sem que se perca, por isso, a oportunidade de dar vida a algo de “necessário” que há por trás de toda obra: uma necessidade que pulsa na poesia do texto e nas motivações genuinamente artísticas dos artistas e técnicos envolvidos no espetáculo.

Outro dia, no próprio Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, eu estava conversando com um jovem ator e ele me explicou porque produziu um certo espetáculo de uma determinada forma. Disse-me ele que a sua idéia inicial era fazer uma homenagem a um mito da nossa música popular. Mas achou que nem todos gostavam daquela artista, cuja vida e obra queria mostrar, e então resolveu incluir na temática outras cantoras para que mais pessoas gostassem do espetáculo e este tivesse sucesso. Talvez se ele fosse mais fiel ao seu desejo inicial, e respondesse de fato à sua “necessidade” íntima, o espetáculo resultasse menos diluído na sua proposta final e se mostrasse mais contundente como uma declaração de amor de um artista pela arte de outro artista, o que era afinal o sentido do projeto.

A ambição artística, inseparável de uma certa dose de vaidade pessoal, o desejo de conquistar um “lugar” no mundo, depois, no mercado, e de ganhar dinheiro são aspirações legítimas mas não podem ser o motor propulsor que leva alguém a abrir o pano sob pena de se acaba fazendo um teatro oportunista.

A necessidade de trocar com o mundo algo que seja fundamental no plano das idéias, da sensibilidade, da emoção, é que deve fazer com que alguém pegue uma caneta ou ligue o computador para escrever uma cena dramática ou que dê início ao esforço de uma produção teatral. O resto é conseqüência. E, por paradoxal que possa parecer, só assim as outras demandas pessoais serão saciadas, porque pode-se muito bem ganhar dinheiro, reconhecimento, fama e até um “lugar” no mundo e no mercado de forma não-oportunista, sem sacrificar a satisfação plena de “necessidades” genuínas. Não se pode abordar a arte com a voracidade com que se entra em um shopping center.

(Pág.19)

Teatro oportunista é aquele em que se pensa, primeiro, no gancho, no mercado. O resultado, no teatro para crianças, são peças que mais parecem animação de festas, que prestam um desserviço ao teatro, por rejeitarem a dimensão ritualística de que o teatro se alimenta, o que não significa ser excessivamente solene, pois o ritual pode ser irreverente. Esse tipo de teatro é um desserviço porque não realimenta o artista, não lhe abre possibilidades de crescimento dentro do seu ofício e não ajuda a resolver um dos grandes problemas atuais do teatro: falta de público. Falar sobre a crise de público no teatro não é nada original: lamuriar-se pelo excesso de poltronas vazias numa casa de

espetáculos sempre pode ser visto como uma ladainha mais uma vez repetida por mais um artista de teatro.

Quando constatamos como, através de uma experiência concreta, ao invés de falar de crise, Blumenau faz com seu festival, uma oposição feroz ao longo processo de esvaziamento da atividade teatral, fica mais animador pensar em saída para a crise. Um festival que vai direto ao centro da questão: formação de platéia. Casas lotadas em sessões sucessivas em pelo menos dois teatros, apresentações em escolas e parques, tempo e espaço para reunirem e pensarem juntos os que fazem, ou pelo menos tentam fazer, da arte de representar a sua profissão. Vivemos um impasse de produção teatral: o preço do ingresso é caro para quem vai ao teatro e é barato para quem faz. Esse hiato de financiamento decerto deve ser preenchido pelo Estado, na sua expressão municipal, estadual ou federal. E é exatamente o que eu vi com tanta alegria nessa semana em Blumenau. De onde saíam tantas crianças?

Num mundo cada vez mais atomizado, individualizado, em que não há lugar para qualquer experiência coletiva que não seja de “massa”, o ato de ir a uma sala de espetáculos e compartilhar com outras crianças uma experiência teatral viva não deixa de ser um ato de resistência à tendência ao isolamento e à solidão imposta no meio da massa. Palmas para Blumenau, que cria a possibilidade de um espaço para a criança descobrir o sonho, a poesia, os valores éticos e estéticos, enfim, a “necessidade” do que está contido numa boa peça de teatro. Palmas para o artista que se dispõe não apenas a apresentar-se num palco, mas também a refletir sobre o que faz com outros artistas, num debate vivo embora eventualmente penoso, pois falar do que fazemos num palco e ouvir o que os outros pensam sobre isso muitas vezes não é nada fácil: exige um despreendimento que muitos artistas, infelizmente, perderam no meio do caminho...

DANIEL HERZ *Dramaturgo e diretor da Companhia de Teatro “Autores de Laura” – Rio de Janeiro.*

(Foto - GRUPO REAL FANTASIA – MG - Espetáculo: O Segredo de Cocachim)

(Pág.20)

O ARTÍSTICA E O PEDAGÓGICO ONTEM E HOJE, NO TEATRO PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

Reorganizando minha biblioteca, reencontrei uma revista francesa⁽¹⁾ de há muitos anos, contendo vários artigos sobre “jogo, teatro, crianças”. Que mudou, de lá para cá, nesse campo? Tratava-se, na ocasião (e hoje?...) de uma luta dos criadores de teatro para a infância e para a juventude em favor de um teatro de qualidade. Eles propunham que se tivesse ainda mais cuidado ao realizar esse tipo de espetáculo (quanto ao jogo dos atores, à cenografia, à iluminação, à música, à sonoplastia, etc.) do que o dispensado aos espetáculos para adultos, e que se superasse um teatro moralizador e infantilizante.

Como as reivindicações e observações contidas nesse artigo, embora afastadas no tempo (vinte e cinco anos bem vividos por tantos batalhadores da área), parecem ainda hoje presentes, válidas, não seria desprovido de sentido apresentar aqui, para subsídio à reflexão, uma lista de intenções e de preocupações de tipo predominantemente pedagógico que sem ser exaustiva, dá conta de certas tendências e características de espetáculos para a infância e a juventude:

1. Transmitir conhecimentos de modo mais agradável que no ensino tradicional (por exemplo, brincar com trocadilhos que possam constituir uma lição atraente no campo da linguagem);
 2. Convidar as crianças – espectadoras para participar do jogo dramático (o dispositivo cênico seria então concebido para ser deixado à disposição das crianças depois do espetáculo);
 3. Suscitar um jogo de expressão mais livre, mais espontâneo (“eles vão poder falar, escrever, desenhar, pintar... depois da representação”);
 4. Informar as crianças sobre certos aspectos da sociedade em que vivem;
 5. Afirmar certo humanismo, celebrar aqueles e aquelas que cometeram atos progressistas no passado (por exemplo: o voto de um militante a favor da abolição do tráfico de escravos);
 6. Denunciar situações contemporâneas consideradas injustas (por exemplo: o preconceito racista contra os estrangeiros);
 7. Propor às crianças, geralmente através de fábulas ou de transposições simbólicas, uma explicação da sociedade em que vivem, e incitá-las a desejar uma outra;
 8. Provocar as crianças a reagir quando à condição de obediência, de submissão imposta a elas pelos adultos, e particularmente pelos pais, educadores ou professores.
- (Pág.21)

Assim, temas sociais não seriam excluídos: racismo, guerra, injustiça social, luta de classes, relações com a autoridade. Nem tampouco os existenciais: separação, morte, solidão... Por aí se verificaria uma vontade mais ou menos acentuada, mais ou menos consciente, de passar às crianças certo número de mensagens. Este desejo determinaria um tipo de relação com a criança que pode vir a ser mais pedagógico do que artístico.

(Foto - GRUPO TEATRAL CENA A VISTA - SP - Espetáculo: Hoje tem espetáculo? Tem, sim senhor!)

(Pág. 22)

O problema, porém, não consistiria em saber se podemos dizer tudo às crianças, ou se temos o direito de fazê-lo. Por um lado, ao contrário, tratar-se-ia de constatar que as mensagens difundidas nem sempre são recebidas ou percebidas segundo a significação prevista por quem os criadores pretendiam sublinhar a ação negativa de ministros corruptos e exaltar os camponeses, as crianças lamentaram a condenação à morte dos “vilões” e ficaram indiferentes ao destino dos oprimidos, em total contra-senso com as intenções do autor. Noutro espetáculo, a cor azul deveria representar a severidade dos uniformes dos militares e policiais, mas as crianças perceberam o azul como uma cor agradável, relacionando-a com o céu e o mar. Por outro lado, tratar-se-ia de perceber que as contradições são por vezes muito grandes entre as preocupações de tipo ideológico dos autores, criadores, encenadores de teatro para crianças e os esquemas veiculados pelas peças. Assim, embora recusem o repertório tradicional dos contos para crianças, alguns criadores não hesitam em apelar para uma solução mágica no intuito de resolver uma situação conflituosa (em *O PLANETA AZUL*, de Jean-Claude Giraudon e Bruno

Castan, “ a vida volta ao planeta cinza ” e com as cores “ pintaremos tudo o que amamos ”). Ou então, querendo remeter as crianças para uma imagem mais justa da sociedade, muitos criadores apresentam imagens da realidade mistificadas deformadas: em dezenove peças analisadas por Elizabeth Chapuis e Fulvia Rozemberg, 23% das personagens são artistas (músicos, atores, sobretudo clowns), e muitas vezes são essas personagens que solucionam a situação ou pelo menos contribuem para a solução do conflito.

Outro aspecto digno de menção ao constatar a presença pedagógica no teatro para crianças é o vínculo de muitos criadores para a infância e a juventude com o ensino. Alguns foram ou continuam a ser professores. Às vezes o fato de não romper o “cordão umbilical” com a escola e as relações que ela desenvolve com as crianças corresponde menos a um desejo dos criadores do que à necessidade econômica que os leva a se dirigir ao público escolar.

Assim, o teatro se torna um instrumento pedagógico a serviço do desejo de transmitir um saber, um a convicção, uma ideologia - o que, muitas vezes com a melhor das intenções, se transforma em imposição, em opressão. Na prática, isso pode se manifestar pela utilização de uma transposição simbólica ou supostamente simbólica: o mundo do circo e os clowns!, a Commedia dell’Arte, os animais (o pássaro como símbolo de independência, de liberdade, de insolência), as cores, etc.

Seria possível realizar um teatro para crianças que não as deixasse em posição de dependência quanto ao saber e à experiência dos adultos criadores? (Essa relação é muito próxima da relação professor/aluno, educador/educando.)

Seria possível um teatro que deixasse os jovens espectadores terem autonomia, para que pudessem não só compreender o que está acontecendo em cena - ainda que com níveis de leitura diferentes, mas também para que conseguissem apreciar os elementos constitutivos do trabalho dos adultos que apresentam o espetáculo?(3)

Segundo o autor do artigo citado, para alcançar tal objetivo, várias condições precisariam ser observadas. A primeira consistiria em que os adultos reconhecessem efetivamente as diferenças que os separam das crianças enquanto espectadores. Algumas condições já são conhecidas e respeitadas: duração dos espetáculos em função das idades, homogeneidade da faixa etária do público, número de espectadores (relação quantitativa entre palco e platéia) em função dos espetáculos...

Mas a especificidade do público infantil se limitaria a isso?

Levantemos outros problemas: seria necessária a identificação das crianças com certas personagens apresentadas no espaço de representação? As crianças – espectadoras podem dominar os fenômenos de distanciamento?

(Pág.23)

No final do artigo, o autor dá um exemplo que lhe parece uma tentativa de diálogo igualitário entre o adulto e a criança, na relação criador/espectador: Uma menina chamada Jane sai à procura do tio, que mora na cidade. Durante a viagem, descobre e vive alguns momentos da vida cotidiana dos cidadãos: a rua muito movimentada, o metrô, uma família diante da televisão, etc. Na última cena, Jane olha operários que trabalham num canteiro de obras. A diretora (Catherine Dasté) situa nesse local uma paralisação do trabalho. Tal fato pode ser percebido de maneiras muito diferentes pelas

crianças (fim da jornada de trabalho? Greve?), segundo o interesse que tiverem para com esse momento do espetáculo, segundo sua experiência familiar, segundo o seu grau de maturidade social. O final é aberto e permanece como tal, não por uma falta de solução da encenadora, mas para propiciar um debate entre os adultos e as crianças baseado não só na apreensão intelectual mas respeitando os níveis de percepção infantil. Para Catherine Dasté, “*um teatro desalienante pode ser concebido no plano das idéias mas também no das formas, quer dizer desenvolvendo uma acuidade sensorial que a criança perdeu*” (Colóquio de Avignon, Julho de 1973).

Estatísticas recentes atestam que o “horário nobre” da televisão americana mostra cinco atos de violência por hora. Com isso, ao chegar aos dezoito anos, um ser humano já terá visto, no cinema e na televisão, quarenta mil cenas de assassinato. A situação brasileira não seria diferente. Leonard Eron, psicólogo da Universidade de Michigan que estuda há quarenta anos os efeitos da violência dramatizada no cotidiano de crianças e adolescentes, afirma que a exposição permanente a cenas violentas é responsável por 10% dos crimes cometidos nos Estados Unidos da América. Não é ser alarmista alertar para o embrutecimento proposto (e muitas vezes obtido), “lá e cá”, pelo cinema, pela televisão, pelos videogames e pelos chamados meios de comunicação social (mídia).

Diante dessas afirmações, desenvolver uma acuidade sensorial é, portanto, uma necessidade presente a cada instante da vida de todos nós.

Os criadores e os interessados no teatro para a infância e a juventude verão aí um motivo suplementar para lutar, nessa relação e nesse ofício, pela seriedade de propósitos e pela qualidade dos resultados.

JOSÉ RONALDO FALEIRO *Professor no Centro de Artes da UDESC.*

- (1) LEFÉVRE, Gerard. “Rapport pédagogique ou égalitaire?” (Relação pedagógica ou de igualdade ?) Travail théâtre (Trabalho teatral). Lausanne La Cite, avril-juin. 1974. N15.p 3-10.
- (2) Cabe aqui citar um estudo realizado por pesquisadores no Instituto de Psicologia de Paris. Abordando questões como o que é o teatro para crianças, quais as características específicas das companhias que se dedicam a ele (implantação geográfica, atividades culturais, repertório), qual o público do teatro para crianças (idade, meio sócio/econômico, condições de recrutamento), esta pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura se tornou uma obra de referência sobre a situação do teatro para crianças na França. V. ALPHANDRY, HÉLÈNE GRATIOTROSEMBERG, Fulvia, CHAPUIS, Élisabeth. Le Théâtre pour enfants(O Teatro para crianças). Número especial da revista Enfance (Infância). Paris, 1973.276p- V. AINDA, de Jean-Marie BOISVERT, “Réactions des enfants à une pièce de théâtre : élaboration d'une méthode de recherche” (Reações das crianças a uma peça de teatro : elaboração de um método de Pesquisa). Canadian Journal of Behavioural Science/Revue Canadienne des Sciences du Comportement (Revista Canadense das Ciências do Comportamento) Vol.10, jan. 1978. p. 46-59. – Consultar também a excelente análise de Maria Lúcia de Souza B. PUPO. No Reino da Desigualdade: Teatro Infantil em São Paulo nos Anos Setenta. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, 1991. 159 p., e a monografia de especialização de Maria Aparecida de SOUZA, orientada por Walmor Beltrame e disponível na biblioteca do Centro de Artes da UDESC.
- (3) Lembremos também que em geral a criança não tem liberdade (que tem o adulto) de escolher o espetáculo que vai assistir, nem de sair da sala de um espetáculo que não goste.

(Foto - Grupo COMPANHIA DRAMÁTICA DE COMÉDIA - RJ - Espetáculo: A incrível história do homem que bebia xixi.)

(Pág.24)

E O TEATRO NA EDUCAÇÃO COMO VAI?

O expressar-se é nato ao homem e muitos são os estudos didáticos que vêem 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.

Em todas as civilizações – tanto na oriental como na ocidental - o expressar-se, o jogar, o brincar, ser o outro, ocupou um lugar significativo no desenvolvimento do homem. Por exemplo, quando o homem primitivo descobre que o desenhar na pedra, o botar e tirar uma máscara ou a pele de um animal o deixa mais forte e poderoso, ele está descobrindo o valor educativo, didático do jogo. Ele joga, representa e o medo de “caçar bisonte” desaparece.

Nunca, na história da civilização ocidental, um povo entendeu tão profundamente o valor desta jóia raríssima que nasce com o homem – do que o povo Grego. Platão na sua “República” já sinalizava os benefícios e a importância de uma educação através da arte. Portanto, o valor didático de uma educação através da arte já está alicerçada desde a antigüidade. Os nossos colonizadores, os portugueses, por exemplo, não perderam tempo, se apressaram em catequizar os índios usando de um recurso infalível – O Teatro.

Das três artes - música, teatro e artes plásticas – é o Teatro o mais rejeitado na instituição escolar. *“No nosso período colonial, (diz a arte-educadora Ana Mae Barbosa, no seu livro Teoria e Prática da Educação Artística) ...no mercado do casamento, alcançava mais pontos a garota que fazia uma bonita copia de um quadro ou habilidosos bordados. Nas classes menos favorecidas, durante o mesmo período, a arte era ensinada como uma habilidade que poderia ser útil em algumas profissões”.*

Já o teatro na escola, neste mesmo período aparece bem distorcido ou serve para acorrentar e limitar a criança a ler e muitas vezes decorar um texto que ela nem entendia o seu significado ou como puro meio de exibicionismo pessoal-social.

(Pág.25)

É com a inclusão da Educação Artística – música, teatro e artes plásticas – nos currículos plenos de 1º e 2º Graus em 1971 com a lei 5692 que cria-se, penso eu, um impasse:

- a) O primeiro sentimento foi de felicidade, afinal a lei chegava para legitimar uma disciplina e um professor que trabalhava quase que na clandestinidade;
- b) O segundo sentimento (para os que pensavam na educação) foi de pânico, as artes iam entrar para o currículo escolar e haveria um programa a ser cumprido – e é bom que não nos esqueçamos que estávamos vivendo numa ditadura militar: Pouco a pouco iria desaparecer aquele “Louco” – (como carinhosamente chamo os professores pioneiros que se aventuram trabalhar com as artes em geral, principalmente com o teatro), que vislumbrava na arte teatral, a essência da linguagem do teatro e não só um meio de expressão natural que desenvolve habilidades. Normalmente estes “loucos” eram professores de língua nacional, de literatura, de história, de matemática, etc. Ou ainda aquela bibliotecária prestes a se aposentar que como “castigo” ia trabalhar em teatro com os alunos. Mal sabiam

que estavam premiando essa mulher semi-aposentada com alunos sedentos por expressar-se, por representar, por fazer teatro.

Quando começam a chegar os primeiros livros sobre jogo dramático na escola vindos da Inglaterra, dos Estados Unidos e da França, os experimentos brasileiros ainda estão engatinhando. Ainda estamos cada um nos seus estados mas a nossa preocupação, quando nos reunimos pela primeira vez, isto ficou claro, tentávamos saber, ou melhor, separar o teatro da educação.

Hoje sabemos que não precisamos lutar para separar um do outro. As crianças, adolescentes ou adultos sabem quando estão jogando, fazendo teatro. Essa falsa proteção dos adultos à arte infantil já foi diversas vezes denunciada e passa, mesmo que sem intenção, por um poder bobo em cima de algo que nasce com o homem, que é a expressão.

Portanto, como diz Olga Reverbel:

- *“Batizemos pois a disciplina com o nome de Teatro”*.

Se você tem formação acadêmica específica, ou não, num primeiro momento é irrelevante, o importante é que você queira trabalhar com o teatro.

Mas como começar a trabalhar com o teatro na educação?

Duas são as correntes possíveis em arte-educação. São elas:

(Foto - Grupo ROBERTO MORHGANY & Cia. – SP - Espetáculo: “Aparições “ Show de Mágica)

(Pág.26)

1. CORRENTE CONTEXTUALISTA - essa corrente sinaliza os aspectos sociais e psicológico da criança (escola, família, comunidade), leva em conta as etapas evolutivas da mesma. O que interessa, é pouco levado em conta. Nesta corrente está inserido os jogos dramáticos. Quase toda a bibliografia especializada brasileira pertence a esta corrente. O que importa é o jogar: O único perigo é transformar cada encontro com os alunos em uma aula-show, esquecendo-se de que o trabalho deveria ser sistemático e cumulativo, obedecendo a graus de dificuldade.

2. CORRENTE ESSENCIALISTA - trabalha com a essência da arte, o teatro existe independente de qualquer aspecto educativo, embora eduque. A grande seguidora desta corrente é uma americana, Viola Spolin (*IMPROVISAÇÃO PARA O TEATRO* – Ed. Perspectiva), que com seu métodos divide em segmentos (onde? Quem? O que?)

Enquanto os contextualistas negam a avaliação, Viola, desde o início do trabalho, divide o grupo em dois: os que fazem (atores), e os que observam (platéia). Com esta divisão ela estabelece a relação palco-platéia, ou seja, a essência da arte teatral.

O próprio ato de jogar, segundo Spolin, já desenvolve as habilidades que a criança necessita. O que importa para os essencialistas é que as regras do jogo sejam obedecidas “ele pode balançar, ficar de ponta-cabeça ou até voar”, contanto que esteja dentro do jogo.

Professor, o mais importante é que você concorde com o diretor teatral Aderbal Freire Filho, e acredite que “a vontade é o princípio da ação”. Sairá ganhando você e seu aluno.

SUSANA SALDANHA *Atriz e professora de Teatro na Educação na UFRJ.*

Fontes:

1. PUPO, Maria Lúcia S.B. Diferentes Abordagens em Teatro Educação. (artigo)1986.
2. SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. Editora Perspectiva 1979.

(Foto - OFICINA PINTURA EM ROSTO - Oficinante: Tinácio – SP)

(Pág.27)

A IMPORTÂNCIA DA CONTINUIDADE

A terceira edição do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau foi uma oportunidade preciosa para uma amostragem – mesmo que parcial – da produção teatral para crianças e adolescentes no país. Além de ter sido uma ocasião extremamente propícia para o encontro, a troca de informações e a confraternização de profissionais e amadores de reconhecido talento.

No entanto, se quisermos ser um pouco mais rigorosos, percebemos que, de uma forma ou de outra, todos os festivais acabam sempre contribuindo para o incremento e o aprimoramento da produção.

O que poderia ser considerada uma peculiaridade do Festival de Blumenau? Em primeiro lugar ficou patente que, o fato do Festival estar sendo realizado com regularidade, possibilitou o amadurecimento e a ampliação do movimento de teatro em Blumenau e, por extensão no Estado de Santa Catarina.

A quantidade e a diversidade dos espetáculos deste Estado que foram consagrados pelo público só vem reforçar esta impressão.

(Foto - Grupo: ATORES DA TRUANESCA - RJ. Espetáculo: Rapunzel)

(Pág.28)

A agilidade e eficiência que caracterizam as ações da organização do Festival, de alguma forma também devem ser frutos da prática regular nestes três anos.

O apoio maciço da população local e das instituições de ensino devem ser também demonstrativos da credibilidade do Festival junto aos cidadãos.

Estamos cada vez mais acostumados a ver em nosso país iniciativas na área cultural atingirem grandes cifras de espectadores, grande apoio da mídia, e se desvanecerem com a mesma facilidade com que foram idealizadas e realizadas. São os famosos eventos, que têm sua vitalidade circunscrita ao período em que ocorrem e que, por sua própria concepção, deixam poucos vestígios.

Não é o caso do Festival de Teatro Infantil de Blumenau. A persistência de seus organizadores não se atenuou diante das dificuldades que, todos sabemos, são imensas

no Brasil de hoje. Prefiro acreditar que esta força não esmorece porque está respaldada na crença de que só a constância será capaz de gerar frutos palpáveis. E a coragem de saber que esses frutos só serão visíveis a médio ou a longo prazo, o que muitas vezes não satisfaz aos interesses eminentemente mercadológicos.

Por isso tudo, independente da qualidade dos trabalhos apresentados, das possibilidades de aprimoramento do projeto serem inúmeras, não se pode deixar de reconhecer sua importância no cenário nacional.

E porque tem já tantos pontos a seu favor e tão numerosas conquistas visíveis é que o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau pode se permitir um olhar mais rigoroso e cuidadoso em direção ao seu futuro, por exemplo:

- Fazer com que a cidade como um todo reconheça a urgência das obras de aprimoramento da acústica e dos recursos técnicos das salas de espetáculo do Teatro Carlos Gomes.
- Aprofundar a reflexão sobre os critérios de concepção, realização e desenvolvimento de Oficinas, Cursos, Mesas Redondas, etc. durante o Festival.
- Ampliar a divulgação do Festival para que uma parcela mais ampla de criadores e realizadores se inscreva, contribuindo assim para um possível enriquecimento da amostragem e das discussões.
- Dedicar um carinho especial ao fomento, aprimorando, discussão e intercâmbio na área da dramaturgia.

Mas nada disso será possível sem que, por trás de tudo, não esteja a certeza de que a continuidade é um dos fatores primordiais para o aperfeiçoamento e para o vislumbre de uma produção artística mais interessante e instigante para o público. E para a ampliação e melhoria da formação de artistas e técnicos neste país.

FRANCISCO (CHICO) MEDEIROS *Diretor Teatral e professor de interpretação na PUC - SP.*

“O QUE PODERIA SER CONSIDERADA UMA PECULIARIDADE DO FESTIVAL DE BLUMENAU?”

(Pág.29)

DESTAQUES DO 3º FENATIB

Os espetáculos que se destacaram no 3º Festival Nacional de Teatro Infantil (Fenatib) foram “*RAPUNZEL*”, dos Atores da Truanesca, do Rio de Janeiro, e “*LIVRES E IGUAIS*”, do grupo Teatro Sim... Por Que Não?, de Santa Catarina.

Ambas as peças foram apresentadas em Blumenau em agosto deste ano. Merece destaque também o grupo catarinense Cia. de bonecos, que mostrou “*O VELHO LOBO DO MAR*”, peça curta, sem palavras, que absorve a linguagem do Cartum e é construída com síntese.

“*RAPUNZEL*” obedece à trama clássica e é um espetáculo realista. Coloca a metalinguagem em todos os planos. A montagem alterna a dramatização do conto com

outra história, a da empregada doméstica Celestina, que descasca batatas e limpa rabanetes enquanto faz o papel do narrador. As peripécias são adiantadas na narração. A marca da peça é revelar nos detalhes sua engrenagem.

A montagem de “*RAPUNZEL*” tem um acento irônico, especialmente desempenhado pelos cenários e figurino, que conduzem o espectador para a área de serviço de um apartamento. A empregada conta o nascimento de Rapunzel, e o mundo se transforma entre a área de serviço e a cozinha.

Vassourinhas de piaçava são árvores espinhentas que circundam a torre da futura princesa que circundam a torre da futura princesa. A floresta são as roupas estendidas nos varais.

Rodada, a saia da empregada vira vestido de bruxa. A atriz reveza-se entre os dois papéis. Outro diferencial é a sua expressão de rosto, meio torto, desenhando uma bruxa. O bom do cenário e do figurino é que eles funcionam em favor da transmutação, até no plano da música, feita com talheres de cozinha e baldes, os tambores e metais em cenas de festejo.

(Foto - Grupo Cia de ATORES MIRINS – Itajaí Espetáculo: Uma história sem pé nem cabeça)

(Pág.30)

Na montagem, o mal está relativizado. Rapunzel procura defender a bruxa tentando convencer o príncipe que a mulher quer protegê-la. Mas sua ingenuidade é irônica.

É gozado como os atores estão expressamente fingindo no palco. Se eles convenciam entre si que uma mala passa a ser um muro, trata-se de uma verdade. Há essa permanente transmutação. Outro exemplo: os camponeses, pais de Rapunzel, são representados pelos atores, que fazem o príncipe e a garota. Eles se desdobram em pais e filhos multiplicando a metamorfose, típica do conto maravilhoso.

Vassouras são árvores e cavalos do mesmo modo que Rapunzel é sua própria mãe, do mesmo modo que lágrimas de amor curam a cegueira do príncipe. A versatilidade dos atores tem a função formal de produzir o distanciamento que é a marca irônica dos tempos pós-modernos. O espectador fascina-se com essa magia do conto que está no teatro, dentro da história que Celestina conta.

Tudo é aparência. A área de serviço aparentemente é uma floresta, assim como há uma ingenuidade aparente em Rapunzel ou uma transformação visível de Celestina em bruxa.

O que ambas as peças do Fenatib têm em comum é que as histórias nascem dos materiais. Celestina limpando os rabanetes é o motor do enredo, contando a história para sua criança que somos nós, os espectadores, e que a reconhecemos naquele ambiente estranho. Esse reconhecimento é a chave do valor de “*RAPUNZEL*”, a história é re-representada com roupagem novas, entre pilhas de roupa secando, num ambiente intimista e familiar.

Já “*LIVRES E IGUAIS*” é construída de uma outra forma. A sucata desumaniza os bonecos e o teatro nasce daí. A arte busca infinitamente e sem descanso transformar-se no objetivo que descreve. Em “*LIVRES E IGUAIS*”, trata-se da “cidade sem cidadania”, para ficar no mesmo plano antitético.

“*LIVRES E IGUAIS*” é baseada na Declaração Universal dos Direitos do Homem e dirigida por Valmor Beltrame, Júlio Maurício e Nazareno Pereira. Os bonecos representam uma família pobre e são feitos de uma sucata fria e gelada. A cor chumbo e a iluminação dão um tom trágico às cenas.

Na peça, os objetos que caracterizam os personagens, o lixo industrial ou sucata de cemitério de automóveis (que já foram gerados pelos homens), modelam um mundo sem dignidade. Mas não há pedagogismos. Sua dramaturgia sem palavras chama permanente atenção para o objeto que representa, mas o abandona porque ela passa a ser controlada pelo fluxo das idéias de cada espectador.

Ao mesmo tempo, “Livre e Iguais” é volátil, pois sofre interferência de sombras que se movimentam e interferem na trama principal, destituindo-a de solidez – é como o sonho que paira.

E o sonho vem na forma de sonho e cor. “*LIVRES E IGUAIS*” não é descartável e nada tem de natural ou orgânica. É arte, como as aparições fugazes de Max Ernst e Kandinski. Seu teatro sombrio que indaga à razão pesada por que as coisas são desse jeito. A esperança vem quando outras sombras ou bonecos no ar amolecem a monotonia da sucata.

É curioso como a cor que representa a flora está concentrada na arte e não na vida dos personagens. É o que parecem dizer as telas de pintura que surgem dizer as telas de pintura que surgem, como a natureza que floresce depois do inverno.

As duas peças são um exemplo do que deveria ser o teatro para crianças no Brasil, desde o tratamento dado ao tema, a partir do material, até o estilo de interpretação. Elas não são uma soma de clichês. Sua forma ímpar chama à reflexão. As peças questionam o significado das mensagens. Rapunzel não precisa ter cara de *Barbie*. É a cor de chumbo da luz de “*LIVRES E IGUAIS*” que bate e se propaga pelo ar poluído, é isso que representa o infante pedinte da esquina, a família de mendigos debaixo do viaduto.

MÔNICA RODRIGUES DA COSTA *Crítica de teatro para jornal, Editora da Folhinha e Poeta.*

(Pág.31)

A PREPARAÇÃO DO ATOR UMA FRASE ESQUECIDA DENTRO DO TEATRO INFANTIL?

Quando me solicitaram um artigo para a revista do FENATIB, li quase todos os artigos escritos na edição anterior e por sinal extremamente interessantes.

O primeiro tema que teve em mente foi falar sobre *A Preparação Do Ator* (o que é a minha especialidade).

Existem poucas escolas de formação de atores e quase nenhuma que ensine a atuar para crianças. Sempre tive a sensação que os atores no teatro infantil estavam fazendo estágio para atuar no teatro grande ou adulto. Este preconceito existe, e a gente o reforça muitas vezes, com o desleixo com que os atores se preparam para tão difícil tarefa que é representar para um público tão exigente como as crianças.

Assim observo formas obsoletas de comunicação: excesso de diminutivos, cacoetes desnecessários, desconhecimento da faixa etária para quem estamos atuando, palavras e slogans que estão muito longe da realidade delas. Às vezes piadas em que só os atores e os pais se divertem e assim por diante.

Sempre falo para meus alunos, o ator é um só, mas precisamos diferenciar onde e para quem vamos atuar. É cinema. TV, teatro, performance.

Em cada caso o profissional professor-diretor direcionará a preparação do ator.

Sua forma de interpretação, a voz e o gestual, na preparação corporal e no relaxamento. Levando em conta que o teatro é cultura e educação, e que caminham juntos mesmo, partiremos para uma preparação mais rigorosa e profunda, talvez respeitando mais a nós mesmos e ao público mirim.

Este artigo não pretende marcar uma linha de ação e sim chamar a uma reflexão a todos aqueles que amamos o teatro, para ser mais disciplinados em nosso preparo, já que muitas vezes nos queixamos de que o público emigra para a TV ou cinema, mas pensando bem, não será que temos um pouco de culpa nisso?

PÁMELA DUNCAN *Atriz, Arte-educadora, diretora e produtora.*

(Foto - GRUPO CIA. DRAMÁTICA DE COMÉDIA – RJ. Espetáculo: A Incrível História Do Homem Que Bebia Xixi)

(Pág.32)

PRODUÇÃO TEATRAL

O que eu tenho para escrever sobre Produção Teatral são experiências conquistadas no exercício diário, na minha própria vivência como artista. A necessidade em viabilizar meus projetos e os meus espetáculos, fizeram com que eu descobrisse o caminho das pedras em direção à Produção, um caminho que na maioria das vezes as pessoas não gostam de seguir, pois consideram a produção um trabalho cansativo e complicado. Mas não vejo outra saída, a presença do mecenas que contrata o artista financiando o espetáculo e cuidando de tudo, está cada vez mais distante. Hoje, que quiser fazer teatro, tem que fazer a sua própria produção.

Cada vez mais, nós estamos sendo responsáveis pelo levantamento de um espetáculo. Elaborando projetos, fazendo captação de recursos, negociando com empresas, órgãos públicos e com os meios de comunicação. A produção bem elaborada está se tornando a base principal de um projeto, o alicerce que dá estrutura financeira para a realização do espetáculo.

Mesmo assim, iniciar uma produção hoje, está sendo um ato de resistência. Quem conseguir passar por todas as provas de captação de recursos, leis, patrocínios, apoios, etc, etc... e conseguir chegar até a estréia, é um vencedor.

E não pára por aí...a seguir vem a 2ª etapa, que é conquistar e manter o público que está cada vez mais escasso por conta das dificuldades financeiras e também pelo número crescente de opções de lazer principalmente dentro de casa. Opções baratas que divertem a família inteira, como fitas de vídeo, tv a cabo com montes de seriados, desenhos e mais os jogos interativos e a internet, que traz um mundo de atrações

prendendo as pessoas durante horas diante do computador, principalmente aos finais de semana, onde o custo é reduzido.

É uma infinidade de apelos incentivando as pessoas a permanecerem muito mais tempo dentro de casa. Com muita oferta e pouco recurso financeiro, o público acaba ficando bem mais seletivo em suas escolhas. Este comportamento já está refletindo em nossas platéias. Precisamos ficar atentos e perceber que além de enfrentar uma maratona para conseguir levantar uma produção e fazer um espetáculo de qualidade, vamos ter que ser criativos ao máximo para estimular o público, a escolher o teatro, entre as inúmeras atrações que o mercado de entretenimento oferece, dentro e fora de casa.

Este mercado está evoluindo rapidamente e é altamente competitivo atuando em várias áreas. Um exemplo são os Parques Temáticos, que já é possível perceber, vai ser a grande tendência dos próximos anos. Estes parques, além de trazer brinquedos de impacto, promovem diversas atividades artísticas como shows, performances, espetáculos de dança e de teatro oferecendo diversão para a família inteira.

De um lado esses empreendimentos abrem campo de trabalho para a nossa área, mas por outro, estes Parques visam atingir o mesmo público que nós buscamos.

Diante deste quadro, vamos ter que investir em nossos projetos com uma postura cada vez mais profissional. O artista tem que mudar a tendência de sair com seu projeto na mão, como se fosse um pires, pedindo ajuda para montar seu espetáculo. Teatro é o nosso trabalho. Um projeto ou a montagem de um espetáculo é o fruto de meses e anos de pesquisa, de investimento. Nós temos que tirar deste trabalho o melhor e dar continuidade à ele, Evoluindo.

(Pág.33)

Não adianta montar um espetáculo hoje e só daqui há dois ou três anos conseguir fazer outro, quando se consegue... nós temos que criar condições para dar seguimento ao que estamos idealizando como profissionais, como qualquer outro profissional de outra área dá seguimento à sua carreira.

A nossa profissão é **fazer teatro**, esta é a nossa atividade, nosso ramo de negócio. E o Fazer Teatro é um excelente negócio.

As empresas estão começando a descobrir as vantagens de investir em arte, de investir em cultura. Este investimento, principalmente em atividades ligadas ao teatro infantil e juvenil traz um retorno muito favorável de imagem, demonstrando um interesse social e educacional na formação das crianças e dos jovens, valorizando assim, a imagem do patrocinador diante da mídia e da sociedade. Isso é muito positivo para a empresa.

Mas aí chegamos nós, com os nossos projetinhos, humildemente pedindo uma verba de ajuda, sem dar atenção à dimensão favorável que significa para a marca da empresa, do investidor, estar ligada ao nosso projeto.

Hoje, o profissional de teatro, não pode ficar se preocupando apenas com o resultado artístico e ter com o planejamento do seu projeto, do seu espetáculo, uma postura amadora. O profissional é aquele que valoriza o seu trabalho e sabe o seu preço diante do patrocinador. Sabe quando ele custa no sentido educacional, social, cultural e artístico.

O teatro abrange todos estes setores, mas geralmente o artista faz o seu preço avaliando somente o custo da produção. E o que vem além disso? Tem que partir do artista ampliar esta visão para si mesmo e expor ao patrocinador o alcance que o seu projeto, o seu espetáculo pode atingir e favorecer a imagem da empresa. É um excelente negócio que o artista tem a oferecer e deve ir em busca de sócios, de parceiros. É uma relação de igual para igual. Não tem que pedir, tem que negociar.

A verba de patrocínio tem que ser vista como uma negociação, uma sociedade que se propõe ao patrocinador. As duas partes tem que sair ganhando, o artista e o investidor.

(Foto - GRUPO REAL FANTASIA – MG - Espetáculo: O Teatro de sombra de Ofélia)

(Pág.34)

É puro negócio, não é obra de com o tempo vamos aprendendo como se faz isso, desde a formação do projeto, até as negociações. O projeto tem que ser claro, competente, especificando dados que façam a empresa se interessar em investir. Este projeto vai levar a imagem do patrocinador ao público, à mídia. O patrocinador precisa estar associado de alguma maneira à temática do espetáculo.

É importante o artista relacionar patrocinadores que tenham o perfil do seu espetáculo, não adianta fazer um monte de pastinhas com projetos iguais e sair distribuindo por aí. Cada empresa tem um perfil, o indicado seria elaborar um projeto especial para cada patrocinador.

É bom lembrar que, em algumas ocasiões, este projeto vai estar disputando uma verba de patrocínio voltada para a área de comunicação. Ele vai ser avaliado com projetos voltados para o cinema, vídeo, música, arte plásticas e uma infinidade de outros veículos existentes nesse setor, senso assim, aumenta a necessidade de se elaborar um projeto personalizado que se mostre atraente o investidor.

O que interessa ao patrocinador é investir em projetos competentes, que possibilitem algum tipo de retorno como: exposição da sua marca na mídia, reconhecimento da sociedade e do público em geral. Visibilidade e retorno de vendas ou imagem institucional.

Mesmo que o espetáculo tenha um porte menor, alternativo ou não interesse ao artista entrar em nenhuma disputa de mercado, mesmo assim, é preciso estar atento ao planejamento de produção para não investir em gastos desnecessários e conseguir um resultado positivo, mostrando seu trabalho ao público com qualidade e profissionalismo.

Se a captação de recursos significar apenas conseguir alguns metros de tecidos na lojinhas do “Seu Mané”, esta negociação já diz respeito à produção e “Seu Mané” deve ficar sabendo que não está ajudando e sim investindo com o nome da sua loja na realização de um espetáculo. “Seu Mane” é um patrocinador e deve toda atenção que uma grande empresa receberia.

Durante uma produção, seja ela de que porte for, existe uma série de mecanismos de negociações que só se aprende na prática, no dia-a-dia, conforme vão surgindo as situações, não tem escola. A necessidade tem que bater na porta e jogar a gente na roda. É só com a vivência e usando a intuição que vamos nos aperfeiçoando nesta arte de criar recursos e levantar uma produção com qualidade, deixando todos os envolvidos satisfeitos: público, artistas e patrocinadores.

Com o tempo a gente vai se habituando às negociações e aprendendo a lidar com este universo empresarial. É um a outra linguagem, uma outra postura nas negociações, bem diferente da postura artística. O patrocinador é racional. O produtor precisa saber transitar muito bem nesta ponte delicada, que tem de um lado a razão do artista, na ótica da sua criação e do outro, a razão do patrocinador na sua ótica de números e visibilidade pública. Saber juntar essas duas expectativas, fazendo disso um bom negócio para os dois lados, é o sucesso de uma produção, que não significa o sucesso do espetáculo.

Graças a Deus, nós artistas, não trabalhamos com fórmulas e ainda somos livres pra criar, acertar e errar. E é pelo direito de ampliar estas oportunidades que nós precisamos nos especializar em nossas produções, abrindo espaço para podermos experimentar, errar e acertar cada vez mais.

Quero dizer aqui os meus parabéns a Teresinha Heimann e toda sua equipe pela primorosa atenção e produção do 3º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. Saí feliz. Revi amigos antigos e fiz novos amigos que pretendo encontrar em futuras empreitadas de experiências, erros e acertos.

Beijos a todos. Aproveito para deixar o site da minha empresa:

<http://users.sti.com.br/acadearte> e também meu e-mail: acadearte@sti.com.br

LUIZA JORGE *Atriz e Produtora teatral em São Paulo.*

(Pág.35)

ESPETÁCULOS E GRUPOS TEATRAIS DO 3º FENATIB

ATORES DA TRUANESCA – NITERÓI/RJ

Espectáculo: Rapunzel

Direção: Leonardo Simões

Cenografia: Ney Madeira

Figurinos: Ney Madeira

Sonoplastia: Atores da Traunesca

Iluminação: João Antonio

Montagem: Paulo Merisio e Reinaldo Orth

Produção: Monica Farias Elenco: Kelzy Ecard, Monica Muller, Paulo Merisio, Andréa Spada

Fone p/contato: (21) 2719.1019

Sinopse: A clássica história da menina de longas tranças é contada por uma divertida empregada domesticam, que utiliza-se dos apetrechos de seu universo para a ambientação de sua narração.

CIA. DE ATORES MIRINS – ITAJAÍ/SC

Espectáculo: Uma história sem pé nem cabeça

Direção: Denise da Luz

Cenografia: Denise da Luz e Max Reinert

Figurinos: Denise da Luz

Sonoplastia: Denise da Luz

Iluminação: Max Reinert
Montagem: O Grupo
Maquiagem: Ivan Goedert
Elenco: Kristine Muller Pereira, Fábio Luis Sardo, Bruna Lessa, Jason Peixer Júnior, Thiago Pianezzer.
Fone p/contato(47) 348.0055
Sinopse: O espetáculo é o caminho da chuva fininha pode virar chuva de inundação, tromba d'água.

CANHOTO GRUPO DE TEATRO – BLUMENAU/SC

Espectáculo: Brincando de Bonecos
Direção: Marcelo de Souza e Janice Pezzoti
Cenografia: Janice Pezzoti
Figurinos: Jeniffer Pezzot
Sonoplastia: Jô Fornari
Iluminação: Pedro Dias
Montagem: Marcelo de Souza
Elenco: Janice Pezzoti e Marcelo de Souza.
Fone p/contato: (48) 340.3362
Sinopse: Peça cômica composta de vários quadros, mostra a importância da criatividade explorando as possibilidades de utilização dos objetivos.

(Foto - GRUPO CIA. TEATRAL CARONA PARA IRMÃO SOL E IRMÃ LUA - Blumenau - Espectáculo: Lendo e Aprendendo)

(Pág.36)

CIA. TEATRAL CARONA PARA IRMÃO SOL E IRMÃ LUA – BLUMENAU/SC

Espectáculo: Lendo e Aprendendo
Direção: Pépe Sedrez
Cenografia: Cia. Carona
Figurinos: Pépe Sedrez
Sonoplastia: Arlan Leite
Iluminação: Giba de Oliveira
Montagem: Cia. Carona
Elenco: Pépe Sedrez, Nelson Júlio, Léo Almeida, Roberto Morauer.
Fone p/contato(47) 326.7206
Sinopse: No Castelo do Escuro, a rainha Judith domina o rei Godofredo, criando as mais absurdas leis. Dentre estas, a proibição de todas as manifestações artísticas. Entretanto, o Bobo-da-Corte, líder da “resistência” cultural, proporciona ao rei o encontro com a leitura. Lendo o rei sonha e, o sonho traz liberdade.

TEATRO SIM... POR QUE NÃO? – FLORIANÓPOLIS/SC

Espectáculo: Livres e Iguais
Direção: Júlio Maurício, Nazareno Pereira e Nini Beltrame
Cenografia: Júlio Maurício e Nazareno Pereira
Figurinos: Júlio Maurício e Nazareno Pereira
Sonoplastia: Ricardo Tagliari
Iluminação: Júlio Maurício e Nazareno Pereira
Montagem: O Grupo

Operadores de Iluminação: Ismar Medeiros e Ivo Godoy
Elenco: Valdir Silva, Julio Maurício, Leon de Paula, Mhirley Lopes, Nazareno Pereira.
Fone p/contato(48) 223.2786
Sinopse: Teatro de formas animadas inspirado na declaração universal dos direitos humanos.

REAL FANTASIA – BELO HORIZONTE/MG

Espectáculo: O Segredo do Cocachim
Direção: Kalluh Araújo
Cenografia: Kalluh Araújo
Figurinos: Kalluh Araújo
Sonoplastia: Erica Buzelin
Iluminação: Boni da Mata
Montagem: Adanto Neto e Marcelo Xavier
Elenco: Herbert Tadeu, Erica Lima.
Fone p/contato(31) 225.7255
Sinopse: Sátira aos filmes de aventura à la Indiana Jones. Narra uma história de duas crianças que partem em busca de um tesouro, usando muita imaginação e criatividade.

COMPANHIA DRAMÁTICA DE COMÉDIA - RIO DE JANEIRO/RJ

A Incrível História do Homem que Bebia Xixi
Direção: João Batista
Cenografia: Dóris Rollemberg
Figurinos: Mauro Leite
Sonoplastia: João Batista
Iluminação: Renato Machado
Montagem: A Companhia
Direção de Movimento: Tânia Nardini
Elenco: Giselda Mauler, Roberto Guimarães, Sonia Praça, Cid Borges, Eduardo Rieche.
Fone p/contato(21) 549.8057
Sinopse: É véspera do casamento de Angélica, a linda e jovem filha do Sr. Pantaleão. Angélica ama um jovem de nome Floriano, mas deverá casar-se com o Sr. Orgonte, um noivo imposto pelo pai. O sr. Orgonte é velho, mas muito rico. O pai espera lucrar com o casamento. Influenciada por sua criada, Colombina, Angélica finge estar doente, à beira da morte, esperando assim adiar o casamento. O Sr. Pantaleão, desesperado, sai à procura de um médico para a filha. É aí que surge Arlequim, criado de Florindo, que fazendo-se passar por médico, deverá proibir o casamento. A situação se complica quando, durante a consulta, Arlequim decide fazer um exame da urina de Angélica. Colombina entrega a ele um vidro com vinho, fingindo ser a urina. Ocorre que Arlequim é beerrão inveterado. Não resiste ao aroma do vinho e bebe o que seria o xixi da enferma. Enquanto o Sr. Pantaleão se espanta com seu comportamento, o “doutor” Arlequim pede cada vez mais “urina”, se embriaga e põe tudo a perder. Depois de muita confusão, o final, logicamente, é feliz. Os nós se desfazem e a paz se estabelece.

REAL FANTASIA – BELO HORIZONTE/MG

Espectáculo: O Teatro de Sombras de Ofélia
Direção: Kalluh Araújo
Cenografia: Kalluh Araújo
Figurinos: Kalluh Araújo
Sonoplastia: Macs Júnior

Iluminação: Telma Fernandes

Montagem: Adauto Neto e Henrique

Camareira: Nilza Gomes

Elenco: Vavá Sena, Sérgio Cesário, Fernanda Werneck, Boni da Mata, Marcelo Xavier, Juliana Fonseca, Cristiene Fernandes, Erica Buzelin.

Fone p/contato(31) 225.7255

Sinopse: A trama gira em torno da infância e a velhice de Ofélia, personagem que pelo amor ao teatro vence as barreiras impostas pela dureza da vida. Levando alegria e cultura em todos os cantos do mundo, a protagonista encontra em algumas sombras abandonadas a companhia para sua vida solitária.

TÉSPIS CIA. DE TEATRO – ITAJAÍ/SC

Espectáculo: O Pequeno Planeta Perdido

Direção: Max Reinert

Cenografia: Gabriel de Souza Teixeira

Figurinos: O Grupo

Sonoplastia: Max Reinert

Iluminação: Max Reinert

Maquiagem: Ivan Goedert

Contra-Regra: Bruna Lessa

Elenco: Denise da Luz, Roberta Araújo, Mari Maccari.

Fone p/contato(47) 348.8966

Sinopse: Rosa é uma menina que adora representar histórias. Todas as noites seu pequeno quarto transforma-se num palco onde seus brinquedos são os atores principais. Porém, num cair de tarde de um dia qualquer, ela inventa uma história totalmente diferente daquelas que está acostumada a ler em seus livros: um novo planeta é descoberto no sistema solar e precisa ser explorado. Decide-se então mandar um astronauta até lá... mas acontece um probleminha ele não consegue voltar...

RAFAEL LEIDENS TEATRO DE BONECOS – PORTO ALEGRE/RS

Espectáculo: Estrelas do Brasil

Direção: Mário de Ballentti

Cenografia: Mário de Ballentti

Figurinos: Rosa Prado e Rafael Leidens

Sonoplastia: Dida Ortiz

Iluminação: Batista Freire

Manipulação: Rafael Leidens

Fone p/contato(51) 311.1406

Sinopse: Uma homenagem à música popular brasileira por algumas de suas maiores estrelas, trazendo para o público a voz e a imagem dessas cantoras maravilhosas através da mágica do teatro de marionetes realizando assim, o sonho dos amantes destas artes. Carmem Miranda, Elis Regina e Gal Costa juntas pela primeira vez cantam o melhor de sua brasilidade num palco de cassino dos anos 40.

DR. ROULF TEATRO DE BONECOS – GASPAR/SC

Espectáculo: A Dor de Dente do Fabito

Direção: Rubens Dietmar Schramm

Elenco: Rubens Dietmar Schramm

Fone p/contato(48) 981.8386

Sinopse: Fabito, sofrendo com dor de dente, é levado pela vovozinha Estelita ao Dr. Roulf, dentista que lhe dá todas as dicas para manter a saúde bucal.

A CAIXA DO ELEFANTE – PORTO ALEGRE/RS

Espectáculo: Histórias da Carrocinha

Direção: Mário de Ballentti

Cenografia: Mário de Ballentti

Figurinos: Sílvia Schmidt, Eda Zimmer e Telmo Rocha

Sonoplastia: Dida Ortiz

Iluminação: Batista Freire

Manipulação: Mário de Ballentti e Paulo Balardim.

Fone p/contato(51) 231.8503

Sinopse: Recriando a “Andariega” – pequena carroça que servia de palco para o mestre Javier Villafañe, o simpático cachorro Abelardo apresenta-nos três de suas histórias: O Vendedor de Balões - um vendedor é abordado pelo Sr. Unhoso, que tem em mente furar todos os seus balões com as suas longas e pontudas unhas.

A Rua dos fantasmas - o corajoso Joãozinho e sua noiva Maria se vêem às voltas com uma família de fantasmas que insiste em assombra-los.

O Padeiro e o Diabo - um destemido padeiro enfrenta o pior dos diabos, o Diabo dos Três Rabos.

CIA. ARTEATROZ – BLUMENAU - SC

Espectáculo: Cenetos

Direção: Giba de Oliveira

Cenografia: Criação coletiva

Figurinos: Claudia Rotta

Sonoplastia: Fábio Miguel da Costa e Giba de Oliveira

Elenco: Aline Ferrão Inocêncio, Bárbara dos Santos Melo, Carolina Prazeres, Daniela Berlatto Moura, Léo Campos e Letícia Meirelles.

Fone p/contato(47) 326.6873

Sinopse: Colagem de vários autores como Jean Cocteau, William Shakespeare, Dante Alighieri, Pablo Neruda e Florbela Espanca. Centrada no tema “paixão”, a montagem utiliza técnicas mistas com pantomima para narrar as várias cenas que compõem a mais nova produção da Companhia Arteatroz que completa 12 anos de produção em Blumenau.

MÁGICA

Show de Mágicas “Aparições”

Elenco: Ilusionista Roberto Morgany – SP, mágico Peres e Mágico Robert.

Fone p/contato(11) 9176.3280

Sinopse: Trata-se de um espetáculo voltado para o público infantil, e, como diz o próprio; título, o show tem como prioridade fazer aparições instantâneas, com animais e objetivos. Os efeitos de ilusionismo deste espetáculo impressionam por sua grande diversificação de números e estilos.

(Pág.38)

CIA TEATRAL CENA À VISTA - SÃO JOSÉ DOS CAMPOS/SP

Espectáculo: Hoje tem espetáculo? Tem, sim senhor!!!

Direção: Waleska Amaral
Figurinos: Djanira Martins
Cenografia: Marcelo Dêny e Pilim
Sonoplastia: Waleska Amaral e Rodrigo Fernandes
Iluminação: Rogério Cândido
Montagem: A Companhia
Contra-Regra: Roberta Ruiz e Augusto Batista
Assistente de Iluminação: Carlos Biancolli
Maquiagem: Letícia Martins
Elenco: Rodrigo Fernandez, Letícia Martins, Rafael Augusto.
Fone p/contato(12) 341.2669

Sinopse: A peça conta a história de uma lagartinha que sonha ser uma estrela do Gran Circo de Lual. O universo circense é mostrado através de números de mágica, palhaçadas, malabarismo e controcionismo. Porém o ponto alto acontece com a transformação da lagartinha Pitchula.

JOSÉ MAURO BRANT - RIO DE JANEIRO/RJ

Espectáculo: Contos, Cantos e Acalantos
Direção: José Mauro Brant
Cenografia: Ney Madeira
Figurinos: Macedo Leal, Tânia Dias e Maria
Iluminação: Paulo César Medeiros
Produtora Assistente: Silvana Pedroni
Elenco: José Mauro Brant e Dil Fonseca
Fone p/contato(21) 2205.0617

Sinopse: O espetáculo é conduzido como um ritual, fazendo uma alusão ao primeiro contato da criança com a ficção, através da voz da mãe: orando, contando e cantando acalantos na hora de dormir. Nesse momento específico, de extremo afeto, a literatura oral assume às vezes, caráter terrível, apresentando à criança seus primeiros medos e monstros: "O boi da Cara Preta", "A Cuca" o "Tutu Marambá". Esta dualidade terror-afeto é que faz do sono um rito de passagem. Do medo à coragem, da morte a vida, da noite escura ao dia seguinte, fazendo do sono um momento importante para a constituição de uma criança corajosa, preparada para enfrentar os medos e os monstros da vida adulta.

3º FENATIB CONVIDADOS

COMISSÃO DE SELEÇÃO:

Eduardo Montagnari – PR
Lourival Andrade – SC
Maria Teresinha Heimann – SC

MESA DEBATEDORA:

Francisco Medeiros – SP
Fernando Augusto Gonçalves – PE
Mônica Rodrigues da Costa – SP

MESA REDONDA:

Daniel Herz – RJ
Valmor Beltrame – SC

PALESTRANTE:

Luíza Jorge – SP

OFICINAS:

Fátima Café – RJ
Fátima Ortiz – PR
Inácio Ferreira Dantas (Tinácio) – SP
Luciano Hydalgo Peres – SP
Pámela Duncan – SP
Roberto Morgany – SP
Suzana Saldanha – RJ

EQUIPE DE TRABALHO:

Antonio Leite, Antonio Farias Filho, Alfonso Heimann, Ari José Garcia, Carin Christ, Carlos Falcão, Carmem Hoffmann, Dirceu Bombonatti, Gilberto dos Santos, Giba de Oliveira, Ivan Felicidade, Darin Hoffmann, Kátia C.B.R. Gabriel, Luiz Antonio Fronza, Leandro de Assis, Maria Avi Welter, Marli Martendal, Marlete Borba, Osni Cristóvão, Ricardo Santos, Rodrigo Dal Molin, Rosana Gruner, Taiana Haelsner, Teresinha Huschel, Pépe Sedrez, Roberto Morauer, Nelson Júli, Léo Almeida, Carla Carvalho, Elisete dos Santos, André Soltou, Bia Pasold, Silvio da Luz, André Luiz Heimann, Lúcio Jose Vieira, Gilmar Zickhor, Maria Aparecida de Souza Reis.

(Pág.39)

APOIO:

Fundo Nacional da Cultura Ministério da Cultura Funarte
Fundação Catarinense de Cultura
Teatro Carlos Gomes Blumenau
RBS
TV Barriga Verde
TV Galega
Hering
Haco
Secretaria Municipal de Educação

AGRADECIMENTOS:

Especialmente às crianças, aos educadores, às escolas, aos grupos teatrais, à Comissão de Seleção, aos debatedores, palestrantes, oficinantes, equipe de trabalho, à imprensa, às empresas apoiadoras, ao Ministério da Cultura, Fundação Catarinense de Cultura, Teatro Carlos Gomes e Secretarias Municipais.

A coordenação FENATIB recebe artigos para publicação, que serão sujeitos ao parecer do Conselho Editorial.

Enviar para:

FUNDAÇÃO CULTURA DE BLUMENAU

Rua: XV de Novembro, 161 - Caixa Postal 425

89010.001 Blumenau - Santa Catarina

Fone/Fax: (47) 326.6872

funpres@zaz.com.br

(Última página)

Até o 4º Fenatib, de 05 a 11 de agosto do ano 2000!