

Ραηατσα

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO PARA CRIANÇAS E JOVENS
Volume 2 | 2021 | ISSN 2594-9047



Ραηαρεα

R R R R CR J

Visualidades no Teatro para Crianças e Jovens

Volume 2 | 2021 | Blumenau | Santa Catarina | Brasil





Rua Alberto Koffke, 354 | Blumenau | SC
Telefone 47 3035-6422

www.inarti.org.br

Panacea - Revista de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens : Visualidades no teatro para crianças e jovens / Instituto de Artes Integradas de Blumenau. Ano 02, n. 02 (2021). - Blumenau: Instituto de Artes Integradas de Blumenau, 2021.
Vol. 2 (2021)

ISSN: 2594-9047

1. Teatro. 2. Teatro – Periódicos. 3. Teatro e crianças. I. Instituto de Artes Integradas de Blumenau. II. Inarti.

CDD 792.0226

Ficha catalográfica elaborada por Evaldo Nunes – CRB 14/1199 | Biblioteca Universitária da FURB

Revisão: Luís Bogo e Valmor Níni Beltrame | Projeto gráfico e diagramação: AmOler Diagramações
Capa: Giba Santos "sobre foto" Renato Mangolin | Coordenação Editorial: Teresinha Heimann

C

Prof. Me. Caroline Holanda Cavalcante
Universidade de Fortaleza
Fortaleza | CE

Fátima Otiz
Escola de Teatro Pé no Palco
Curitiba | PR

Prof. Dra. Izabela Brochado
Universidade Nacional de Brasília
Brasília | DF

Prof. Dr. Antônio Lauro de Oliveira Góes
Universidade Feral do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro | RJ

Prof. Dr. Leidson Ferraz | Recife | PE

Maria Helena Kuhner | CBTIJ
Rio de Janeiro | RJ

Prof. Dr. Mário Piragibe
Universidade Federal de Uberlândia | MG

Romualdo Luciano Sedrez (Pepe)
Cia. Carona | Blumenau | SC

Prof. Me. Taís Ferreira
Universidade Federal de Pelotas | RS

Prof. Dr. Valmor Beltrame
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis | SC

Prof. Dr. Vicente Concílio
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis | SC

SUMÁRIO



SUMÁRIO

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Maria Teresinha Heimann7

INFÂNCIA NO BRASIL: CONTEXTO E PERSPECTIVAS EM TEMPOS DE PANDEMIA

Márcia Buss-Simão..... 13

UM VER OBLÍQUO: O JOGO INDETERMINADO ENTRE ESPECTADORAS E AS VISUALIDADES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sabrina Moura 19

COSMOVISÃO, ONTOLOGIA E A CONSTITUIÇÃO DO SER HUMANIZADO

Me. Carlos José Silva..... 24

O CORPO NAS ARTES: LIBERDADE EXPRESSIVA E A REDESCOBERTA DO SABOR DO SABER

Ernani Maletta 33

ESPAÇO, SONORIDADES E CORPO CENOGRÁFICO

Oswaldo Gabrielli 45

ABAIXO DA LINHA DO MAR – UMA EXPERIÊNCIA VISUAL DA CIA PEQUOD

Miguel Vellinho 55

AS PRESENCAS AO VIVO E *ONLINE* DO MAMULENGO SEM FRONTEIRAS.

Valmor Níni Beltrame..... 63

CURRÍCULOS..... 77

APRESENTAÇÃO



Espectáculo *A Dita* - Cia. de La Curva, Chapecó (SC). Diretor: Reveraldo Joaquim. Foto: Camila de Almeida.

A Revista de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens - Panacea, nesta sua 2º edição, trouxe à discussão o tema *Visualidades no Teatro para Crianças e Jovens*, desafiando-nos a aprofundar reflexões sobre a cena contemporânea, sua multiplicidade de expressões, e os diferentes modos de pensar e praticar Teatro para Crianças e Jovens no Brasil. Algumas perguntas estimularam a realização do 3º Seminário de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens, com o tema *Visualidades no Teatro para Crianças e Jovens: o que entendemos por visualidades? Como se dá a sua construção? Como as visualidades se materializam na cena? Elas ocorrem unicamente a partir do que se vê? Qual a sua relação com as crianças e jovens espectadores? Esses questionamentos foram apresentados aos palestrantes como sugestão para desenvolverem seus artigos e posteriormente apresentá-los online. As apresentações nos trouxeram aspectos interessantes sobre suas visões e referências práticas. Afloraram memórias e conhecimentos vivenciados através dos espetáculos teatrais, e isto nos proporcionou abordagens diferentes sobre o universo da criança, do jovem, e a complexidade da criação de espetáculos para este público, pois visualidade envolve muito mais que simplesmente assistir ou ver um espetáculo. Temos que ter em mente que os elementos que compõem a visualidade*

Quando alguém sugere ou descreve uma fonte de luz, mesmo que intuitivamente, são envolvidos mais do que apenas aspectos técnicos para estabelecer graus de visualidades.

de um espetáculo interagem em movimentos irregulares, transversalmente articulados, que se entrelaçam ao longo do processo de criação. Percebe-se que visualidade também está relacionada à postura crítica que orienta, por exemplo, o iluminador em seu processo de criação; além de conferir qualidade estética para a prática cênica. Sabrina Moura acrescenta que *sem a participação da espectadora, sem a leitura da escrita cênica, o evento não acontece*. É difícil dimensionar visualidade só do ponto de vista da incidência de luz sobre um objeto. Quando alguém sugere ou descreve uma fonte de luz, mesmo que intuitivamente, são envolvidos mais do que apenas aspectos técnicos para estabelecer graus de visualidades, pois acrescenta-se a questão relativa à capacidade humana de ver. A programação do Seminário iniciou com a participação da Dra. Márcia Buss Simão, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, que abordou um tema bastante pertinente: *Infância no Brasil; Contexto e perspectivas em tempos de pandemia*. Ressalta a professora que: *Para dar visibilidade aos direitos das crianças à **proteção, provisão e participação** no contexto do Brasil, é preciso retomar o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL 1990) e a Convenção Internacional sobre os Direitos das Crianças (1990) para resgatar a importância que tiveram esses marcos legais na produção científica e nas políticas públicas para a infância. São direitos conquistados através*

de muitas lutas de pesquisadores, professores, orientações e diretrizes curriculares, e movimentos sociais. Reforço que esses novos tempos demandam atenção sobre os impactos advindos da pandemia, e requerem posicionamentos de educadores, família e por todos os responsáveis de como lidar com a situação, uma vez que a pandemia da Covid-19 ameaça a saúde física e mental da população. O que se percebe é que o impacto sobre elas reverbera de forma complexa por diferentes áreas, tanto da vida privada quanto no contexto social e econômico de cada uma. A cultura não escapa dessa realidade, uma vez que os projetos sociais também não estão acontecendo.

A Atriz e Doutoranda Sabrina Moura, trouxe-nos o tema *Um ver oblíquo: O jogo indeterminado entre espectadoras e as visualidades na arte contemporânea*, discorrendo sobre a prática do professor, sua formação e o olhar do artista educador sobre o teatro, abordando a receptividade e a relação das espectadoras com as visualidades propostas na cena contemporânea, para afirmar que sem a participação da espectadora, sem a leitura da escrita cênica, o evento não acontece. Reforçou que no teatro os corpos estão entrelaçados em um mesmo espaço físico, enquanto atrizes, atores e equipe técnica, buscam dar unidade àquele conjunto de ação através de um processo criativo, e isso também acontece com cada espectadora, que realiza seu próprio processo de criação. É nesse ato da leitura da espectadora que as visualidades que compõem o espetáculo ganham força, qualidade e

“Somos
quadrados
porque somos
enquadrados”.

mais concordância na aparência, consensualidade e liberdade de expressão.

O Professor e Mestre Carlos Silva, da Fundação Universidade Regional de Blumenau – FURB, apresentou o tema *Elementos da Cultura negra no teatro para crianças e jovens no Brasil*. Em sua fala, demonstrou que tanto cosmovisão como ontologia apontam elementos que desafiam sobremaneira o status vigente, na medida em que fazem com que a pessoa humana e a dignidade da vida se apresentem como referenciais mais significativos, nos contextos em que a vida se manifesta – e não na dinâmica organizativa da sociedade, que é pautada na matriz econômica e produtiva.

O professor Dr. Ernani de Castro Maleta, da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, apresentou *O corpo nas artes: Liberdade expressiva e a redescoberta do sabor de saber*. O tema me levou a refletir novamente sobre como vivemos em um mundo “quadrado”. Eu sempre digo: “Somos quadrados porque somos enquadrados”. Maleta, coloca que as respostas a estas reflexões já foram previamente definidas

quando nascemos, afirmando que *somos vestidos de acordo com os padrões da sociedade e, na medida que crescemos, também devemos seguir as regras previamente impostas. Nasceremos livres e iguais em dignidade e direitos, mas aos poucos vamos sendo transformados e levados para a chamada “vida real”, onde nossa liberdade passa a ser cerceada e controlada pela família e tantas outras instituições, que aos poucos vão moldando nossa vida, ou seja, “enquadrando-nos” de uma forma veloz, que não nos permite sentir o sabor de novos conhecimentos e expressar livremente ideias. Disse, ainda, que todos somos treinados a reproduzir modelos de comportamento, e que talvez tenhamos esquecido o sabor do saber, não nos permitindo a experiência de saborear o “novo”.*

O Artista Visual e Diretor do Grupo XPTO Osvaldo Gabriel, falou sobre *Espaço, sonoridades e corpo cenográfico*. Ressaltou que *Cada um de nós tem uma forma predominante de perceber o mundo e de relacionar-se com ele*, lembrando que algumas pessoas são mais analíticas, mais racionais em suas percepções, enquanto outras se apresentam mais emocionais e que, por um contato direto, logo

Como surpreender novamente as crianças?

enxergam um mundo mais intuitivo, com níveis mais altos de percepção. Disse, ainda, que *alguns artistas têm um vínculo muito forte com a palavra falada, enquanto outros se expressam melhor através da utilização da música, do corpo ou da força das imagens*, e que no teatro acontece algo semelhante por ser uma junção de diferentes linguagens que se articulam para contar algo. Porém, todas passam pelo conhecimento individual, pois cada ser humano percebe de forma diferente e reage de acordo com a sua percepção do mundo.

O Prof. Dr. Miguel Vellinho da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –UNIRIO, trouxe o tema *Abaixo da linha do mar – Uma experiência visual da Cia PeQuod*. O artigo apresenta uma discussão sobre a visualidade no Teatro para a Infância, a partir de uma experiência na montagem de *Marina, a Sereiazinha*, espetáculo da Cia PeQuod – Teatro de Animação, em que a questão cenográfica se impôs como ponto-chave da encenação. Em suas reflexões, Vellinho pergunta: – *Como surpreender novamente as crianças?* – E ele mesmo responde, lembrando de como, atualmente, *as imagens estão em disputa e de como o Teatro, na maioria das vezes, vem perdendo fragorosamente a batalha em um mundo que oferece atrações visuais muito mais interessantes para as crianças do que atores que entram e saem das coxias durante uma hora*. Vellinho lembrou, ainda, que Ilo Krugli (1930-2019) ensinou-nos que não é preciso muita coisa para conquistar esse público tão exigente. Bastam boas ideias, boas intenções

e entender, de uma vez por todas, que a criança que está na plateia merece respeito e não admite ser maltratada no seu imaginário.

O último texto apresentado é do Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e fala sobre *As presenças ao vivo e online do Mamulengo Sem Fronteiras*. As referidas apresentações ocorreram em dois momentos. Em 2018, no formato presencial e agora em 2021, no 23º FENATIB, em formato online. A observação do Professor Nini aponta as diferenças nas apresentações, destacando os aspectos técnicos e, principalmente, a relação com o público: o entusiasmo das crianças em 2018, e a última, *online*, sem o mesmo entusiasmo, mas com maior alcance. Nini citou as 2.553 visualizações registradas pelo canal do YouTube no Brasil e em Portugal, nos países africanos de Língua Portuguesa, países das Américas do Sul e do Norte; e da Europa. Chamou a atenção para o fato de 74% dos espectadores serem mulheres e a maioria dos acessos se darem por telefones celulares e *tablets*, ressaltando que muitos desses acessos não foram individuais, contemplando grupos de espectadores. Também citou as limitações do formato digital para exibição do teatro de bonecos: *Vídeo e teatro são linguagens artísticas diferentes. O que pode ser um belo recurso no teatro, como um boneco com pequenos defeitos, no vídeo aparece como desleixo.*

“Vídeo e teatro são linguagens artísticas diferentes.”

A confecção e a animação de um boneco para o vídeo são diferentes do teatro. O teatro nunca será digital, a presença e o encontro são fundamentais. Enfim, a experiência deste 23º FENATIB nos serviu como aprendizado. Percebemos que as transmissões online nos permitem alcançar crianças e jovens que jamais poderiam ter acesso ao Teatro em função de limitações geográficas e de outras questões socioeconômicas. Porém, esta modalidade deve ser vista apenas como paliativa, pois a intenção de todos é que, não apenas o FENATIB, mas todos os festivais, funcionem efetivamente como eventos para a formação de plateias. Neste sentido, pretendemos insistir na produção do evento nos moldes tradicionais, onde a interação com o público revela genuinamente toda a magia da arte teatral, sem descartar – ou mesmo acrescentando – a possibilidade de transmitir o evento *online* para que se atinja também o público distante dos palcos principais do festival.

Concluindo, quero agradecer as valiosas participações dos palestrantes; membros do Conselho Editorial; G. rupos e Cias. de Teatro, dos debatedores e colaboradores desta edição, e de todos os demais técnicos envolvidos neste projeto que, mais uma vez, conseguimos concluir com sucesso, trazendo mais Cultura e Arte para nossas crianças e jovens.

Maria Teresinha Heimann

Presidente do Inarti e Coordenadora do FENATIB



Raquel Stüpp, no espetáculo *A sua Voz, Malala*. Foto: Bruno Ropelato.



Infância no Brasil: Contexto e perspectivas em tempos de pandemia

Resumo: O texto aqui apresentado é uma síntese da palestra de abertura para o 3º Seminário de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens. Na ocasião, para tratar da **Infância no Brasil: Contexto e perspectivas em tempos de pandemia**, buscou-se dar visibilidade aos direitos das crianças a partir dos três P: proteção, provisão e participação, garantidos nas legislações nacionais e internacionais. Fundamentada no direito à proteção, à provisão e à participação das crianças, finaliza-se o artigo num diálogo, mais de perto, com o direito ao 3º P, o da participação, numa relação mais próxima com a temática do evento, ou seja, com o teatro e as manifestações artísticas.

Palavras-chave: Infância. Teatro. Participação

Márcia Buss-Simão

O texto aqui apresentado é uma síntese da palestra de abertura para o **3º Seminário de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens**. Na ocasião, para tratar da **Infância no Brasil: Contexto e perspectivas em tempos de pandemia** subsidiamos nossas argumentações, na Convenção Internacional sobre os Direitos das Crianças (1990) em que temos usado a tradicional expressão dos **3 P: i) Proteção** (de nome da identidade, da pertença a uma nacionalidade, contra a discriminação, maus tratos e a violência dos adultos, etc); **ii) Provisão:** (de alimentos, habitação, de condições de saúde e assistência, de educação, etc); **iii) Participação** (na decisão relativa a sua própria vida e à direção

das instituições em que atua). Nos estudos e pesquisas, verificamos que houve avanços, sobretudo nos últimos 30 anos, quanto a garantia da Proteção e Provisão, mas pouca possibilidade de avanço na Participação. Então, em nossas pesquisas, sobretudo na área da educação, muito nos ocupamos em pesquisar *come sobre* as crianças, a fim de, a partir da perspectiva delas próprias encontrar indícios de participação concreta e real na vida social.

Para dar visibilidade aos direitos das crianças à **proteção, provisão e participação** contexto do Brasil, é preciso retomar o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL 1990) e a Convenção Internacional sobre os Direitos das Crianças (1990) para resgatar a importância que tiveram esses marcos legais na produção científica e nas políticas públicas para a infância. Vale lembrar e relembrar o que está na “letra da lei” de nossa **Constituição** (BRASIL, 1988, Art. 6º): “São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados”. Ou seja, foram esses documentos, resultantes de muitas lutas de pesquisadores e movimentos sociais que garantem às crianças serem “sujeitos de direitos na “letra da lei”, nas pesquisas, nas formações de professoras/es e nas orientações e diretrizes curriculares, mas que, no entanto, se tornam letra morta, ao não orientar as políticas públicas para a universalização dos direitos sociais das crianças

e, no contexto da pandemia, do direito essencial, **Corinda**.nos disse o filósofo e professor Selvino Assmann (2001, p. 29):

[o] direito à vida equivale à defesa dos corpos humanos, que são a condição primeira para a existência humana. Se não se garantem as mínimas condições de manutenção em vida dos corpos, todas as outras aspirações humanas à liberdade, à fraternidade, à igualdade estarão inviabilizadas automaticamente.

Como pesquisadoras/es da infância, gostaríamos de convidar vocês a dirigir o olhar às crianças e à infância. Esse esforço temos feito nas pesquisas e estudos, tanto no Brasil como em outros países e, nesse esforço, buscamos lançar luz sobre uma perspectiva da sociedade e do mundo adulto, que se encontra pouco explícito ou até ausente. Então, convidamos a nos acompanharem nas reflexões de que no momento atual, em contexto de pandemia, nós também precisamos, mais do que nunca, olhar para as crianças e a infância, pois a partir desse direcionamento do olhar poderemos, inclusive, trazer à luz alguns aspectos dessa realidade pandêmica que não estão sendo percebidos.

Assim, lançamos a indagação: Como a pandemia tem afetado crianças e adolescentes, considerando que não são as principais vítimas fatais de covid? Numa síntese breve, que o espaço de algumas páginas nos possibilita, indicamos pelo menos quatro modos como a Pandemia afeta

a vida das crianças e adolescentes¹: i) As mortes de crianças resultantes do vírus são ignoradas; ii) As crianças ficaram órfãs: um milhão e meio de crianças perderam pais, avós ou cuidadores; iii) As crianças foram privadas do atendimento presencial e educação em creche e pré-escolas e escolas; iv) As famílias perderam suas condições de subsistência e, com isso, as crianças são afetadas pela fome e insegurança alimentar.

Entre os impactos da pandemia na vida das crianças, gostaríamos ainda de demarcar que a interrupção do atendimento educacional acarretou um cenário de insegurança alimentar e aumento da pobreza nas famílias das crianças moradoras das periferias e, para as crianças e adolescentes particularmente, essa impossibilidade de frequentar a educação formal diariamente tem se revelado, na pandemia, um cenário de total perda do resguardo do direito ao brincar, à proteção, à provisão de suas necessidades, ficando estes restritos apenas às condições individuais de cada família, dentro de uma sociedade com profundas desigualdades sociais, referindo-nos aqui ao acesso a direitos sociais.

Em dezembro de 2020 publicamos um artigo intitulado **Um olhar para o(s) corpo(s) das crianças em tempos de pandemia**, Buss-Simão, Lessa (2020) num Dossiê: **As crianças e suas infâncias em tempos de Pandemia**, o qual, tinha como questão principal conhecer e compreender

como as crianças estão sendo afetadas pelo contexto de pandemia, de confinamento e com a impossibilidade de frequentarem as instituições e contextos de educação coletiva. No artigo, para trilhar o debate foram tomados como dados de análise fatos envolvendo as crianças na pandemia, recolhidos a partir de quatro matérias publicadas nos meios de comunicação eletrônicos.

No artigo, detalhamos e analisamos que o momento atual nos convoca a pensar a infância como uma questão pública. Se tivéssemos avançado na compreensão da infância como uma questão pública, não precisaríamos lutar por formas de manter a alimentação das crianças, porque o cartão alimentação digno seria o encaminhamento óbvio. Não precisaríamos lutar por um auxílio emergencial digno, saberíamos que essa é a responsabilidade do poder público para com a infância e os outros grupos geracionais. Não aventaríamos a possibilidade de deixar para as famílias a decisão de frequentar ou não a creche ou a escola, como se fosse uma decisão individual, particular. Saberíamos que é algo eminentemente relativo à coletividade. Tomar a infância como uma questão pública é também assumir o paradigma da proteção integral e prioridade nacional, conforme determina a nossa Constituição. É tomar a infância como responsabilidade social e política de uma dada coletividade e do poder público.

¹ Considerando os limites desse artigo, não detalharemos, mas, são abordadas na palestra de abertura sendo possível acessar, se assim desejarem, no canal do YouTube **FENATIB 2021 promove o 3º Seminário de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens** <https://www.youtube.com/watch?v=2Q6O2wZ4LPM>

Seguindo a argumentação nas trilhas do direito à **proteção**, à **provisão** e à **participação** das crianças, pretendemos também dialogar, mais de perto, com o direito ao 3º P, o **participação**, numa relação mais próxima com a temática do evento, ou seja, com o teatro, com a arte e as manifestações artísticas. Gostaria de retomar, mais uma vez, tanto o Estatuto da Criança e do Adolescente quanto a Convenção dos Direitos das Crianças (1990), pois, são documentos importantes na luta e defesa dos direitos de crianças e adolescentes. Tanto é que, o direito de crianças e adolescentes acessarem e participarem de atividades artísticas culturais, está previsto no artigo 31 da Convenção dos Direitos das Crianças (1990): Artigo 31: “- Os Estados Partes reconhecem o direito da criança ao descanso e ao lazer, ao divertimento e às atividades recreativas próprias da idade, bem como à livre participação na vida cultural e artística”. E na continuidade o artigo 31 determina: “- Os Estados Partes devem respeitar e promover o direito da criança de participar plenamente da vida cultural e artística e devem estimular a oferta de oportunidades adequadas de atividades culturais, artísticas, recreativa e de lazer, em condições de igualdade”.

Nesse nosso curto espaço, não temos a pretensão de apresentar respostas, mas sim indagações. Nossas indagações pretendem lançar interrogações quanto as possibilidades de oportunizar às crianças participação e criação, nas suas relações *com* o teatro *ecom* a arte, baseada nas contribuições dos Estudos Sociais da Infância

e das pesquisas *com* as crianças, para então chegar no teatro *para* e *com* as crianças e na arte *parae com* as crianças.

As indagações decorrem de estudos, reflexões e pesquisas no campo dos Estudos Sociais da Infância em diálogo com os direitos sociais das crianças. Com base nesse repertório indagamos, como garantir e promover o direito das crianças de participarem plenamente da vida cultural e artística? como ofertar oportunidades adequadas de atividades culturais, artísticas, recreativas e de lazer? como temos contemplado o 3º P - o da participação - das crianças na produção das culturas? Que condições estruturais estão postas para que elas possam participar?

Como oportunizamos às crianças participação e criação de suas relações com o teatro e com a arte? Sabemos que fruição é uma forma de participação, mas, penso que precisamos avançar um degrau a mais nos modos de participação. Retomamos aqui, a proposta do evento o **23º FENATIB - Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens** e o **3º Seminário de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens** (fazendo destaque à preposição *para*). No folder informativo consta que a escolha do tema para o evento levou em conta a pretensão de: “[...] compreender melhor o universo da criança, do jovem e a complexidade da criação de espetáculos para este público”. Avaliamos que esse desafio lançado é fundamental! Compreender mais e melhor as crianças e os adolescentes e, sobretudo, seus direitos sociais, contribui para criação de

espetáculos para este público! Mas, queremos aqui lançar mais um desafio: como criar espetáculos *para e com* eles?

Algumas pesquisas, a exemplo de Frabbetti (2011) e Fochi (2018), sobre teatro *com e para* crianças e, até teatro *com e para* bebês, tem enfrentado um desafio em nomear se o que estamos propondo é um teatro *para* crianças e bebês: sendo esse *para* entendido como um produto cultural que se oferece para as crianças. Ou, ainda, dada a especificidade e característica que buscamos envolver as crianças e os bebês na própria produção, se não seria um teatro *com* crianças e bebês.

Na proposta do evento podemos ler, retomamos mais um trecho: “Em nossa perspectiva, visualidades também são compreendidas como poéticas que se manifestam a partir de múltiplas referências. E, nessa direção, [...] o espectador é partícipe e construtor das mesmas. Pensar a recepção do espetáculo por crianças e jovens constitui um importante desafio do Seminário”. Sendo as crianças e adolescentes espectadores participantes, como podemos avançar para efetivar modos de participação mais ativos? Como apresentar e propor um teatro com qualidade, ora contemplativo, ora interativo, mas, sobretudo, respeitoso com o encontro que ali se estabelece?

Compartilhamos aqui um alerta, feito em um artigo intitulado: “A arte na formação

de professores de crianças de todas as idades: o teatro é um conto vivo”, publicado por Roberto Frabbetti² (2011). No artigo, ele afirma:

Para falar a verdade, acho que algumas práticas teatrais podem ser até mesmo muito deseducativas. Falo daquele teatro que faz o papel das novas gaiolas. Aquele que avalia e divide as crianças em protagonistas e coadjuvantes. Ou daquele teatro que não trabalha com as emoções, mas cria apenas embalagens vazias, que não contêm nenhuma essência comunicativa própria da idade dos protagonistas. São aquelas formas de teatro que privilegiam a exibição, a mostra (FRABBETTI, 2011, p.49).

Nesse texto, na continuidade Roberto Frabbetti nos convoca a desenhar uma proposta de teatro que busca contar e não apenas mostrar, um teatro que ajuda as crianças e adolescentes a serem permeáveis e que permite encontrar novas possibilidades para comunicar, desvendando fragmentos do seu mundo interior, enfim, um teatro que oferece possibilidades, para que adultos e crianças, mesmo aquelas muito pequenas, possam se encontrar.

² Ator, diretor e escritor de peças teatrais em Bolonha, integrante do grupo teatral La Baracca, criador de peças teatrais para bebês e também formador de professoras da rede pública de creches e pré-escolas.

Referências

ASSMANN, Selvino José. O direito à vida ameaçado. **Motrivivência: Educação Física, Corpo e Sociedade (II)**. Ano XII, n. 16, março, p. 17-33, 2001.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

BRASIL. Lei Federal nº 8.069, de 13 de julho de 1990 - Dispõe sobre o **Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA** e dá outras providências. Presidência da República, Casa Civil. Publicado no D.O.U. de 16 jul. 1990 e retificado em 27 set. 1990.

BUSS-SIMÃO, Márcia, LESSA, Juliana Schumacker. Um olhar para o(s) corpo(s) das crianças em tempos de pandemia. **Zero-a-Seis**, Florianópolis, v. 22, n. Especial, p. 1420-1445, dez./dez., 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1980-4512.2020v22nespp1420>.

FOCHI, Paulo Sergio. Teatro desde bebês: contributos para pensar o teatro, a arte e a educação. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas** Florianópolis, v. 2, n. 18, p. 065-081, 2018.

FRABBETTI, Roberto. A arte na formação de professores de crianças de todas as idades: o teatro é um conto vivo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n. 2 (65), p. 39-50, maio/ago. 2011.

NAÇÕES UNIDAS. Resolução 44/25. **Convenção Internacional sobre os Direitos das Crianças** Assembleia Geral das Nações Unidas de 20 nov. 1989. Em vigor em 2, nov. 1990.

Um ver oblíquo: o jogo indeterminado entre espectadoras e as visualidades na arte contemporânea¹

Resumo: O presente texto aborda, pela perspectiva da recepção, a relação das espectadoras com as visualidades propostas na cena contemporânea, dialogando com os temas como ato de leitura e arte da espectadora. A principal fonte teórica são os estudos do iNerTE-Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, coordenado pelo professor Dr. Flávio Desgranges.

Palavras-chave: Espectadora. Teatro. Ato de leitura.

Sabrina Moura

(...) O que ela via não era uma garça na beira do rio. O que ela via era um rio na beira de uma garça. Ela despraticava as normas. Dizia que seu avesso era mais visível do que um poste. Com ela as coisas tinham que mudar de comportamento. Aliás, a moça me contou uma vez que tinha encontros diários com suas contradições. Acho que essa frequência nos desencontros ajudava o seu ver oblíquo. Falou por acréscimo que ela não contemplava as paisagens. Que eram as paisagens que a contemplavam.²

¹As palavras que seguem ganham corpo principalmente no gênero feminino, pois minha investigação procura conversar com a área da educação e essa corresponde a um território habitado predominantemente por profissionais mulheres. (Disponível em: Ministério da Educação parabeniza mulheres neste 8 de março — Português (Brasil) (www.gov.br)). Estimo também que escrever e ler alinhada a uma perspectiva feminista possa movimentar nosso imaginário e de alguma maneira contribuir com a reparação histórica em relação à invisibilidade das mulheres.

² BARROS, de Manoel. Memórias inventadas: a segunda infância. São Paulo: Editoria Planeta do Brasil, 2006,

Esse nosso encontro acontece aqui intermediado pelas palavras. Entretanto, meu corpo já esteve inteiro elaborando essa escrita, respirando verbos, tasteando termos, degustando o poema. Quando você estiver lendo esse escrito, somos presença, nós existimos juntas, em um espaço virtual. Eu, você, a moça do *ver oblíquo*, as suas imagens inventadas, suas memórias, suas elaborações sobre esse texto, fazemo-nos presentes por meio da sua leitura, sem você leitora, sem seu ato de leitura – único, singular e intrasferível – esse momento não existiria.³ E assim também acontece no teatro. Sem a participação da espectadora, sem a leitura da escrita cênica, o evento não acontece.

No caso da arte teatral, os corpos estão implicados no mesmo espaço físico, e, enquanto atrizes, atores e equipe técnica buscam dar organicidade ao conjunto de ações selecionadas a partir de um processo criativo, cada pessoa que compõe a plateia no momento da apresentação inicia o seu próprio processo de criação. É justamente no ato de leitura da espectadora que as visualidades que compõem um espetáculo (espaço físico, cenário, figurino, sonoridades, etc.) ganham contornos singulares e dissensuais. Da mesma maneira que as artistas propositoras criam a sua obra artística, as receptoras também o fazem. Nessa perspectiva, podemos compreender

como artistas tanto aquela que faz como aquela que vê o espetáculo.

Essa compreensão tem seus primeiros movimentos no teatro épico de Bertold Brecht, em que a participação da espectadora passa a ser compreendida como um ato artístico e autoral⁴. Na contemporaneidade, a zona fronteira entre produção e recepção tem ganhado contornos mais estreitos, evidenciando-se nos processos artísticos “[...] o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”⁵. Refiro-me aqui, leitora, ao processo artístico tanto das propositoras como das receptoras.

As artistas propositoras que buscam dialogar com os princípios das artes da cena contemporânea, geralmente, elaboram suas criações de um modo colaborativo, ou seja, mesmo que cada pessoa envolvida assuma uma função (atriz, diretora, dramaturga, etc.) todas as participantes envolvidas são coautoras na criação do espetáculo como um todo, incluindo a espectadora. Por vezes, as receptoras fazem parte literalmente ainda na fase de feitura do processo de constituição da obra, colaborando na própria construção dramática, nas escolhas das visualidades que compõe a obra. Contudo,

poema XIX.

³ DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012, p.18.

⁴ DESGRANGES, Flávio. *Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público*. **Urdimento** – Revistade Estudos em Artes cênicas, Florianópolis, n. 10, p. 75-83, 2008.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Beneditti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.20.

o espetáculo teatral na contemporaneidade passa a ser compreendido como continuidade do processo, evidenciando seu caráter inacabado, em que as receptoras, cada uma a seu modo, tecem leituras múltiplas a partir das visualidades propostas pelas artistas propositoras, (re)criando a cada apresentação infinitas possibilidades de acabamentos.

Independente da receptora fazer parte do processo criativo na fase de construção do espetáculo, sua participação colaborativa é intrínseca ao acontecimento teatral, justamente por este se dar no exato momento do ato de leitura. Ao colocarem-se em relação ao espetáculo, as artistas receptoras passam a atribuir sentidos ao que está sendo apresentado a partir dos seus sentires pessoais e suas percepções de mundo. Assim, durante a experiência estética, o ato de leitura apresenta-se como um jogo sensorial indeterminado, em que a memória, a imaginação, as sensações são trazidas para este jogo indefinido. Ler torna-se sinônimo de ver, ouvir, cheirar, tocar, degustar, ou seja, a leitura como produção poética.

Nessa perspectiva, a noção de “texto e contexto”, expressa no livro *A Importância do Ato de Ler* (1989), do educador e filósofo Paulo Freire, também pode contribuir para pensarmos o ato de leitura. Ele expõe o processo de leitura como percepção de mundos, associa o ato de ler com

uma viagem pelas memórias que cada corpo leitor carrega. Segundo Freire, “a leitura do mundo precede a leitura da palavra [...]. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente”⁶. Na perspectiva freiriana o “texto” não corresponde apenas a palavra, a letra, mas também ao canto dos pássaros, a cor das nuvens, das folhagens, o assóvio do vento, as experiências, as memórias, as relações afetivas. O mundo como linguagem.

De alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por uma certa forma de “escrevê-lo” ou de “reescrevê-lo”, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente.⁷

Esse modo de ler exposto por Freire, nos lança também para a atuação da espectadora em relação à linguagem teatral. Entretanto, deixar-se afetar pela experiência estética, evocar os sentidos, as experiências pessoais, a capacidade inventiva de reescrever, de transformar, exige certa disponibilidade da leitora. Parece-me que estar disponível para o confronto com a obra artística, pode estar associado a essa prática consciente citada por Freire e também com a ideia da *conquista cultural*⁸, apresentada pelo autor Flávio Desgranges. Conforme se pode constatar pelas citações que costuram o texto, esses desdobramentos, leitora, que tecem a nossa conversa, são elaborados principalmente a partir dos estudos publicados pelo pesquisador Desgranges, que também coordena o iNerTE-

⁶FREIRE, Paulo A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989, p.09

⁷FREIRE, Paulo A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989, p.13.

⁸DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012, p.21.

Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral⁹. Os estudos do Núcleo de pesquisa permitem desdobrar a ideia da *conquista cultural* associada à noção de *disponibilidade*. Para Desgranges, a palavra experiência está associada ao risco, ao perigo, a colocar-se em relação ao desconhecido. Assim, a experiência estética, o ato de leitura, podem ser pensados “como perda na linguagem, como invenção de possibilidades de fazer soar o desconhecido, o não dito, como percurso de produção de conhecimentos e de subjetividades.”¹⁰

Todavia, esse modo de recepção está imbricado com os modos de produção na contemporaneidade, pois a partir de meados do século XX os processos artísticos passam a imprimir procedimentos que rompem com uma lógica dramática, com uma narrativa linear, cronológica, consensual, de causa e efeito.



Apresentação em espaço alternativo. Foto: Giba de Oliveira.

Desse modo, não existe um sentido prévio, preestabelecido, determinado pelas artistas, pelo contrário, as visualidades teatrais são criadas justamente para abrir espaços para o jogo, para múltiplas leituras. Em certo sentido, é a partir dessa perspectiva que a espectadora assume um papel artístico no acontecimento teatral, visto que sua atuação não corresponde a decifrar signos, decodificar mensagens, entender o que as artistas propositoras quiseram transmitir, mas sim a uma atuação inventiva.

No entanto, Desgranges nos alerta para os modos de sujeição que afetam a nossa percepção na sociedade contemporânea. Regida predominantemente pelo sistema capitalista, move-se em um ritmo frenético, utilitário, preenchida pelo excesso de informação e pela desigualdade social, uma realidade fértil em promover a *indisponibilidade* das espectadoras para a fruição artística. Segundo o autor, a experiência estética imprime outro tempo que diverge da frequência cotidiana; o excesso de informação, por exemplo, pode precipitar e inibir a invenção da leitora, assim como a pouca intimidade com os processos artísticos pode desmotivar e afastar a espectadora da aventura de lançar-se para a experiência do desconhecido, de perder-se na criação do ato de leitura.

Desse modo, *disponibilidade* da artista espectadora para participar como coautora do

⁹ O Núcleo foi fundado no ano de 2004, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP (Universidade de São Paulo) e transferido, no ano de 2016, para o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/inerte/>.

¹⁰ DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012, p.16.

acontecimento teatral não está dada e torna-se importante promover espaços para que essa prática consciente de dispor-se para a experiência estética seja estimulada. Nessa direção, as pesquisadoras e os pesquisadores do campo da recepção têm buscado criar procedimentos que possam evidenciar e estimular o ato artístico da espectadora. Um exemplo prático nessa direção são os *debates performativos*, realizados pelo iNerTE, em que o público é convidado a participar do *debate* logo após a apresentação de um espetáculo. Segundo Flávio Desgranges, “a ideia central é a de evidenciar uma poética da recepção, criando condições para que o ato artístico do espectador seja realizado de modo coletivo.”¹¹

Esses encontros entre artistas e espectadoras, também denominados *debates pelo avesso*, não correspondem a uma tentativa tradicional de querer explicar a obra artística, pelo contrário, o coletivo não parte do princípio de responder à pergunta: “o que quer dizer este espetáculo?”¹². O jogo proposto pelo iNerTE busca incitar as receptoras a elaborar a seguinte questão: “o que aconteceu comigo na relação com o espetáculo?”¹³. A partir dessa pergunta são compartilhadas memórias, impressões, sensações, inquietações, imagens, afetos, provocadas pelo efeito estético. O entrecruzamento dessa troca entre as espectadoras tece um novo poema a partir do poema apresentado pelas artistas



Apresentação em espaço alternativo. Foto: Giba de Oliveira.

propositoras. O *debate performativo* caracteriza-se assim como uma ação artística, em que a espectadora assume o papel de pesquisadora e propositora, borrando também as margens entre produção e recepção, apresentando-se como um espaço para a constituição da *disponibilidade* da espectadora para o jogo teatral.

No meu entendimento, leitora, as pesquisas do campo da recepção, aqui exemplificadas pelo iNerTE, assim como os desdobramentos do ato de leitura e da espectadora também como artista do acontecimento teatral, são fundamentais para expandir as possibilidades criativas do jogo sensorial entre as visualidades propostas em um espetáculo e a recepção de crianças e jovens. Caminhos que podem inspirar a pensar a experiência estética como possibilidade de ouvir o invisível, ver o silêncio, saborear as linguagens, tocar a poesia, cheirar as cores. Espectadoras que fruem com todo o corpo, com o *ver oblíquo* da moça mencionada pelo poeta.

¹¹ DESGRANGES, Flávio. Estudos da Presença. v.10, n.2 Porto Alegre, 2020, p.3.

¹² Ibidem, p.09

¹³ Ibidem.

Cosmovisão, ontologia e a constituição do ser humanizado¹

Resumo: Este texto tem como propósito maior compartilhar o debate desenvolvido acerca da cosmovisão, da ontologia e da constituição do ser humanizado para uma educação baseada na autonomia e libertação. Compreende-se como cosmovisão o conjunto de saberes e crenças que um povo acumula a partir de suas vinculações ambientais e territoriais conforme a ancestralidade. Ontologia se caracteriza como a condição que as pessoas assumem como pessoas na medida em que se relacionam, interferem e sofrem interferência do e pelo todo circundante. A educação nesse contexto tem importante papel, de tal forma que é por ela que os referenciais que viabilizam a vida são debatidos, considerando as diversas implicações que podem ser caracterizadas a nível cósmico, planetário e transcendental.

Palavras-chave: Cosmovisão, Educação, Ontologia.

Me. Carlos José Silva

O contexto acadêmico de matriz positivista, regido pela mentalidade econômica neoliberal, num contexto civilizatório pautado pela divisão dos humanos em diferentes classes sociais, tem na expressão *cosmovisão* algo referente à observação cósmica e planetária e quando muito soa como visão de mundo. Essa expressão, como conceito de matriz epistemológica, conta com poucas referências na produção acadêmica atual, direcionada para

¹ O presente texto é baseado na Dissertação de Mestrado do autor, sob orientação do Dr. Ernesto Jacob Keim, defendida em 2011 no Mestrado em Educação da Universidade Regional de Blumenau com o título “Pedagogia da autonomia no contexto da Capoeira como dança”.



refletir a constituição do *modo de ser e de agir* das pessoas na sociedade e no contexto civilizatório no qual está imerso. Da mesma forma a palavra *ontologia*, ganhou sentido mais abrangente no cenário acadêmico há poucas décadas. Ela remete a cada humano se entender e se perceber como ser que tem especificidades próprias e que é e está inserido em determinada malha social, sendo por ela influenciado e nela exercendo influência.

A cosmovisão se caracteriza pelo conjunto de saberes e crenças que um povo acumula a partir de suas vinculações ambientais e territoriais conforme a ancestralidade. Ela se organiza por meio da história, dos hábitos, dos costumes e de tudo mais que constitui o ambiente objetivo, subjetivo, representativo e simbólico transmitido para os mais jovens pelos idosos. De tal forma que se caracterizam como um modo de ser próprio de cada povo ou grupo social.

Essa breve apresentação mostra que tanto *cosmovisão* como *ontologia* apontam como elementos que desafiam sobremaneira o status vigente, na medida em que faz com que a pessoa humana e a dignidade da vida se apresentem como referenciais mais significativos, nos contextos em que a vida se manifesta – e não a dinâmica organizativa da sociedade, que é pautada na matriz econômica e produtiva. Ter a condição humana como referencial para lidar com as questões que permeiam a vida, pode ser uma forma adequada para superar a condição em que nos encontramos, diante da total irracionalidade e postura anti-vida gerada pela defesa militar de fronteiras e imposições de ideologias que se autoneciam como sendo as mais corretas e adequadas. Essa homogeneização carregada de interesses e ideologias protecionistas age como se fosse possível um planeta ser gestado com base em apenas um referencial de pensamento e de resposta, aos desafios enfrentados pelas diferentes pessoas e diferentes grupos sociais; os quais por serem diferentes organizam e constroem diferentes e inusitadas respostas para as mesmas dificuldades.

Com essas considerações preliminares mostramos que a cosmovisão se caracteriza como forma de interação de determinado grupo humano com as questões que implicam na qualidade, estilo e dignidade de sua vida, ao debater as incontáveis relações e inter-relações que a constituem. Essas relações e inter-relações ocorrem com as demais pessoas, os demais

grupos sociais e com as questões ambientais, planetárias e cósmicas, decorrentes dos saberes e conhecimentos desenvolvidos e firmados com base na ancestralidade e na historicidade, o que os caracteriza como povo. Assim, a cosmovisão se mostra como algo mutante, incompleto e permanentemente em construção que dá identidade coletiva a um determinado grupo humano.

Essa posição é identificada mais facilmente junto aos povos originários que se mantêm, de certa forma, fechados em seus ambientes espaciais e culturais, com pouco contato com condições e situações externas. Isso criou a crença de que a cosmovisão poderia ser referenciada apenas a essas comunidades humanas, mas no contexto civilizatório que rege as comunidades dos grandes centros urbanos contemporâneos convivem diferentes grupos, que regem suas relações por meio de valores e princípios cuja origem e base se perdem no tempo, por terem se concretizado a partir das vivências e convicções passadas de geração a geração, caracterizando cada grupo, como sendo da forma como se apresenta. Dessa forma, têm-se diferentes grupos religiosos, políticos e sociais, cujos integrantes se deixam identificar como sendo deles integrante, pela forma como falam, como pensam e como reagem frente a determinadas situações e posições. Essa abordagem mostra que as cosmovisões são constituintes das diferentes corporações humanas que formam o mosaico civilizatório no qual se organiza a vida urbanizada.

A cosmovisão implica em aspectos como a percepção de tempo, como algo linear, circular ou espiral e de espaço, como algo plano, bi, tri ou ainda multidimensional, que perpassam a forma de ser e pensar de determinado grupo de pessoas. Essas percepções podem quantificar seus elementos significativos como sendo constituídos em uma totalidade, com diferentes formas de serem estabelecidas e demarcadas, ou como ausência de limites de tempo e espaço, ao considerarem que a vida se manifesta e se caracteriza como fenômeno numa perspectiva de eternidade e de infinito.

A cosmovisão se mostra também na forma como as pessoas, em uma perspectiva coletiva, lidam com os desafios inerentes à vida, ou seja, existem grupos que privilegiam a racionalidade e o sentido e outros que privilegiam sentimento e sensibilizações, por exemplo, ao lidarem com aspectos como objetividade, subjetividade e transitividade. A cosmovisão se dá também na configuração das linguagens e demais formas e meios de comunicação, desenvolvida em cada grupo humano e também nas formas como percebem e identificam dimensões da vida, na perspectiva da materialidade e da espiritualidade e também da interação com os demais componentes cósmicos.

Esses aspectos por si só mostram como a cosmovisão se constitui em importante elemento para a compreensão de como cada povo se organiza, em suas formas de vida social, ambiental e cósmica, ao considerar: tempo e espaço;

objetividade, subjetividade e transitividade; formas e referenciais comunicativos; posição frente à transcendência e imanência; interação da vida terrena com os astros e o cosmo, dentre outras formas que podem ser arroladas nessa perspectiva de identidade de determinados e específicos grupos humanos.

A cosmovisão se caracteriza também como algo que transcende o conhecimento estabelecido de forma sistemática, como o conhecimento científico e mesmo filosófico. Isso porque ela se constitui como algo em permanente processo subjetivo de crenças e objetivo de certezas consolidadas na consanguidade, na ancestralidade e na construção permanente, que se dá com base nas experiências acumuladas, frente aos desafios vencidos, superados e em evidência. Ela é, portanto, transitiva e atemporal.

A cosmovisão se constitui também, com base na natureza das pessoas tidas como *sujeitos* e não como *objetos*, do e no contexto vivencial onde atuam; na natureza das pessoas movidas por paixão, que as faz mergulhar no que consideram como essencial e fundamental para a vida e na natureza das pessoas, como seres que interpretam e incorporam valores e princípios para neles crer. Essas posturas de natureza humana se mostram como algo inovador diante da racionalidade que permeia a vida referenciada na cientificidade e na racionalidade, criando uma metafísica que eleva o humano à condição de ser capaz de gerar e gerir a vida planetária, com foco na plenitude de suas certezas, crenças e convicções.



Foto: Carlos Gonçalves.

Na perspectiva da cosmovisão não há modelos a serem seguidos, pelo fato de cada povo constituir sua cosmovisão segundo rituais e procedimentos próprios e particulares, pois refletem o que está no interior de cada um e de cada grupo. Há que se considerar, também, as perspectivas referentes à representação com que se constituem os saberes de cada grupo humano, de tal forma que, por exemplo, existem povos que em suas relações de grandezas e formas, não adotam o zero para representar a ausência, uma vez que esse grupo desconsidera a ausência de alguma

coisa, pois eles lidam apenas com o que possuem. Portanto, o zero como representação da ausência é totalmente desnecessário e incompreensível, mas o sinal de igual (=) para esse povo é um referencial fundamental nessa relação de grandezas, por nós caracterizada como sendo matemática, pelo fato de que o conceito de igual se manifesta como o referencial mais significativo nas relações entre os integrantes dessa comunidades humanas, da mesma forma que a conceituação de presente, passado e futuro tem diferentes representações, no contexto da diversidade de povos existentes.

A cosmovisão é, dessa forma, um componente da construção humana que se referencia na ancestralidade na historicidade e na crença da vida ser processo evolutivo eterno e infinito. Essa posição se apoia na unidade do saber de cada povo ao acreditar que está vivo, que é humano e que está inserido numa sociedade, que possibilita certa visão de mundo, com a qual intervém como grupo no que considera como mundo e como cosmo, com base nas teorias que consideram válidas, necessárias e exequíveis, num contexto de percepção da realidade, como sendo histórica e política.

Com essas posições se tem que a cosmovisão implica na concepção que um povo tem e do que vem a ser um povo e como ele é constituído. A educação nesse contexto tem importante papel nessa organização, de tal forma que é por ela que os referenciais que viabilizam a vida podem ser debatidos, considerando as diversas implicações que podem ser caracterizadas a nível cósmico, planetário e transcendental. O debate da interação dessas implicações no contexto da cosmovisão pode, por meio da educação, tratar as etapas do ciclo da vida e da organização social de tal forma e ser algo específico e próprio. Assim, por meio da cosmovisão como agente de educação, é possível debater e inserir no grupo em foco, a concepção de interação existente entre a concepção, a gravidez, o nascimento, a infância, a juventude, a vida adulta, a vida como idoso, a morte, o depois da morte. Essa abordagem pode tratar, ainda, de como a saúde e a doença e o bem-estar como

responsabilidade planetária está presente no que pode ser estabelecido como perfil do grupo a que se refere a cosmovisão. Também esses temas podem ser debatidos na perspectiva da autoridade, do conhecimento, da espiritualidade, da cultura, das crenças, da organização social, da liberdade, da responsabilidade coletiva, da autonomia, da historicidade, da política e da ética, para com esses elementos de tal forma a agir com afetividade, cuidado, partilha e amorosidade.

Essa apresentação é inédita, na medida em que se organizou como construção em contato diferenciado e direto com povos originários (indígenas e quilombolas) e que podem, no contexto da educação para a libertação e a autonomia, promover novas formas de pensar e sentir, para a vida com mais dignidade e integridade planetária e cósmica. É nesse sentido que a ontologia se coaduna com a cosmovisão, pois a ontologia busca o conhecimento do ser que se insere no todo complexo e dinâmico que constitui a cosmovisão e a vida planetária.

Assim, a ontologia se caracteriza como condição de “Ser totalmente vivente”. Se constitui em conhecer o lugar que ocupa na dimensão de tempo e espaço (infinito e eterno) e trata da perspectiva da organização social e civilizatória, sabendo que é parte do todo e não apenas do lugar que ocupa.

Segundo Paulo Freire (1998), o ser humano como um ser da ação e da reflexão, é a de “admirador” do mundo. Como um ser de atividade que é capaz de refletir sobre si e sobre a própria

atividade que dele se desliga, o homem é capaz de 'afastar-se' do mundo para ficar nele e com ele. Somente o homem é capaz de realizar essa operação, de que resulta sua inserção crítica na realidade.

No contexto do mercado, a pessoa apenas existe em função da sua capacidade de gerar posses, de tal forma que a pessoa incapaz de ser produtiva se categoriza como ser de pobreza absoluta, o que a coloca num contexto de invisibilidade. Assim, o trabalhador sem trabalho é invisível. No contexto do mercado, a pessoa perde a identidade de pessoa, independente da bagagem epistemológica e de conhecimentos originários que possui. A dimensão de ontologia pode ser caracterizada como agente de enfrentamento à realidade mercadológica e neoliberal geradora de invisibilidade e de desumanização, na medida em que enfrenta a opressão ao promover a denúncia do que reduz as pessoas a ser apenas um agente funcional e produtivo. Dessa forma, a pessoa reduzida a essa condição se caracteriza como um oprimido invisível, pois além de ter sua humanidade como identidade negada, inexistente no contexto que possibilita adquirir o necessário para ter vida digna.

Essa dimensão a que os humanos podem ser relegados se constitui com base na história que permeia a origem e a continuidade do contexto civilizatório vigente, na medida em que a pessoa como cidadão no contexto da Grécia antiga, deveria, além de ser do sexo masculino, ser proprietário e ser maior de idade. Na Idade

Média era considerado cidadão aquele que a igreja católica mediava na perspectiva do pecado e da virtude, conforme estabelecia Santo Agostinho. O cidadão moderno foi instituído a partir das grandes revoluções que admitiam e estabeleciam diferentes especificidades e o cidadão contemporâneo é conceituado a partir de valores estabelecidos a partir de direitos e deveres e não de responsabilidades. Dessa forma, se pode dizer que existe na perspectiva da vida com dignidade uma responsabilização individual que capacita cada um como cidadão planetário, na medida em que incorpora a capacidade...

- De questionar e mudar conceitos que se referem ao que seja qualidade de vida;
- De questionar as formas como se dá a partilha dos bens gerados pela humanidade e gerar novas formas para desenvolver esse processo superando o modelo capitalista vigente;
- De dinamizar a perspectiva das necessidades humanas;
- De desafiar o conhecimento que desconsidera que as pessoas tenham transcendência, sentimento e ética e propõe sua conversão para sabedoria;
- De dar valor equivalente à informação e conhecimento que vem de longe e o que é desenvolvido junto ao grupo;
- De valorizar as organizações populares e locais;
- De priorizar os compromissos com a comunidade e não com o mercado,

ÁFRICA, MÃE DE TODOS NÓS



Foto: Carlos Silva.

estimulando a participação popular nos movimentos sociais que promove, incluindo-os sem apenas utilizá-los como massa de manobra;

- De colocar em pauta as classes sociais ao debater questões de vida urbana, periférica e rural; que entenda democracia como relação que organiza

a sociedade (demo = setor; cracia = organiza) ao incentivar e busca de responsabilidades como mais importantes que acumulação de ganhos e vantagens;

- De estabelecer limites e possibilidades ao tratar da cidadania nos ambientes educacionais ao denunciar ações

espetaculares que se apropriam e se aproveitam da educação para gerar ilusão e mentira que aliena e escraviza;

- De promover educação como meio que denuncia e impossibilita a propagação da “Sociedade do Espetáculo”;
- De evidenciar que mulheres, negros e indígenas antes de serem minorias, são partes importantes da humanidade, que possuem saberes e posturas únicas e fundamentais para ampliar a diversidade;
- De estabelecer limites entre o que é profético e o que é conhecimento;
- De ser vigilante sobre a tendência do macro, definir o micro;
- De combater a concepção de que existem pessoas com o dom e o poder de pensar e agir em nome dos demais sem que esse poder tenha sido a ele confiado, exemplificado pela crença de que na humanidade precisa ter quem pense e comande e quem obedece e faz, como no discurso de um político/coronel que manipula e pastoreia populações de eleitores alienados e submissos às suas benesses ao dizer: “Voçês usem o corpo para dançar e eu uso a cabeça e penso por voçês”.

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SILVA, Carlos José. **A Pedagogia da Autonomia no Contexto da Capoeira como Dança**. 2011. 91 f. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado)-Curso de Pós-graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau.

O corpo nas artes: liberdade expressiva e a redescoberta do sabor do saber

Ernani Maletta

Resumo: O autor, Ernani Maletta, parte da ideia de que vida em sociedade representa, para qualquer ser humano nela envolvido, a perda de sua singularidade e de uma liberdade expressiva, na medida em que somos sujeitos aos modelos convencionais de certo e errado, que muitas vezes reprimem nossa manifestação corporal. Conseqüentemente, ocorre uma perda do prazer de aprender e de se manifestar no que diz respeito a determinados saberes, que acabam perdendo seus sabores. Com base na sua experiência profissional e em diálogo com os autores citados, Maletta propõe estratégias que, por meio do movimento corporal rítmico, de figuras geométricas e do canto, atuam para despertar em nosso organismo sensações de prazer, contribuindo assim para a redescoberta do sabor do saber.

Palavras-chave: Liberdade expressiva; Movimento corporal; Prazer

Por mais que já tenhamos sido submetidos a um processo de “modelagem” desde o momento em que, mesmo antes de nascermos, fomos rotulados em função das nossas características biológicas – na medida em que ainda vivemos em uma sociedade que insiste em cometer o equívoco de vincular genitais a gêneros –, em nossos primeiros meses de vida experimentamos o privilégio de uma total liberdade expressiva, pois não há



Foto: Pablo Pinheiro (2010).



qualquer lei ou convenção social que impeça um ser humano recém-nascido de manifestar seus desejos e necessidades, utilizando sem qualquer censura todos os sons que conseguimos emitir, realizando todos os movimentos corporais que desejamos, com toda a intensidade, força e amplitude que nos é possível. Ainda inexistente a palavra “não”; assim, podemos exercer de forma absoluta essa liberdade e, com isso, preservar plenamente nossas singularidades. Mesmo que um/a bebê não possa contar nesse momento com todo o seu potencial expressivo, pois muitas de suas possibilidades ainda não foram desenvolvidas, não há limites para as suas manifestações, que podem ocorrer onde, quando e como ela/ele quiser.

Contudo, pouco tempo depois, por volta do ~~primeiro~~ ^{segundo} ano de vida, mais especificamente no momento em que aprendemos a andar e a falar, sofremos uma gravíssima contradição: à medida que se amplia significativamente o nosso potencial expressivo, em proporção direta vamos perdendo a liberdade de manifestá-lo. Andando e falando, passamos a representar um sério perigo social: expressar nossos desejos, necessidades e ideias de forma singular, fora dos padrões convencionais, no momento “errado”, no lugar “errado”, da forma “errada”, para as pessoas “erradas”. ~~A~~ ^{Amida} sociedade nos exige a nossa adequação às suas regras e convenções, que definem o “certo” e o “errado”. Para tanto, todos somos treinados a reproduzir modelos de comportamento independentemente da nossa vontade.

Subitamente, o “sempre sim” se transforma em um curto, seco e contínuo “não”. Sem qualquer negociação. Não se fazem acordos, definindo momentos, lugares e pessoas que nos permitissem expressar tudo o que queremos, da forma que queremos, em troca da nossa concordância em nos adaptarmos às novas regras que nos foram impostas. Quando tentamos nos manifestar contradizendo-as, dizem-nos simplesmente “não.” E cabe a nós encontrar alguma brecha para deixar sair, aos poucos, muitos desejos, necessidades e ideias que ficam cada vez mais reprimidos. Muitas crianças recebem os “nãos” de forma tão intensa e assustadora que acabam por reprimir inclusive as expressões que lhe seriam permitidas, muitas vezes porque não basta escolher o que é considerado correto: devemos fazê-lo de um **modo** definido como “o” correto, com “a” postura correta, com “a” intenção correta...

É fato que há limites que, sem dúvida, devem ser respeitados, na medida em que nossa liberdade não pode jamais comprometer a integridade da vida e do bem-estar dos outros. Porém, com base nesse limite, deveríamos ser livres para nos manifestarmos de acordo com as nossas singularidades, mas não o somos. Em vez de um mundo pleno de perguntas, que nos impulsionariam a descobrir e até mesmo a inventar singularmente as suas possíveis (e múltiplas) respostas, a serem depois compartilhadas a

fim que os nossos pontos de vista sobre os fenômenos que observamos fossem considerados na construção de um saber polifônico, **vivemos em um mundo de respostas que já foram previamente definidas como a expressão de uma única verdade que nos é imposta.** A nossa “vida real” é aquela controlada pelas instituições de poder – famílias, escolas, igrejas, polícias, órgãos políticos – que nos fazem absorver velozmente algumas “verdades absolutas”, que devem ser por nós reproduzidas, não nos permitindo abordar livremente as perguntas e sentir o sabor de um conhecimento que poderia incluir também a nossa voz. A estratégia dos poderosos é perversa: oferecendo-nos as respostas e convencendo-nos de que são “as corretas”, roubam do nosso organismo¹ o desejo – a força que nos faz sentir que estamos vivos – de construir um saber próprio, que parece que nunca poderá ter o mesmo valor daquele “oficial”.

A despeito disso, outra problemática se propõe: diversas vezes, nossos organismos, com as suas singularidades, não se adaptam bem a essas “respostas oficialmente corretas”, que nos chegam no formato de métodos ou técnicas, quase sempre vinculados às escolhas estéticas e a serviço dos interesses dos poderosos. Porém, segundo a regra geral, desde os primeiros anos de vida somos convencidos – pelos nossos pais, professores e pelas demais pessoas que nos orientam na nossa formação – a tentarmos

¹ Buscando evitar as dicotomias corpo/mente, corpo/voz, corpo/emoção, etc. utilizo o termo *organismo* como o complexo formado pela totalidade dos corpos físico, mental e emocional.

nos adaptar a esses modelos técnicos ou metodológicos, pois se parte do princípio que esses são “os corretos”, e que se há alguma coisa que não vai bem... somos nós. Então, em vez de colocar em primeiro plano as nossas singulares e adaptar os modelos a elas – mesmo que, para tanto, alteremos algum modelo estético e/ou não atendamos às expectativas que os outros têm de nós – , somos solicitados a fazer o contrário, ou seja, devemos reproduzir os modelos, mesmo que seja em modo medíocre, e aceitar que isso é mais importante que sermos nós mesmos e criar outras possibilidades estéticas. Assim, na medida em que desvalorizamos a nossa identidade, perdemos o prazer de aprender. Nas palavras do importante filósofo e educador Rubem Alves, perdemos o “sabor do saber”², e preferimos nos tornar uma cópia medíocre dos modelos... ou, tão ruim quanto, passamos a crer que, indiscutivelmente, nascemos sem a capacidade de aprender certos saberes.

Sabor do saber. No passar dos anos, talvez tenhamos nos esquecido, ou talvez não saibamos que o termo *saber*, além do significado de *ter conhecimento*, carrega em si também o de *ter sabor*. De fato, uma simples pesquisa etimológica nos mostra que, antes de se referir às funções intelectuais e à posse de conhecimentos – acepção que surgiu posteriormente, como sentido figurado –, a *sapientia* originalmente se refere ao sabor, isto é, à capacidade de sentir um gosto; por extensão,

à capacidade de achar saboroso aquilo que se absorve. Portanto, o saber como a aquisição de conhecimentos, pela sua raiz original, deveria ser saboroso. Eis um grande conflito, que penso seja próprio de maior parte dos seres humanos: o saber, muitas vezes, chega-nos sem o devido sabor.

Depois de quase quarenta anos de prática artística e pedagógica, sinto-me seguro em afirmar que **todos os seres humanos têm potencialmente a mesma capacidade de aprender e de desenvolver os diversos saberes desde que o momento da aprendizagem seja prazeroso – saboroso –, de modo a despertar em nós o desejo de adquiri-los**. Certamente, há crianças que, por alguma razão, conseguem enfrentar a ditadura dos “modelos corretos” e, mesmo bombardeadas com as muitas regras que os obrigariam a segui-los, encontram algum ou alguns espaços para se expressar singularmente. Há aqueles que, por alguma razão, conseguem até mesmo preservar e aprimorar ao máximo a sua capacidade expressiva, possivelmente a custo de muito esforço. Penso que muitos destes se tornam realmente artistas e, quase sempre, essa capacidade de se manifestar singularmente, fruto das experiências que viveu em sua formação, é confundida com *dom*, *aptidão* ou *talento*, requisitos exigidos nos testes de seleção que geralmente ditam quem teria ou não o direito de preservar sua singularidade expressiva. Contudo, minha

² ALVES, 2011, p. 59.

atenção se voltou àqueles que não viveram esse privilégio e que deveriam ter o mesmo direito.

Retomemos o conflito acima destacado, por outro ponto de vista: como um organismo que experimentou o desprazer, quando em contato com certo saber e que apagou o desejo de aprendê-lo, poderia recuperar o sabor desse saber? Seria possível inventar prazer no organismo para reacender o desejo pelo aprender? A essa pergunta respondo com um entusiástico sim, principalmente no que diz respeito às crianças que, por terem vivido menos experiências que os adultos, provavelmente desconfiam menos de seu potencial expressivo.

Gostaria, então, de compartilhar uma **Neiquisa** a qual tenho absoluta convicção.

refere à fisiologia humana, há muito conhecemos os famosos “hormônios do prazer”, em particular a endorfina, que nosso organismo produz em certas circunstâncias e que o **movimento corporal** o faz de modo privilegiado. Interessou-me, então, investigar dois outros fenômenos que, por meio de ações físicas, em associação com movimento pelo espaço, pudessem despertar no corpo o desejo de se manifestar, por estarem diretamente **ligados ao canto**.

Quanto ao ritmo, conto com a voz de Alexander Lowen, que definiu o prazer como “a percepção consciente da atividade rítmica e pulsante do corpo”³. Referindo-se às diversas

atividades rítmicas do organismo humano, Lowen destaca aquelas involuntárias, como o movimento do músculo cardíaco e do sangue; aquelas que estão no limiar entre o voluntário e o involuntário, como a respiração; e aquelas totalmente voluntárias, como o caminhar, dançar e cantar⁴. Em síntese, ele afirma que há uma ritmicidade em nível celular, em todos os tecidos humanos, que “apoia a tese de que o ritmo é uma qualidade inerente à vida”⁵, isto é, as nossas necessidades vitais são satisfeitas pelas múltiplas relações rítmicas que regulam o funcionamento de todo o organismo, e a sensação de prazer é uma consequência dessa satisfação. Em outras palavras, a necessidade cria uma tensão, que se esvai quando essa necessidade é satisfeita, gerando prazer.

É interessante sublinhar que, mesmo que não o afirme explicitamente, a ritmicidade à qual Lowen se refere implica a regularidade. Nesse sentido, **deslocar o organismo pelo espaço, por meio de movimentos rítmicos regulares, mostra-se um excelente estímulo as sensações prazerosas**. Por isso, as figuras geométricas – quadrados, triângulos, segmentos, pontos – são perfeitas e são fundamentos para os exercícios que criei, dos quais apresentarei um exemplo ao final deste texto.

No que diz respeito ao canto, nessas duas últimas décadas muitos estudiosos se dedicaram

³ LOWEN, 1980, p. 207 (tradução minha).

⁴ Idem, p. 212.

⁵ LOWEN, 1980, p. 210.

a estudar os efeitos, nos nossos organismos, da ação de cantar⁶, em particular quanto à produção das substâncias hormonais ligadas ao prazer. Uma das suas significativas conclusões é que a ação de cantar – além de dançar e de tocar um instrumento musical, ou seja, ações que envolvem o movimento do corpo – estimula a liberação, no sistema nervoso central, da endorfina⁷. É importante destacar outra de suas significativas conclusões, isto é, “a escuta passiva da música não produz a mesma resposta da execução musical ativa”⁸.

Eis os três fenômenos que estimulam em nós sensações prazerosas, todos vinculados a significativas experiências de aprendizagem: o movimento corporal no espaço, o ritmo regular ligado às figuras geométricas e o canto. Se cada um, por sua vez, traz-nos uma bela dose de bem-estar, a sua simultaneidade o faz com uma potência realmente notável. Essa percepção devo agradecer ao meu percurso no Teatro e ao desafio de compreender a vocalidade e a musicalidade que lhe são próprias, partindo da premissa que se trata de uma Arte de natureza polifônica⁹, na medida em que o discurso teatral se manifesta por uma simultaneidade de pontos de vista igualmente importantes, expressos por meio da imagem, do movimento, do som e da palavra. A

tarefa de colaborar com atores, no que diz respeito à ação de cantar em cena, fez-me compreender que a simultaneidade de ações discursivas provoca sensações prazerosas e saborosas.

Outra questão importante foi propor, para os exercícios aos quais me refiro como polifônicos, melodias a serem cantadas e que não exigissem das pessoas envolvidas muita experiência com o Canto. Para tanto, as escalas diatônicas se mostram excelentes, em particular porque são estruturas musicais muito difundidas e, por isso, geralmente conhecidas pelas pessoas. Por estarem diretamente relacionadas com intervalos sonoros, permitiram-me estabelecer vínculos destes com as figuras geométricas propostas – quadrado e intervalos de quarta; triângulo e terças; etc. Além disso, em momentos oportunos em que é possível trabalhar com estruturas musicais mais elaboradas, a sobreposição de escalas sobre si mesmas, por meio de *cânones métricos* precisos, permite-nos criar polifonias vocais surpreendentes.¹⁰

Assim, dediquei-me a criar exercícios polifônicos, entrelaçando o canto de melodias baseadas em uma mesma escala específica a outras vozes que se manifestam por meio do movimento geométrico, como uma forma de liberar prazer no organismo que, penso, se torna disponível para

⁶ DUNBAR, KASKATIS, MACDONALD & BARRA, 2012; CLEMENTS-CORTES; 2015; GICK, 2011; GRAPE, SANDGREN, HANSSON, ERICSON & THEORELL, 2003; SANAL & GORSEV, 2014.

⁷ DUNBAR et all, 2012, p. 697.

⁸ Idem, p. 698.

⁹ Sobre este tema, vide MALETTA (2016).

¹⁰ O grande compositor estoniano Arvo Pärt é um magnífico exemplo disso.

acender o desejo pelo aprendizado. A concretude do ritmo que se sente por meio do movimento e das imagens das figuras geométricas é compartilhada com todas as partes do organismo, que trabalham juntas. Em particular, o estímulo da boca nos aproxima da sensação de um sabor, como se estivéssemos “comendo” as células rítmicas. A propósito, como nos diz o mesmo Alves já citado, diversamente dos olhos, que são “amantes apolíneos” cuja satisfação é “contemplar à distância o objeto amado”, a boca é dionisiaca, pois “precisa comê-lo”.¹¹

Para finalizar, apresento a seguir um dos primeiros exercícios que geralmente proponho, ao qual dei o nome *QUADRISEP* – por envolver quadrados, triângulos, segmentos e pontos –, como exemplo daqueles que criei.¹² Começaremos por vincular cada uma dessas quatro figuras geométricas com o número natural correspondente à quantidade de seus vértices – no caso do quadrado e do triângulo – ou de extremidades, no caso do segmento e do ponto. Dessa forma, temos:



Em seguida, aprenderemos a “desenhar” essas figuras no chão, por meio de batidas dos pés, como se estivéssemos projetando nesse chão a figura que imaginamos ver diante de nós – sugiro que, inicialmente, usemos o tempo de um segundo para cada movimento abaixo indicado.

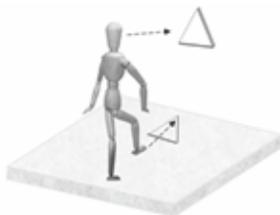
Nas indicações a seguir, começaremos com o pé direito, mas poderíamos fazer o mesmo com o pé esquerdo.



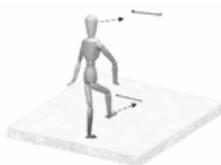
Desenhando no chão, com os pés, a projeção do QUADRADO que se imagina ver à sua frente		
Posição inicial	Pés paralelos	
Movimento 1	Pé direito à frente, como se estivesse pisando no vértice superior direito do quadrado	
Movimento 2	Pé esquerdo à frente, como se estivesse pisando no vértice superior esquerdo do quadrado	
Movimento 3	Pé direito atrás, como se estivesse pisando no vértice inferior direito do quadrado	
Movimento 4	Pé esquerdo atrás, como se estivesse pisando no vértice inferior esquerdo do quadrado	
ATENÇÃO: PARA QUAISQUER NOVOS QUADRADOS FEITOS EM SEGUIDA, O PROCEDIMENTO É SEMPRE O MESMO.		

¹¹ ALVES, 2011, p. 58.

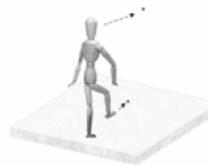
¹² Em meu livro (MALETTA, 2016) há um caderno de exercícios polifônicos, com diversos outros exemplos.



Desenhando no chão, com os pés, a projeção do TRIÂNGULO EQUILÁTERO que se imagina ver à sua frente		
Posição inicial	Pés paralelos	
Movimento 1	Pé direito à frente e ao centro, como se estivesse pisando no vértice superior do triângulo equilátero	
Movimento 2	Pé esquerdo bate no ponto em que estava originalmente, como se estivesse pisando no vértice inferior esquerdo do triângulo equilátero	
Movimento 3	Pé direito volta ao ponto inicial, como se estivesse pisando no vértice inferior direito do triângulo equilátero	
<p>ATENÇÃO: PARA UM SEGUNDO TRIÂNGULO, FEITO EM SEGUIDA, O MOVIMENTO 1 DEVERÁ SER FEITO COM O PÉ ESQUERDO À FRENTE E AO CENTRO; UM TERCEIRO TRIÂNGULO COMEÇAREMOS COM O PÉ DIREITO, O QUARTO COM O ESQUERDO, E ASSIM POR DIANTE</p>		

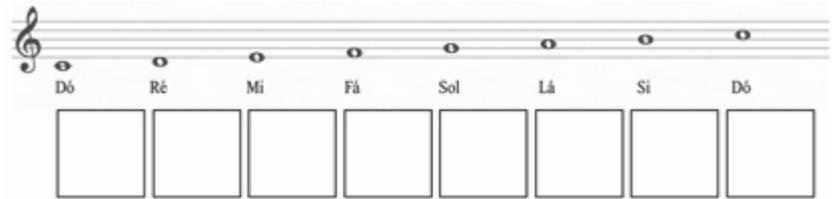


Desenhando no chão, com os pés, a projeção do SEGMENTO que se imagina ver à sua frente		
Posição inicial	Pés paralelos	
Movimento 1	Pé direito um pouco à frente, como se estivesse pisando na extremidade direita do segmento	
Movimento 2	Pé esquerdo à frente, como se estivesse pisando na extremidade esquerda do segmento	
<p>ATENÇÃO: QUAISQUER NOVOS SEGMENTOS SERÃO FEITOS EM SEGUIDA COM O MESMO PROCEDIMENTO</p>		

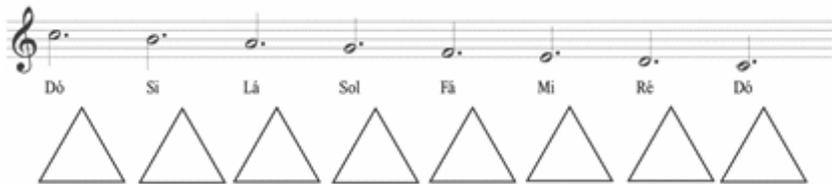


Desenhando no chão, com os pés, a projeção do PONTO que se imagina ver à sua frente		
Posição inicial	Pés paralelos, com o peso do corpo sobre a perna e pé esquerdos	(peso)
Alternativa 1	Mantendo o peso do corpo sobre o pé esquerdo, quicar o pé direito (ou apenas a metade anterior desse pé) no chão	(peso)
Alternativa 2	Bater o pé direito no chão, transferindo o peso do corpo para ele	(peso)
<p>ATENÇÃO: QUANDO FAZEMOS VÁRIOS PONTOS SEGUROS, USAMOS A ALTERNATIVA 1 ATÉ O PENÚLTIMO, QUICANDO, DEIXANDO A ALTERNATIVA 2 APENAS PARA O ÚLTIMO PODEMOS TAMBÉM FAZER O MESMO COM O PÉ ESQUERDO, COMEÇANDO COM O PESO DO CORPO SOBRE O DIREITO</p>		

A proposta seguinte será cantar, por exemplo, a escala diatônica de dó maior, bastante conhecida, de forma ascendente, de modo que cada nota dure o tempo necessário para se desenhar no chão um quadrado. Tendo o *segundo* como unidade de tempo, cada quadrado será, então, “desenhado” em 4 segundos. Mais uma ação: devemos bater uma única palma para cada figura, quando marcamos no chão o seu primeiro vértice (ou extremidade).



O exercício acima pode ser repetido quantas vezes forem necessárias, de modo que todos os envolvidos o tenham incorporado. Na sequência, cantaremos a mesma escala, porém de forma descendente, partindo da última nota cantada no momento dos quadrados, mas desta vez correspondendo cada nota a um triângulo equilátero. Mantendo a unidade de tempo em 1 segundo, cada triângulo será “desenhado” em 3 segundos, com uma palma simultânea ao primeiro vértice.



Voltaremos, depois, a cantar a escala de modo ascendente, relacionando cada nota a um segmento que será “desenhado” em 2 segundos, com uma palma simultânea à primeira extremidade.



Para fechar a primeira parte do exercício, cantaremos a escala descendente, relacionando cada nota a um PONTO, uma palma para cada ponto, da seguinte forma: nas sete notas primeiras, faremos o ponto quicado; na última, transferiremos o peso do corpo para o e pé direito.



Como nosso pé esquerdo foi liberado do peso do corpo no último ponto acima marcado, em uma segunda parte do exercício refaremos todos os movimentos e escalas cantadas, desde os quadrados associados à escala ascendente, desta vez começando o movimento com o pé esquerdo.

Há mais de trinta anos trabalho com exercícios desse gênero e cada vez que o faço me comovo, com uma sinceridade que me fascina. Além do próprio prazer que experimento ao praticar esse tipo de polifonia, há a sensação indescritível de estimulá-lo nos outros.

Referências

ALVES, R., *Variações sobre o prazer* Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette, São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

CLEMENTS-CORTES, A. (2015). Singing for health, connection and care. *Music & Medicine* 7(4), 13–23. Clift, S., & Hancox, G. (2010). The significance of choral singing for sustaining psychological wellbeing: Findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany. *Music Performance Research* 3(1), 79–96.

DUNBAR, R.; KASKATIS, K.; MACDONALD, I. & BARRA, V., *Performance of Music Elevates Pain Threshold and Positive Affect: Implications for the Evolutionary Function of Music*, *Evolutionary Psychology* 10, p. 688-702, October 2012. Disponível in: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/147470491201000403>

GICK, M. L. (2011). Singing, health, and well-being: A health psychologist's review. *Psychomusicology*, 21, 176–207. doi:10.1037/h0094011

GRAPE, C., SANDGREN, M., HANSSON, L. O., ERICSON, M., & THEORELL, T. (2003). Does singing promote well-being? An empirical study of professional and amateur singers during a singing lesson. *Integrative Physiological & Behavioral Science*, 38(1), 65–74.

LOWEN, Alexander. *Pleasure: a creative approach to life*. New York: Penguin Books, 1980.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

SANAL, Ahmet Muhip & GORSEV, Selahattin. *Psychological and physiological effects of singing in a choir* *Psychology of Music*. May 2014, v. 42, n. 3, p. 420-429. Disponível in: <https://doi.org/10.1177/0305735613477181> (First Published April 8, 2013)

REVISTA PANACEA | VOLUME 2 | 2021



Coquetel Clown Osvaldo Gabrielli. Foto: Ed Viggiani.

Espaço, sonoridades e corpo cenográfico

Oswaldo Gabrielli

Cada um de nós tem uma forma predominante de perceber o mundo e de relacionar-se com ele. Algumas pessoas são mais analíticas, têm um enfoque mais racional dos acontecimentos; outras enxergam o mundo por caminhos mais intuitivos, emocionais, ou o percebem basicamente a partir do contato direto, daquilo que seus sentidos lhes proporcionam. Ainda que utilizemos palavras para definir o mundo que nos rodeia e, assim, estabelecer códigos comuns entre nossos pares, pode acontecer de uma mesma palavra provocar estímulos diferentes em pessoas diferentes. Se eu, por exemplo, falar a palavra “floresta”, poderei provocar uma reação mais analítica que funcionará quase como um verbete de dicionário: “Um conjunto de árvores próximas umas das outras que cobre uma vasta extensão de terra”. Para outras pessoas, a mesma palavra poderá provocar emoções e associações diversas ligadas a sentimentos de liberdade, bem-estar ou medo, por exemplo. Pode ainda acontecer de a palavra “floresta” estar carregada de lembranças de vivências sensoriais, como o barulho das árvores movidas pelo vento, o cheiro das flores quando a primavera vem chegando, a textura das folhas secas ao serem tocadas ou pisadas, a imagem de galhos dançando sob um céu azul, o sabor de uma fruta silvestre recém-colhida. Nas artes cênicas, acontece algo similar. Alguns artistas têm um vínculo muito forte com a palavra falada, enquanto outros se expressam melhor através da utilização da música, do corpo ou da força das imagens.

O Teatro é uma arte constituída por um conglomerado de diferentes linguagens que se articulam para contar algo. Podemos observar numa montagem teatral uma diversidade de caminhos e propostas que nos dão dicas de como a cena foi concebida pelo encenador e de como esta será percebida pelo público. Para um encenador, no momento da escolha da maneira de apresentar uma determinada cena, a preferência pela predominância da palavra, do gesto, da música ou da imagem virá de uma motivação muito pessoal. São escolhas que passam exatamente pela forma como cada um percebe o mundo, o que acarretará a forma como irá traduzi-lo.

Vejo todas as artes, de alguma maneira, como se entrelaçassem nossos sentidos trazendo um conjunto complexo de informações. A Música, talvez a mais abstrata de todas as artes, tem a capacidade de provocar imagens, de nos fazer imaginar cores, lugares, cenas que surgem como se estivéssemos vendo um filme. As Artes Plásticas, além daquilo que concretamente estamos enxergando através da visão, também nos proporciona ritmos nos traçados geométricos que estruturam as formas e as cores, o gesto oculto do pincel do artista, a música provocada pela alternância de curvas e retas. A Dança claramente articula de uma maneira harmônica música e imagem. Neste sentido, eu arriscaria dizer que o Teatro, enquanto lugar de soma das diversas linguagens, é a arte total onde todas as outras artes podem estar presentes em diálogo, influenciando-se mutuamente.

Tentarei analisar, neste texto, o tema específico da visualidade nas Artes Cênicas a partir da minha experiência pessoal como realizador, levantando as motivações e alguns dos caminhos trilhados. Não pretendo que minha experiência pessoal se transforme numa tese, por isso peço que tomem este texto apenas como impressões pessoais, subjetivas de um artista.

Tive uma formação artística bastante eclética. Iniciei-me nas Artes Plásticas aos 8 anos trabalhando em um ateliê de cerâmica, enquanto minha formação acadêmica passou por duas escolas de Belas Artes, na Argentina. Cantei em dois corais até os 19 anos e o Teatro apareceu já na adolescência ao participar de vários grupos amadores. Aos 17, descobri o Teatro de Bonecos e foi paixão à primeira vista. Acredito que este envolvimento com diferentes linguagens artísticas determinou minha busca constante por um teatro total, onde todas as linguagens tivessem a mesma relevância na hora de contar uma história. Mesmo o Teatro já sendo ~~uma interação que realiza naturalmente~~ ~~dead linguagens~~, no geral há ~~teatro fitepo no cenário~~ da palavra falada pelo ator em detrimento das demais linguagens presentes na encenação, normalmente posicionadas como coadjuvantes. Cenografia, figurino, iluminação e gesto entram como elementos secundários e, às vezes, com um caráter decorativo, para ilustrar algo. Minha busca sempre foi por esse teatro total onde todas as linguagens se articulam para criar uma obra

coesa e mestiça. Essa busca não é algo novo, nas artes cênicas temos dois exemplos marcantes, na dança com a obra de Oskar Schlemmer e seu *Triadisches Ballett*, e no teatro com a obra de Tadeusz Kantor. Essa busca por um teatro total foi ganhando força e se consolidando no teatro contemporâneo, vindo a receber novos nomes como Teatro Pós-Dramático e Cena Expandida.

A palavra falada numa peça teatral coloca, a princípio, a necessidade de se entender racionalmente aquilo que é dito, de modo a decifrar a trama, analisar as situações que se apresentam, tentar entender quem é quem na arquitetura que o dramaturgo desenhou. Ela prioriza traduzir o mundo com bastante objetividade, expor ideias, propor enredos articulados, estabelecendo uma linha direta com o intelecto do espectador. Isso demandará uma especial atenção de parte do público para que não perca nenhuma das peças do quebra-cabeça que está sendo apresentado.

Enquanto algumas obras teatrais têm como prioridade passar para o público conteúdos objetivos elaborados previamente pelo autor, outras almejam uma percepção mais holística de seus conteúdos, nos inserindo na trama sem a necessidade de se ter que entender objetivamente tudo que é colocado em cena. Este tipo de proposta cênica irá lançar mão de todos os recursos disponíveis para envolver o público, podendo dar foco tanto à palavra falada, quanto à partitura corporal dos atores, à cenografia, ao figurino,

a máscaras, bonecos, iluminação, sonoplastia, vídeo e ao que mais se fizer necessário.

Quanto ao uso da palavra, este pode se dar de modo a expressar conteúdos de forma clara e objetiva, ou num formato em que a palavra traga sonoridades, proponha imagens, sensações. Neste caso, o uso da palavra poética vai nos aproximar daquela sensação abstrata que a música nos propõe, num caminho mais contemplativo e sensorial no qual nos deixamos envolver pelas imagens subjetivas que as palavras engendram, pela sua musicalidade, pela cadência com que são ditas. Esse tipo de utilização da palavra nos propõe “viajar” sem nos preocuparmos com uma eventual perda do fio da meada.

Em 2005, o Grupo XPTO iniciou uma pesquisa sobre a obra do poeta Federico Garcia Lorca que viria a durar seis anos. Este mergulho na obra do poeta nos fez perceber claramente que a palavra por ele proposta tanto em sua produção poética, quanto na dramaturgia estava carregada de imagens, de sons, de cores, de cheiros, de sensações. A palavra conseguia nos instalar num estado de escuta onde não mais existia a luta para “entender” o que era dito, mas sim um “sentir” com o corpo inteiro a palavra em cena. Lorca aproveitava inclusive as rubricas de suas peças teatrais para instalar na dramaturgia um estado total de imersão poética. Muitas dessas rubricas são verdadeiros poemas que, em tese, por se tratar de rubricas, não deveriam ser levados à cena.

(Cuatro serafines con las alas de gasa celeste bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si montaran en bicicleta. El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de nuestro amigo. Con gran sorpresa de todos, el otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar.)
O Passeio de Buster Keaton – FGL

Da performance ao Teatro Pós-Dramático

Quando cheguei a São Paulo em 1980, tomei contato com a arte da Performance produzida na cena cultural paulistana ao construir objetos de grandes dimensões para o artista plástico Aguilar e sua Banda Performática. Em 1984, com o nascimento do XPTO, começamos a realizar experimentos performativos em espaços não convencionais. Estas performances se caracterizavam por seu grande impacto visual, plástica música e gestualidade à imagem. Criamos para o segundo espetáculo do grupo, “A infecção sentimental contra-ataca”, enormes sacos de lixo que ganhavam vida como seres autônomos. (Foto 1) Foram criados, também, estranhos personagens que deformavam nossos corpos com prolongações de canos de plástico derretidos anexados a nossos braços e pernas. Estas construções não eram figurinos. Eram como apêndices que distorciam o corpo humano para criar algo novo, gerando entidades indecifráveis. A cena ganhava uma visualidade onírica que prescindia da palavra. A soma da imagem com o gesto e a música dava unidade a cada experiência. Posteriormente isto seria definido como Teatro

Pós-Dramático, mas, no momento em que foi criado, esse formato de encenação não tinha um nome específico, nem tínhamos preocupação em conceitualizá-lo. Sabíamos que este tipo de obra flertava com o surrealismo por tomar como ponto de partida processos intuitivos de criação, e tínhamos em mente que estas formas animadas propunham ao público uma experiência de caráter onírico. Porém, o grupo pode entender melhor o poder que estas imagens produziam no público num processo que se deu posteriormente, quase ao acaso, nas primeiras viagens do XPTO para fora do Brasil. Num festival na antiga Iugoslávia, em 1986, muitas pessoas se emocionaram com estas cenas, concebidas originalmente como um reflexo da paisagem urbana de São Paulo: seres monstruosos nascidos do desastre nuclear de Chernobyl que, por sua vez, havia acontecido alguns meses antes de nossa apresentação. Na Espanha, nesse mesmo ano, uma matéria jornalística falava dos “toros marinos” que o XPTO havia criado. Essa capacidade que uma mesma cena tinha de provocar leituras diferentes, subjetivas em cada lugar, em cada cultura, serviu de alerta e nos entusiasmou a enveredar por um teatro onde a visualidade e o caráter onírico fossem um norte.

Ainda assim, não conseguiria considerar ~~seja elemento objeto~~, um boneco, uma máscara ou um figurino, como uma entidade autônoma apenas por sua expressão plástica. Para mim, ele estará sempre ligado ao gesto do ator e à música que conduz a ação, todos

devidamente integrados. O mesmo aconteceria com a cenografia. Uma cenografia não teria função se não alocasse conteúdos capazes de alimentar de forma efetiva a cena. Acredito que cada elemento apresentado deve ter relevância, estabelecendo um diálogo direto com a cena, com o que se quer dizer, mesmo que isto esteja oculto para o público.

O corpo cenográfico

As primeiras montagens do XPTO foram realizadas em caixa preta. Esse ambiente cênico neutro que não faz qualquer referência a um momento histórico ou a um local específico é o espaço perfeito para se dar foco a certos elementos presentes na encenação, como os figurinos esculturais ou os apêndices visuais que determinam ~~gumas~~ personagens.



Estação Cubo na Paulista. Grupo XPTO. Direção: Osvaldo Gabrielli. Foto: Luiz de Oliveira.

Numa peça teatral mais tradicional, o figurino geralmente “algumas ilustra” características da personagem; se é rica ou pobre, gorda ou magra, e mais uma série de especificidades que muitas vezes são solicitadas pela dramaturgia. Construimos com esse tipo de figurino uma espécie de máscara para o ator que determinará um espaço e um tempo histórico. Nas primeiras obras que realizamos com o XPTO, primamos por fazer com que o figurino ou a imagem final de cada personagem ampliasse o corpo do ator, através da utilização de vestidos enormes, chapéus de grandes proporções ou prolongações nos braços e pernas. Isto servia para desconstruir o corpo humano e construir o que chamamos de “alegorias brincantes”, para usar a denominação certa dada pelo crítico teatral Alberto Guzik ao comentar uma de nossas obras. O chamado figurino formava junto ao ator um ser único, como aqueles caranguejos marinhos que se apropriam de uma concha para ser seu habitat. Dou a seguir um exemplo.

Na peça “O Pequeno Mago”, a Rainha da história vivia trancafiada num castelo. Foi construído para ela um figurino feito de bolas enormes que enclausuravam seu corpo. (Foto 2) Após superar as dificuldades iniciais de utilizar um figurino que não permitia grandes movimentos, a atriz Grace Gianoukas criou uma partitura corporal fantástica que lhe permitiu aproveitar estas limitações que, transformadas em gags, reforçavam o perfil de sua personagem: uma rainha medrosa vivendo protegida dentro de um

castelo que, ali, era sua própria roupa. Este tipo de figurinos, ao reforçar o caráter clownesco das personagens, presta-se a um determinado tipo de encenação onde a partitura corporal e o suporte da música são elementos fundamentais. Um outro exemplo é o espetáculo “Coquetel Clown”, no qual as personagens utilizavam roupas enormes que permitiam criar desenhos e jogos corporais que, em alguns casos, aproximavam-se do imaginário daqueles joguinhos eletrônicos típicos dos anos 80.

Arquitetura Cenográfica, Cenografia, Cenários e Objetos Cênicos

Quando penso na cenografia para um novo trabalho procuro fazer com que esta interfira na cena como um elemento vital, necessário para contar a história. Se ela não for fundamental, prefiro retirá-la de cena. O aspecto decorativo ou ilustrativo de um cenário torna-se desnecessário para nós.

Por serem em geral muito dinâmicos, os espetáculos do XPTO muitas vezes precisam de cenografias com possibilidade de rápidas transformações, de modo a permitir múltiplas utilizações para um determinado elemento cenográfico colocado em cena. Na peça “Babel Bum”, construimos duas engenhocas de tubos de ferro que viravam um barco, suportavam escadas para que dois anjos lutassem no céu ou transformavam-se em máquinas que representavam engrenagens do tempo, entre diversas outras funções.

Em 2001, realizamos um espetáculo chamado “Estação Cubo” que tinha em sua proposta cenográfica um embrião do que naquele momento eu chamaria de dramaturgia de janelas e hiperlinks, em referência aos dispositivos de navegação presentes nas interfaces dos computadores. Basicamente a cenografia era um cubo de 6 metros de aresta que, por sua vez, era formado pela justaposição de 27 cubos internos de 2 metros de aresta, cada um. As atuações aconteciam nos três andares internos, no teto do cubo e ainda no chão do entorno, com a participação de 32 artistas. Foi um trabalho de pesquisa criado a partir de mais de cem depoimentos de pessoas que vivem na cidade de São Paulo, para ser apresentado ao ar livre em áreas públicas. O espaço da cidade em diálogo com um recorte do pensamento de seus habitantes. O público ficava disposto em cadeiras posicionadas em frente às quatro faces do grande cubo. Este espaço cenográfico determinou a necessidade de uma dramaturgia de recortes sem começo nem fim. Os textos não estabeleciam entre si uma continuidade discursiva, funcionavam como fragmentos autônomos e, às vezes, eram falados simultaneamente. Quem articulava tudo e ia construindo a dramaturgia final era o próprio público. Nesta montagem, o cubo cenográfico foi tomado como ponto de partida para a construção da obra, vindo a determinar todos os outros elementos incorporados posteriormente (dramaturgia, partitura corporal dos atores, música etc.). Destaco a grande importância de

este espetáculo ter sido apresentado em locais muito diferentes de São Paulo como parques, o centro da cidade, uma área empresarial como a Avenida Paulista ou regiões da periferia, o que propiciou entornos e públicos espontâneos muito diferentes em cada local.

A arquitetura cenográfica do Teatro Oficina

Para finalizar, gostaria de abordar algumas experiências que dizem respeito à arquitetura cenográfica, focando em meu trabalho como diretor de arte para “Os Sertões”. Os sete anos em que trabalhei no Teatro Oficina fazendo a direção de arte para os cinco espetáculos que nasceram da adaptação para os palcos do livro Os Sertões de Euclides da Cunha foram fundamentais para que eu entendesse a importância da arquitetura cenográfica, a importância de as escolhas se relacionarem com o espaço onde acontecerá uma encenação. Para quem não conhece o Teatro Oficina projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi em parceria com o arquiteto Edson Elito, eu poderia resumi-lo como um espaço de aproximadamente 9 metros de largura por 40 metros de comprimento, com cerca de 12 metros de altura, configurando uma pista central estreita que apresenta um leve declive da entrada para o fundo do teatro. Em uma das laterais da pista, há uma gigantesca janela que recebe a luz do dia e, à noite, mostra o entorno da cidade com suas luzes acesas. Uma parte do seu teto é móvel e pode ser aberto em função da necessidade da encenação. Junto à janela, uma gigantesca árvore



Oficina Estação Cubo na Paulista. Foto: Osvaldo Gabrielli.

cisalpina nasce no interior do teatro e atravessa um muro de tijolos para se projetar no céu do bairro da Bela Vista. No lado oposto, encontra-se uma fonte de água. O público fica acomodado em arquibancadas e bancos de madeira em três níveis diferentes. Quando assistimos qualquer montagem neste teatro, ao mesmo tempo em que estamos vendo uma obra teatral, estamos também intencionalmente expostos à paisagem do Bixiga, bairro originalmente de imigrantes italianos que hoje é uma região boêmia com uma grande concentração de teatros e uma efervescente vida cultural. Neste teatro, a proximidade do público com a cena é tão grande que nenhum elemento cênico “falso” resiste. Tudo fica escancarado; figurinos, cenários, objetos cênicos. A própria presença da enorme janela faz com que a direção de arte tenha que levar em conta esta situação de proximidade com o mundo real. A artificialidade, tão comum nos palcos italianos, ali não resiste, fazendo com que a materialidade dos objetos utilizados na encenação esteja todo o tempo em diálogo com a arquitetura cênica. Meu trabalho inicial foi transformar a arquitetura do teatro

numa “máquina de guerra”, como Zé Celso a denominava. Para isso acontecer, foi escavada embaixo da pista-palco do teatro uma trincheira-corredor de 30 metros de comprimento com saídas laterais por baixo das arquibancadas do público. O teto desta trincheira estava coberto por uma pista metálica que lembrava o chão rachado do sertão. Através de micro furos na trama desta pista metálica, o público conseguia enxergar a passagem dos atores-jagunços pela trincheira subterrânea, armando tocaias para os inadvertidos soldados que passavam por cima.

Também foi necessário criar enormes passarelas na frente da janela de vidro que permitiam utilizar todo o espaço do teatro em diferentes planos de atuação, propiciando ao público uma imersão total na obra. Canhões de ferro estilizados subiam e desciam as encostas de montanhas imaginárias criadas pelas escadarias do teatro. Jagunços pulavam de assalto por trás da plateia ao saírem do interior das trincheiras. Tudo convergia para esse estado de guerra incorporando o próprio público como parte da encenação.



O Velho e a Horta. Cia PeQuod - Teatro de Animação. Direção: Miguel Vellinho Foto: Renato Mangolin.

Abaixo da linha do mar – Uma experiência visual da Cia PeQuod

Miguel Vellinho

Resumo: O artigo apresenta uma discussão sobre a visualidade no Teatro para a Infância, a partir de uma experiência na montagem de *Marina, a sereiazinha*, espetáculo da Cia PeQuod – Teatro de Animação, em que a questão cenográfica se impôs como ponto-chave da encenação. A água usada no espetáculo se coloca como disparador de imagens que são revisitadas nas memórias, nas lembranças e nas sensações geradas pela materialização deste elemento em cena.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Teatro de Animação, Cia PeQuod – Teatro de Animação.

O devaneio da criança é um devaneio materialista.

A criança é um materialista nato.

Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas.

Gaston Bachelard

Como surpreender novamente as crianças?

Estimulado pela provocação de escrever algo sobre a visualidade em espetáculos destinados à Infância, resolvi resgatar e compartilhar a experiência vivida em 2010 durante a montagem de um espetáculo em que a referida questão se colocou à frente de todos os outros elementos que



compõem um espetáculo teatral: atores, texto, equipe técnica etc. Mais precisamente, quero dizer que a Cenografia precisou de uma atenção redobrada para poder acolher uma ideia de encenação que só faria sentido se pudesse atender às necessidades dadas como premissa do projeto. No verbete dedicado ao Teatro visual, há claro um parágrafo que endossa, obviamente, esta ênfase da Cenografia quando diz que:

“Enquanto a cenografia torna-se (...) a categoria central da representação, ela se faz sucessivamente ‘militante’, ‘engajada’, ‘integrada’, ‘ilustrada’, ‘exaltada’ etc., ela reatcom a escritura cênica dos mestres da cena dos anos 1970 e 1980, ela se situa no centro de todo o espetáculo (...)” (PAVIS, 2017, 340).

Naquele ano, a Cia PeQuod – Teatro de Animação, companhia que criei no Rio de Janeiro em 1999, resolveu levar à cena uma adaptação de um conto de 1837, o mundialmente conhecido *Sereiazinha*, de Hans Christian Andersen (1805-1875). Para dar uma materialidade à história, que em grande parte se passa no fundo do mar, havia o interesse de se colocar água em cena, em aquários, que se reconfiguravam como caixas cênicas líquidas. Foram construídos quatro grandes aquários que, juntos, somavam

Marina, a Sereiazinha. Cia PeQuod - Teatro de Animação.

Direção: Miguel Vellinho Foto: Renato Mangolin.



Marina, a Sereiazinha.

Cia PeQuod - Teatro de Animação. Direção: Miguel Vellinho Foto: Renato Mangolin.

quatro toneladas de água sobre o palco e uma operação complexa de engenharia para suportá-los sem causar nenhum dano à sustentação física do teatro. Uma estrutura de madeira, que remete a elementos de uma embarcação, com escadas, deque e gávea, alicerçava visualmente os aquários e intercalava-os com os balcões necessários à manipulação direta, usados na parte seca e terrestre da história. E tudo isso por quê? Para tentar responder a uma pergunta que me ocorre sempre que miramos no público infantil:

como surpreender novamente as crianças? Neste caso, havia ainda como elemento de comparação a bem-sucedida – mas adocicada – versão dos estúdios Disney para o mesmo conto. *A pequena sereia*¹, (*The Little Mermaid*, 1989) trouxe para as telas o universo onírico e muito colorido da vida marinha que encantou adultos e crianças pela explosão de cores, formas, movimentos e música. Não parece estranho perceber que tal ambiente voltasse potencializado anos mais tarde em outro *blockbuster* da mesma empresa, agora associada

¹ Dirigido por Ron Clements e John Musker, é o 28º Filme de animação da Disney.

à Pixar: *Procurando Nemo*² (*Finding Nemo*, 2003), que, graças aos avanços tecnológicos da animação digital, aprofundou a relação imagética desse ecossistema com o mesmo público. Tais instâncias me levaram a não abrir mão de uma experiência também profunda, radical, em que a concretude da água fosse não só um elemento presente, mas também ativo na cena. Sim, porque é disto que vamos tratar aqui: de como as imagens estão em disputa e de como o Teatro, na maioria das vezes,



Marina e Sereiazinha. Cia PeQuod Teatro de Animação.
Direção: Miguel Vellinho. Foto: Renato Mangolin.

vem perdendo fragorosamente a batalha em um mundo que oferece atrações visuais muito mais interessantes para as crianças do que atores que entram e saem das coxias durante uma hora. A questão estabelecida por nós em *Marina, a sereiazinha*³ era de efetivamente oferecer algo

visualmente impactante e que fugisse de qualquer tentativa torpe de frustrar a construção imagética de uma criança ao adentrar a sala de espetáculo em busca de algo que se aproxime das suas expectativas tão já idealizadas em relação à história proposta. Era inaceitável fazer um espetáculo com bonecos flutuando no ar em meio a algumas bolhas de sabão sopradas por alguém do elenco enquanto os personagens atravessassem uma cenografia repleta de elementos subaquáticos... E secos! Além de ser passadista, uma eventual tentativa de imprimir desta maneira a ideia de um ambiente subaquático recairia no problema da *imagem fraca*⁴, aquela que é desprovida de potência, criada assim pelo artista de maneira consciente ou inconsciente. No meu entender, eu jamais me colocaria em desafio ao usar tal premissa, pois não haveria pesquisa nem qualquer avanço ao pensar em um espetáculo, um processo artístico sem a presença do risco. Obviamente, há uma questão determinante nessa história que são as possibilidades financeiras disponíveis para bancar um empreendimento desses. Numa raríssima exceção na nossa trajetória, tínhamos à disposição um valor compatível para avançar o campo. A provocação (e estímulo) era a de entender como a materialidade da água poderia interferir na movimentação dos bonecos e estes, envolvidos em outra substancialidade que não o ar – que está, sobretudo, à mercê da ação

²Dirigido por Andrew Stanton, vencedor do prêmio Oscar de Melhor Animação de 2003.

³Espectáculo estreado em 7 de agosto de 2010 na Sala III do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (RJ), com o seguinte elenco: Liliane Xavier, Leandro Muniz, Mariana Fausto, Marcio Nascimento, Mona Vilardo e Miguel Araújo.

⁴ Segundo Boris Groys: “*imagens de visibilidade fraca, imagens que são necessária e estruturalmente ignoradas quando funcionam como componentes de imagens fortes com alto nível de visibilidade, como as imagens da arte clássica ou da cultura de massa.*” (GROYS, 2011, 96)

gravitacional sobre os mesmos –, apresentariam inusitadas cinesias. Mergulhados na água, os bonecos da peça se revelaram altamente expressivos, graças aos materiais utilizados na sua confecção (seria preciso um artigo só para falar dessas opções técnicas), mas, sobretudo, pelo tanto que a agitação da água gerava de movimentos aleatórios que contribuíam de forma significativa para a *animação* do boneco. É impossível não destacar as interferências da água nos cabelos das sereias, que se abriam e ondulavam de forma convincente, graças ao uso de materiais que imprimiam a ideia proposta. Da mesma forma, as caudas desses seres mitológicos, produzidas com seda, geravam um movimento visualmente fascinante e absolutamente de acordo com as necessidades dos personagens marinhos da história. Cabos presos às cabeças e à extremidade final dos corpos dos bonecos – no caso, suas caudas – possibilitavam a manipulação dos mesmos e também eram responsáveis por movimentar a água dos aquários que, por fim, tratavam de proporcionar outros acionamentos, para além do que o manipulador estava promovendo. Em crítica publicada de forma *online*, o jornalista Alexandre Santos ressalta que “A delicadeza, o colorido e os movimentos orgânicos das sereias impressionam pela realização perfeita, combinando técnica e ineditismo.” E eis que aqui, quando nos deparamos com a palavra ineditismo, temos a certeza de que o projeto atingiu seu objetivo. Se pretendemos recuperar a atenção do público de Teatro, infantil ou mesmo adulto, é necessário trazer de volta o sentido de surpresa

e de estupefação à encenação. Isso deveria ser lei.

Alguns antecedentes aquáticos Era uma condição *sine qua non* recuperar alguns aspectos sutilmente percebidos pela companhia muitos anos antes da estreia desta montagem. Em 2002, o espaço de representação de *O Velho da Horta* terceira montagem da PeQuod, incluía, entre os balcões usados para o manuseio dos bonecos, uma piscina que remetia à ideia de um rio que atravessava as terras do protagonista hortelão.



Marina a Sereiazinha. Cia PeQuod Teatro de Animação.
Direção: Miguel Vellinho. Foto: Renato Mangolin.

Durante a encenação, alguns objetos de cena caíam ou eram mesmo jogados à piscina de modo a mostrar à plateia a presença da água no cenário. Tais pontuações miravam para a redenção final do personagem, que adentrava o rio ao fim do espetáculo. O fato de colocar um boneco na água causava tanto alvoroço na audiência que eu vi ali a mesma excitação de quando experimentamos esta marcação pela primeira vez nos ensaios. Com água até a cintura, o boneco em contato com a

água induzia a plateia a um estado de expectativa e atenção, pois tal situação é pouco comum em palcos ocidentais. A conjunção desses elementos imprimiu uma novidade, um ato inusitado em um momento crucial da história. Mais que isso, serviu como provocação interna da companhia no sentido de buscar uma história que permitisse a possibilidade de mergulhar os bonecos n'água. E ver o que aconteceria depois.

Não posso deixar de incluir nessa história a marcante apresentação das marionetes aquáticas do Vietnã que eu vi ainda nos anos 1990 em São Paulo, em uma edição dos inesquecíveis festivais de Teatro organizados por Ruth Escobar⁵ (1935-2017). Na tradição vietnamita, os bonecos apresentam-se na linha da água, em cenas dançadas e acrobáticas compostas também por um grupo musical ao vivo que impõe à apresentação um vigor expressivo a mais. Não há como não se encantar pelo maravilhamento dos movimentos dos bonecos – personagens humanos, animais e seres fantásticos, como dragões – comandados à distância por longas varas que são acionadas por manipuladores não totalmente visíveis. Os vietnamitas também são um ponto nesta história, mas, interessava-me, sobretudo, a submersão. Gaston Bachelard (1884-1962), em um livro dedicado às águas, à imaginação e à matéria, compartilha do mesmo interesse pelos mares, pelas águas salgadas, quando revela que: “(...) não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade.” (BACHELARD, 2002, 09). O autor,

⁵ Atriz e produtora radicada em São Paulo, responsável pelo Festival Internacional de Teatro, uma iniciativa pioneira iniciada ainda nos anos 1970.

nascido no interior da França, conheceu o mar já adulto; sua intimidade com o ambiente aquático se limitava, portanto, aos rios que passaram em sua vida. Do mar pouco se fala no livro e, curiosamente, como vemos, a ideia de amplidão da paisagem litorânea sugere pouco interesse; o cerne do seu entusiasmo está em quão profundas são aquelas águas. E o que elas guardam, para além dos nossos olhos.

Conceito e desafios da montagem

Marina, a sereiazinha começou a tomar forma em 2005, quando se completavam os duzentos anos de nascimento do autor dinamarquês. Engendramos um projeto grande em que a montagem era uma das atrações. Por limitações orçamentárias, tivemos que esperar mais cinco anos até a sua estreia. Foi então que o projeto começou a ganhar corpo e estrutura dramática, ao aproximar a história de Andersen das canções praieiras de Dorival Caymmi (1914-2008).

Era possível levantar o enredo do conto tendo como base textual e dramática a série de canções do compositor baiano – muitas delas bastante populares, clássicas até – e ter também as músicas como outro canal de acionamento emocional com a plateia. E como o espetáculo se destinava à infância, fomos buscar um tratamento contemporâneo para as canções, eletrônico, de acordo com as sonoridades deste século, mas sem deturpá-las harmonicamente, executadas e cantadas ao vivo pelo elenco.

Oito anos depois de *O Velho da Horta*, a PeQuod encontrou condições apropriadas de orçamento para, enfim, pôr em prática uma de suas experimentações cênicas mais audaciosas em mais de duas décadas de trabalho. Como já dito, as questões técnicas que envolveram esse feito foram muitas e não haverá espaço para comportá-las aqui, pois minha intenção é voltar-me para os pontos imagéticos daquela experiência. Com esses quatro aquários, era possível estabelecer ambientes diferentes que acolhiam a história perfeitamente. Um dos aquários retangulares, dispostos mais próximos da plateia, serve de cenário para a família da protagonista – suas irmãs e seu pai, o Rei dos mares. Com um piso que sugere o fundo do mar e vegetação artificial nas laterais, é o aquário que se estabelece como lugar de recolhimento e proteção. Do outro lado do palco, posicionado simetricamente a este, está o ambiente da Bruxa do Mar, que no conto é apresentado como um charco. Com vegetação mais densa, de tonalidades mais escuras, e tendo a ideia de fundo do mar complementada pela presença de rochas e pela iluminação sempre de menor intensidade, é ali que se dá o encontro de Marina com o seu destino trágico. A Bruxa do Mar apresenta-se também com diferenças consideráveis em relação aos outros seres marítimos da história – metade mulher, metade moreia, a antagonista, como construção, é um dos bonecos mais interessantes de todo o repertório da PeQuod. Os outros dois aquários, os quadrados, que ficam em um nível mais alto que os retangulares, complementam outros ambientes

da história. Um deles é totalmente desprovido de qualquer elemento, configurando o mar aberto, o que permite fazer cenas que sugerem muita profundidade quando utilizado com bonecos de menor proporção; o outro comporta uma estátua submersa, tal como as tantas vistas em Baiae, a antiga cidade romana parcialmente submersa no Mar Mediterrâneo – no conto de Andersen, a sereiazinha adota a estátua de um jovem como seu maior confidente. Resumidamente, eram quatro recortes de ambientes marinhos diferenciados, com a máxima fidelidade que nos foi possível e que resgatavam uma memória subaquática, uma forma inusitada de espetáculo com bonecos e que, por sua surpreendente presentificação da água, era capaz de acionar relações inimagináveis na plateia. Sensações amnióticas, uterinas, maternas e tão ancestrais quanto as músicas de Caymmi, que conhecemos desde sempre. Segundo a crítica Gláucia Santos, em texto publicado no site do CEPETIN (Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantil), a presença das canções do baiano “Faz-nos sentirnos como se o próprio mar estivesse perto de nós, é possível sentir a brisa, o cheiro e o barulho das ondas no momento em que as ouvimos”. A visualidade do espetáculo, portanto, obviamente não está no que apenas se apresenta em cena, mas também na sua capacidade de evocação da plateia, em que a água, como especifica Bachelard, é um elemento da imaginação materializante.

A PeQuod, no início da sua trajetória, lançou-se em um estudo prático sobre as possíveis aproximações da linguagem

cinematográfica com o Teatro de Animação. Em pelo menos dois espetáculos anteriores a *Marina*, as experimentações traziam replicações de determinados elementos do Cinema clássico narrativo, como as vistas em *Sangue bom* (1999) e *Filme noir* (2004). Nessas montagens, a encenação absorveu os *travellings*, os *flashbacks*, a narração em *off*, o sentido de edição próprio da arte cinematográfica. Em *Marina*, podemos dizer que este estudo chega ao ápice quando estabelecemos que os quatro aquários se traduziam como quatro telas, em que a iluminação dava o sentido narrativo através de cortes para um ou outro aquário, impondo a ideia de edição de forma mais clara que nas encenações anteriores. O uso de três tamanhos diferentes de bonecos (com 20cm, 50cm e 80cm) imprimiram uma ideia de profundidade de campo até então não explorada. Entre um aquário e outro, os bonecos apareciam com maior ou menor proximidade, reiterando a noção de um oceano com ausência de limites espaciais. Tal intenção mereceu destaque na crítica de Macksen Luiz, publicada no *Jornal do Brasil*, quando aponta que: “Na junção de atores e bonecos e na concepção cenográfica atraente, criam-se enquadramentos em que os cortes visuais dão uma dimensão, ora reduzida, ora ampliada da cena.”

Não é minha intenção dizer aqui que só com orçamentos milionários pode-se arrebatar o público infantil. Nada disso. Ilo Krugli⁶ (1930-2019), lá pelos idos de 1974, ensinou-nos que não

é preciso muita coisa para conquistar esse público tão exigente. Bastam boas ideias, boas intenções e entender, de uma vez por todas, que a criança que está na plateia merece respeito e não admite ser maltratada no seu imaginário. Ela, muitas vezes, sabe até mais que muitos encenadores que insistem em ludibriá-la com golpes toscos e desprovidos de qualquer poesia. Neste segmento das Artes Cênicas, no qual entendemos que os aspectos visuais têm uma relevância considerável, é obrigação de quem cria e produz apresentar os muitos mundos que habitam dentro e fora de nós. Sempre.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GROYS, Boris. *O universalismo fraco*. In: *Revista Serrote*, número 9, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Jornal: Crítica do espetáculo *Marina Poesia debaixo d'água* por Macksen Luiz, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 de agosto de 2010.

Sites: <https://freakshowbusiness.wordpress.com/2010/09/09/critica-marina-peca-da-cia-pequod/amp/>. Acesso em 26/07/2021. <http://www.pequod.com.br/2015/portfolio-item/sinopse-2/> Acesso em 26/07/2021

⁶ Diretor argentino, naturalizado brasileiro, diretor do Teatro Ventoforte, grupo surgido a partir da montagem do espetáculo *Histórias de lenços e ventos* (1974), no Rio de Janeiro (RJ), e que pavimentou novos caminhos para a dramaturgia e encenação de espetáculos destinados à Infância no Brasil.

As presenças ao vivo e *online* do Mamulengo Sem Fronteiras.

Valmor Níni Beltrame

Resumo: o texto reflete sobre apresentações teatrais realizadas pelo grupo Mamulengo Sem Fronteiras, de Brasília (DF), nas edições do Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens de Blumenau – FENATIB, nos anos de 2018 e 2021. A primeira apresentação foi efetuada de modo presencial (em 2018), e a segunda de modo remoto, *online*, (em 2021), obedecendo às normas sanitárias impostas pela pandemia da COVID-19. Busca-se apontar peculiaridades existentes nos dois formatos de apresentações com destaque para aspectos técnicos, relação com o público e potência da linguagem do teatro de animação.

Palavras chave: FENATIB; Mamulengo Sem Fronteiras; Teatro de Animação.

No ano de 2018, o grupo candango Mamulengo Sem Fronteiras, depois de realizar três apresentações da peça *Exemplos de Bastião*, no município de Indaial e em Blumenau, encerraria sua participação no Festival no dia 19 de abril com uma apresentação programada para a Praça do Teatro Carlos Gomes.¹ A chuva que começou a cair pouco antes de seu início, impediu que a mesma se desse na Praça e foi transferida para o salão térreo do

¹ O 21º FENATIB aconteceu período de 13 a 20 de abril de 2018 e o grupo fez quatro apresentações de seu espetáculo entre os dias 17 e 19 de setembro.



Espectáculo *Mamulengo Sem Fronteiras* - Brasília - DF. Foto: Acervo do Grupo.

Teatro. Boa parte da plateia era formada por crianças da Escola Victor Hering.

No FENATIB de 2021² o grupo apresentou *O romance do pavão misterioso* em formato *online*. O canal do *Youtube*, plataforma na qual a peça foi exibida, registrou 2.553 espectadores de diferentes países como Brasil, países africanos de língua portuguesa e países da Europa. Chama a atenção o dado de 74% serem mulheres espectadoras e a maioria dos acessos se darem por telefones celulares ou *tablets*.

Sobre os espetáculos – Em *Exemplos de Bastião*, Walter Cedro é ator-animador, diretor e dramaturgo. A peça conta a história de Bastião, que se envolve em grandes confusões com o Capitão João Redondo, personagem antagonista, recorrente nas manifestações do nosso teatro de bonecos popular tradicional do Nordeste brasileiro. Bastião, apaixonado por Rosinha Bolebole, filha do temido Capitão, faz de tudo para se casar com ela e luta contra todos, inclusive bichos peçonhentos como a cobra anaconda e animais fantásticos como o Jaraguá. Eles se casam, nasce o filhinho e o mesmo corre risco de morrer ao ser atacado por estes animais. Superados tais

² O 23º FENATIB aconteceu no período de 20 a 27 de agosto de 2021 e a apresentação do grupo se deu no dia da abertura do Festival, dia 20. Vale lembrar que esta edição deveria ter sido realizada em 2020, porém foi transferida devido à pandemia da COVID-19.

problemas, seu batizado se transforma em grande festa animada por forró, música ao vivo, como acontece nas manifestações do nosso Mamulengo.

Acompanhei a apresentação, duplamente entusiasmado: com o trabalho teatral realizado pelo grupo e com o envolvimento direto, participativo das crianças no espetáculo.

A peça *O romance do pavão misterioso* conta a aventura de um rapaz chamado Evangelista, que, ao saber da beleza de Creuza, donzela aprisionada pelo Sultão (seu pai), é tomado por um forte desejo: resgatar a moça presa no sobrado, lá na Turquia e com ela se casar. Evangelista sai do Nordeste brasileiro, cruza o Atlântico e foge com Creuza, ajudado pelo pavão mecânico, construído por um cientista. Conforme o Programa do Festival, o mito do Pavão Misterioso se insere numa complexa simbologia: signo solar do fogo, da beleza, do poder de transmutação e vistosidade.³ As personagens centrais são apresentadas como bonecos e como atores por Walter Cedro (Evangelista) e Mirella Dias (Creuza).

Acompanhei a apresentação, entusiasmado com o trabalho teatral realizado pelo Mamulengo Sem Fronteiras, no entanto, as condições sanitárias me impediram de constatar a reação das crianças sobre o espetáculo.

Os dois trabalhos se destacam por oferecer uma narrativa “bem feita”, amarrada, em que o problema central e outros pequenos conflitos se apresentam e se resolvem pela ação dramática. O

ritmo das falas e das ações, o humor, os bonecos, e a música executada pelo grupo de forró, colaboram para tornar o trabalho vivo, envolvendo a plateia.

Considero importante incluir na programação do Festival, espetáculos como esses, com elementos do teatro de bonecos popular vivamente praticado no Nordeste e outras regiões do Brasil. Mostra diferenças culturais e sociais, evidencia outros modos de falar, de se expressar e de ver o mundo; ouvem-se outros sotaques; destaca a diversidade e a riqueza cultural do Brasil.

Em *Exemplos de Bastião* os principais conflitos se concentram em lutar para sobreviver aos ataques de monstros, bichos e animais fantásticos. Bastião, às vezes, mesmo com medo, enfrenta a todos para assim realizar seu sonho de casar com Rosinha Bole-bole e juntos criarem seu pequeno filho. Por sua vez, em *O Pavão Misterioso*, o desafio é Evangelista salvar Creuza subjugada ao pai que escolherá seu esposo. É interessante perceber que ela manifesta e reafirma que vai desobedecê-lo. Não se casará com o homem escolhido por ele, e que essa escolha é sua. A “atualização” da narrativa efetuada por Chico Simões e Chico de Assis, evidencia desse modo, que Creuza é uma jovem que faz respeitar suas vontades e não tem sentido sair do jugo do pai para cair noutra prisão, a de Evangelista. Há outro aspecto que merece destaque: Evangelista, obstinado em seu objetivo, empreende a longínqua

³ O 23º FENATIB aconteceu no período de 20 a 27 de agosto de 2021. O grupo fez uma única exibição, no dia 20 de agosto, na abertura do Festival, transmitida *online*. Extraído da literatura de cordel o texto foi por Chico de Assis e Chico Simões, trazendo modernidade ao enredo.

viagem do sertão nordestino até a Turquia para encontrar a sua amada. O recurso do teatro de sombras utilizado para mostrar a viagem cria um ambiente onírico e poético.

Cada espetáculo reafirma, a seu modo, questões relevantes: a importância de ter sonhos e não abandoná-los; a persistência para concretizar seus desejos; a coragem de dizer não, mesmo tendo que enfrentar autoridades; cuidar-se, ter ânimo, encarar os medos e os conflitos. São valores sutilmente apresentados pelo Mamulengo Sem Fronteiras para compartilhar com todos.

Sobre teatro o teatro de bonecos tradicional – Os dois espetáculos se apóiam nas poéticas do Mamulengo, João Redondo, Babau, manifestações do teatro de bonecos popular tradicional brasileiro. Diversos aspectos colaboram para criar envolvimento e cumplicidade com a plateia: a presença de bonecos de luva e de bonecos de vara animados pelos atores bonequeiros escondidos pela empanada; peijas e embates, pauladas e safanões nas lutas entre personagens; truques e recursos técnicos que possibilitam realizar movimentos com os bonecos, criando a impressão de que são vivos e tornam suas ações convincentes; a dança animada pela música ao vivo; a irreverência, o riso provocado por falas desconcertantes, dentro outros recursos.

Conforme Paco Paricio, diretor do Grupo Los Titiriteros de Binéfar, Espanha, neste tipo de espetáculo não são os aparatos tecnológicos que asseguram a qualidade da encenação, tudo se

sustenta pela narrativa, pelo jogo, pelo riso e pela ação: *o bonequeiro tradicional trabalha com arquétipos universais: a morte, o diabo, o patrão e, aparentemente, conta uma história simples* (2014, p. 69). Walter Cedro aproveita saberes produzidos pelos mestres do teatro de bonecos tradicional e os incorpora ao seu trabalho sabendo que a relação com a plateia se sustenta apoiada fortemente nesses aspectos.

Sobre a recepção - O espetáculo apresentando na edição do FENATIB de 2018 se deu de modo presencial, o público estava sentado em frente da empanada vendo simultaneamente, o ator, os bonecos e os músicos atuando nas cenas. Diferentemente, em 2021, a apresentação se deu no formato *online*. Os espectadores estavam em suas casas, muitas crianças em escolas, dentro da sala de aula. Essas realidades tão diferentes criam modos díspares de recepção: o modo presencial e o modo mediado pelo aparelho de TV, computador ou celular.

A organização deste segundo formato exigiu muito trabalho e aprendizado aos grupos de teatro, à coordenação do FENATIB e à sua equipe técnica. Vale lembrar que a escolha das peças que formavam a Programação do Festival já havia se dado em fevereiro de 2020, antes do início da pandemia no Brasil. Para a seleção, o vídeo foi uma ferramenta importante, no entanto, naquele momento, sua função era registrar a apresentação. Usava-se a câmera aberta, não havia tratamento para apresentação pública.

As iniciativas de apresentação teatral *online* praticadas antes da pandemia, ainda que de

modo raro, já se mostravam como ambiente fértil e promissor, porém pouco se conhecia sobre como efetivamente organizar um festival envolvendo apresentações de espetáculo, debates, palestras e cursos em tal modalidade.

A decisão de realizar o Festival no formato *online* obrigou cada grupo a gravar novamente o seu espetáculo, obedecendo a normas que tornassem o vídeo adequado para a apreciação, para ser exibido no Programa Oficial do Festival. Isso resultou numa forma híbrida que reuniu teatro com elementos do vídeo e do cinema.

Tudo foi planejado e realizado pela coordenação do FENATIB e pelos grupos de teatro com o objetivo de superar problemas que se evidenciavam em diversos eventos teatrais durante a pandemia. No período houve uma avalanche de apresentações de teatro *online*, com filmagens que nem sempre apresentavam boa qualidade técnica. Comentários recentes entre bonequeiros, postados nas redes sociais, evidenciam preocupações, dúvidas e a necessidade de se repensar essas práticas:

- *É fácil se aborrecer depois de 10 minutos de exibição de uma peça teatral online;*
- *Boa parte dos trabalhos apresentados nos ciberespaços não é pensada para essas plataformas e também não são avaliados sobre como se comunicam com os espectadores;*
- *Imitar o cinema usando cortes, zoom, várias câmeras, nem sempre melhora o trabalho teatral online;*

- *Talvez, apresentar teatro em ambientes virtuais seja um erro;*

- *Vídeo e teatro são linguagens artísticas diferentes. O que pode ser um belo recurso no teatro, como um boneco com pequenos defeitos, no vídeo aparece como desleixo. A confecção e a animação de um boneco para o vídeo é diferente do teatro.*

- *O teatro nunca será digital, a presença e o encontro são indispensáveis. O teatro é rito.⁴*

As preocupações são pertinentes, denotam o desejo de superar fragilidades e problemas no formato das apresentações. Ao mesmo tempo, evidenciam o quanto esse período de pandemia apresentou e continua apresentando desafios para os quais ninguém estava preparado. Para a organização do FENATIB, realizar o evento no formato *online* exigiu disponibilidade para aprender, ampliar sua equipe técnica e conseguir mais recursos financeiros para viabilizar a qualidade técnica necessária para realmente possibilitar a fruição dos espetáculos. E isso foi feito.

Não precisou esperar o encerramento do Festival para perceber que a recepção e a qualidade da fruição foram positivas. Constatou-se aumento numérico e a abrangência geográfica das platéias. Muitos se manifestavam pelo *chat*, canal disponibilizado pelo *Youtube*, plataforma na qual as peças eram exibidas, e escreviam pequenos textos com até 200 toques. Ali opinavam sobre o trabalho e também conversavam entre si, o que os

⁴ Dados extraídos de conversas entre membros do Grupo de WhatsApp: Brincantes de Teatro de Bonecos, realizadas nos dias 03 e 04 de agosto de 2021.

aproximava, apesar de distanciados fisicamente. Isso reverberou positivamente junto aos grupos de teatro e entre os organizadores do Festival.

No entanto, a ideia antes explicitada de que “O teatro é ritual” encontra ecos e é defendida por muitos praticantes desta arte. Creio que ainda repercute em muitos grupos, as palavras do mestre polonês J. Grotowski, que afirmava: *O teatro só não pode existir sem o relacionamento ator e espectador, pois é através dessa relação direta, viva e perceptiva que ambos estão em comunhão* (1992, p. 16).

Essa é uma discussão saborosa e longe de findar. Para colocar mais lenha nessa fogueira, relato o que aconteceu sobre a participação das crianças durante a apresentação de *Exemplos de Bastião*, no ano de 2018.

A peça começa com a música ao vivo executada pelo trio formado por sanfoneiro, zabumba e triângulo. Logo surge na empanada o Capitão João Redondo manifestando seu autoritarismo e atraindo para si o sentimento de antipatia, característico das personagens antagonistas. As respostas de desprezo manifestadas pelas crianças são imediatas. Rosinha Bole-bole e Bastião, depois de dançar e se beijar enfrentam o Capitão. Eles casam e nasce seu filho.

Nas cenas em que a cobra, o Jaraguá (figura que lembra a morte) se aproximavam da rede, berço do bebê filho de Bastião e Rosinha, as crianças se agitam, chamam os pais para cuidarem da criança e afastarem essas figuras

amedrontadoras. A participação de muitas crianças se dava falando alto, gesticulando, se movendo entre os colegas, indicando aos bonecos o que deviam fazer para afastar o perigo. A animação dos bonecos realizada por Walter cria a impressão de que os bonecos são vivos, pensam e agem independentemente da presença do bonequeiro.

Quando encerrou a apresentação, Walter Cedro saiu detrás da empanada segurando alguns bonecos para receber os aplausos. Em seguida decide conversar com as crianças mostrando a elas o que é um títere, o boneco de luva usado na apresentação. Chama a atenção das crianças sobre essa fundamental característica da arte que pratica: a presença de bonecos. Percebendo a atenção das crianças, explica como os bonecos são por ele animados.

Walter coloca a mão na luva que forma o corpo da cobra anaconda, boneco que tanto havia assustado as crianças, e faz uma pequena demonstração de seus movimentos. Imediatamente, um menino de cerca de 10 anos o interrompe dizendo: *Não é nada disso! Ali* (apontando para a boca de cena) *a cobra é muito perigosa, cuidado! Não faça isso!* Outras crianças se manifestam de modo semelhante, alertando Walter para que tenha cuidado. Surpreso, mostra o boneco Jaraguá e as crianças seguem afirmando que aquilo que ele lhes mostrava era outra coisa, e que ali na empanada tudo era diferente e terrível. Davam a entender que a cobra e outras figuras, não eram personagens do teatro, mas



Espectáculo *Mamulengo Sem Fronteiras* - Brasília - DF. Direção: Chico Simões. Foto: Angel Luiz.

seres reais. Walter, um pouco desconcertado, insiste, apresenta outro boneco e a reação das crianças se repete, demonstrando não associarem os bonecos ali mostrados com o que haviam visto na cena. Pensei na força da linguagem do teatro de bonecos e sua capacidade de criar pactos ficcionais com o público. Para aquelas crianças o inverossímil, havia se tornado totalmente crível. Lembrei de Ricardo Piglia quando escreve: *maravilha da infância é que tudo é real* (2017, p. 37). Para nós adultos custa crer que as crianças, mesmo sabendo que estavam no teatro, não entendiam

que o que viam era ficção. Muito disso se deve, de um lado, ao modo como o espetáculo foi realizado e à verdade que Walter a ele imprime. E de outro, à capacidade das crianças se envolverem e acreditarem piamente no que viam. Ali havia verdade teatral.

Essa experiência, marcada pelo profundo envolvimento ativo, físico e emocional das crianças, raramente ocorre noutro formato que não seja o presencial de exibição teatral, o que bem caracteriza a ideia de celebração e de ritual antes mencionada.



Espectáculo *Mamulengo Sem Fronteiras* - Brasília - SF. Foto: Acervo do Grupo.

Lamentavelmente, não relato a experiência vivida pelas crianças que assistiram o espetáculo *online* apresentado neste ano, por não ter podido acompanhá-las, vendo como isso se deu. Acredito que tenha sido significativa, com grande envolvimento, mas diverso.

Algumas sínteses – As discussões sobre os diferentes formatos de apresentação teatral, aqui ilustrado pelo trabalho de grupo Mamulengo Sem Fronteiras, ajudam a pensar que:

- A modalidade de apresentação *online* oferece contribuições sobre as quais ainda temos que aprender para melhor aproveitá-las. Aspectos técnicos, tempo de exibição, formato,

e organização ainda desafiam grupos de teatro e organizadores de eventos no sentido de encontrar maneiras adequadas para a exibição e a fruição teatral. Mas, seus benefícios são inegáveis. Certamente as próximas edições do FENATIB utilizarão as duas modalidades: presencial e *online*.

- Talvez o desafio seja perceber que o teatro e as apresentações *online*, que se configuram como forma híbrida (vídeo e cinema) são expressões diferentes, mas não excludentes, elas podem se complementar, oferecer contribuições para o trabalho do grupo de teatro e para programadores de eventos artísticos.

- É bom lembrar que o tempo de concentração da criança nem sempre equivale ao tempo de um adulto. Hoje os apelos são tantos que é desafiador encontrar apresentações que estimulem a sua permanência em frente ao aparelho de TV vendo a exibição.

- O teatro nunca será totalmente digital, a presença e o encontro são indispensáveis para que o rito se realize. O que estamos vivendo neste momento de pandemia pode ser uma excelente oportunidade para aprender, nos desafiar, experimentar.

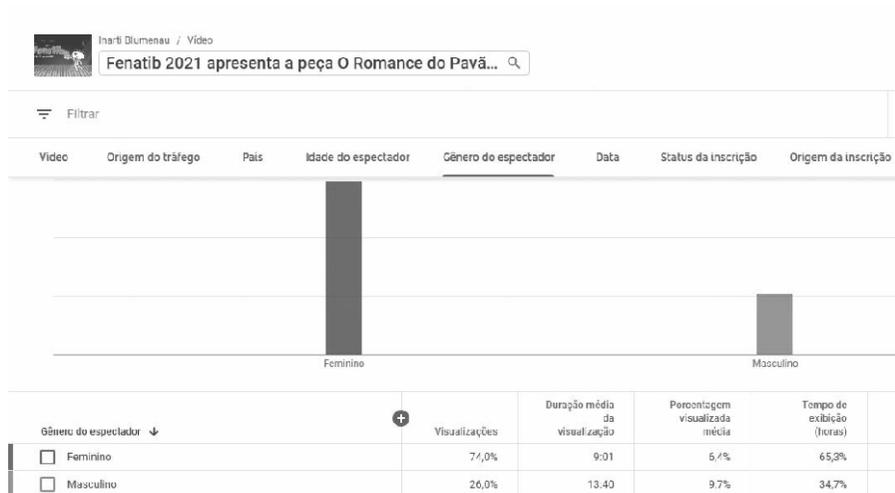
- Não nos esqueçamos das crianças e de que a infância não é um estágio em que elas se preparam para a vida adulta. O teatro pode manter viva a criança que temos em nós.

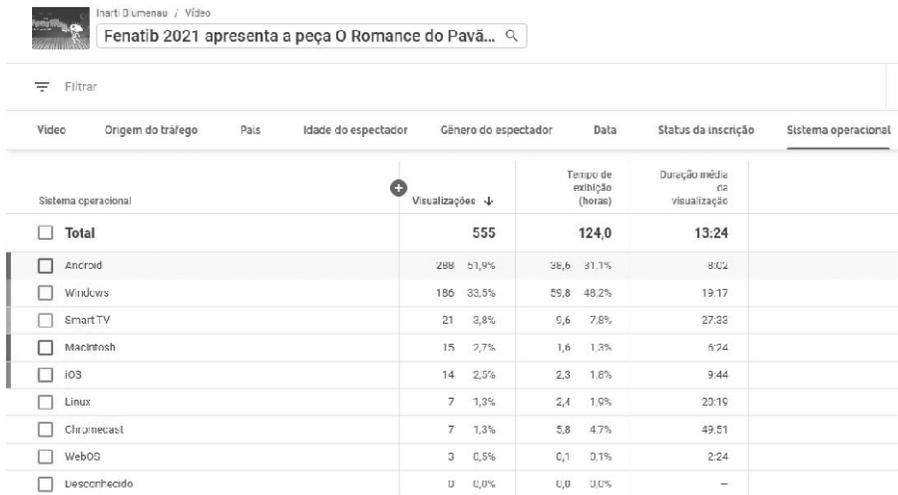
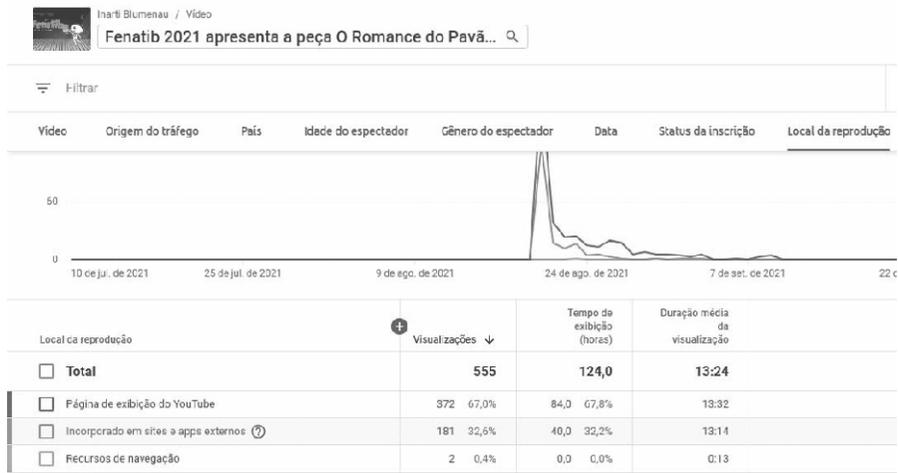
- Permito-me finalizar com um pequeno trecho do escritor moçambicano Mia Couto, no qual sintetiza bem a ideia de infância que, independente do formato da apresentação artística, precisamos defender: *A infância não é um tempo, não é uma idade (...). A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar. (...) A verdade é que mantemos uma relação com a criança como se ela fosse uma menoridade, uma falta, um estado precário. (...) a infância é uma janela que, fechada ou aberta, permanece viva dentro de nós* (COUTO, p. 55, 2009).

Dados numéricos sobre o 23º FENATIB

Alguns dados interessantes: o espetáculo foi assistido em sua maioria por mulheres, 74%; mais de 25% dos acessos foram de outros países; 51,9% dos acessos, foram de celulares ou tablets.

Como fiz a estimativa do público? considerando o tamanho médio de uma família brasileira, que é de 1,6 filhos + casal, conforme o IBGE, e também, considerando que foi assistido coletivamente em escolas e outros locais, acrescentei mais um indivíduo neste cálculo; então a constante é 4,6. $555 \times 4,6 = 2.553$.





Referências

AMORÓS, Pilar; MELGUIZO, Joaquín; PARICIO, Paco. *Ofício de Titiriteros*. Abizanda: Los Titiriteros de Binéfar, 2014.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

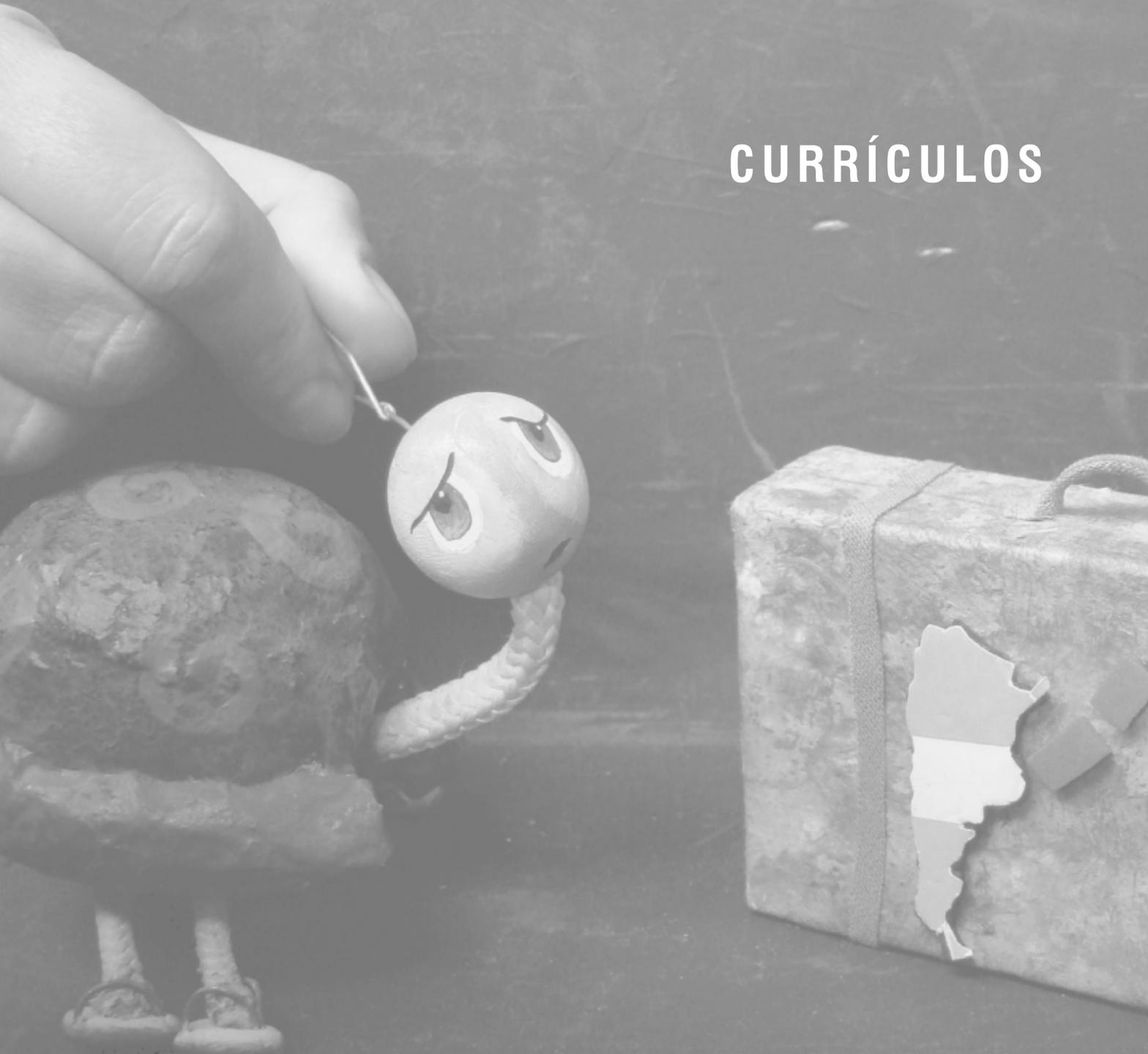
PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi*. São Paulo: Todavia, 2017.





Espectáculo *Mani Manioca*. Foto: Fernando Rossa.

CURRÍCULOS



MARIA TERESINHA HEIMANN

Mestre em Educação do Ensino Superior/FURB - Licenciatura em Educação Artística e bacharel em Direito, arte educadora, atriz, cenógrafa, artista plástica Atuou como professora na Universidade Regional de Blumenau - FURB, nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo e Educação Artística e na Pós-graduação. Coordenou o Festival Internacional de Teatro Universitário - FITUB; idealizadora e coordenadora do FENATIB - Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens, atua na curadoria de festivais de teatro e artes plásticas. Realiza a editoração das Revistas do FENATIB e Panacea. Publicou diversos artigos em revistas de teatro, educação e jornais. Lançou em 2016, o livro *Arte na escola: desafios na arte educação*. Em 2017, lançou o livro *Assim é nossa tradição*. É Presidente do INARTI- Instituto de Artes Integradas de Blumenau. Membro do Instituto Histórico de Blumenau e da Academia Catarinense de Letras e Artes – ACLA.

PROF. DRA. MÁRCIA BUSS SIMÃO

Professora na Universidade Federal de Santa Catarina- UFCSC, no Departamento de Estudos Especializados em Educação - EED. Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC. Realizou parte de seu doutoramento na Goethe Universität, de Frankfurt am Main, na Alemanha. Pesquisa Educação Infantil, Formação de Educadores, com ênfase no contexto catarinense. Atualmente é editora da Revista Zero-a-Seis, publicação do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Educação na Pequena Infância (NUPEIN-UFSC). Integra o Grupo de Pesquisa Educação, Infância e Gênero (GEDIG) do PPGE-UNISUL.

PROF. ME. SABRINA MOURA

Atriz, professora e pesquisadora de teatro. Doutoranda da Pós-Graduação em Teatro (UDESC - 2020). Mestre em Teatro (UDESC - 2019). Especialista em Filosofia Contemporânea (FACEL - 2017). Bacharel em Teatro (FURB - 2008). Atua na área teatral desde 1996 e realizou diversas oficinas complementares no campo da atuação, destacando as experiências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (LUME-SP), a Periplo Companhia Teatral (Buenos Aires - AR) e a Casa das Artes de Laranjeiras (CAL - RJ). Integrante da Cia Carona de Teatro desde 2006. Ministrante de cursos livres, oficinas *workshop* para estudantes de teatro e docentes da rede formal de ensino. Autora da proposição *Articulando a Plateia de Teatro* (2016) e da *Pesquisa Histórica do Teatro em Blumenau I* (2011). Coordenadora da ação “Teatro e Escola”, no Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (FITUB - 2017/2018). Atuou em diversos espetáculos como atriz, está no elenco de três trabalhos do repertório da Cia Carona, os espetáculos *A Parte Doente* e *Das Águas* e a contação de história *Como Nasceu a Alegria*. Tem como tema de pesquisa a pedagogia das artes cênicas com ênfase na mediação teatral, no ato da espectadora/or e a relação entre teatro e educação.

PROF. DR. ERNANI DE CASTRO MALETTA

Professor de música na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema. Professor Associado do Curso de Graduação em Teatro e do Mestrado e Doutorado em Artes da Escola de Belas Artes - UFMG. Doutor em Educação pela UFMG (2005), apresentando em sua tese o conceito de “atuação polifônica” para a formação do artista cênico. Em 2010/2011, desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Itália, ao lado da renomada artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, com quem estabeleceu uma parceria profissional. Vem, desde então, atuando ativamente nesse

país, tanto na criação quanto na formação artística. Autor de uma peculiar metodologia para o aprendizado de conceitos musicais próprios das Artes da Cena, bem como para a prática do canto e da execução instrumental, voltada para atores e bailarinos. Como diretor cênico/musical, ator e cantor, é reconhecido pela participação em diversos espetáculos de Teatro em âmbito nacional e internacional.

OSVALDO GABRIELI

Do Grupo XPTO-SP - Nascido em Buenos Aires, Argentina, radica-se em São Paulo em 1980. Artista visual de formação, estuda teatro e direção teatral com importantes nomes do teatro argentino, brasileiro e europeu. Diretor, ator, marionetista, dramaturgo, cenógrafo e figurinista, Gabrieli funda o Grupo XPTO, em São Paulo, em 1984, e desde então constrói uma das mais brilhantes carreiras no teatro dedicado a jovens. No Grupo XPTO estreia 25 espetáculos. Dirige espetáculos e cria cenografias em diversas cidades do Brasil e no exterior. Nestes anos recebeu mais de 20 prêmios por seus espetáculos concedidos pela APCA, APETESP, Prêmio Shell, Prêmio Mambembe e Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem. O XPTO em seus anos de história e invenção teatral criou uma poética que o distingue por suas peculiaridades, sobretudo no campo plástico, visual e sonoro.

PROF.DR. MIGUEL VELLINHO

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO – RJ. Miguel Vellinho, é Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente é professor do Curso de Licenciatura em Teatro desta mesma instituição, onde leciona as disciplinas Teatro de Formas Animadas (TFA) e Teatro Infante-Juvenil (TIJ). Coordena o projeto de Extensão O Hospital como Universo Cênico, faz parte do Conselho editorial da revista acadêmica Móin-móin, editada pela UDESC. Diretor artístico e autor teatral da Cia PeQuod - Teatro de Animação, tendo recebido os mais importantes prêmios dedicados a este setor.

VALMOR NINI BELTRAME

Diretor teatral, bonequeiro, professor e pesquisador na área do teatro. Suas pesquisas se concentram em temas sobre Teatro de Bonecos, Teatro de Sombras, Teatro de Máscaras, o que hoje se denomina Teatro de Animação ou Teatro de Formas Animadas. Atuou como professor de teatro na UDESC no período entre 1988 a 2016. Fez especialização em Teatro de Sombras no Institut International de la Marionete, na França, em 1982. É Mestre e Doutor em Teatro pela Universidade de São Paulo – USP. É editor da Revista Mamulengo, publicação oficial da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB e Centro UNIMA Brasil – CUB. Membro da Academia Catarinense de Letras e Artes – ACLA.



JUVENAL. Petropolis 2016. Foto: Renato Mangolin.



Apoio



co Patrocínio



Realização



Patrocínio

