

**O papel dos festivais de teatro de
bonecos na formação do ator
animador brasileiro**

Humberto Braga
Produtor Cultural – Rio de Janeiro





Página 103: Espetáculo Ato sem Palavras (1987). Grupo Sobrevento.
Direção e foto de Luiz André Cherubini.)

Página 104: Espetáculo Beckett (1992). Grupo Sobrevento. Direção de Luiz André Cherubini.
Foto de Rodrigo Lopes.

Resumo: Os festivais de teatro, no Brasil, são considerados como fundamentais na construção da história desta arte. A compreensão disto não se remete apenas à importância que esses encontros têm na formação dos artistas. Refere-se acima de tudo ao movimento de transformação da cena brasileira, de afirmação e de reconhecimento do que se pode chamar de teatro brasileiro. Podemos afirmar o mesmo em relação aos Festivais de Teatro de Bonecos que acompanham intimamente a história dessa arte e contribuem decisivamente com a formação de muitos dos seus artistas. Existem festivais de todos os tamanhos e com diferentes perfis de programação. Alguns deles não olham para o lado enriquecedor da troca de experiências e são como uma vitrine de espetáculos. Os promotores dos festivais têm dificuldades para realizá-los porque não existem políticas traçadas nesse campo, nem visão desses eventos como um espaço de “celebração do conhecimento”. Os organizadores devem se preocupar mais com a sistematização de documentos e de depoimentos de artistas, medidas que poderiam ajudar a transformar essa realidade.

Palavras-chave: Festivais de teatro de animação; formação de artistas; encontro de artistas; troca de experiência e apoio a eventos.

Abstract: Theatre festivals in Brazil are considered fundamental in the construction of the history of the art of theatre. The understanding of this does not only mean considering the importance that these meetings have in artists' development. Above all, it means considering the movement of change in the Brazilian theatre scene, affirming and recognizing what can be called the Brazilian Theatre. This affirmation can also be made in relation to puppet theatre festivals, which are intimately connected to the history of puppet theatre and contribute decisively to the development of many of its artists. The-

re are festivals of all sizes and with different profiles of programming. Some of these festivals do not consider the important dimension of the exchange of knowledge, and instead function as a showcase for performances. Festival promoters have difficulty in bringing festivals about because there are neither well-defined policies in this field nor a vision of these events as a “celebration of knowledge”. Organizers should be more concerned with the systematization of documentation and artists' statements, measures which could help to change this reality.

Keywords: Puppet theatre festivals; artists' professional development; artists' meetings; exchange of knowledge and support for events.

Os festivais de teatro, no Brasil, na voz de muitos artistas, são considerados determinantes na construção da história dessa arte. A compreensão deles não se remete apenas à importância que esses encontros têm no aspecto da formação. Refere-se ainda, e, sobretudo, ao movimento de transformação da cena e do reconhecimento do que se pode chamar de teatro brasileiro. E também porque muitos desses festivais foram reveladores de uma infinidade de talentos de todos os cantos do país.

Amir Haddad¹⁵ observa que “os Festivais de Paschoal Carlos Magno¹⁶ foram definitivos para a implantação do moderno teatro brasileiro e para a consolidação de práticas teatrais incipientes que havia no país inteiro e que não emergiam, não vinham à tona por falta de estímulo, por falta de contato, por falta de competição, e às vezes até por falta de troca de idéias por causa de um isolamento muito grande”. Continua afirmando que esses festivais tiveram o papel de “colo-

¹⁵ Amir Haddad participou da criação do Teatro Oficina, foi professor do Conservatório de Teatro, hoje UNIRIO, fundador e diretor do grupo Tã na Rua.

¹⁶ Paschoal Carlos Magno (1906 – 1980), dramaturgo, crítico e diplomata é considerado o maior animador cultural de todos os tempos. Alguns marcos deixados na história do teatro brasileiro: o Teatro do Estudante, o Teatro Duse e a Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, estado do Rio de Janeiro.

car o Brasil ao nosso alcance” e chancelavam “uma notoriedade nacional”. Amir vai mais longe quando diz que “o teatro não vive sem os festivais. Eu acho que se a gente ficasse reduzido a mostrar o nosso trabalho em salas comerciais e a esperar a crítica e o público, o teatro já estava morto há muito tempo”.

No campo pessoal, pondera, “não teria feito o caminho que fiz se não fosse o festival de Paschoal [...]. Mas o que eu acho principal que os festivais provocam e o dele provocava intensamente é o intercâmbio entre as pessoas que trabalham nessa área. [...] Eu acho que essa é a função maior de todos os festivais. Provocar encontros”. Sobre Paschoal Carlos Magno, Amir Haddad presta uma reverência: “Paschoal está vivo. Está vivo porque fez o festival, porque o festival dele me fez e eu estou vivo e o Paschoal está vivo dentro de mim [...]. Paschoal é eterno em nós”¹⁷.

Seguindo a mesma linha de análise, Maria Helena Kühner¹⁸, lembra que “a primeira e mais antiga forma de união dos que faziam teatro por todo o país foram os Festivais” e recupera as considerações de Luiza Barreto Leite¹⁹, lembrando que “discutia-se, a ponto de endoidar, uma forma de unificar o corpo desmembrado deste país sem fim. [...] Estávamos ainda (ou já, como queiram) em 1957. A partir daí eram mais ou menos freqüentes essas reuniões sempre por iniciativa de Paschoal Carlos Magno, o teimoso embaixador da cultura que não cessava de mover céus e terras, cutucar instituições e autoridades, exigir patrocínios e apoios, para poder ser, cada vez mais, o Anjo dos Endoidados e realizar sete festivais nacionais que não só ficaram na história, mas fizeram a

¹⁷ Em vários estudos publicados na revista O PERCEVEJO – Anos 9/10 - 2001/2002. Aparecem nomes de artistas reconhecidos nacionalmente por esses festivais: Aldomar Conrado, Amir Haddad, Ariano Suassuna, B. de Paiva, Carlos Miranda, César Vieira, Ety Frazer, João Cabral de Melo Neto, José Celso Martinez, Márcio Souza, Sylvia Orthof, Vital Santos e nomes ligados ao movimento gerado por esses festivais, como o Grupo Oficina e Plínio Marcos.

¹⁸ In: Teatro Amador – Radiografia de uma realidade, INACEN / MinC – 1987.

¹⁹ Luiza Barreto Leite, atriz, crítica, integrante do grupo Os Comediantes, em depoimento publicado no Boletim Informativo nº 6, INACEN / MEC, 1984.

própria história do teatro no Brasil”. Os sete festivais citados e que merecem um registro são os de Recife, em 1958; de Santos, em 1959; de Brasília, em 1961; de Porto Alegre, em 1962; da antiga Guanabara, de 1968 e os dois de Arcozelo, em 1970 e 1975.

Podemos afirmar com a mesma contundência que os Festivais de Teatro de Animação também acompanham a história dessa arte e contribuíram decisivamente com a formação de muitos dos seus artistas. Vejamos o que diz Luiz André Cherubini²⁰ “O primeiro festival de que participamos foi o Festival Internacional de Teatro de Animação, realizado pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em Nova Friburgo (RJ), em 1987. Foi uma descoberta, um deslumbramento. Vimos, aí, os melhores mamulengueiros do país; espetáculos delicadíssimos, ternos e singelos, da Argentina; espetáculos grandes, de luz negra, do Uruguai; marionetes alemãs baseadas na estética da Bauhaus; teatro de bonecos sem bonecos, mas com objetos, da França; os melhores bonequeiros do Brasil. [...] E descobrimos artistas da melhor estirpe, generosos, humildes e [...] aprendemos muitas lições e nos fizemos os artistas que somos”. Não foi diferente para Miguel Vellinho²¹, também se referindo ao Festival de Friburgo de 1987: “olhando para trás, olhando especificamente para este encontro que se tornou definidor da minha trajetória artística, o quanto pode ser importante uma política pensada para o fomento de festivais aqui no Brasil. Muitos vieram depois, há outro encontro bastante profundo que ocorreu em 1990 em Santos, organizado por Ana Maria Amaral²²

²⁰ Luiz André Cherubini, diretor e fundador do Grupo Sobrevento, criado em 1986 no Rio de Janeiro e atualmente sediado em São Paulo, com repertório de espetáculos reconhecido no país e no exterior.

²¹ Miguel Vellinho, fundador do Grupo Sobrevento. Criou, em 1999, a Cia. Pe-Quod de Teatro de Animação, dirigindo diversos espetáculos premiados. Graduado e Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO. Texto encaminhado para este artigo.

²² Diretora do Grupo O Casulo, de São Paulo e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com diversos livros publicados. Com os esforços empreendidos pela artista e professora, o teatro de animação alcança em 1990, na USP, meios efetivos no campo acadêmico, com pós-graduação nas titulações de mestrado e doutorado.

que mais que espetáculos, pensou no caminho que o Teatro de Animação poderia trilhar no meio acadêmico. Uma visão profética de uma realidade em que até mesmo eu estou como personagem! Fui aprendendo ao longo do tempo, como espectador de festival os caminhos para que eu também criasse uma assinatura artística que

pudesse contribuir de alguma forma para este caminho, que percorremos ao longo do tempo, fosse cada vez mais interessante e surpreendente. Os festivais são, sim, nossa grande escola. Neles me formei, me transformei e amadureci como artista e como pessoa”.

Álvaro Apocalipse²³, mesmo com uma formação acadêmica avançada e com notoriedade no campo das artes plásticas, reconhece: “em 1972, fomos convidados para participar de uma oficina de criação coletiva no Festival de Internacional de Charleville - Mézières²⁴, na França. Durante o festival, tivemos a oportunidade de ver espetáculos de mais de 30 países. Foi um verdadeiro curso. [...] Esse festival foi uma verdadeira escola para o Giramundo”. Marcos Malafaia²⁵ também nos manda sua visão, acrescentando que “festivais transformam marionetistas e grupos. De modo informal, esses encontros improváveis, incontroláveis, algumas vezes organizados e outras tão caóticos, foram os principais agentes para a formação, transformação, atualização, reformulação de gerações de bonequeiros e de praticamente todos os mais importantes grupos de teatro de bonecos, não só do Brasil, mas de toda parte”. Jorge Crespo²⁶ conta-nos que seu primeiro festival de teatro de bonecos foi o de Recife, em Pernambuco, em 1976. “Nesta época eu estava descobrindo as possibilidades múltiplas do teatro de

²³ APOCALYPSE, Álvaro (1937 – 2003), diretor do Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte, em depoimento, Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2001.

²⁴ O Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, realizado desde 1961 em Charleville-Mézière, França, é considerado um dos maiores eventos internacionais no gênero.

²⁵ Marcos Malafaia, diretor / Grupo Giramundo Teatro de Bonecos, Belo Horizonte. Texto encaminhado para este artigo.

²⁶ Jorge Crespo, ator, manipulador da Cia. Jorge Crespo, Rio de Janeiro. Texto encaminhado para este artigo.

animação, encantado com minhas descobertas pessoais e com o profissionalismo conseqüente do Grupo Carreta. [...] Minha impressão era a de quem estava começando a andar ou falar pela primeira vez. [...] Foram apresentações do Mamulengo Sorriso, do Giramundo, de Maria Luiza Lacerda e suas pesquisas de linguagem, Magda Modesto e seu eruditismo animador, de Manoel Kobachuk, de um discreto grande mestre, Humberto Braga, dando um show de manipulação, Nilson Moura, vibrante animador de mamulengos, Fernando Augusto, e tantos outros companheiros que me acolheram de forma entusiasmada e cooperativa”²⁷.

Depoimentos dessa grandeza traduzem a importância dos festivais de teatro de animação e se complementam com declarações de representantes de instituições que os promovem. Os objetivos dos festivais nas atividades da UNIMA²⁸ “são uma plataforma particularmente valiosa de encontro de artistas de diferentes países. Todos os participantes se exprimem aí pela linguagem da arte, a linguagem mais compreensível do mundo. Evidentemente, apreendem também os traços específicos, os símbolos e códigos da arte teatral de diferentes países. E o fazem rapidamente; e tanto mais depressa quanto mais festivais se realizam”. Maria Luiza Lacerda²⁹, relatando sua participação no XII Festival de Moscou, em 1976, demonstra o entusiasmo provocado por este evento: “há muito mais que falar sobre esse festival, mas há muito mais ainda que pensar e fazer nesta nossa imensa e pitoresca terra, tão cheia de contrastes de tudo, neste Brasil, que eu pude sentir muito mais a milhares de quilômetros de distância, onde o ritmo e o modo de

²⁷ Em citação, o Grupo Carreta, dirigido por Manoel Kobachuk, do Rio de Janeiro, hoje sediado em Curitiba, PR e diversos outros grupos, artistas e estudiosos que participaram do Festival de Teatro de Bonecos de Recife, promovido pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em 1976.

²⁸ UNIMA – Union Internationale de la Marionette, entidade que congrega titeriteiros de todo o mundo e que completa, em 2009, oitenta anos de existência. Texto escrito por Jan Malik, Presidente de Honra dessa entidade, na Revista Mamulengo nº 2, ABTB, 1974.

²⁹ Maria Luiza Lacerda, autora de textos teatrais, criou e dirigiu o Grupo Revisão. Trecho do artigo publicado na revista Mamulengo nº 5, ABTB, 1976.

vida estranho me trouxe a essência do meu povo, da minha terra”. Sobre esse mesmo festival Jean-Loup Temporal, que representava a França, em depoimento na mesma revista Mamulengo, prenuncia um novo tempo: “os vinte e um espetáculos apresentados nos três teatros [...] provaram que a arte dos bonecos vai bem em todo o mundo. Graças à sua diversidade e seus recursos, sabemos agora que uma verdadeira renascença da arte está se esboçando”. Miguel Arreche³⁰ diz com muita propriedade, num texto especialmente escrito a nosso pedido, que “um Festival de Teatro de Bonecos pode ser uma oportunidade de aprendizagem desde que nos aproximemos com curiosidade, humildade, com um espírito crítico e autocrítico. A maioria dos titeriteiros que conheci confirma a importância desses eventos no seu crescimento profissional [...]. Lamentavelmente, tenho conhecido alguns que acham que já sabem tudo. Com esta atitude ninguém tira proveito de um festival. Uma boa festa deve facilitar reuniões entre os participantes, deve criar lugares ou tempos em que, formalmente ou informalmente, o possa conversar, trocar experiências [...]. Festival com esta sensibilidade transforma-se numa verdadeira escola viva e nos ajuda a descobrir que os problemas e suas soluções cênicas têm, como num espelho despedaçado, dezenas de ângulos e tonalidades”.

A frequência dos festivais de teatro de bonecos, no Brasil, começa um pouco mais tarde em relação aos festivais de teatro. Houve uma tentativa em 1958, com o encontro de dezesseis grupos realizado pela Associação Carioca de Críticos Teatrais. Depois de uma pausa, ocorreram três seguidos, como nos relata Clorys Daly³¹: “Ao assumir a direção do Teatro de Marionetes e Fan-

³⁰ Miguel Arreche, organizador do Festival de Teatro de Bonecos de Tolosa, Espanha, ex-Secretário Geral Internacional da UNIMA, acumula uma experiência de 27 anos participando de festivais em vários países.

³¹ Clorys Daly, uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e organizadora dos primeiros festivais da ABTB. Ex-presidente da Associação Rio de Teatro de Bonecos. Texto encaminhado para este artigo.

toches do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro (hoje Teatro Municipal Carlos Werneck), e tendo sob nossa responsabilidade idealizar a programação com apresentações de teatro de guignol, eu e Cláudio Ferreira³² achamos que seria interessante lançar um festival para podermos localizar os grupos atuantes, já que naquela época, 1966, havia pouca divulgação em torno dessa especialidade. Para nossa surpresa o I Festival foi um sucesso absoluto, com uma cobertura da imprensa surpreendente. O II e III festivais se sucederam, até que sentimos a necessidade da fundação de uma associação para reunir os artistas que aos bonecos se dedicavam. Nasce (1973) a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e continuamos realizando festivais nacionais e também internacionais. Com duração de dez dias e a permanência em tempo integral de todos os participantes, esses festivais, enriquecidos de congressos, seminários, exposições, representavam a melhor forma de encontro de talentos, troca de experiências, de crescimento, de ousar novas técnicas, propiciando discussões acaloradas sobre ser ou não ser teatro de bonecos e, sem dúvida, algo de muito importante aconteceu para a vida de todos nós, que foi o início do reconhecimento da arte dos mamulengueiros, a partir da vinda ao Rio de Janeiro, de Ginu³³, com quem os titeriteiros da cidade muito aprenderam e passaram a dar valor à origem do teatro de bonecos no Brasil, desenvolvendo trabalhos a partir de nossas raízes”.

A criação da ABTB é, portanto, mais um dos vários resultados desses encontros e foi esta associação que realizou treze eventos itinerantes, de 1975 até 1990. A lacuna deixada pela Associação foi rapidamente preenchida por inúmeros outros festivais que começaram a surgir como eventos fixos na mesma cidade.

³²Cláudio Ferreira, marionetista, primeiro presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

³³Januário de Oliveira – Ginu (1910 – 1977), pernambucano, um dos mais expressivos artistas do teatro popular de bonecos.

O Festival de Teatro de Bonecos de Canela é realizado desde 1988, nessa cidade da Serra Gaúcha. Numa promoção pioneira da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos, primeiro em Caxias do Sul, também no estado do Rio Grande do Sul, manteve sua permanência em parceria com a Prefeitura Municipal de Canela; o Festival Espetacular de Teatro de Bonecos é uma realização da Fundação Teatro Guaíra, do Governo do Estado do Paraná, realizado desde 1992. Também de alcance internacional, esse evento movimentava a cidade de Curitiba todos os anos com extensa programação; o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido desde 2000 pelo Centro de Produção Cultural Catibrum, de Belo Horizonte, é de iniciativa de um grupo de teatro de bonecos. De maneira muito apropriada alinha os propósitos de atendimento ao público e de intercâmbio entre os artistas participantes e possibilita um panorama expressivo do que acontece em termos de teatro de animação, em vários países; o Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul completa, em 2009, nove anos e é promovido pela Sociedade Cultura Artística – SCAR – de Jaraguá do Sul, em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. A programação do encontro inclui um seminário sobre a evolução dessa manifestação artística e as mesmas instituições que promovem o festival são responsáveis pela revista Móin-Móin, que, em cinco números já editados, constitui-se numa preciosa coleção de artigos acadêmicos e de estudiosos sobre o tema. Esse tripé de ações arquitetado a partir do festival, do seminário e da revista, representa um exemplo de contribuição inestimável à formação dos artistas titeriteiros; o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, de Brasília, na oitava edição em 2009, é outro exemplo de iniciativa de um grupo de teatro, a Associação Ruarte de Teatro. Seus relatórios mostram que atinge, anualmente, cerca de dez mil crianças de escolas públicas do Distrito Federal e das cidades satélites.

Em dezembro de 2008, os promotores do festival brasileiro

realizaram a “Festa dos Mamulengos”³⁴. A programação do evento contou, também, com o seminário “Rodas de Prosas”, discutindo o processo de registro do mamulengo como patrimônio imaterial³⁵. Essa festa dos mamulengos realizada em Brasília merece destaque porque vem suprir a ausência dos encontros de mamulengueiros que existiram de 1976 a 1987 promovidos pela Fundação José Augusto, no Rio Grande do Norte. Foram esses encontros que promoveram a identificação de um grande número de “mestres”, como são conhecidos esses artistas populares da região nordeste e tornaram conhecidos alguns deles no panorama nacional e internacional³⁶. Diferente dos demais festivais, a partir de 2004, uma caravana gigantesca conhecida como SESI-Bonecos circula a cada ano nas diferentes regiões do país apresentando espetáculos, montando exposições, realizando seminários e instalando oficinas de confecção e manipulação de bonecos. Com o patrocínio do Serviço Social da Indústria e como uma iniciativa também de natureza privada, esse projeto tem oferecido ao público de muitas cidades do país uma oportunidade de acesso a um grande número de atividades de teatro de animação³⁷. Em 2007, surge o Festival Internacional de Teatro de Animação — FITAFLORIPA, numa promoção conjunta de diversas instituições públicas, apresentando o estado de Santa Catarina com um evento, na capital.

Por que será que os festivais de teatro ocupam este papel tão destacado, talvez até mais do que ocorre com outras linguagens

³⁴ Festival promovido pela Associação Ruarte de Teatro, de Brasília, dedicado ao teatro popular de bonecos do nordeste – o mamulengo. Sobre o tema indicamos os livros de Hermilo Borba Filho (1987); Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979) e Deífilo Gurgel (2008).

³⁵ Existe um processo no IPHAN / Ministério da Cultura que trata do registro do mamulengo como patrimônio imaterial no livro *Formas de Expressão*.

³⁶ Sobre o Encontro de Mamulengos do Nordeste – capítulo do livro de Deífilo Gurgel, *o Reinado de Baltazar – Teatro de João Redondo* – edição das Coleções Letras Natalenses, 2008.

³⁷ Sobre o SESI-Bonecos e sobre os festivais de teatro de bonecos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ver revista *Móin-Móin* nº 4 - 2007.

artísticas? No caso dos festivais de teatro de animação, Marcos Malafaia afirma que “a falta de escolas (no sentido amplo do termo - formais e informais) é o caminho seguro para a decadência de uma forma de arte. Então, os festivais ocuparam o lugar das escolas irradiando conhecimento não sistematizado, mas verdadeiro porque baseado na sincera - e ansiosa - busca de tantos bonequeiros sedentos”. Não será apenas pela ausência de instituições de ensino nos diversos pontos do país, mesmo concordando com a constatação de que o teatro, neste imenso território, ainda é uma atividade autodidata. E se essa realidade fosse outra – é verdade que vem se transformando - a formação do artista não prescinde da necessidade de ver e de trocar experiências. As artes do espetáculo ao vivo, como são denominadas as artes cênicas em outros países, são artes que se consubstanciam num momento único e insubstituível na relação palco-platéia. É esse o lugar onde a mágica de todo um processo construído se revela. O teatro de animação adquire outra dimensão porque, além de todos os requisitos da linguagem teatral, incorpora componentes plásticos em movimento, cria um novo universo simbólico e se lança numa viagem de infinitas possibilidades. Então, para as artes que necessitam vivenciar a comunhão artista-espectador, no momento da sua apresentação, que outra oportunidade teríamos senão a conveniência de um encontro de diferentes espetáculos com diferentes públicos num curto espaço de tempo?

Mas, de que festivais estamos falando tão genericamente? Existem festivais de todos os tipos, tamanhos e com diferentes perfis de programação. Alguns, por uma questão de opção, não olham para o lado do encontro e são como uma vitrine de espetáculos. Luiz André Cherubini observa o fato: “hoje, a maioria dos festivais são mostras, exibição de espetáculos. Por questões comerciais, o convite para se apresentar e acompanhar o Festival se resume em chegar na véspera e partir no dia seguinte à apresentação. Por comodidade ou até mesmo por redução nos orçamentos, os festivais, muitas vezes, optam por dar vales-refeição, em lugar

de reunir todos os artistas em uma mesa de almoço e de jantar. Com isto, hoje, poucos festivais ainda são espaços de encontro, de intercâmbio e de convívio entre artistas”.

A seleção dos espetáculos deve estar sintonizada com os objetivos do evento. O próprio Luiz André, que também realiza essa difícil tarefa, observa: “a curadoria é muito importante em um Festival para que ele não seja apenas um apanhado, ao acaso, de diferentes produções. Um Festival deve cumprir um objetivo, ter algo a dizer, sob o risco de perder sua expressão artística, de perder a possibilidade da provocação e do risco, passando a desempenhar um papel menor, de puro entretenimento, festa e negócio. [...] Mais: existe uma coisa que os programadores conhecem como festivalidade, espetáculos que nascem para festivais, que só funcionam em festivais e que não suportam temporadas. [...] Uma curadoria tem que fazer escolhas baseadas em diferentes critérios, próprios de cada evento. Muitas vezes não escolhe os melhores espetáculos, nem os espetáculos de que simplesmente gosta, mas aqueles que melhor lhe servem para atingir um determinado objetivo, frente a um determinado público, situações e condições. Frequentemente, artistas não selecionados não compreendem isto e se magoam, mas há muitos casos em que estão até mesmo sendo protegidos de uma situação avessa ao seu espetáculo”. Nos mega-eventos internacionais encontramos sempre espetáculos que são produzidos para festivais, por conta inclusive do mercado de trabalho que esse circuito oferece. São trabalhos - por vezes demonstrações de virtuosismo na manipulação de uma técnica - que priorizam a comunicação fácil com platéias de diferentes línguas e culturas. As produções que se deixam levar por essa tendência comprometem o compromisso maior da arte e não enfrentam o desafio de harmonia entre a dramaturgia, a encenação e a interpretação como elementos essenciais da linguagem teatral.

Quando abordamos o assunto referente à premiação que é inserida em alguns festivais, as opiniões variam. Aldomar

Conrado³⁸ diz que “Paschoal Carlos Magno adorava distribuir prêmios”. Isso dava um charme ao evento, aos apoiadores e estimulava os participantes. Nas décadas de 70 e 80, as Federações de Teatro Amador, em geral, abominavam – termo bem apropriado – a idéia do prêmio. Instigávamos a discussão com os representantes dessas entidades, lembrando que a competição, lado a lado, é uma forma saudável de interação social e pegávamos o exemplo do esporte, que não existe sem competição. Ainda assim, o pessoal do teatro amador, na época, preferia que os grupos participassem em igualdade de condições avaliando-se, isto sim, as condições existentes para melhoria de suas realizações. A favor ou contra os troféus, grupos e produtores exibiam e continuam exibindo com certo orgulho, em seus currículos, os prêmios e o reconhecimento obtidos em festivais. Neste capítulo ainda da premiação, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte encontrou um meio interessante. São dois prêmios, sendo um escolhido por um júri especializado e outro indicado pelo voto de um júri popular. Essa dupla premiação acrescenta um componente ao festival, estimulando a reflexão entre a preferência do que foi escolhido pelos especialistas e da preferência do público. O prêmio fica mais gratificante ainda quando um artista, uma função técnica ou um espetáculo alcança a indicação das duas modalidades. O troféu homenageia Magda Modesto, personalidade com uma longa e respeitada folha de serviços dedicados ao teatro de animação.

Quase um consenso aparece quando tratamos da programação paralela dos festivais e quando abordamos a questão dos debates dos espetáculos apresentados. A realização de palestras, exposições, lançamento de livros, dentre outras, sempre acrescenta informações para participantes que se reúnem em torno do mesmo tema. No que se refere aos cursos, o conteúdo do que se pretende transmitir deve estar adequado ao tempo disponível para essa finalidade. Quanto aos debates sobre os espetáculos, alguns preferem

³⁸Aldomar Conrado, nascido em Pernambuco, dramaturgo e professor. Entrevista publicada na revista O PERCEVEJO – edição citada.

a conversa aberta com a platéia, outros optam pelo debate com especialistas e outros ainda misturam os dois tipos de análise.

No sentido inverso do caminho que tentamos avançar, reunindo pontos que ilustram a relevância dos festivais de teatro de animação, a consecução desses projetos ainda é para a grande maioria de seus produtores uma perseverança quixotesca. Os organizadores desses eventos, anualmente, correm atrás de meios que os viabilizem e estão sempre na dúvida se vão e como vão realizá-los. Não existem, no país, políticas definidas que dêem garantia aos projetos, em condições mínimas e, principalmente, com a antecedência que uma iniciativa dessa natureza exige. Por parte dos que definem o apoio, em muitos casos, prevalece um olhar estreito na idéia da festa que o radical do termo sugere. Por parte dos promotores é necessário que valorizem mais o registro e a conceituação dos resultados, difundindo-os para fora do círculo específico. Quando começamos a tarefa de escrever este artigo, encontramos vasto material publicado referente aos festivais de teatro. O pequeno material encontrado oriundo do pessoal de teatro de animação levou-nos a pedir depoimentos. Confirmando o que prevíamos, chegaram textos plenos de emoção e de reconhecimento do significado que os festivais tiveram na carreira de tantos artistas.

O material recebido dos artistas desperta, sob outro ângulo, um alerta. Frente aos desafios dos novos tempos, esperamos que os promotores de festivais – os anjos endoidados que seguem o idealismo de Paschoal Carlos Magno – que existem ou que surjam, além da rica interação com o público que oferecem, não cessem de mover céus e terras no compromisso com o encontro e com a oportunidade do intercâmbio de conhecimento entre os artistas. Por esse caminho um festival pode deixar de ser um mero evento e entrar com méritos na história dessa arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLETIM INFORMATIVO nº 6. Rio de Janeiro: INACEN / MEC, 1984.

BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. Rio de Janeiro: INACEN / MinC, 1987.

BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil. In: MÓIN-MÓIN Nº 4: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.

GURGEL, Deífilo. O Reinado de Baltazar – Teatro de João Redondo. Natal: Letras Natalenses, 2008.

KÜHNER, Maria Helena (org.). Teatro Amador – Radiografia de uma realidade. Rio de Janeiro: INACEN / MinC, 1987.

MAMULENGO nº 2. Rio de Janeiro: ABTB, 1974.

MAMULENGO nº 5. Rio de Janeiro: ABTB, 1976.

O PERCEVEJO. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Anos 9/10 - 2001/2002.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo, um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1980.