

Conselho editorial:

Selma Garrido Pimenta
Helena Gemignani Peterossi
Ivani Catarina Arantes Fazenda
Maria Felisminda de Resende e Fusari

*São Paulo
1991*

Revisão
Adriana Cayres
Marcos J. Marcionilo

Capa
Marcelo Hardt

Edições Loyola

Rua 1822 n. 347
04216 — São Paulo — SP
Caixa Postal 42.335
04299 — São Paulo — SP
Tel.: (011) 914-1922

ISBN 85 - 15 - 00426 - 7

© EDIÇÕES LOYOLA, São Paulo, Brasil, 1991

Apresentação

O trabalho que ora se apresenta resultou do curso de extensão universitária "Comunicação, Educação e Arte na Cultura Infanto-juvenil", promovido pelo Departamento de Comunicações e Artes, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para um público de 278 participantes, especialistas em educação, arte-educação, comunicação, psicologia, psicopedagogia, fonoaudiologia e medicina, em sua maioria, professores de 1º e 2º grau da rede pública de ensino, interessados em discutir a produção, circulação e consumo de bens culturais.

Se pensarmos na cifra 278 que, além de inédita num curso de extensão, ainda foi reduzida em função da inexistência de um local que comportasse, pelo menos, 600 pessoas, uma interrogação surge de imediato: o que levou um público tão numeroso a procurar esse curso? Quais as suas motivações? Eu diria que foi a mesma preocupação dos pesquisadores contemporâneos que vêm se ocupando da produção cultural para crianças e jovens e que participam de acirradas querelas sobre o efeito de tais produtos, destacando o problema da violência.

Outrora eram as histórias em quadrinhos que ocupavam o banco dos réus. Hoje, sem dúvida, é a televisão, que vem condicionando a rotina das crianças, dos jovens e de seus familiares, através do *show* que não pára, objeto da preocupação de pais, educadores e especialistas de várias áreas do conhecimento em busca de possíveis efeitos, ora chamados catárticos, ora alienantes.

Da mesma preocupação surgiram os primeiros trabalhos brasileiros sobre "Tevê e Criança" (Beraldi, 1978; Caparelli, 1980;

Lobato já denunciara nos anos 20, sem contudo conseguir eliminá-la da cultura de nossas instituições, em especial da Escola.

Por isso, todo desafio atual parece consistir em conseguir resgatar os elementos essenciais dessa cultura em crise, ainda que a partir de espaços nada confortáveis para tanto, como são, por exemplo, o espaço doméstico e o das instituições especializadas (creches, escolas, centros culturais e de lazer)

A dificuldade principal reside no fato de que estes espaços, ao invés de se abrirem para a diversidade, ao contrário, costumam se fechar na uniformidade, seja no espaço da casa ou nos especializados, o que no geral se continua buscando é, de um lado, a assimilação sem discussão de padrões dominantes, é a identidade pelo consumo, é a integração sem resistências; de outro, o isolamento, o distanciamento das ruas, como se estas pudessem contaminar com suas impurezas tais espaços.

Nesse sentido, se nossa sociedade não proporcionar urgentemente alternativas aos caminhos que vem propondo às crianças e que lhes dificulta a experiência da *autonomia* e da *diversidade*, parece que a massificação e o consumo concupiscente tenderão a se ampliar e a ser tomados como resposta à crise de criação cultural que as atinge desde que perderam as ruas.

Joana Lopes

Mestra em Artes pela UNICAMP
Diretora teatral/Dramaturga/Jornalista
Profesora assistente da UNICAMP

Uni - Duni - Tre: lá em cima do piano tem um copo de veneno

...a criança que vai ao teatro é público?
No Brasil, a criança tem convívio com artes cênicas?
A produção de teatro para público jovem, entre nós, é um objeto sociocultural?
A dramaturgia para infância e juventude materializa no teatro a existência da criança e do jovem na sociedade brasileira?
O artista que com eles se compromete manifesta-se livremente no Brasil?

Essa fala não será o resultado acabado destas perguntas respondidas. Ela pretende abrir questões, algumas resumidas, sabendo que respostas verdadeiras apenas seriam possíveis quando as nossas crianças e jovens deixassem de ser cidadãos de terceira classe num Terceiro Mundo. As perguntas acima são inquietações que passam pela contradição criadora de meu papel ao mesmo tempo desempenhado no Instituto de Artes da UNICAMP e no movimento da arte popular

Recuso-me a aceitar a ideologia que reduz crianças e adolescentes ao pegajoso papel do aluno tradicional e ininterrupto. Essa recusa orienta a formulação de minhas perguntas, como também leva-me a observar que a criança em contato com as artes populares que se espalham pelo Brasil, inclusive nas periferias das cidades,

apreciando-a ou fazendo-a nos limites de sua expressão, dará às minhas perguntas um sonoro e parcial *sim*, enquanto a criança que depende do que circula no mercado da arte, um sonoro e total *não*.

Na arte popular, os textos teatrais ou teatralizados são roteiros de ações já conhecidas (ou adivinhadas) que a platéia do povo segue com a determinação de apreciar se aquele comediante "é melhor do que o outro", dizendo as mesmas coisas. Podemos nos distanciar o suficiente do que é dito para apreciar o seu *como* é dito e assim pô-lo em causa. Esses acontecimentos teatrais são multietários e seus textos são pré-textos que encontram forma final na improvisação, e sua manutenção histórica na tradição oral. Esta forma teatral da qual participam as crianças, como assistentes ou atuantes, contudo não é considerada quando se avalia a situação da criança em relação à arte, nem sequer pelos professores de educação artística das escolas públicas. Por outro lado, como verdadeira festa.

O acontecimento popular do carnaval, centralizado nas escolas de samba, nos blocos carnavalescos e outras agremiações, privilegia a criança do povo com acontecimentos cênicos que se iniciam no samba-enredo, textos de dramaturgia épica, a que têm acesso crianças e adolescentes. Esta cultura teatral jamais é lembrada nas escolas públicas que as crianças freqüentam, mesmo porque considera-se ingenuamente que a criança depende da escola — se tanto — para ter arte na vida. Nas escolas de samba, a máxima de Cartola é verdadeira: "As coisas estão no mundo só que eu preciso aprender", ou citando Noel. "Samba não se aprende no colégio"

As simplórias brincadeiras dos bumbas, marujos, dramas circenses, e outras misturas do "folk" com as manifestações expressivas condicionadas pelo momento, lugar e presença do comediante inserem a criança na cultura teatral porque ela também pode ver-se nela e aprender "os mistérios da arte", como diz um velho palhaço sobre seu jovem discípulo na periferia de São Paulo. Aqui, o histórico da arte depende também dela.

Enquanto isso, as crianças que dependem do que circula no mercado de arte ficam sujeitas e sujeitadas a textos escolarizados em encenações lineares, que objetivam facilitar o acompanhamento do "teatrinho". Nada é mais frustrante para um acompanhante adulto do que constatar a incompreensão entre obra e criança, autores e criança. Atribui-se a essa despreparo ou burrice enquanto àquele um mal feito, com *l* e com *u*. Afinal o "aluno" deve sair do teatro com tudo sabidinho. Observe-se a bateria de perguntas apresen-

tadas pelo acompanhante com a finalidade de testar se a criança "entendeu mesmo", pois todos os esforços foram feitos neste sentido.

Arte e pedagogia, uma só coisa, dizem os defensores de uma arte que acreditam educativa. Por outro lado, textos adocicados e poeticados completam um panorama de cultura teatral para crianças e adolescentes que fazem cortina de fumaça atrás da qual se camufla a ideologia que nega à criança, sexualidade, classe social, relações com o trabalho e de trabalho, crueldade, desejo e percepção crítica de seu meio. E o que dizer então da percepção sobre a transitoriedade da vida, os jogos de poder na família e fora dela? Coisas para aprender? Como?

O pensamento pedagógico do qual participam como técnicos da estética os professores de educação artística exclui do problema dois elementos inseparáveis (estes *sim*), que vão buscar num terceiro um triângulo amoroso que a pedagogia desconhece. Falo de pensamento-emoção-imaginação criadora = teatro.

Não negamos que o teatro tem um papel na educação dos povos. Mas, como observa Bertolt Brecht, se não for bom teatro não passará de um momento "cacete" e nada disto garante que seja sério, nos sopra Oswald de Andrade. Diz Brecht que "É voz corrente que existe uma vincada diferença entre divertir-se e aprender. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. Há, pois, que defender o teatro épico contra qualquer suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. O que podemos dizer propriamente é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir" ¹ Deste assunto já nos ocupamos em outra ocasião no texto "A encenação do didático", onde comentamos o teatro de Bertolt Brecht. ²

Porém, somam-se aos nossos comentários a contribuição do encenador José Caldas em *O instante plural*, que após dez anos de resistência no Centro Português de Teatro para a Infância e Juventude, e como secretário da Associação Internacional de Teatro para Público Jovem (ASSITEJ), confidencia analisando sua trajetória:

"Como Brecht, tenho inteira confiança na inteligência inata desta raça. Da minha vivência (quando criança) e da convivência com meus amigos crianças o desejo forte que tinha, que eles têm em

1 BRECHT, Bertolt, *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, Portugal Editora, s.l., s.d., pp. 76-77

2. LOPES, Joana, *Brecht no Brasil*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 1987, artigo sob título "A encenação do didático"

mente é de ser adulto. A enorme curiosidade sobre os adultos, sobre o mundo verdadeiro *daqueles que têm o poder*"³

O teatro realizado para as crianças e jovens não tem procurado esconder atrás de sua linguagem a necessária fala daqueles que têm o poder? O teatro que hoje junta-se caridosamente à pedagogia não quer a relação amorosa entre divertir-se (diverso) e aprender (curiosidade desejada e saciada) Quer apenas distrair Na escola, a pedagogia é cacete e nem sempre séria, no teatro ela quer distrair enquanto se dá um papel de aprender brincando. Mas, e a arte?

Volto a José Caldas, que arremata.

"Quero fazer um teatro que se comunique com este público, mas sem facilidades: complexo como a vida das pessoas que o assistem. Que a imagem, o texto e o ritmo sejam também dialéticos como os nossos sentimentos de dever e prazer"

"Teatro como momento único de ser diverso, isto é, divertir-se, inquietar-se, encontrar-se noutra dimensão fora da cotidianidade"⁴

Existe hoje uma "vincada" diferença entre o pensamento pedagógico e a perspectiva da arte na materialização de uma educação onde arte, teatro, não é meio, mas fim. Educar implica, da perspectiva da arte (e ela na cultura das crianças e jovens), admitir a incompreensão, a perplexidade, o olhar da criança crítico e desconfiado, em leituras diversas que a obra propicie a um público assistente multietário, multirracial, multirreligioso. Se assim queremos e assim realizamos o teatro não se enquadra mais na moldura da escolinha risonha e franca, deixamos de ter alunos para ter um público de arte. Mas, como fazer arte mesmo para crianças?

PASSEANDO NAS EXPERIÊNCIAS (e anotações)

Conta-nos a prática de encenação que a relação da criança com a arte (cênica) extrapola inúmeras vezes as possibilidades e condições anotadas cientificamente como dados necessários à compreensão do ser criança. O espaço imaginário construído por elas nos seus jogos dramáticos, a nosso ver gênese do fenômeno teatral, e da

3 CALDAS, José. *O instante plural*. Livros Horizonte, Lisboa, 1990, pp. 14-15.

4. LOPES, Joana, *Pega teatro*. Editora Papyrus, Campinas, 1989, 2.^a edição, pp. 76-77

arte teatral criada por adultos, é seguidamente neutralizado por encenadores que jamais a vieram encenar Não se trata de pôr em cena o jogo dramático da criança, aliás experiência racista já apreciada por nós na década de setenta, ou o tatibitati moderninho. Seria apenas partir do princípio de que aquele que está presente como público também conhece o prazer de criar

"No *Brincar-de-faz-de-conta*, a estrutura ou a forma estética correspondem de tal maneira ao indivíduo, e com este está encaixada, que essa não pode ser avaliada como um achado ou produto de uma elaboração poética a partir da maneira teatral com que se apresenta. Podemos pensar, entretanto, que o modo pelo qual o atuante expressa a sua dramaticidade pertence historicamente à humanidade, pois encontramos, em linhas gerais, uma equivalência de atuação (equivalência no relacionamento de elementos fundamentais do jogo dramático) nas dramatizações medievais de que fala Duvignaud"

A arte tem a possibilidade aberta de falar diretamente com a criança e esta com ela. É um diálogo íntimo, às vezes tão íntimo quanto inimaginável. Tão inimaginável que o melhor que temos a fazer é guardar segredo no espaço público do ato teatral. *Arte e criança é igual à cumplicidade desejada*. Mas, não é esse um princípio de familiaridade teatral que pertence tanto aos adultos como às crianças? Daí podemos afirmar que teatro é um só. E por que, então, um teatro distinto dirigido à criança? Podemos fazer esta pergunta mesmo no Brasil, onde a criança faz parte de uma platéia multietária.

Teatro para Infância e Juventude é, para nós, o privilégio de, pensando também no seu público primeiro, o artista criar com liberdade experimental. Aliás, único campo que projeta o experimental em seu devido lugar, ou seja, idéias cúmplices de novas formas e emoções ao invés de conceitos cristalizados cúmplices de análises mercadológicas aliados, no campo da infância, à pedagogia que *formatiza* profissionais para um mercado de trabalho colonial como se mantém o brasileiro.

Artistas aqui, e de outros lados, se rebelam contra o teatro que os impede de exercer seu papel junto a crianças e jovens. No Brasil, na década de setenta, em pleno escuro do governo militar, a Fundação Teatro Guaíra — Paraná — na ocasião dirigido na parte artística por Joacyr Baggio, organizou os Seminários de Dramaturgia para Infância e Juventude que deu a conhecer o teatro de Ilo Krugli e pôs em discussão o melhor que se realizava na Europa o Grips Theater de Berlim.

Encontro nos cadernos de anotações, para um livro sobre o assunto, jamais concluído, uma pequena entrevista com Volker Ludwig e Wolfgang Kolneder, diretores daquele teatro. Kolneder é diretor de cena, músico e pedagogo, Ludwig é dramaturgo, e ambos começaram a trajetória como discípulos de Brecht, na experiência teatral mais comprometida com as crianças que se viu após 68. Eles se formaram na perspectiva teórica do teatro brechtiano e na prática, participando nos cabarés políticos da década de 60. Reuniões que abrangiam várias formas de comunicação: comício, teatro, apresentação de teses, performances, tudo que representasse a atitude de participação e intervenção na cultura de uma juventude que sabia o quanto era fundamental estar presente para modernizar, desburocratizar, humanizar uma Europa cristalizada que se entregava a um sistema rígido e impermeável de relacionamento.

Era chegada a vez e a hora dos jovens — como eles — que antes eram postos como sujeitos de “adultos” que supostamente serviam aos mais jovens, mas que na verdade serviam à continuidade de si mesmos e do sistema a que chefiavam, pertencendo sem contestação. Tudo aceitando com a solenidade própria da obediência.

Os jovens artistas de então abriram fogo contra o autoritarismo com que os “adultos” conduziam seus programas que iam da educação à saúde, passando pela arte e, particularmente, se utilizando do teatro para infância e juventude de formato semelhante a este que ainda temos entre nós, como regra. Foram considerados artistas apocalípticos, ficando ilhados por algum tempo em seu pequeno teatro que, devagar, se encheu de pais e mães, professores e outros artistas, à margem da cultura oficial que, à maneira democrática, poderia até ser criticada, mas jamais contestada.

O primeiro trabalho que o Grips criou e que veio ao Brasil no Seminário de Dramaturgia, com elenco brasileiro, foi “Locomoc e Millipilli”, dirigida a crianças e adultos. Ela conta como Locomoc, o maquinista, e Millipilli, uma meninazinha, procuram partes desaparecidas de uma velha locomotiva. No decorrer da história, entram em choque com as autoridades, convenções e preconceitos que agem contra a razão e a lógica de convivência humana.

Questionando sua estada no Brasil, Ludwig explica.

“Nós trouxemos ao Brasil o texto ‘Locomoc e Millipilli’, pertencente à nossa primeira fase de criação, porque é, sobretudo, manifestação do conflito com o autoritarismo. Problema que também é de vocês com conseqüências muito sérias para as crianças. Auto-

ritarismo que não é autoridade e que se manifesta não apenas nas práticas do Estado, mas também se encontra na família e principalmente nos meios de comunicação de massa. Na Alemanha, parte do nosso problema está resolvido, mas há muito para fazer” E continua: “Nós conseguimos um espaço maior de interferência e por isto nos sentimos à vontade para mostrar atualmente que as nossas crianças, como nós, vivem numa sociedade de classes que, entre tantas discriminações, marginaliza mulheres, trabalhadores imigrantes, e consideram crianças apenas como uma coisa a mais que tem de ser sustentada” Finaliza referindo-se ao elenco brasileiro: “Para trabalhar com os atores brasileiros recomendamos a leitura do pensador Paulo Freire que, embora sendo brasileiro, era desconhecido do elenco. Nele nós encontramos uma crítica orientadora para construir um outro pensamento pedagógico que não se antagoniza com a nossa função de artista, mas valoriza-a. Não é ser pedagogizante nem didático. Para isto chega a escola, aliás que demonstra o quadro a que nos opomos. E o teatro não deve ser escola. Nunca. O teatro é simplesmente arte e, dentro da perspectiva da arte ele pode ser responsável na sua relação com a criança”

Sempre patrocinada pelo Instituto Goethe, a dramaturgia realista alemã representada pelo Grips volta a encontrar eco na sensibilidade de alguns artistas, embora aqui tivessem de travar uma discussão mirabolante com os defensores de um teatro para crianças que não perdesse tempo com discussões que no fundo eram preocupações dos adultos.

Antonio Carlos Kraide, já falecido, encena o “Brinquedo Quebrado” — *Trummi Kaput* — com enorme sucesso entre as crianças, mas negado sistematicamente pelos adultos, que criaram toda sorte de dificuldades. Assim também se dá com “Rio Sujo Feio e Fedido”, encenado no Rio Grande do Sul, e volta a acontecer com “Vamos Transar”, peça do Rote Grutze que trata da sexualidade (com sensualidade) na qual fui assistente de direção do diretor Volker Quandt, barrada pela censura da Secretaria de Educação do Paraná de chegar às escolas do Estado.

A cena do teatro realista é essencialmente simples e despojada. Esse é um elemento inaceitável no teatro para infância, pois ele deve trazer toda forma de artificialidade possível. Certamente, esta proposta favorece mais aos fabricantes do que às crianças que se deliciam com um narrador de estórias capaz de fazê-las construir na imaginação toda sorte de cenários, monstros, belezas e calafrios.

DRAMATURGIA DA POBREZA

Na metade da década de 80, o panorama transformou-se na Europa com os antigos jovens retornando a uma cena mais sofisticada, embora permaneça o compromisso com a criança. E no Brasil? A nossa realidade teatral mantém-se com exceções que só confirmam a regra de que teatro para infância e juventude é reflexo da exploração a que estão submetidas as crianças, senão como explicar com facilidade a fortuna incontável amealhada pelas "tias" da televisão que fazem de conta que criança é coisa séria?

Faz-de-conta que elas criam, segundo os interesses dos patrocinadores, é bom que a criança desconfie antes de acreditar. Teria então o teatro, nesse quadro, alguma coisa a fazer? Qual seria a melhor dramaturgia para criança?

Não há fórmulas quando a resposta só pode ser dada pela poesia e pelos artistas. A literatura brasileira tem apontado para os encenadores de teatro para criança e juventude o caminho de imagens poéticas. Imagens que tudo têm a ver com a vida. Uma vida recriada, real. Uma literatura que traz a luz, como eu, mesma tive oportunidade de experimentar, encenando "A Vida Íntima de Laura", de Clarice Lispector, com adaptação cênica de José Caldas, as relações da criança com a morte, a sexualidade, o envelhecimento, flagelo físico, a estrutura familiar, o racismo e outros assuntos que foram tocados pela dramaturgia realista, mas que são nitidamente evitados pelo teatro escolarizado e pelo teatro poético.

Ao contrário do que pensam aqueles que afirmam que o teatro para criança deve ser um teatro idealizado, um teatro fantasioso, segundo a imagem que estes adultos têm da criança, esta se interessa pelos seus jogos de imaginação, pelos seus jogos de angústia, pela discussão crítica sobre o poder do adulto, sobre a ética de matar ou morrer, de viver e fazer viver. Parece-me que o melhor caminho para uma dramaturgia para infância e juventude seria o que permita pôr em cena estes jogos próprios das crianças e dos jovens no teatro. Seguindo os caminhos da arte popular que não se divide entre realidade e fantasia e não antagoniza realidade e fantasia, como aconteceu na dramaturgia para teatro de infância e juventude nos anos 70 e 80 e que animaram os debates acadêmicos.

Em Italo Calvino, nas *Seis propostas para o próximo milênio*, encontro a resposta culta para essa realidade da arte popular, que ainda não atingiu o teatro para infância e juventude. Me diz ele, acerca da realidade e fantasia "Seja como for, todas as realidades

"e as fantasias" só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal, as visões poliformes obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo renegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto."⁵

As estruturas profundas
do imaginário
de um adolescente

5. CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.