

Pode o teatro infantil ser considerado arte?

Maria Helena Kühner

Centro de Pesquisa e Estudos do Teatro Infanto-Juvenil – Cepetin
(Rio de Janeiro – Brasil)



Um Príncipe chamado Exupéry (2010). Cia. Mútua. Direção de Willian Sieverdt.
Foto de Karin Romano.



Pájaro Ruperto en *El viaje de Kiwi* (1994). Dirección: Carlos Martínez. Foto de Pablo Palacios.

Resumo: A partir de uma entrevista e mantendo seu tom coloquial, a autora vai respondendo à pergunta-título questionando os que veem o *infantil* como algo superficial e tolo, lembrando a importância da etapa *criança* na estruturação da personalidade adulta e a conseqüente necessidade, validade e interesse em oferecer a essa criança o que a arte e o teatro lhe podem dar, dentro das características específicas para tal.

Palavras-chave: Criança. Arte. Teatro.

Abstract: The author responds to the title question, maintaining her colloquial tone from an interview, and questions those who see child as superficial and foolish, remembering the importance of the *child stage* in the structure of the adult personality. She also talks about the consequent need, validity and interest in offering children what Art and Theater can give him/her.

Keywords: Child. Art. Theater.

Algum tempo atrás, recebi de um doutorando da Universidade de São Carlos- Ufscar (SP) o pedido de uma entrevista comigo para sua tese de doutorado, que tinha como tema a pergunta: “O teatro infantil pode ser considerado arte?”.

Tinha lido escritos meus e achava que eu “[...] era a pessoa de que ele *precisava* para responder a suas interrogações sobre o tema” (?). Havia já esboçado uma introdução (que me enviou) sobre o sentido da palavra *arte* como sendo “[...] o trabalho de dar forma

estética e criativa à percepção, emoções, ideias para estimular a *consciência*, o *conhecer* do leitor ou espectador”. O que ressaltava sua importância em um tempo que as últimas décadas e a virada do século mostravam terem sido de grandes transformações; com isso, apontando a possibilidade de, sendo o *teatro*, por definição, *lugar de ver* (fazia longa citação de escrito meu), ser válido instrumento para tal. Mas se perguntava – e queria me perguntar – *como* isto poderia se dar (ou ser feito), pois o *conhecer* exige *avaliar, analisar, explorar, apreender, informar-se ou inteirar-se de algo*, ou seja, supõe “[...] um nível que a criança não tem”. E o teatro *infantil* não tem como levar a este *conhecer* ou *consciência*, pois o próprio dicionário define o *infantil* como sinônimo de *imaturo, ingênuo, primário, inocente, tolo*. Então, a seu ver, o teatro infantil, a rigor, não é sequer *teatro*. Acrescentava que sua escolha do tema se dera após longa discussão com um amigo que escolhera fazer teatro infantil, que considerava *válido, importante e necessário*. Queria fazê-lo desistir da ideia que motivara essa escolha. Enfim, queria focar sua atenção no teatro infantil, até mesmo para poder ou saber afirmar que posição defender.

Quando veio ao Rio de Janeiro para a entrevista solicitada, conversamos longamente a respeito. De início, fiz uma observação que o pegou de surpresa: em todo o seu trabalho, ficava claro que ele considera o *conhecer* como um *perceber, avaliar, analisar, emitir juízos, apreender, informar-se, etc.*, (termos que fui sublinhando em seu escrito), podendo ser, por tal, gerador de *consciência*. Lembrei que a raiz do termo *conhecer: cognoscere=nascer com* é bem mais ampla. Lembrei que, *na infância, o pensamento é animista*, que a criança acha que um animal pode pensar e sentir como ela, uma coruja pode ser a encarnação da sabedoria; o corvo, o portador do mau agouro, e mesmo a consciência pode ser um... Grilo Falante, que acompanha Pinóquio buscando fazê-lo ver as consequências de suas ações. Um Grilo que, levado apenas por seus impulsos e desejos e pelo princípio do prazer que os alimenta, Pinóquio primeiro tenta matar, depois passa a ignorar, em seguida o fará chorar pelo que fez,

até que passa a escutá-lo, e só quando o escuta, ou seja, quando já é capaz de ouvir e atender ao que diz sua consciência, de não fazer apenas o que seu egocêntrico prazer busca, Pinóquio deixa de ser um boneco de madeira e se torna um menino de verdade, capaz de unir o princípio do prazer ao princípio da realidade e inserir-se na sociedade e no mundo que o rodeiam.

Por isso, todo conhecimento verdadeiro é um *cognoscere*, isto é, um *nascere com* o que se conhece. Assim, *a liberdade* não se desliga dele e se realiza através desses “nascimentos”. Então, o Teatro da Animação também busca fazer com que o movimento e a ação dados a seres ou objetos inanimados não sejam um mero agitar-se e mover-se, mas expressão da *anima*, da *alma* que dá a esse movimento *vida*, isto é, *algo com sentido e significado*. Bettelheim, em seu marcante estudo *Psicanálise dos contos de fadas*, mostra-nos o significado profundo dessas figuras que animaram o imaginário infantil, muitas das quais permanecem vivas no imaginário adulto. Ou podem também abrir a uma visão ampla e abrangente: uma obra como *Alice no País das Maravilhas* é uma divertida e irônica descrição do mundo adulto visto pela ótica infantil. Mundo em que “são todos loucos”, como diz o Gato de Cheshire, mundo que gira rápido sem saber para onde, mundo em que o Coelho Branco corre e corre em busca de... Nem sabe bem o quê, um Chapeleiro Maluco toma eternamente seu chá da tarde, uma Rainha Louca percorre esbaforida seu mundo de tabuleiro com a mesma pressa sem razão do Coelho, e as escolhas, os medos, desejos e atitudes parecem igualmente “malucos” e sem nexos.

Ao chegar depois, o Pequeno Príncipe mostrará igual curiosidade e espanto diante do mundo que vê...

A conversa foi assumindo realmente o tom e a forma de uma entrevista, com ele levantando as questões que lhe interessavam, como indicariam suas perguntas seguintes, a que fui respondendo.

– *Então, o que significa, para você, arte?*

– A palavra *arte* tem significado múltiplo: designa não só o conjunto de regras de uma profissão ou ofício (como quando se



Um príncipe chamado Exupéry (2010). Cia. Mútua. Direção de Willian Sieverdt.
Foto de Cia Mútua.

fala, por exemplo, em arte militar ou na arte de persuadir), como a expressão de um ideal de beleza nas obras humanas, que leva a se falar em uma “obra de arte”. O que constitui esse ideal é o *estético* < *aesthesis* = a faculdade de *sentir o mundo com sentido e expressá-lo* de uma forma que nos re-vela ou des-cobre o que escapa ao nosso distraído olhar cotidiano e pode nos trazer toda uma visão de mundo (trágica, dramática, utópica, etc.). *Ex-pressão* é a *pressão* que traz ao exterior de forma elaborada (poética, lírica, épica, dramática, pictórica, etc.), aquele *sentimento do mundo* que *con-moveu* a sensibilidade e a inteligência de alguém que busca criar ou inventar formas de expressá-lo e comunicá-lo a outros. Por isso, algo que muda suas formas, se transforma com as mudanças do tempo e do meio em que vivem.

Assim, sua capacidade de fazer pensar, sentir, emocionar, sonhar, atingir dos mais variados modos e provocar uma visão mais ampla, mais profunda e até mesmo inovadora e transformadora.

– *Como você vê essas diferentes formas de entendimento do que é arte?*

Para os gregos, a verdade era um “des-velamento”, um arrancar de véus, uma des-coberta. Por isso, assinalamos que todo *conhecimento* verdadeiro é *um nascer com* e que a *liberdade* se realiza com esses “nascimentos”.

Nos últimos 500 anos, a cultura no Ocidente passou por um processo de concentração progressiva. Para o ser humano dominar a natureza a que antes se submetera, ela deixa de ser vista como um espaço de vida e passa a ser espaço de dominação e conquista, a ser descoberto, explorado e ordenado (grandes descobertas, grandes navegações, grandes invenções). Hamlet lamenta sua sorte diante do mundo que vê e que “está fora dos eixos”: “Por que nasci para *ter que pô-lo em ordem?*”. Organiza-se o espaço político (delimitando fronteiras entre nações, línguas e instituições), criam-se normas ou regulamentação das relações – nas quais a prioridade é dada aos *produtos*, tornados *mercadorias*. O espaço mental sofre idêntica delimitação: um pensamento abstrato (*abs-trair* = *tirar*

de) se distancia do mundo, que passa a ver como um *ob-jeto* (*algo posto diante de*) a ser decifrado com a *pesquisa, a observação, a experimentação*. As noções rígidas e precisas das matemáticas e da geometria buscam “de-mitizar” esse mundo, torná-lo um objeto a ser conhecido por meio do *método, da ordem, da medida*. A busca da verdade passa a ter um caráter operacional e técnico: conhecer e organizar para melhor dominar ou controlar – a natureza e os outros homens, a sociedade. O próprio cosmos passa a ser visto como uma imensa *máquina* – palavra que define a nova visão das coisas, do mundo e até do próprio homem.



Jongo Mamulengo (2016). Coletivo Bonobando. Direção de Adriana Schneider. Foto de Ricardo Brajterman.

Classificar, hierarquizar, categorizar tornam-se, assim, preocupações e formas de definir aqueles limites e neles situar cada elemento. O *método* é a própria lógica desses tempos. A metodologia, essa lógica aplicada ao saber. A educação do “espírito” pela ciência, tentando conquistar e dominar o mundo pelo pensamento (*razão*), é não só o fato novo dos tempos modernos como sua marca fundamental.

Com isso, o mundo vivido, real, dado à percepção, experimentável e experimentado de fato – que é o mundo de nossa vida cotidiana – é substituído por um mundo “inteligível”, de relações que se supõem ou se pretendem “objetivas” e “científicas” – tal como a arte que as retrata e que busca recortar a realidade (com o uso da perspectiva, a “quarta parede” no teatro, etc.) para melhor analisá-la, com base em regras e normas estabelecidas para conseguir “objetividade” e “realismo” no que se expressa. São desqualificados como artificiais e ilusórios o mundo da fantasia, do imaginário, do lirismo, da afetividade – e o artista ou a arte que os retrate. Séculos depois, o romantismo buscará um retorno à natureza e ao sentimento, assim como Fausto, o famoso personagem, irá se perguntar: “E o nosso Sonho, e o nosso Desejo, onde foram parar?”.

Mas se *espetáculo* é algo *para os olhos*, na “sociedade do espetáculo” em que hoje vivemos tudo é feito apenas “para atrair os olhos” para fazer *aparecer*, dar “*visibilidade*” – termo que preocupa muitos produtores culturais. A vida real pode estar pobre e fragmentada, as pessoas estão “consumindo” passivamente o que veem, e se identificam com aqueles que julgam estar tendo “sucesso” (Ai! Os *winners* e *losers* que o *american way of life* tanto enfatiza!) e se projetam em celebridades cujo comportamento e atitudes passam a imitar ou repetir. Neste espetáculo para os olhos, *ser* é substituído por *parecer*, as imagens passam a ser mais importantes do que o real e seu conhecimento, e até do que o ser humano, vivo e presente, que o teatro tem por obrigação colocar no centro da cena.

Mas os artistas são inovadores e embora não escapem a seu tempo e a seu meio, a eles se adiantam. Como hoje, *resgatando o valor da experiência e do que foi em certo momento relegado a segundo plano*, antecipando tendências e possibilidades por vir, gerando uma mudança de atitude e abrindo espaço para a *liberdade de criação*, ou seja, para a recuperação do sentido original e maior da própria arte. Se hoje sabemos que *todo homem é adjetivamente artista, isto é, criador* – mesmo que só alguns consigam realizar esse potencial em formas estéticas de expressão e comunicação –, cabe lembrar uma

verdade que não temos o direito de esquecer: que o planeta do futuro não será nossa herança, e sim nossa criação. Cabe atentarmos ao que disse um autor, Jean-Claude Guillebaud, cuja obra *A reinvenção do mundo* eu traduzi para a Editora Bertand Brasil: *O planeta do futuro não será nossa conquista, e sim nossa criação. O mundo que nos espera não está para ser conquistado, está para ser por nós criado, isto é, por nós inventado e construído* (GUILLEBAUD, 2003, p.89).

– *Por que, tendo você tantas outras formas de expressão (livros de ficção, peças para adultos, ensaios, pesquisas), escolheu dar tal atenção ao teatro, inclusive ao teatro infantil?*

Desculpe a observação, mas sua pergunta é preconceituosa, supõe que o teatro e o teatro infantil sejam algo menor, menos digno de atenção, algo de que discordo totalmente. Dou a maior importância à criança e a essa etapa da vida, por razões que, desde a adolescência, me levariam a uma formação unindo Letras e Psicologia. Razões que motivaram minha preocupação com o social, meu trabalho de escritora e minha inclinação pelo teatro. A elas acresce o fato de que, nos contraditórios tempos que vivemos, tudo parece despertar nossa imaginação, com uma enorme variedade e riqueza de imagens que em toda parte invadem os ares, vão de um mundo a outro, chamam olhos e ouvidos para sonhos engrandecidos, abrem nosso olhar para o espaço do cosmos, questionam o real com o virtual. Mas exatamente por serem tantas e tão várias, em meio a esse seguido bombardeio de coisas sobre todos nós, *estamos perdendo o senso profundo do VER.*

Daí o valor e a importância possíveis do *teatro*. *Tē-atrium = lugar de VER.* De ver claro, de *ver longe*, de *ver fundo*. De ver o ser humano em ação na cena do mundo. De ver o ser humano por inteiro: corpo e espírito integrados, a abstração de ideia e pensamentos traduzidos na concretude de corpos vivos, de materiais cênicos, de formas e estruturas. De ver o ser humano como alguém que é capaz de desenvolver sua capacidade de inventar, de criar, de imaginar. De ver que, à diferença do animal, que nasce, cresce e morre igual e

subordinado à espécie, o ser humano é um *pro-jeto*, ou seja, alguém que se *lança adiante*, que *se constrói* passo a passo, que vai ser aquilo que *escolher* ser, dentro de circunstâncias que estabelecem limites, mas aberto também ao infinito horizonte dos possíveis.

Se *criança* vem de *criar*, se *jovem*, de *Juvene, Jovis* (Júpiter), que é o raio, a luz divina, o *criador*, nunca é demais lembrar a importância dessa dimensão que nos *re-liga* à humanidade e ao universo. O que, em termos de Brasil, se torna ainda mais fundamental, se não esquecermos que *42% de nossa população tem menos de 15 anos*. Ou seja, que o que dela fizermos, em termos de bem ou de mal, estará comprometendo positiva ou negativamente todo o nosso futuro.

– *Qual a diferença, em comparação com o teatro adulto, em montar um espetáculo infantil? O que o caracteriza?*

Hoje, é para nós óbvio que essa etapa da vida tem características próprias e específicas, que em seu processo de desenvolvimento a criança passa por transformações e diferenciações profundas que é indispensável conhecer para chegar ao conhecimento da personalidade adulta. E que, para chegar a ser um adulto, é preciso “crescer bem”: a palavra *adulto* tem em sua raiz o *altum*, que é o bem crescido, o bem alimentado, assinalando a ideia de que o crescimento é “alimentado”.

Nesse “crescer bem” e tornar-se um adulto útil à sociedade, são fundamentais *as experiências infantis*. Se é um fato psicológico da criança o de que tudo que ela vê, ouve, faz ou sente é por ela vivido como uma *experiência* (*ex-per-ire*, o que se tira, *ex*, do caminho *por* onde se *vai*) e é o conjunto dessas experiências que dá as bases de um crescimento potencial, sua riqueza, variedade e pluralidade são fundamentais.

O que exige de criadores e produtores de teatro infantil uma clara consciência do que pode significar *o jogo teatral* nesse processo de crescimento da criança: a força da *re-present-ação*, trazendo à *presença* (no corpo e fala de um ator) e tornando *presente* (no tempo) alguém em ação na cena, sentindo, fazendo, vivendo tudo que acontece; a criança aprendendo nesse jogo a *ver o “outro”*, *aprendendo* com

ele *a relacionar-se*, porque é das *re-laç-ões* que surgem os encontros e desencontros, os conflitos e soluções da ação mostrada na cena; aprendendo a ter *um olhar crítico ou cúmplice* diante do que vê; aprendendo a *perceber o entorno e a sentir o mundo*, a ter o prazer de captá-lo por meio de seus *sent-idos*, de seus *sent-imentos*, e com isso dar um *sent-ido*, isto é, uma razão de ser ou significado ao que vê e, por fim, dar à própria vida um *sent-ido*, isto é, um rumo ou direção. E se assinalamos o *sent* como raiz comum dessas palavras, é para comprovar que assim aprende a *ser inteiro*, a integrar corpo e espírito, vendo a abstração de ideias e pensamentos traduzidos na concretude de corpos vivos, de materiais cênicos, de formas e estruturas. Pois, como acima lembramos, *aesthesia*, raiz do sentimento *estético*, é *sentir o mundo com sentido*, em sua beleza e harmonia.

Por essas considerações, se evidencia que *a avaliação* de um texto ou um espetáculo destinado à criança teria, então, de partir de uma indagação igualmente específica, que seria: o que podem fazer as crianças com o que lhes está sendo ou vai ser oferecido para organizar, interpretar, ampliar e enriquecer suas experiências?

– *Muitos questionam o termo “teatro infantil”, julgando-o pejorativo, classificando o infantil como uma etapa inicial, algo em formação, que ainda não amadureceu, por isso preferem falar em “teatro para crianças”. Acha que há algum problema quanto ao uso do termo “teatro infantil”?*

Na sociedade capitalista, acumuladora e competitiva em que vivemos, o “infantil” teve quase sempre conotação pejorativa: “deixa de ser infantil” era dito a um adolescente ou a um adulto como repreensão ou ironia, às vezes até diante de uma simples manifestação espontânea. O fato não é de estranhar, se lembrarmos que, na escala de valores desta sociedade, em que *o econômico* é eixo e parâmetro quase único de avaliação (basta ouvir qualquer noticiário de TV...) e as pessoas só valem em função do que *têm* ou produzem, a criança e o idoso, não sendo *economicamente* produtivos, acabam sendo considerados elementos marginais ou inferiores. Alguém já

disse algo que seria cômico se não fosse sério: que as “boas ações” de hoje não são as ações valorizadas em termos de ética ou moral, e sim as que têm cotação maior na Bolsa de Valores...

Daí os que evitam adjectivar esse teatro como “infantil”, que os dicionários ainda registram como sinônimo de *imaturo*, *ingênuo* ou *inocente*, e não apenas como algo que é próprio *de* ou *para* crianças – expressão que outras línguas e países hoje preferencialmente adotam tanto no caso do teatro quanto no da literatura.

Cabe ainda lembrar que, se o teatro existe há 2.500 anos, a *criança* é descoberta relativamente recente. É hoje para nós um espanto pensar que, ao longo de séculos e séculos, na chamada “civilização ocidental cristã”, a *criança* simplesmente *não existia*. Que até mesmo príncipes e princesas eram *in-fantes*, isto é, aqueles *que não falam*. Que só no século 17 (1657), o educador Comenius viria a afirmar enfaticamente que a criança *não é* um adulto em miniatura. Mas que, no século 18, Pestalozzi (1774), Tiedman (1787) e Froebel (1826) foram ainda vozes isoladas, introduzindo aos estudos que só surgiriam com força do século 19 em diante. Em compensação, se, contraditoriamente, o século 20 viria a ser chamado de “o século da criança”, foi exatamente pela consciência crescente (mas, em termos da história, relativamente recente) de ser a infância uma etapa com características próprias, fundamental no desenvolvimento da personalidade, como Freud há muito atestou e as psicoterapias de todo tipo seguidamente comprovam. No Brasil mesmo, só em 1948, isto é, há cerca de 70 anos apenas, surgiu a primeira peça a ser pensada e escrita *para a criança*: *O casaco encantado*, de Lucia Benedetti, considerada o marco inicial do teatro infantil brasileiro.

– *A qualidade atual do teatro infantil está aumentando? Em caso positivo, em que aspectos se vê essa evolução?*

Gostaria de poder dizer que sim, mas o fato de ser seguidamente membro do júri de Concursos da Dramaturgia e/ou de Espetáculos e de participar de festivais nacionais, portais e *sites* ligados a literatura e teatro me dá uma oportunidade única: a de obter uma panorâmica

abrangente do que vem sendo produzido para a criança e o jovem no Brasil, e que eu hesitaria em qualificar de “evolução”. Por quê? Vejamos:

O que vemos é que as produções editoriais de teatro são muito poucas se considerarmos os números quantitativos da produção literária nacional para a infância e a juventude: de cada 1.500 obras publicadas ao ano, cerca de 10 ou 12 apenas são de teatro. Daí um dos maiores problemas que vemos na cena atual: *a falta de uma dramaturgia*, que é evidente no caso daqueles que, na ausência de respostas quanto a *o que dizer*, se contentam com:

– Dirigir seus esforços no sentido de *como dizer* (como se essa dissociação fosse possível!), concentrando-se no apuro e na variação de recursos técnicos de todo tipo, de efeitos visuais, sonoros, uso de formas animadas, figurinos, adereços, etc., etc. Resultam daí espetáculos em que se veem atores com toda uma gama de recursos lúdicos/teatrais, em termos de corpo, voz, movimento, gestual, mímica, capacidade de imitar, de caricaturar, de tornar presente um personagem com uma bem-humorada visão crítica, de introduzir uma situação curiosa e interessante, de jogar com o improviso, etc., mas cujo trabalho se perde ou se dilui porque *não consegue se equilibrar no fio ou fiapo condutor de um roteiro pobre*, em que a estrutura cênica é primária, esquemática e repetitiva, em que a situação dramática não evolui, em que a fabulação (se ou quando existe) é débil e insuficiente, os conflitos inexistem, a ação dramática, pouco ou nada desenvolvida, é substituída pela ênfase em diálogos bobos, cheios de *gags*, piadas, brincadeiras supostamente engraçadas ou por falas em que o lugar-comum é a tônica, e os clichês se repetem, assim como se repete na cena o uso de recursos fáceis, macaquices, caretas e gracinhas para tentar prender o público – que muitas vezes responde com dispersão e desinteresse crescentes.

– Ou contentam-se em criar um espetáculo em que se tenta, sem conseguir, *compensar a pobreza de conteúdo e a falta de uma ação dramática com uma movimentação cênica* (pulos, quedas, encontrões, esbarrões, agitação – o que não é em absoluto a mesma coisa!), da qual ficam igualmente excluídos o jogo de relações, contradições,

revelações, peripécias e todos os demais elementos que compõem a sequência de acontecimentos cênicos produzidos em função da ação de personagens. Ação que, obviamente, também se dilui ou se esvazia se esses personagens são estereotipados, sem consistência, indefinidos, se a mudança de cenas tem uma pontuação deficiente, equívoca ou gratuita, sem nada que possa provocar a imaginação, enriquecer a percepção e a sensibilidade do espectador infantil ou juvenil, ou estimular seu senso crítico e sua reflexão.

A falta de uma dramaturgia também se evidencia no caso – que infelizmente ainda existe – de textos que insistem em manter uma postura doutrinária ou moralista, em que uma trama ou narrativa banal, sem um mínimo de inventividade e de originalidade, é mero pretexto para uma “mensagem” ou “moral da história”, em que a relação adulto/criança é ainda *uma relação autoritária, vertical, manipuladora*, que as trata como “massa de manobra” oca e moldável, a ser normatizada e dirigida. O que também é evidente no caso de espetáculos que provocam ou instigam a plateia infantil a uma gritaria de macacos de auditório de TV ou de animação de festinhas de aniversário. Ou no caso do que há de pior no teatro infantil: os produtores caça-níqueis, com suas montagens de cunho marcada ou exclusivamente comercial, que veem nas crianças apenas uma clientela mercadologicamente compensadora, na qual acham que vale a pena “investir” – o que em geral fazem com espúrias e descosidas “adaptações” de contos de fadas, de filmes ou de programas de TV que raramente resultam em bons espetáculos teatrais.

Porém, felizmente, *tem havido algum progresso na busca de uma (nova) dramaturgia* – até mesmo naqueles que se dizem ou se sentem comprometidos com uma indefinida “contemporaneidade”. As tentativas mais relevantes que temos visto se mostram:

– *Em termos de renovação/inação temática*. Como dados auspiciosos, a abertura às mais diferentes questões: o amor, a morte, o meio ambiente, o trabalho, a preservação do planeta, o circo, a situação escolar, a brincadeira, o jogo, o mistério, os preconceitos, as relações familiares e sociais, etc., mostrando a diversidade de

conteúdos abordados. Também o resgate de elementos esquecidos ou desqualificados por esta racionalista “civilização ocidental cristã”: o imaginário, a fantasia, a afetividade, o lirismo e um humor lúdico e crítico, muito próximo, por vezes, da visão crítico-cômica da cultura popular. Aliás, repetiu-se em vários festivais e concursos um fato que já me havia despertado a atenção: a *ligação com a cultura popular* na pesquisa/adaptação de narrativas de diferentes raízes (indígenas, ibéricas, afro); ou no apelo ao folclórico, tomado como ponto de partida, e com resultados tanto mais felizes quanto mais lhe foram acrescentados elementos novos e criativos capazes de fazer emergir sua teatralidade; ou de uma escrita cênica pautada nos folguedos populares e incorporando, por vezes de forma inventiva e inovadora, seu humor, sua inversão de foco/visão da realidade, sua síntese narrativa – mesmo que às vezes correndo o risco de assim reproduzir também os preconceitos de uma visão tradicional e conservadora.

– No *uso da narrativa e resgate da palavra em sua oralidade e valor expressivo*. Não cabe aqui a discussão da intertextualidade ou do duplo, ou do falar simultaneamente em 1ª e 3ª pessoas que marcam a literatura (e não só dramática) contemporânea. Mas a inserção de traços narrativos ou o trabalho com *a narrativa oral cênica* foi uma das tendências mais marcantes. O melhor ou o pior resultado, no caso, ficou visivelmente ligado à capacidade de entender o que é uma linha de ação dramática e o que são os aspectos narrativos da ação, ou seja, de não abandonar os recursos efetivamente dramáticos e cênicos. Do que vimos, quando o projeto de encenação se sobrepôs ao texto, em vez de a ele se *in-corporar* organicamente, a dissociação entre ambos acabou desvalorizando o texto – que assim perde seu potencial poético, mítico, mágico, mas não favorece a encenação, ou seja, com prejuízo para ambos. O mesmo se dando no caso contrário, isto é, quando se enfatiza uma oralidade centralizadora, “literalizando” toda a estrutura e esquecendo que teatro é *re-presentação*, isto em uma ação que se faz *presença* (no ator/personagem) e *presente* (no tempo), e não simples “ilustração”, com a figura do ator, de cenas “contadas” ou descritas.

– Na *incorporação/fusão de diferentes linguagens*, ora gerando

um espetáculo multimídia (com projeções, vídeos, desenho animado); ou com inserção de técnicas de animação (bonecos / atores), de técnicas circenses; ou com a dança, a música, a linguagem gestual/corporal como elementos ativos da expressão; ou fazendo do ator um *performer*, centrado em sua presença física e autobiograficamente estabelecendo uma relação pessoal e direta com os objetos cênicos e a situação em foco, dando a encenadores e intérpretes um alicerce sólido para um desses trabalhos que são um presente para os espectadores de todas as idades.

– *E os jovens? Quais os principais obstáculos para formar uma plateia fidelizada de jovens nas salas de espetáculo? O que poderia ser feito para reverter esse cenário?*

Trabalhar a identificação do jovem com a linguagem teatral, seu significado e suas possibilidades. Um exemplo significativo neste sentido seria o que ocorreu nas décadas de 1960 e 70, em que cresceu incrivelmente o número de grupos teatrais universitários e secundaristas em todo o País, por terem encontrado no teatro uma forma de manifestação capaz de expressar as profundas mudanças que aconteciam nos relacionamentos, nos comportamentos, nas atitudes, princípios e valores (algo de que *Maio de 68* e *Woodstock* foram marcos), e a que aqui no Brasil se acrescentou serem uma forma de luta contra a censura e a repressão da ditadura.

Hoje, é curioso notar, vem crescendo o número de jovens que se inscrevem em cursos livres de teatro ou que fazem teatro, inclusive em comunidades, ou que estão indo a espetáculos para adultos. Eu, que vou muito a festivais de teatro de todo o País, tenho visto aumentar significativamente o número de grupos jovens, na platéia ou no palco, em curiosas e muitas vezes inventivas apresentações, que ilustram pontos que acima apontei, e vão da variedade e diversidade temáticas à busca de renovação da linguagem cênica, com elementos novos e criativos capazes de fazer emergir a teatralidade. Essa busca inovadora e renovadora, acredito, poderá vir a levar a uma nova relação com o público, com o papel do ator, e levar o jovem a “redescobrir” o teatro,

sua linguagem e suas possibilidades expressivas.

Mas, por razões as mais diversas e certamente pressionantes, poucas têm sido ainda as ações desenvolvidas com o objetivo ou a preocupação de atingir especificamente essa faixa etária, de realizar uma política cultural coerente e consistente em termos de alcançar/mobilizar esses segmentos sociais, de levar-lhes material – espetáculos, leituras encenadas, oficinas, debates, seminários, palestras, publicações, *sites* na internet, etc. – que representem o trabalho permanente e progressivo exigido por toda e qualquer ação cultural que se pretenda verdadeira e eficiente, e não apenas um mero conjunto de eventos visando à recreação de um público consumidor e passivo.

Mas é caminhando que se faz o caminho, já dizia o poeta espanhol Antonio Machado em expressão que se tornou lugar-comum pela verdade que encerra. Conscientes de que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos e que não sabemos ainda aonde nos levará nossa viagem, como diz Eric Hobsbawn (1996) em *A era dos extremos*, “[...] cabe a todos nós trabalhar para que o mundo que vem ressurgindo dos escombros seja um mundo melhor, mais justo e mais viável para todos”.

REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude. *A reinvenção do mundo*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2003.
- MACHADO, Antonio. Proverbios y cantares. Tradução de Ronald Polito. IN *SIBILA – Revista de Poesia e Crítica Literária*. Belo Horizonte, 2009.
- HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.