

41

cadernos de teatro

FECHE OS LIVROS E ABRA OS OLHOS: MARIA CLARA MACHADO

CRIANÇAS E TELEVISÃO: FILOSOFIA DO PROBLEMA: HÉLIO PELLEGRINO

PAPEL DO JÓGO CRIADOR NA EDUCAÇÃO: AUGUST J. BAL

DRAMATIZAÇÃO OU EXIBIÇÃO: MARIA MAZETTI

A ARTE NÃO É UM LUXO: ENRIQUE BUANAVENTURA

DEZ TESES PARA O TEATRO UNIVERSITÁRIO: MARTIN WIEBEL

BERTOLD BRECHT: "AQUELE QUE DIZ SIM & AQUELE QUE DIZ NÃO"

cadernos de teatro n. — 41

janeiro - fevereiro e março de 1968

Publicação do TABLADO

**Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado
795, Rio de Janeiro, Guanabara, Brasil**

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sergio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

Feche os livros e abra os olhos

O fito do ensino deveria ser formar gente para viver num determinado lugar e não formar diplomados ignorantes de seus próprios problemas, adormecidos pela erudição não digerida.

MARIA CLARA MACHADO

Este é o primeiro conselho que dou aos meus alunos quando chegam ao TABLADO para um curso de teatro. Este mesmo conselho dou para as professoras quando vêm para o curso de férias. A primeira coisa que todo aluno aplicado quer fazer quando começa um curso de expressão, é abrir cadernos para tomar apontamentos. Querem guardar na memória, isto é, intelectualmente, tudo que aprenderam para poder se lembrar, ao dar o mesmo curso a seus alunos (no caso das professoras) ou para executar no palco, se querem ser atôres, diretores ou gente de teatro.

Creio que escandalizo a alguns quando, num país onde não existem livros, aconselho a todos a fecharem os livros ;mas creio também que dou grande alívio à maioria, dizendo que, antes de mais nada o pobre cidadão brasileiro, seja êle aluno do curso primário, ginásial, universitário, estudante ou professor, está se entupindo cada vez mais de teorias, de idéias, muitas vêzes aplicáveis a outros países mais desenvolvidos, mas que no Brasil só servem para sobrecarregar a inteligência, sem enriquecer a sensibilidade, que, desenvolvida, abrirá muito mais satisfatoriamente as portas para uma cultura de fato e não de fachada. Sabemos que o currículo brasileiro para a escola primária é muito mais sobrecarregado de matérias do que currículos europeus e americanos. Soubemos, por estatísticas comprova-

das, que há no Brasil tôda uma grande evasão de alunos, das escolas primárias. Porcentagens estarrecedoras demonstram que, por motivos sociais ou políticos (o Ministério da Educação tem a menor verba da União! A educação não pode interessar a políticos ávidos de sucessos rápidos, porque educação planta-se hoje e só se colhe depois de amanhã! Cultura é coisa perigosa, pode acordar o gigante adormecido e cansado!), poucos alunos conseguem chegar até ao quarto ano primário. Entretanto, apesar das causas desta evasão serem muito profundas e complexas, desde a falta de proteínas consumidas pelos alunos incapazes de absorver qualquer espécie de ensinamento, até o descaso do estado pela educação, muitos educadores já estão tentando pelo menos adaptar o ensino à nossa capacidade de absorver cultura. O fito do ensino deveria ser de formar gente para viver num determinado lugar e não formar diplomados ignorantes de seus próprios problemas, adormecidos pela erudição não digerida.

Não posso me esquecer de uma aula dada por um grande professor de iluminação, tcheco, Svoboda, para um público ávido de novas técnicas que enchia a platéia do TABLADO. Quando acabou a aula, chegamos à conclusão de que quase nada do que êle havia falado poderia ser aplicado aos nossos teatros, por falta de material técnico, de dinheiro, de condições econômicas etc. Chegamos à conclusão de que o que tínhamos que fazer, para não cair na

tentação de um desespero pouco construtivo (temos capacidade mas não temos os meios), era desenvolver em nós as únicas vantagens que sobraram de uma cultura entregue a si mesma: **o poder de inventar, de tirar do nada, de improvisar.**

Se o menino do curso primário aprende a abrir os olhos para as pequenas coisas que o rodeiam, se ele aprende a amar de fato as árvores, os animais, a água do rio ou do mar, os peixes, o vento, a chuva, o barro, a terra, o pé de milho, a flor, as estrêlas, o que há de melhor nesta "Pátria amada, Brasil", se ele começa a aprender a tirar conclusões, ele aguça a curiosidade, o espírito inventivo, a imaginação. Aprendendo a absorver o mínimo, a sua ânsia de absorver o máximo começa a se desenvolver e ele aprende também a raciocinar, a desejar mais, a não se contentar com o pouco. Quando fiz meu curso primário, chorei vários dias para decorar as capitâneas hereditárias ou os terríveis nomes de donatários (muitos, soube mais tarde, nem tomaram posse de suas terras). As capitâneas hereditárias me impressionaram tanto que tive que me livrar delas, colocando-as na boca de Vicente, personagem de minha peça CAVALINHO AZUL: "Acho que meu cavalo fugiu para as capitâneas hereditárias..." As capitâneas hereditárias foram para mim tão surrealistas quanto para Vicente ou para qualquer menino que tem que decorar o nome de ilustres e enfadonhos desconhecidos que passaram pela história do Brasil, ou tôdas as ruas do estado da Guanabara, sem nunca terem posto o pé nestas ruas. Que bom seria se êstes meninos aprendessem a amar a própria rua e soubessem o nome das padarias, das sorveterias, dos vizinhos, dos leiteiros, de seus problemas e aflições comuns. Tive uma experiência dolorosa com crianças quando fui entrevistada por um grupo delas para um programa de televisão. Eram alunos mais adiantados do curso primário de vários

colégios do Rio, que me fizeram as perguntas mais formais, mais desligadas do mundo, mais decoradas que já escutei de boca de crianças. No final da entrevista perguntei aos meninos se alguns dêles já tinham subido em árvores. Eles me responderam que não, com a mesma cara de espanto como se eu tivesse perguntado se tinham ido à lua!

A falta de exercícios de expressão espontânea nas crianças vai tornando-as máquinas de repetir conceitos, pobres robôs, cópias mal feitas de adultos ressequidos, porta-vozes do que se ouve todos os dias nos programas de televisão, anúncios ambulantes de produtos comerciais, imitadores de heróis mal representados, mal idealizados, veículos puros de uma agressividade mal dirigida e mal controlada. Para onde estamos encaminhando a enorme capacidade criativa, a sensibilidade ao mundo que a rodeia, êste mundo já tão pouco natural da vida de cidade, tão abafado por um programa de ensino árido e desligado do mundo da criança? E os professores? Também abafaram sua sensibilidade e capacidade de criar, num programa rígido, sobrecarregado de teorias pseudo-pedagógicas.

É por êste motivo que apresento neste número alguns JOGOS DRAMÁTICOS ou JOGOS DE EXPRESSÃO ESPONTÂNEA. Acho que através dêstes jogos, que já foram todos experimentados por nós aqui no TABLADO ou no Conservatório, pode-se encontrar o caminho mais curto e mais atuante de se chegar ou melhor de se voltar a um estado de receptividade, de espontaneidade, de libertação da imaginação (perdida na infância) ao mesmo tempo que desenvolve na criança e no professor ou no futuro ator de teatro, o espírito de observação, o sentido estético e social da vida. Através da observação de situações dramáticas, o aluno toma consciência de sua personalidade, de suas próprias reações e também de suas responsabilidades.

Crianças e televisão: Filosofia do problema

HÉLIO PELLEGRINO

Perdoem-me se, num texto sobre crianças e televisão, começo por falar de filosofia e metafísica. É mesmo possível que, no decorrer de todo este artigo, me limite a filosofar sobre o problema, ao invés de descrevê-lo ou examiná-lo pelo ângulo de sua objetividade. A objetividade do problema aí está diante de nós, em nossa sala de jantar. A televisão, hoje em dia, instalou-se no centro mesmo de nossa intimidade, como um olho que nos vigia, informa, deforma e compele. Este olho nos atrai, com o seu poder hipnótico e, ao mesmo tempo, finge respeitar nossa liberdade e integridade. Basta um movimento suave, uma leve pressão girando o comutador — e o olho fecha sua pálpebra. Um dedo de criança é capaz de apagá-lo, fazendo dormir o delicado monstro eletrônico. Onde estará, então, o problema? Não estaremos a criar fantasmagorias imaginosas, na medida em que consideramos a televisão um problema concreto, urgente, diante do qual se tornam necessários olhos lúcido para ver, e ouvidos atentos para escutar? E se, ao contrário, o problema existe, e nos ameaça, onde se esconde o perigo? Falamos de crianças e televisão, falamos de nossos filhos, de seus olhos indagadores, abertos para o mundo. De onde vem a ameaça? Por que estarão nossos filhos assediados por mais um problema? Como se não bastasse a brutalidade da cidade crua, com suas veias expostas, onde o tráfego escorre. Como se não bastassem assaltos, violência, impiedade, o homem voltando-se contra o homem, a mulher contra o marido, o irmão contra o irmão. De onde vem o perigo?

Eis que, no começo de nossa indagação, nos encontramos diante de um problema erigido de enigmas. Este é um dos sinais do tempo que vivemos. Não há hoje nenhum objeto, nenhum tema, nenhuma idéia que eu possa tocar e que não se transforme, em meus dedos, num carvão incandescente.

Nossa época é marcada pela dramática problematidade de tudo. Tudo é enigmático, tudo é ambíguo, tudo transcorre sob o signo da contradição e da espada. O homem de hoje não tem ao menos uma pedra onde repousar a cabeça. Porque essa pedra é problema, porque o repouso do homem é problema, porque o homem é mais do que nunca problema e está em crise, e tudo está em crise, desde a pedra onde tento repousar a cabeça até o aparelho e televisão de minha sala de jantar. E a indagação que nos propomos a desenvolver — CRIANÇAS E TELEVISÃO — se agarrada em sua verticalidade profunda, de tal forma se revela complexa e desconcertante, e tão decisivamente se enraíza nos destinos do homem e da cultura de nosso tempo, que é mesmo de filosofia e de metafísica que é preciso falar.

O que vem a ser, no fundo, um aparelho de televisão? De que obscuras e sonolentas regiões do ser emerge esse retângulo frio, fosforescente como um peixe dos abismos, tão poderoso e persuasivo que nos fascina a todos, e nos arrasta na esteira de sua luminosidade espectral? Será a televisão apenas um aparelho eletrodoméstico indispensável ao nosso conforto de civilizados, inofensivo e dócil ao nosso comando, apto a povoar nosso lazer de imagens amenas, ou, no máximo, transitória e significativas? Ou será a pantera lunar que penetra subrepticamente em nossa casa e, com seus pés de sêda se aproxima de nós e nos devora, sem que ao menos o percebamos?

E de novo o problema está a roer-nos o fígado, como o abutre mitológico. Os depoimentos e estudos sobre o tema se sucedem, nos mais variados setores do conhecimento humano. A televisão preocupa psicólogos, filósofos, educadores, humanistas.

Se por um lado ela hoje distrai a humanidade inteira, por outro exige e concentra a atenção daqueles que pensam sobre essa mesma humanidade e seus destinos. Por que a televisão é um problema? Por que tudo é problema?

O ser humano faz com o mundo uma relação constitutiva, e só pode ser concebido e pensado em função dela. O homem é sua relação com o mundo, e o mundo, por sua vez, é a rede de significações que o homem lança sobre todos os objetos possíveis, no sentido de iluminá-los num todo coerente. Um objeto para mim ganha presença e valor na medida do significado, consciente ou inconsciente, que lhe atribuo. Por exemplo: na Índia, a vaca é um animal sagrado. Entre nós, quando não existe racionalismo, é fonte de leite e gado de corte. Nossa posição filosófica ou religiosa é, portanto, de transcendente importância para avaliarmos todos os objetos possíveis, sejam eles vacas ou televisões. Se para os hindus a vaca é um animal sagrado, para nós a televisão é quase isto. Por quê?

Aí temos uma curiosidade e radical divergência de valores, sobre a qual é fecundo meditar. As vacas, onde estarão, para nós, as vacas? Quantos, dentre nossos filhos, já tiveram a experiência fundamental que é contemplar uma vaca, conviver com uma vaca, sentir-lhe a doçura do focinho úmido e a rude e pacífica presença camponesa? Onde estarão, para nossos filhos, as vacas? Damo-lhes por acaso, as vacas e o chão e a erva por onde possam caminhar, e as mangueiras por onde possam subir, e o cheiro dos estábulos pelo qual possam assenhorar-se de sua condição de filhos da terra?

Aos nossos filhos lhes damos televisões, não vacas. Ou melhor, damo-lhes vacas que são imagens na televisão, damo-lhes as sombras das coisas e dos seres, não as próprias coisas e os seres. Por quê? Porque esta é a implícita e diabólica premissa que informa nossa posição racionalista e tecnicista diante do mundo. Somos racionalizadores abstratos, intelectualizadores cruéis, somos assassinos inconscientes das coisas e perdemos, por isso, a possibilidade de desvendá-las na sua concretude, na sua transcendência, na sua graça.

Eis aí uma das profundas e dolorosas raízes da crise de todos os valores que hoje avassala o mundo,

de norte a sul, de leste a oeste, da Rússia aos Estados Unidos. Somos uma cultura visceralmente utilitária e predatória, a partir de cujas premissas os entes só passam a contar na medida de sua possibilidade de serem por nós consumidos e usados, através de uma técnica. Somos devoradores do mundo, famintos implacáveis em busca de tudo aquilo que nos possa saciar o apetite — e na medida em que o mundo, a partir de minha fome, é significado como o pasto para essa fome — tudo me serve de alimento, só minha fome conta, só ela é a lei a que me submeto. E mais: na medida em que as coisas me são dadas como sombras, como construções abstratas, esvaziadas de seu sumo, minha fome se desdobra e se enfurece ao invés de aplacar-se, e jamais chegará a ser saciada.

Os perigos dessa posição utilitária, predatória e voraz são mais do que evidentes. A partir dela, pelo qualquer respeito genuíno pelo meu Próximo, pois o que conta não é o Próximo, o Outro, mas minha fome, o apetite inestancável que dela sobe, como uma fogueira. O homem passa a ser o lobo do homem, cada um é inimigo de cada um, e a terra deixa de ser a pátria de todos para tornar-se o campo de uma batalha de extermínio. A filosofia utilitária de nosso século passado, e de sua utópica pretensão de transformar o mundo numa fabulosa máquina sem mistério, com vistas à sua dominação e utilização, levou os homens e as culturas a se encerrarem num egoísmo maciço e destrutivo, para o qual só conta o interesse de cada um, em detrimento de tudo o mais. Os homens e as culturas, informados por essa filosofia suicida, montaram e puseram a seu serviço uma monstruosa engrenagem técnica, inumana na sua esmagadora eficiência, capaz de apagar o rosto das coisas para melhor torná-las dóceis, servís, usáveis. A cultura tecnicista e utilitária em que vivemos só interessam as abstrações impessoais, os números sem nome, as peças sem destino e sem história, pois tudo o que emerge da impessoalidade e da abstração se torna uma excrescência nos dentes da engrenagem. E as engrenagens não amam as excrescências, elas querem rodar e rodar, e triturar e desintegrar, e atomizar e uniformizar, e disciplinar e mediocrizar. Esta é a filosofia das engrenagens.

Esta é a filosofia do século. E também, por um lado, a filosofia da televisão, filha diletta do século, bezerro de metal adorado por nós, que traímos as vacas e nos ajoelhamos no altar da eletrônica. Somos o século do totalitarismo e da propaganda, e a força do totalitarismo e da propaganda, em nosso século, alcança níveis apenas imaginados pela mais ousada imaginação humana. O totalitarismo é o resultado de uma filosofia e de uma cultura que esvaziaram os seres de sua transcendência, tornando-os apenas meios, úteis, utilizáveis e exploráveis, e mais nada. Se diante do mundo minha tarefa é explorá-lo e usá-lo, sem abrir contemplativamente os olhos para sua beleza e grandeza; se nada é transcendente e os seres, vindos do nada, se movem do absurdo para o absurdo, e nêle se resolvem, então minha tarefa é ter mãos fortes sôbre o caos, é organizá-lo e domesticá-lo seja à custa do que fôr, é dar-lhe uma estrutura monolítica que possa alimentar no homem a ilusão de que êle e o mundo servem para alguma coisa, e marcham para algum fim.

Esta é a filosofia implícita ou explícita de todos os ditadores, de todos os donos da vida, e o centro do fenômeno totalitário que canceriza o mundo de hoje, não apenas no domínio político, mas em todos os domínios da cultura. Pois o totalitarismo não é propriedade particular dêste ou daquele país, dêste ou daquêle regime político. O totalitarismo, hoje em dia, é o cerne do capitalismo decadente mas, também, infecciona o território generoso das experiências revolucionárias, por meio das quais o homem tenta de nôvo conquistar sua esperança. O totalitarismo representa o câncer que nos poderá levar à catástrofe da guerra atômica. É êste o tumor nihilista que nos ameaça destruir, na medida em que faz de nós, não filhos da Transcendência, mas párias paridos pelo nada, a caminho do nada, irados contra o nada.

E a arma dêsse tumor totalitário que ulcerou a vida espiritual de nosso tempo, qual será? É acima de quase tudo, a gigantesca máquina de propaganda cujo projeto consiste em modelar o mundo à imagem e semelhança da cupidez dos senhores que são seus donos, e a movimentam a seu talante. Seus donos se chamam o Império, o Estado, o Interêsse, o Mercado, o Lucro, a Causa, a Idéia, a Ideologia, o

Ocidente, a Livre Emprêsa e quantas maiúsculas mais possam traduzir o empenho de alguns homens — ou classes de homens — em mistificar e envenenar milhões de homens, para com isto afirmar seu poder sôbre a terra e cumprir o ciclo de uma filosofia que estertora, mas cuja agonia nos poderá arrastar à catástrofe.

E aqui retomamos nosso tema, para agora iluminá-lo à luz da meditação que construímos. A tecnologia e a televisão — que dela faz parte — são altas criações do espírito humano, mas não encerram, em si mesmas, nenhum valor ético. A técnica é meio, nunca fim. Ela pode trabalhar a favor do homem e de sua liberdade, na medida em que se subordina aos valores humanos. A técnica pode melhorar e enriquecer extraordinariamente a vida humana, contanto que o organismo social em que se insere faça dessa meta o alvo de sua atividade global. Manipulada por uma sociedade dividida e alienante, hipertrôficamente utilitária e predatória, passa a ser instrumento de opressão e alienação. Nêsse caso o homem, através da técnica, constrói um mundo que o coisifica e o devora como pessoa, destruindo-o no seu centro — a liberdade.

Ao totalitarismo, e à propaganda que o serve, aborrecem a liberdade, a peculiaridade, a originalidade, a criatividade, a pluralidade dos seres, enfim, tudo aquilo que significa o esforço do homem para realizar-se e conquistar-se em sua dignidade e sacralidade. É êste o grave, o terrível perigo da tecnologia posta a serviço de uma ordem de coisas desumana. E também é o perigo da televisão, na medida que trabalha para que todos, crianças e adultos, percamos nossa integridade originária e nos transformemos em números anônimos, em consumidores de mercadorias num mundo todo êle transformado em mercado.

O perigo da televisão, submissa aos interêsses exclusivos do mercado, consiste em que na alma infantil — para falarmos de crianças e televisão — possa ela ajudar a construir tôda uma visão deformada do mundo, tôda uma tábua de valores que nada tenha a ver com os verdadeiros valores que fazem o homem digno, íntegro, amável. Se o mundo é só o pasto para meus apetites — e assim passo a avaliá-lo, na medida em que me transformo num

consumista inveterado — e se alguma coisa, nêsse pasto, me resiste, então tenho o direito de agredir e violentar aquilo que me resiste, pois o meu apetite é minha lei. Daí nasce a apologia direta ou indireta da violência. Minha vocação não é abrir-me ao outro, não é oferecer-lhe o espaço de minha liberdade para que assim possamos nos encontrar, na cálida mutualidade do convívio. Não. Minha vocação é submeter o Outro, é pô-lo a meu serviço. É conformá-lo, ou deformá-lo — pouco importa — contanto que êle sirva e eu o possa subjugar, no caso em que me resista, sob o tacão de minha bota. E passo a ser um violento porque me inocularam violência, porque me fizeram e fazem violência, simplificando-me e desrespeitando-me como pessoa. E passo a ser — e também, e principalmente as crianças! — um pequeno predador perdido na selva que me quer predar, e escolho para meu projeto de existência o culto da fôrça, a vontade de poder, a euforia mordente da guerra, pela qual e através da qual busco ser o senhor entre escravos.

Num século que perdeu o espírito de infância, a doença totalitária, disseminada pela propaganda, conspira para matar em nós a criança que fomos e que nossos filhos hoje são. Que Deus nos ajude. E que nos ajudemos uns aos outros.



(Transcrito do JORNAL DO BRASIL).

Educar é formar crianças e adultos capazes de uma escolha.

Papel do jogo criador na educação

AUGUST J. BAL

Educar é formar crianças e adultos capazes de uma escolha.

O indivíduo e a sociedade não são simplesmente noções justapostas mas, ao contrário, noções que se interpenetram continuamente. Só se pode conceber o indivíduo na comunidade, assim como uma sociedade realmente democrática é inconcebível sem indivíduos com seus pensamentos independentes e com suas reações positivas. O homem vivo é um ser que interroga e que examina, que se adapta, que se dá e que — com outros indivíduos — cria formas novas; e que se sente responsável por tudo isso e que, por tudo isso conquista sua liberdade. Conduzido por valores tradicionais, êle evolui do nascimento até à morte, numa sociedade que se renova incessantemente. Êle se acha não só em confronto com essa sociedade, como, de sua parte, êle a fecunda. Dêsse diálogo entre o homem e o mundo, um novo universo renasce todos os dias. Quando cessa

êsse diálogo, quando o homem apenas acompanha o movimento de adaptar-se e se apaga, êle perde toda a segurança e, finalmente a liberdade.

Na sociedade atual, êsse perigo não é imaginário. Não só no trabalho, como no lazer, o homem sofre tal pressão exterior e lhe exigem, pessoalmente, tão ínfima parcela de esforço individual, que sua vida se torna mais passiva do que ativa.

Para muitos, o paradoxo de nossa época consiste justamente no fato de não mais termos que pensar individualmente, mas de sermos apenas convidados a entrar na roda.

A juventude vive, neste mundo, com o olhar no futuro. Ela se submerge numa avalanche de idéias e de convicções contraditórias, não só do ponto de vista ético, político e religioso, como do ponto de vista filosófico. Por isso muitos jovens sentem falta dum sólido apóio humano e olham para o futuro com mais insegurança do que as gerações precedentes.

PAPEL DO PROFESSOR

Na educação, é preciso considerar tudo isso, se se quer realmente formar homens. Será necessário partir da criança, e mesmo do jovem, e guardar contato com uma sociedade que evolui incessantemente. Aquêles que não sabem ouvir a juventude, que não têm um olhar para este universo sempre em evolução que nos cerca, este também não tem a aptidão necessária à verdadeira educação e só pode manter falsas relações pedagógicas com os jovens. Em lugar de servir à juventude, coloca-a a seu próprio serviço. E perde, dessa forma, a oportunidade de descobrir os problemas dessa juventude. Como professor, ele se coloca desesperadamente fora da realidade. Ali onde se espera que ele forme, ele não faz senão deformar. Todo contato humano e íntimo entre ele e os jovens falha, porque ele não leva em conta os dois elementos vivos de sua base: a juventude e a realidade. Uma educação completa só pode ser possível quando se dá a cada criança a possibilidade de se desenvolver, de maneira que ela ouse e queira ocupar seu lugar exato na sociedade de amanhã.

Eis por que não se trata apenas de cuidar do sucesso do indivíduo num mundo, cujas exigências variam sem cessar. Seu ser psíquico tem a mesma importância, se ele quer se manter plenamente digno na vida. Isso quer dizer que, ao lado de uma educação profissional especializada e de um ensino puramente científico, é necessário desenvolver igualmente seu pensamento, seu cérebro, seu senso social e sua cultura. Por isso mesmo, ao contrário do que se dava antigamente, é mais difícil atualmente separar o ensino da educação. Hoje em dia, num movimento de juventude, não podemos mais somente acentuar uma educação individualista com uma tradição de família como fazíamos no passado. É indispensável que procuremos integrar a juventude na vida difícil de hoje.

Na prática, isso resulta em dar à criança a possibilidade de viver incessantemente situações novas e exigir, em cada uma delas, uma solução pessoal. Que essa solução não seja totalmente nova, é menos importante do que o fato de ser uma solução dela pela qual ela se sente pessoalmente responsável: É aqui que a atitude do educador é preponde-

rante. Ele terá que ser antes de tudo um monitor capaz de aceitar e de compreender, tendo uma fé inabalável nas possibilidades do homem. Uma solução honestamente encontrada deve ser de um valor maior a seus olhos do que uma resposta correta ou bonita mas sem total convicção. Seu papel é observar como reagem os jovens para poder encontrar sua solução pessoal. A ajuda que ele pode dar se limita a oferecer uma amostra de possibilidades onde cada um dos jovens escolherá a sua. Em equipe, com o indivíduo e o grupo, ele examinará e comentará honestamente a solução encontrada. Seguir-se-á uma nova solução onde se ampliarão os pontos de vista e onde, principalmente crescerá, no aluno, a confiança no educador. É esta a base do contato humano indispensável, e somente nestas condições é que a juventude se engaja espontaneamente. O monólogo se torna, assim, um diálogo no qual se pode apresentar a questão fundamentalmente vital: por quê? Dessa maneira, a juventude efetuará inconscientemente, a sua própria educação. Esse "por que?" faz com que ela permaneça aberta a toda a vida que a cerca. Ensinar-lhe-á a observar e distinguir. Essa indagação estimula o pensamento puro e leva os moços a tirarem conclusões pessoais, em vez de simplesmente armazenar saber. Essa atitude aprofunda sua experiência nas situações em que se encontram e obriga-os a buscar, conscientes de sua responsabilidade, as respostas pessoais. Sua educação é algo mais que treinamento.

Para o homem, escolher não é só importante, mas indispensável. Aquêles que se absterem, que não têm nem a audácia nem a coragem, aquêles que nada mais fazem do que seguir o movimento dos outros, este nada mais fazem do que ceder e não vive consciente de si mesmo. Não é mais do que um parasita nutrido-se de outro. Escolher deliberadamente dá um sentido e uma direção à vida. É pela escolha que o homem constrói sua própria vida e também é dessa forma que ele participa não só da evolução e da estrutura da comunidade, como de sua própria cultura.

A OPÇÃO NA ARTE

A possibilidade para o homem de escolher implica em seu dom criador. Se Deus cria do nada, a

criação para o homem consiste em poder escolher. Isso se verifica facilmente no artista. As escolhas sucessivas que êle se impõe ao animar sua matéria, no curso do processo criador, acabarão por definir a forma e o sentido de sua obra. Esse talento criador não é adquirido, mas constitui um dom ou uma vocação. A missão do homem é fazer frutificar essa graça. Somente praticando seus dons êle poderá desenvolvê-los, mais ou menos, na medida de seus próprios limites. Daí a importância do jôgo criador na educação.

Quando se fala do jôgo criador nos jovens, trata-se sobretudo de desenvolver suas possibilidades criadoras. Seu fim principal será o de dar-lhes, na existência, uma atitude criadora que os fará viver com mais consciência e mais humanidade. É por isso que é mais importante para o educador — seguir o processo criador que a juventude terá que refazer em cada um de seus trabalhos, do que observar o produto de sua criação.

Existe de resto uma diferença fundamental entre a criação de uma artista e a do jovem. A obra do artista deve incontestavelmente ser julgada de acôrdo com as normas estéticas geralmente admitidas. A obra do jovem, ao contrário, só tem sentido em função do seu desenvolvimento pessoal. Exige-se do artista uma contribuição consciente ao enriquecimento da cultura, em que sua maturidade, sua inspiração e sua técnica terão grande importância. A criação dos jovens, ao contrário, não é mais do que uma etapa tangível do seu desenvolvimento humano. Onde tôda arte é expressão, a expressão na educação deve, justamente, para ser válida, não ser arte.

EXPOSIÇÕES E SHOWS INFANTO-JUVENIS

E justamente porque o fim não está na criação em si, é que é perigoso organizar exposições de pretensa arte infantil. Nêles se confundem desesperadamente a finalidade e os meios. Cria-se uma atmosfera indesejável onde muitas vêzes um mau espírito de competição é insuflado. E as crianças adquirem aí um sentido totalmente falseado dos reais valôres artísticos. Mostrar o que êles realizam deve constituir uma troca de experiências, estabele-

cer contatos humanos e formar o entendimento. Não se deve mostrar somente os resultados belos e felizes. Ao contrário, é indispensável que o trabalho de cada um seja comentado, tanto para as expressões corporais, verbais ou musicais, como para as manuais. Isso obriga os jovens a refletir e a enriquecer sua experiência. Pelo jôgo criador, o jovem descobre o papel que representa na comunidade. Compreende seu sentido, pela experiência, e se prepara para viver uma existência criadora.

(Traduzido de um artigo de THÉÂTRE DE BELGIQUE n. 19).

A criança é a eterna vítima de toda a expressão frustrada.

(Jesualdo)

HENRIQUE OSCAR

O problema do Teatro Infantil pode ser encarado sob dois aspectos: um puramente artístico, o outro relacionado com a educação da criança.

O primeiro problema a ser visto é o que se entende por **Teatro**. É preciso distinguir, no teatro infantil, o **teatro para crianças** do **teatro por crianças**, porque há uma confusão muito grande nêsse setor. São atividades diferentes e que não devem, de maneira alguma, ser confundidas.

O **teatro para crianças** deve ser feito por adultos. Criança não deve fazer teatro nem para outras crianças nem para adultos, pois isso é habitualmente considerado prejudicial por várias razões. Primeiro — e principalmente — porque desenvolve na criança o exibicionismo. A criança sente prazer em ser vista, contemplada, admirada por outras crianças ou adultos, o que acabará desenvolvendo uma forma de vaidade, um exibicionismo que vai deformar a sua mentalidade. Em segundo lugar, a criança assiste a outra criança representando, experimenta uma sensação de inveja. Fica humilhada porque está apenas sentada na platéia e não pode fazer o que a outra faz no palco. Em terceiro lugar porque a criança não podendo ter uma formação técnica boa, não é um bom ator. Portanto, o teatro infantil por crianças é condenável, tanto do ponto de vista da criança-intérprete, como da criança-público.

Aqui gostaria de dizer uma palavra sobre as festas escolares, geralmente de fim do ano, mas, também, realizadas em outras ocasiões, em que se faz as crianças recitarem coisas que, em geral, elas não entendem. Costumam ser ruins, artisticamente,

deformando tanto o gosto da criança-intérprete, quanto da criança-público. Mas, principalmente, porque ali a criança gesticula mecânicamente, sem entender o que diz, sem saber o que está fazendo, como um boneco, e isso é a base do artificialismo que vamos encontrar no estudante adolescente e, até mesmo, nos adultos. Comprovamos o fato, quando pedimos a uma pessoa medianamente culta para ler algo e ela o faz com artificialismo, preocupada com a dicção, etc., à maneira de como tantas vezes acontece nos filmes brasileiros — o que constitui uma calamidade nacional. Assim só se admite a criança fazendo teatro para público, para ganhar a vida. Só entendemos que as crianças façam teatro para público, quando a isso se entregam profissionalmente e, com isso, apenas antecipam uma deformação que só mais tarde surge naqueles que se iniciam em teatro na idade adulta. É o vedetismo, o estrelismo, enfim, essa atitude que caracteriza a maioria dos artistas: uma deformação pelo aumento da vaidade e perda da auto-crítica.

Eu disse que há uma forma de teatro por crianças. Ela nada tem, contudo, em comum com esse chamado "Teatro Infantil" que conhecemos. Essa forma é o "Jôgo Dramático". Para a criança, o importante não é ver, mas **participar**. No jôgo dramático a base é justamente esta: não é uma coisa que a criança vê, mas que ela **faz**. O Jôgo Dramático é uma improvisação. É uma representação teatral sumária, esquemática, que aproveita todos os dons de imaginação e improvisação da criança. Geralmente é feito na escola, na hora do recreio, ou mesmo na sala de aula, e todas as crianças devem par-

participar dêle, sob a orientação do professor. Para o "Jôgo Dramático", normalmente, usam-se as lendas, os temas folclóricos, as fábulas, histórias, ou qualquer tema sugerido pelas crianças, preferencialmente. O Material cênico deve ser o mais elementar possível: cortinas, móveis, toalhas de mesa, objetos de uso comum, enfim, o material deve, também ser improvisado. O ideal terá sido atingido quando as próprias crianças sugerirem o tema, a maneira de representá-lo, e se incumbirem espontaneamente disso. A criança tem um poder de imaginação enorme e, quanto mais simples fôr a encenação, mais desenvolvida estará a imaginação.

A boa execução do jôgo dramático exige certo preparo da criança. Em primeiro lugar flexibilidade que se poderá obter através de ginástica, sentido do ritmo adquirível com o emprêgo de música e de canto, as marchas, por exemplo, feitas ao compasso de instrumentos de percussão. Ao mesmo tempo se darão noções de como falar, noções rudimentares naturalmente de dicção e articulação, principalmente de respiração adequada, ensinamentos êsses, que quase sempre faltam em nossa educação e de que resulta não sabermos ler nem falar convenientemente.

Léon Chancerel, em seu livro "Le Théâtre et la Jeunesse" é rico em sugestões de temas para jogos dramáticos e indicações sôbre a maneira de realizá-los. Em sua falta, porém, satisfazem "Os Cadernos de Teatro", publicação tri-mensal do grupo "Tablado", que também fornece temas para organização e conselhos sôbre como efetuar os jogos dramáticos.

Os benefícios do jôgo dramático são inúmeros e óbvios. Além das vantagens resultantes do próprio preparo para os mesmos, têm o efeito de desinibir a criança, libertá-la da timidez, desenvolver-lhe o espírito e iniciativa, a imaginação, o sentido de improvisação. O jôgo dramático estabelece um clima de solidariedade, acostuma a criança a trabalhar em conjunto com outras, recebendo e dando ajuda, corrigir-lhe a agressividade mal orientada, combate o egoísmo, etc. É claro que o jôgo dramático tem que ser concebido de acôrdo com a idade: mais elementar para a criança de menos idade, mais complexo para as de idade mais avançada. Sobretudo

não esquecer que deve ser orientado por professores, por educadores que entendam um pouco, pelo menos, de teatro e de psicologia. A boa vontade é sempre muito simpática, mas por si só não basta.

Disse que o único tipo de teatro infantil por crianças admissível, além do jôgo dramático, é aquele por adolescente em fase de fim de ginásio. Então já se podem fazer representações escolares do tipo de teatro comum, que podem ser assistidas por outros adolescentes e por adultos. Serão, então, escolhidas peças adequadas, formado o elenco e confeccionado pelos próprios estudantes o material cênico, isto é, os cenários, as roupas, os objetos a serem usados em cena, etc.

Léon Chancerel em seu livro citado, oferece orientação preciosa a respeito dêsse tipo de teatro para adolescente. Mas, os "Cadernos de Teatro", do Tablado, também fornecem sugestões valiosas e interessantes em matéria de repertório e sôbre confecção de material cênico, bem como indicações para as montagens.

Quanto aos colégios de adolescentes de um só sexo, o repertório é mais difícil de ser escolhido. Léon Chancerel sugere peças sem grandes cenas de amor e o uso de máscaras para facilitar o "travesti". Aliás, às máscaras, recorriam, como se sabe, os gregos, e não só nêsse teatro como no elisabetano e no oriental, neste último até muito pouco tempo, os atôres eram todos homens. O problema é delicado, sem dúvida, mas Chancerel dá exemplos de representações com essas características, que não trouxeram qualquer inconveniente. Talvez, contudo, como melhor solução pudéssemos convidar meninos ou meninas de outros colégios, conforme o caso, sempre que houvesse a certeza de um clima de disciplina adequada. Já nessa idade (adolescência), o teatro feito com público, se bem orientado, não gera exibicionismo, porque o adolescente tem mais senso crítico. Ele já não pensa tanto que é o centro do mundo, como na fase anterior.

Assim fica definido o teatro infantil **feito por** crianças, compreendendo tanto o "jôgo dramático" como o "teatro escolar".

Vejamos, agora, o mais habitualmente chamado "teatro infantil", ou seja, o **teatro para crianças**. Já explicamos que não deve ser feito por crian-

ças e o porquê disso. Vejamos, então como deve ser feito por adultos. O primeiro equívoco está em supor-se que se trate apenas de teatro para adultos, adaptado para crianças. Com isso caímos num teatro idiota. Pois temos uma caricatura de criança e não é isso que ela aprecia. A propósito, tenho o depoimento de uma amiga que ouviu uma prima de 6 anos, mais ou menos, queixar-se de uma tia comum, dizendo que ela lhe falava em tom de criança, isto é, ao dirigir-se a ela imitava a maneira de falar das crianças, o que desagradava à menina além de lhe parecer absurdo, pois se tratava de uma pessoa adulta.

Jesualdo cita uma definição de teatro infantil onde é dito que êste consiste, habitualmente, em espetáculos de custo médio, que não interessam nem aos adultos nem às crianças, caracterizados por uma mediocridade presunçosa que procura disfarçar sua inépcia com o pretexto de destinar-se a crianças, sendo obra de autores — e acrescento: também de artistas — sem consciência e que, carentes de imaginação — e de talento — não conseguindo interessar aos adultos, procuram o público infantil, pois a criança é a eterna vítima de toda a expressão frustrada.

A carência de diversões apropriadas para crianças e o fato de que estas, praticamente, aceitam qualquer coisa, em geral asseguram o êxito dessas iniciativas, mesmo seu lucro material, por pior que seja sua qualidade. No caso, a aceitação pela plateia, menos que em qualquer outro gênero, não é admissível como critério afirmativo de qualidade. Tal ponto de vista levaria ao absurdo de, por exemplo, permitir-se o tráfico de entorpecentes, pois sempre haverá quem os deseje. Não se dá livremente a pessoas o que querem — e muito menos às crianças — mas aquilo de que precisam ou lhes convém.

Para além da deformação do gosto resultante das más peças, mal interpretadas, pior encenadas, denunciada no mencionado artigo, há o sério problema da inadequação, em termos de psicologia, para o desenvolvimento mental da criança que estas obras e espetáculos constituem. Deixemos de lado a deformação do gosto artístico, omitamos uma bisonhice que às vezes permite um descambar involuntário e mesmo inconsciente — acredito — para o

obsceno, que por sorte costuma escapar ao espectador infantil, para examinar as condições psicológicas apropriadas de peças e representações para crianças. Insistirei apenas, em que o descambar do espetáculo infantil para o obsceno, que pode parecer absurdo, acontece. O gênero, por sua temática, lança a mão de uma simbologia que, se planejada sem cuidado, permite pelo menos ao adulto uma interpretação maliciosa. Maria Clara Machado, por exemplo, teve o dissabor de assistir há tempo, à representação de uma sua peça por um grupo do interior, em que causou surpresa a encenação adotada, que se revelou de impressionante obscenidade, pelos recursos empregados.

Lembremos — ainda uma vez citando Jesualdo — que o teatro infantil tem regras especiais, fisionomia própria, caracteres peculiares, perfeitamente definidos e que requerem para sua execução escritores competentes e atôres formados e educados especialmente para interpretar êsse gênero, que por sua índole necessita de artistas de grande flexibilidade e que possuem as mais diversas aptidões e dons artísticos.

Há normas básicas, que não devem ser desprezadas. Em primeiro lugar a existência de um escalonamento conforme a evolução mental da criança. Em geral psicólogos dividem o teatro infantil, conforme a evolução mental das crianças, em três etapas diferentes. A primeira vai até seis anos, mais ou menos. Nêsse período a criança está preocupada sobretudo com ela mesma, não dá maior importância ao mundo exterior, preferindo histórias simples, imediatas, como as histórias básicas do teatro de fantoche. Trata-se de um tipo de história ligeira onde há poucos personagens como o Guignol, ou então fatos da vida cotidiana. Êsse seria o tipo ideal de teatro para crianças até seis ou sete anos. É nessa época que se pode aproximar a criança do teatro, através do teatro de bonecos, de fantoches ou títeres. O fantoche tem a vantagem de, sendo um boneco, ser ainda um brinquedo, e assim permitir uma transição da criança, do brinquedo para o teatro. A criança poderá aprender também a fazer êsse teatro, isto é, a movimentar os bonecos, a falar por êles e até conceber as pequenas peças a serem apresentadas. Como, porém, quem faz teatro de boneco

não aparece, não se mostra, não se repete aí o perigo mencionado do exibicionismo em que pode cair a criança-ator.

A segunda etapa vai até dez anos. É o período da fábula, da fantasia, em que se desenvolve a imaginação da criança e ela precisa dêsses temas justamente para desenvolvê-la.

O conto fantástico tem uma certa limitação; embora sem um grande rigor, é aconselhável, sendo possível, manter certa verossimilhança e plausibilidade, mesmo na fantasia.

A terceira e última etapa do teatro para crianças é a que vai de onze aos quatorze anos, até à adolescência. É a fase das histórias de aventuras, o período em que não são mais aceitos os contos de fadas, mas aventuras do tipo de "A Ilha do Tesouro" — exemplo clássico — ou de temas mais modernos.

Parece-me que a melhor maneira de expor os requisitos do teatro para criança será, todavia, acompanhar, examinando-os um por um, uma relação de dez itens estabelecidos no Sétimo Congresso Americano de Teatro para Crianças, realizado em Los Angeles, Estados Unidos, em julho de 1951, com a presença de mais de 300 especialistas de todo o país, em que se fixam as condições desejáveis para o gênero. Êsses itens aplicam-se tanto ao teatro como ao cinema e à televisão.

Algumas dessas regras serão passíveis de discussão. Como acontece com tôda teoria, elas permitirão na prática as adaptações que a experiência em cada caso sugerir. Acho, todavia que não se devem desprezar as conclusões a que chegaram êsses especialistas americanos de teatro infantil, num trabalho em que foram assessorados por psicólogos, educadores e até psicanalistas. Penso mesmo que convém seguí-las ao máximo, razão, aliás, pela qual as recomendo, enumero e comento aqui.

São os seguintes, os princípios estabelecidos pelo Congresso de Los Angeles:

1 — A criança pode identificar-se com um dos personagens principais? Ela deve fazê-lo.

Ninguém pode ter dúvidas quanto a que todo teatro e não só o infantil se baseia na identificação

do espectador com um personagem cujas dificuldades partilha, cujas dores sofre e com cuja felicidade se alegra. Aristóteles já dizia que também o espectador sofria a *catarsis*, ou seja, a purgação da culpa pelo herói trágico e assim saía do teatro aliviado, como se houvesse sido punido por seus próprios erros, e, conseqüentemente, perdoado. O bem estar que o espectador experimenta após um final feliz é outra prova dessa identificação. A peça, pois, que por seus personagens ou enredo não permita essa identificação do espectador infantil, falhará em seu objetivo.

2 — Há uma participação emotiva? O enredo deve ser claro, forte, cobrir uma ampla escala de emoções, permitindo a possibilidade de relaxamentos ocasionais de tensão. A crise deve ser resolvida antes do final da peça.

Êste item é extremamente claro. Parece não exigir qualquer comentário.

3 — O personagem com o qual a criança se identifica termina por vencer. A criança deve sentir que pode resolver as dificuldades que se apresentam, ser forte e valente e estar certa de que poderá vencer onde outros falharam.

Êste item é dos mais importantes. Em conferência recentemente pronunciada no Teatro Municipal, Jean Louis Barrault, ao analisar "Fenômeno Teatral", expunha a psicologia do espectador a partir de um cão brincando com uma bola. Lembrava êle que o cachorro luta com a bola, enfrenta-a como se fôsse um verdadeiro adversário, agride-a, fá-la pular como se lhe estivesse fugindo, persegue-a, domina-a, prende-a entre as patas e, depois, alegre por tê-la vencido, põe-se a girar em torno dela. Isso, acrescentou êle, é o que fazem os militares em tempo de paz e chamam manobras. Numa palavra, é o treinamento. Assim, podemos dizer que a criança experimenta durante a representação a sensação de estar enfrentando novas dificuldades, problemas que ainda não solucionou e que um dia podem aparecer-lhe pela frente. É essa espécie de treinamento que o teatro lhe proporciona e que, portanto, a peça e o espetáculo devem possibilitar.

4 — O enredo é contínuo? A criança acompanha mais facilmente uma história direta, simples, ininterrupta e bem construída.

A experiência na matéria mostra que a criança dificilmente acompanha com interesse uma representação que dure mais de uma hora ou hora e meia e que intervalos a distraem, desligando-a do enredo. A atenção infantil é sabidamente de mais difícil fixação que a do adulto. São, pois, também, contra-indicadas as interrupções.

5 — A peça oferece oportunidade para aventuras? A peça é uma experiência importante para a criança. Nela, ela exercita suas capacidades para enfrentar novas situações. Ela gosta de aprender, ver e sentir coisas novas.

O comentário de Barrault evocado antes, a propósito do item anterior, esclarece suficientemente, quero crer, este último.

6 — O enredo é razoavelmente realista? Embora a criança aprecie novas experiências, é preciso que elas sejam bastante semelhantes às que já teve para que ela as compreenda e possa vivê-las. Além do mais, quando a criança imita um herói, deve imitar um modelo plausível.

Atingimos aqui um dos pontos mais discutidos da matéria, qual seja o lugar da fantasia, não só no teatro infantil como em toda a literatura para crianças. As fábulas, os contos de fadas, as histórias fantásticas, tudo isso tem defensores e adversários intransigentes e todos apoiados em argumentação convincente.

Maria Montessori, por exemplo, rebela-se contra toda ficção alegando que não se deve enganar as crianças, iludí-las, fazê-las acreditarem em coisas que não existem. Por outro lado, é sabido que há uma fase da vida da criança em que domina a imaginação e que esta deve ser estimulada. Há psicólogos que encaram o conto de fadas — usado como símbolo de toda a ficção fantástica para criança — como uma necessidade da imaginação para seu desenvolvimento, alegando que só por pouco tempo a criança acredita realmente na história, cedo passando a distingui-la da realidade, apreciando-a ape-

nas como motivo de devaneio, por seu valor poético. Há outros que chamam a atenção para o fato de que a criança só inventa a partir de dados concretos. Quer dizer que este elemento deve também ser levado em conta; não há essa fantasia pura e simples da criança. A criança pega uma cadeira e acha que é um carro ou automóvel, mas ela sabe distinguir o que é um carro de uma cadeira.

A propósito dessa capacidade da criança de aceitar a regra do “faz-de-conta”, com a consciência de que está dando a um objeto, ser ou situação, características de outro, quero lembrar o “tour de force” conseguido por Maria Clara Machado na encenação de uma de suas peças infantis: “O Chapéuzinho Vermelho”. Desculpo-me por usar mais uma vez a autora de “Pluft” como exemplo, mas é quem entre nós com maior êxito se tem dedicado seriamente ao gênero. Na mencionada peça, a criança via o Lobo Mau e “acreditava” em sua periculosidade sem, todavia, assustar-se. A figura tinha um lado um tanto caricato que permitia essa dupla atitude.

Pessoalmente adoto uma posição intermediária. Acho a fantasia indispensável não só ao teatro para crianças, como em toda arte, que por seu próprio conceito é transposição, recriação e não cópia da realidade. Por outro lado temo, dado o problema da identificação, que uma sensação de impotência possa estabelecer-se na criança que se identificar com o personagem, se este não vence por si, mas graças à interferência da varinha mágica da fada ou de qualquer outra força do mesmo tipo. Há psicólogos, todavia, que acham essa possibilidade remota e que, se ocorre, logo se desfará com a continuação do desenvolvimento mental da criança.

Acho, assim admissível e mesmo recomendável o emprêgo da fantasia, embora com certa moderação. Não gosto, sobretudo, de ver os conflitos resolvidos por varinhas de condão ou similares. Dentro de um clima poético, fantástico mesmo, o herói deve poder vencer por suas próprias forças ou mérito.

7 — O enredo tem uma significação? Deveria existir um valor social artístico ou literário, para além da mera procura do interesse da criança. Mas esse valor precisa permanecer implícito.

Este é outro item importantíssimo. São detestáveis as peças que expressamente recomendam tal ou qual conduta ou censuram determinados procedimentos, ainda que somente mostrando-lhes as conseqüências. Lembro-me de uma peça teatral que vi onde se contava um refrão que dizia mais ou menos assim. "Tôda criança bem educada faz os deveres quando volta do colégio e escova os dentes antes de dormir". É uma coisa detestável, de mau gosto e inútil. O didatismo mata a arte e no caso da criança a desinteressa. O valor social, artístico ou literário deve desgarrar-se livremente da obra, como uma emanção, ser percebido sem ser exposto explicitamente como uma lição. Há psicólogos que hoje condenam até a moralidade que sempre acompanha as fábulas, mesmo quando não têm — como tantas em La Fontaine, por exemplo — um sentido pessimista ou desacreditador do homem. O benefício experimentado pela criança numa peça infantil deve ser, além do enriquecimento de mais uma experiência bem medida, um bem estar, uma alegria, uma satisfação, como a que o adulto sente após uma boa representação dramática, um bom concerto, uma visita a uma boa exposição de artes plásticas. Augusto Comte definiu arte como sendo tudo aquilo que contribui para o aperfeiçoamento do espírito humano. Uma peça é boa quando saímos do teatro enriquecidos, melhores. O mesmo para as crianças.

8 — Há ação dramática suficiente? A criança prefere a ação ao diálogo e uma ação mais manifesta que sutil. Embora aprecie as surpresas, as soluções rápidas e a comicidade, o desenrolar da história deve ser lógico, plausível e, tudo o que acontece, necessário ao enredo.

A criança tem um poder de apreciação, um sentido crítico aguçado, mais do que se pensa. Sabe-se que há uma diferença entre a possibilidade de transmitir as impressões e tê-las, na criança. Ela já entende coisas que não sabe expressar. É um erro pensar que a criança não é capaz de compreender certas coisas só porque não as pode ainda exprimir. Ela, oralmente, não é capaz de expor seu pensamento, mas já aprende, embora só vá saber trans-

mitir mais tarde. Este é um dado geral de psicologia infantil que não deve ser ignorado. Sabe-se também que as crianças suportam mal diálogos longos, sem movimento, e as narrações; e que, ao contrário, apreciam sobretudo vivacidade, animação, não parecendo, pois, necessário insistir mais nêsse aspecto.

9 — A apresentação é direta e sincera? A naturalidade, a ausência de artifícios e um sólido nível profissional do intérprete são apreciados pela criança?

Já nos estendemos suficientemente sobre a questão da qualidade do espetáculo, para ser necessário insistir também sobre êste item.

10 — Foi prevista a participação do público? A criança gosta de representar seu próprio papel paralelamente à ação dramática que acompanha. Gosta de rir, de falar, de mexer-se na sua cadeira. Essas reações não devem ser reprimidas.

Este último item envolve outra questão complexa e não deve ser deturpado. Nêle não se recomenda a provocação à reação da criança como tantas vezes se faz, perguntando-lhes coisas, pedindo-lhes para manifestar-se ou colaborar na ação. Este recurso não é válido. Serve apenas para dar uma falsa impressão de que as crianças estão gostando. Na realidade só servem para excitá-las, enervá-las, estabelecer uma balbúrdia, uma gritaria infernal que impedem de seguir o desenrolar da ação. O que o item prevê é a liberdade à manifestação espontânea — não provocada, nem procurada — da criança, se ela tiver vontade de assim agir.

Há ainda o problema do horror. Isto é, das cenas ou dos personagens que assustam as crianças. Em geral isto acontece em peças inadequadas para o espectador. Uma criança muito pequena poderá apavorar-se com os piratas da "Ilha do Tesouro", por exemplo, espetáculo que no entanto encantará outros maiores. Quando mencionei um valor social, literário ou artístico implícitos na peça para crianças estávamos automaticamente condenando os argumentos imorais, anti-sociais de qualquer forma, que pela sugestão da violência, exibição de maus instintos — ainda que punidos no final — estão

longe de ser benéficos à psicologia da criança, mesmo que lhe desperte a atenção e o interêsse.

Em teatro, felizmente êsses aspectos são raros. Ocorrem muito mais na televisão e no cinema. A propósito, há um excelente artigo no número de novembro do ano passado, da revista "Senhor", assinado por Léia Carvalho, intitulada "Violência na TV" e com o esclarecedor sub-título "Como gastamos divisas e o nosso próprio dinheiro para poluir a saúde de nossos filhos", que examina de modo preciso o problema. Nesse artigo se conta que Valdo Frank, recentemente perguntado sobre se não achava que a bomba atômica era uma ameaça ao futuro da humanidade, respondeu que comparada com a televisão, a primeira nada significa. Ele falou da televisão americana, mas entre nós está-se fazendo a mesma coisa.

Quanto às histórias do tipo policial, os psicólogos em geral as condenam. Acham que certas histórias do tipo das de Conan Doyle, Edgard Wallace, etc., têm a desvantagem de que os heróis, mocinhos ou detetives, saem de repente — com uma facilidade que aberra de toda lógica — de situações extremamente difíceis e que não dão à criança a possibilidade de identificação. Se ela se identifica com o mocinho e êste sai de dificuldades com tanta facilidade, de forma excepcional, toda a possibilidade de enriquecimento por "experiência" fica frustrada, porque ela não conseguirá fazer o mesmo na vida real. Entre nós, porém, pelo menos, êsse assunto felizmente também não é comum nas peças para crianças.

Tema dos nossos dias é a "science fiction". O que pensar dêsse tema? Os psicólogos só opinaram sobre o assunto a propósito das obras de Júlio Verne. Dizem que Júlio Verne não é condenável porque tudo o que imaginou tinha possibilidade de realização científica e se concretizou. Enfim, é uma pergunta que não posso responder. Estão na moda as histórias de marcianos. Se é cientificamente admissível a existência de habitantes em Marte e sua vinda à Terra, então não haverá inconveniente nelas para as crianças. Se é uma aberração carente de lógica, então não são admissíveis. É um ponto importante, mas que só o futuro poderá esclarecer.

Encerrando, espero não ter desanimado aqueles que seriamente desejam fazer teatro infantil, mas mostrar-lhes tão somente as dificuldades e a gravidade que o gênero envolve, toda a repercussão que pode ter sobre a mentalidade da criança em formação. Não se pode aprovar ou esquecer a leviandade corrente na matéria. Há que estudá-lo, preparar-se para fazê-lo bem e, então sim, realizá-lo. Aliás, como tudo mais na vida.



"Aula do Curso de Psicologia Infantil e do Adolescente", em 6-6-61.

Pequenos crimes contra o teatro

Comunicação ?

Participação ?

Provocação ?

MARIA CLARA MACHADO

Em nome de uma comunicação teatral, ou melhor de uma participação da criança no espetáculo, muita gente tem cometido alguns pequenos crimes contra o teatro e contra a criança, o que é muito mais grave.

Verdadeiros aventureiros se lançam ou se atrevem a fazer teatro para crianças, desconhecendo não somente a CRIANÇA, ou melhor ignorando-a, como desconhecendo também as regras básicas para se fazer um bom espetáculo; produção e direção de atôres quase sempre postas em segundo plano, cenas mal ensaiadas onde os atôres muitas vêzes, apenas estão procurando sobreviver economicamente, sem se empenharem realmente nos papéis que representam. Teatro de segunda classe, onde nem os críticos teatrais dos principais jornais se aventuram a ir para não morrerem de tédio ou de vergonha. Preferem calar, silenciar ou melhor não assistir a tais espetáculos. E êstes espetáculos estão sendo oferecidos todos os fins de semana às crianças. E onde estão os pais dessas crianças? Precisam ocupar seus filhos, dar-lhes qualquer coisa aos sábados e domingos. Também êles não tiveram nenhuma educação para o teatro e PENSAM que aquilo que dão aos filhos, são coisas que realmente SÓ SERVEM para crianças, porque muito enfadonho e desinteressante. E muitas vêzes, deixam os filhos na porta do teatro, porque não têm coragem de ver

ou melhor de agüentar o espetáculo. O tipo de teatro que se faz geralmente para crianças tende a desenvolver a vulgaridade, o lugar comum, a tendência ao excitação coletivo, à dispersão, ao fácil... e ao comercial. Quantas peças baseiam sua publicidade na distribuição de balas ou balões no fim do espetáculo? O espetáculo infantil que visa o excitação coletivo, a gritaria, a torcida desenfreada, está deseducando, está criando talvez um bom torcedor de futebol, mas nunca um público que pensa e se educa através da arte. Êste excitamento de um público infantil tem sido o coroamento de muito autor que pensa ou finge pensar que sua glória está diretamente ligada à intensidade dos gritos das crianças. "Gritaram, logo a peça é boa." Talvez, muitos autores e diretores novos pensam que para se estabelecer uma comunicação maior entre atôres e platéia, seja necessário uma **provação** da parte dos personagens. Também pensava assim, quando comecei a escrever para crianças, mas depois de vários anos de experiência, cheguei à conclusão que tinha me enganado. A criança brasileira já é naturalmente muito comunicativa e excitada. Se no espetáculo os atôres desencadearem uma participação do público infantil (nas peças de adultos carcomidos e distantes, esta provocação é necessária e salutar — O adulto deve ser sacudido para pensar e agir), a criança toma a provocação como convite ao excitação e esta **participa-**

ção tende imediatamente a continuar pelo espetáculo a fora até criar um clima de histeria onde não mais as crianças **sentem, ouvem e olham** a ação para compreendê-la, julgá-la e se identificarem com ela, mas tornam-se torcedores e não espectadores. E adeus, verdadeira comunicação poética, linguagem dos sentidos, meios de cultura, de emoção e de prazer! Claro, que a participação verdadeira da criança exige identificação, gritos, mas **somente** quando a ação levar a isto. Se um ladrão está sendo perseguido, ou se o herói está em perigo, ou se o bandido está sendo castigado, naturalmente a criança vai demonstrar em voz alta suas emoções. O que não deve ser permitido é uma provocação **gratuita** dos atôres para criar um ambiente de excitação, como por exemplo perguntar a tôda hora às crianças "onde está o bandido? ou "o que vocês acham que devemos fazer?" ou ainda "Para onde vocês acham que devo ir agora?". Tôdas as crianças vão querer dar sua opinião e o tumulto e não a **comunicação** se estabelece na platéia, interrompendo o espetáculo, ou melhor degenerando o espetáculo em exibicionismo. Já ouvi muita mãe contente e mesmo incitando seu filho a gritar para chamar a atenção... É uma maneira de **aparecer**, de se fazer notado, comum nas crianças, até mesmo natural, mas que não deve ser cultivada a bem de uma **emoção maior** e mais autêntica que o teatro deve estar lhe oferecendo a participar no palco.

A não ser que o teatro, ou melhor a ação no palco, não tenha nada que oferecer à criança. A não ser que a peça seja tão medíocre que para sua sobrevivência comercial seja preciso **apelar** para suposta participação da platéia. Esta apelação é desonesta em se tratando de artistas que estão educando crianças, e triste em se tratando de ignorância e desconhecimento do valor e da fôrça de comunicação do teatro. Quero crer que a ignorância seja a causa principal desta confusão que se faz entre participação desordenada, à maneira de que se vê no programa de auditórios de televisão e rádio, histeria coletiva, doença da sensibilidade e a verdadeira participação, comunicação total entre público e personagens tão fácil de se conseguir no teatro para crianças; basta para isso se apelar para a sensibilidade atenta da infância. Já vi muitas vê-

zes esta verdadeira participação em vários espetáculos do TABLADO. A mais comovente foi sem dúvida numa das representações de PLUFT, quando a mãe do fantasma perdia precioso tempo, falando ao telefone coisas inúteis com sua prima Bôlha, enquanto Maribel estava em perigo, Pluft vira-se para a platéia e confessa aflito que aquêle era o único defeito de sua mãe. Uma garotinha de seus 7 anos, no meio de total silêncio, levanta-se e, séria, sentida, solidária com o fantasma, grita: "Não liga não, Pluft, a minha mãe também é assim..."

Aquela menina estava participando, identificando-se e sobretudo inconscientemente aliviando sua própria tensão em relação à mãe. O teatro estava dando-lhe a oportunidade de descobrir, através de uma emoção fortemente sentida, seus próprios problemas e anseios.

Na mesma peça, quando Pluft extasiado ante o choro da menina Maribel, vira-se para a mãe e diz, "Veja, mamãe, a menina está derramando o mar todo pelos olhos", ouvimos em quase todos os espetáculos um "Ahhhh" da platéia. O apelo poético da imagem penetrava na criança através dos sentidos e ela se expandia neste "ahh" satisfeito. Não era preciso **explicar** com palavras a imagem... a mágica do teatro... sensação visual... auditiva... sons, côres e intenções bastavam para levar à emoção... o resto é receptividade, é atenção dos sentidos... é abertura, estado difícil de se encontrar no adulto crítico e preconcebido, mas puro na criança. Este estado puro de receptividade deve ser respeitado por aquêles que fazem teatro para crianças, porque ela está pronta a **receber** tudo que se lhe oferece. Se fôr bom, então ela sai melhor do teatro pois que deu alimento à sua sensibilidade. Se fôr ruim, estaremos formando macacas de auditório, prontas para a torcida e para a completa alienação dos problemas que as esperam no futuro, e aí estaremos distorcendo a sensibilidade e não educando-a.

Dramatização ou exibição

As crianças de hoje crescerão num mundo que exigirá delas muito mais do que nos foi exigido. Terão que ser maleáveis ao extremo, adaptáveis e imaginosas. Não nos cabe, portanto, fazer delas seres convencionais. É quase essencial que na escola moderna haja pois trabalho criador. É urgente, premente, na escola de hoje, o estímulo à imaginação criadora. Deixar que cada criança seja ela própria, inesgotável, única original. Deixar que cada uma descubra a sua própria face; dar à criança segurança em si como pessoa, estimulá-la para que não aceite cópias, nem fórmulas, nem soluções apressadas, mas para que se habitue, desde cedo, a procurar, a descobrir, a aventurar-se...

Na hora em que ela inventar terá treinado suas faculdades, terá sido "inteligente", porque inventar e criar só é próprio de homens superiores. Mas isto não implica absolutamente que usemos da arte para exibir a criança. Na escola, arte é sinônimo de enriquecimento individual, de terapia, jamais de exibicionismo. A criança é como o homem primitivo. Tampouco o homem primitivo se serviu da arte com finalidade social. Ele desenhava e esculpiu apenas para seu próprio deleite e impulsionado por alguma necessidade profunda. A criança também é assim. Ela desenha, por exemplo, quase para desabafar, descarregar alguma emoção, jamais para exibir o desenho para um público. É até muito comum, negar-se terminantemente a mostrar para a mamãe ou para a visita a obra que acaba de terminar. É como se ela sentisse, a respeito de sua obra, sentimentos de reserva, recato e pudor. Já o adulto necessita do aplauso do público. Ele começa a obra de arte também como uma solicitação muito íntima, mas ao terminá-la, necessita de expô-la, necessita do complemento sociedade. Nelson Rodrigues proclamou: "teatro é platéia", querendo dizer que o ator, de uma certa forma depende da platéia, está em ligação direta com ela. O artista está pois, de alguma maneira condicionado ao público. Ele escreve para um público, ele pinta para um público, ele

deseja o aplauso, ele espera a aprovação. No teatro ele se comunica diretamente com a platéia e usa de sua arte para comover e emocionar esse mesmo público presente. O teatro não é feito de público ausente...

A arte na criança funciona de outra maneira. Tem caráter lúdico. Ela deseja brincar com outras crianças, por exemplo, participar numa dramatização, mas não deseja que haja um público espionando-a para aplaudi-la, pois isto não faz sentido. Brincar é divertir-se. Também brincando livremente, ela descarrega emoções, frustrações e anseios. Vi uma criança brincando com dois fantoches ao mesmo tempo: um era o "pai", o outro, o "filho". O "filho" reclamava sempre com o "pai" porque o "pai" chegava tarde em casa. No fim o "filho" deu uma vastíssima surra no "pai". Na brincadeira a criança simplesmente extravasou uma frustração e pôde descarregar a agressividade que vinha acumulando.

A dramatização na escola, ou outra qualquer forma de teatro, vem ao encontro de todas estas necessidades — estimular a fantasia, a imaginação. É uma forma também de provocar o equilíbrio emocional da criança tornando-a mais livre, mais feliz. É uma forma de fazer com que a criança experimente sendas próprias, personalíssimas, exclusivas, portanto fascinantes. É dar à criança a oportunidade de observar a natureza para imitar e assim descobrir beleza. É uma forma de torná-la mais flexível, rica, cheia de possibilidades. Tudo isso seria anulado se tivéssemos a preocupação de expô-la, dá-la em espetáculo, exibí-la, devassá-la. A dramatização decorada, ensaiada, com finalidade de "espetáculo" é perigosa. O próprio artista adulto pode ser destroçado pelo mimo, pelo endeusamento, que gera a vaidade, ferida atroz, quase sempre mortal. Que não dizer de uma criancinha, ser em formação, entregue às adulações e lisonjas de um público "fácil"? Do outro lado da medalha temos as crianças tímidas, inseguras, que empalidecem e gaguejam e cuja apresentação em público representa martírio

maior do que a dos primeiros cristãos jogados às feras. Tornar feliz uma criança tem que ser o **primeiro, o maior** objetivo da escola!

A dramatização deve ser, pois, a espontânea, e num ambiente onde a criança brinca com outras crianças, e onde haja, no máximo, um adulto — o líder, de preferência, o educador. O líder cuidará para que tôdas as crianças brinquem, ou estejam ocupadas (quem não quer “brincar de teatro” pode ser o crítico, o contra-regra, a platéia, ou o assistente do diretor.) O líder conduzirá a “brincadeira de teatro”, mas jamais interferirá, criticará ou corrigirá. Poderá apenas provocar uma melhora dando asas à imaginação da criança. Terá sempre presente que não se trata de nada “para ser visto”, portanto não desejará que os padrões da criança correspondam aos seus próprios.

As crianças partirão para a dramatização depois de ouvirem uma história (inventada por elas ou não) ou verem uma peça de teatro. O líder fará perguntas a fim de forçar a criança a visualizar os fatos principais (início — meio — fim da história). O líder terá presente como coisa importantíssima dar liberdade para que a criança escolha o personagem que quer interpretar (haverá pois, fatalmente, e ao mesmo tempo, várias princesas, duas ou três bruxas, muitos “lobos maus” e dúzias de caçadores). As crianças dramatizarão o seu personagem pelo tempo que quiserem e até o ponto de saturação. Não haverá tampouco necessidade de seqüência lógica na história. As crianças poderão começar a dramatização pelo fim, pois o fim é quase sempre a parte melhor, a solução do conflito. Ou podem começar dramatizando o meio, o clímax, o momento mais dramático. Crianças maiores poderão armar tôda a história (os momentos de conteúdo, as partes explicativas e as de ligação). Inclusive poderão ser solicitadas a arrumar as cenas, dando-lhes seqüência. Outras crianças poderão dramatizar só os momentos de conteúdo e depois arrumá-los em seqüência, ou não. Crianças muito pequenas talvez não se interessem por nenhum pedaço importante e queiram apenas dramatizar a cena em que “o coelhinho lambia a boquinha assim...”

A dramatização espontânea, inclusive, supõe um certo “preparo” da criança e deve ser antece-

didada de várias “brincadeiras de teatro”: jogos de faz-de-conta, “brincadeiras de estátua”, brincadeiras de ritmo, cenas mudas, etc.

Se alguma criança sentir necessidade de colocar roupas, ou algum atavio, na dramatização, o líder deverá permitir. Para isto em cada escola deveria haver uma “arca de teatro” cheia de coisas que “mamãe não precisa mais”: saias, meias, sapatos altos, chapéus, mantos, fantasias de antigos carnavais, plumas, óculos sem aro, coroas, colares, pulseiras e brincos que passaram de moda, barbas e bigodes postiços que pertenciam a fantasias, fardas, bolsas, botas, cintos, aventais, capotões, cabeleiras usadas de bonecas, broches, etc. Será sempre um convite tentador...

Um armário deveria conter elementos para contra-regra: pandeiros, tambor, xilofane, “pratos”, assovios, reco-reco, etc.

Numa turma de nível 6, durante a dramatização espontânea na sala de aula, as crianças sentiram necessidade de contra-regra. Interromperam a dramatização, para alegremente irromperem na cozinha da escola atrás de conchas, colheres etc para “fazerem os barulhinhos da peça”. Deveria haver também uma “mesa de teatro” contendo: tesoura, grampeador, diversos tipos de papéis e elementos de restolho como: botões, tampas de garrafa de leite, sementes, linhas, lãs etc para que, numa ocasião dessas as crianças pudessem rapidamente inventar uma coroa, a juba do leão, uma barbicha, etc.

O líder também tomará cuidado para não rotular. Ele não está apto a descobrir o futuro artista, mas tem o dever de preservá-lo. E ele o preservará, sem o “descobrir” propriamente, mas criando um clima, para todos, de confiança, alegria e respeito. Ele estimulará, para que se expressem e terá paciência na espera e terá confiança no progresso. O líder não está interessado em si próprio, em sua própria vaidade e honraria, portanto poupa a criança de ser exposta indevidamente. Com isso ele estará educando para o difícil amanhã e, além disso, evitando que seja colhida, antes da hora precisa, uma flor frágil e rara que, para ser, necessita de silêncio, amor e tempo: o artista.

As regras do jogo dramático

MARIA CLARA MACHADO

Para que os jogos se tornem eficientes e não meros pretextos de exibicionismo ou desordem, é preciso que o jogo dramático obedeça a certas regras.

1. SINCERIDADE

O aluno precisa procurar sentir o que está fazendo e não apenas querer mostrar de uma maneira explicativa uma ação ou sentimento. Para sentir ou experimentar um sentimento, ele precisa saber o que está fazendo, compreender a situação dramática. A explicação dada pelo professor é pois essencial a esta compreensão. O personagem só será bem representado se bem situado, tanto psicologicamente como fisicamente.

Exemplo: Um menino andava por uma estrada. Era pobre, estava com fome, fazia muito calor. Ele vê um pé de goiaba. Observa a goiabeira. Está cheia de frutos. Sente grande vontade de comer uma goiaba. Mas quando avança para o pé, tem medo porque não sabe se pode ser visto pelo dono da árvore. É pobre e está com fome. O medo é vencido e ele avança para uma linda goiaba. No ato de tirar a fruta, vê outra mais bonita, desiste da primeira e quer pegar a segunda. Neste momento vê uma cobra e se afasta com pavor. O aluno, neste pequeno tema, para bem reproduzir a situação, tem que se lembrar do calor, da estrada, do tamanho e qualidade da árvore etc. Ver qualquer coisa em cena sem cenário é muito difícil. Exige imaginação para recriar com sinceridade o que se pede. À medida que o professor critica o aluno, todos podem dar suas opiniões sobre a sinceridade do colega, sobre a veracidade da situação e até mesmo sobre o aspecto ético da situação: deve-se ou não tirar goiabas de terrenos alheios, considerando que o menino era pobre etc. Depende do professor encaminhar a crítica para uma solução satisfatória, tanto artística como psicológica e social, se for o caso.

2. DOMÍNIO

A sinceridade não pode ser desenfreada. Uma sessão de macumba usa esta espécie de sinceridade. Não queremos pedir aos nossos alunos que deixem "o santo baixar" ou tenham um ataque histérico. Para isso ele tem que se controlar, dominar com a vontade sua capacidade de entrar no jogo. Ele tem que permanecer consciente de si mesmo. Saber, no fundo, que está apenas representando, imitando com toda a sinceridade uma situação alheia à própria vida. Às vezes, os alunos se identificam demais com os personagens que estão procurando viver e se deixam emocionar demais. O professor tem que chamar a atenção para que a aula não se torne uma sessão de psico-drama (que é válida enquanto dirigida por gente especializada, psicanalistas ou psicólogos).

O controle não anula a sinceridade, apenas disciplina a energia, dominando os excessos sem perturbar a fonte de inspiração que é a imaginação.

Pelos jogos de expressão espontânea, o professor, seja ensinando música, história do Brasil, geografia, ritmo ou português, além de transmitir ao aluno uma maneira própria de ver o mundo, estará descobrindo o tímido, o brigão, o exibicionista, o superficial, o "leader", o desordeiro, o vaidoso etc. Pode assim ajudar os alunos a se conhecerem melhor e, por conseguinte, a viver melhor também.

Os jogos de expressão são tantos quanto o professor puder imaginar.

Foi tentada na Guanabara uma experiência fascinante descrita por Virgínia Valli em um artigo que saiu no CADERNO DE TEATRO n.º 16.

Os jogos que daremos a seguir podem ser realizados tanto por crianças como por alunos mais velhos. Eles foram aplicados no clube de Iniciação Artística do Tablado (crianças de 4 a 14 anos, em dias diferentes) e também em minhas aulas de Improvisação no Tablado e no Conservatório Nacional de Teatro (alunos de mais de 15 anos). Os jogos mais difíceis deverão ser adaptados para as crianças. O professor deve ser maleável na ocasião de aplicar os jogos. Eles servem apenas como lembretes para o desenvolvimento da imaginação do professor. Muda-se o personagem ou muda-se a situação. Diminui-se a importância de uma ação ou então ela pode ser transformada em outra. O importante é tornar os temas compreensíveis aos alunos.

Preferimos começar com temas que não necessitam de falas. A palavra muitas vezes escamoteia o pensamento e o aluno tende geralmente (mesmo improvisando!) a falar demais sem dizer nada. "Não honrar com a palavra um pensamento, para melhor sentir o imperfeito", já dizia Shakespeare. É pois melhor que no princípio os temas sejam feitos sem diálogos. Só a ação deve expressar o sentimento. Mas isto não quer dizer que deva-se usar uma linguagem de mudos. Se houver uma necessidade absoluta de alguma palavra ou exclamação, é melhor que ela seja dita em vez de se usar gestos e pantomimas exteriorizadas sem uma correspondência interior. Procurarei colocar no princípio jogos mais fáceis e adaptáveis à criança, aumentando gradativamente suas dificuldades. Além de improvisar situações, os alunos devem aprender também a improvisar sons, ritmos, roupas, cenários etc. Um jogo dramático pode ser feito individualmente (como o descrito acima do menino e a goiabeira), ou pode ser feito por vários alunos. Além disso um jogo pode ser simples, sem acessórios ou então com sons (aparelhos de percussão), com roupas e cenários, tudo improvisado.

1. JOGOS DE OBSERVAÇÃO

Reproduzir por uma atitude corporal a maneira de andar dos **animais**: um gato, um cachorro, um urso, o vôo de uma gaivota etc; ou de **tipos humanos**: um velho, um atleta, um convencido, um medroso, um garção, uma lavadeira, um "cosme e damião", um trocador de ônibus etc; ou ainda reproduzir (por expressão corporal) pessoas sentindo coisas diferentes: dor de barriga, medo, alegria, vitória, orgulho, desprezo etc. O professor pode colocar alguns alunos em fila, de costas, para a classe, anunciar o sentimento ou o animal pedido, deixar um tempo para os alunos se concentrarem e bater num tambor. Neste momento todos devem se virar, como no jogo das estátuas, representando por expressão corporal o que foi pedido.

O professor pode ainda pedir que os alunos representem objetos inanimados como cadeiras, mesas, escada etc, ou que reproduzam o gesto de escrever à máquina, tirar sapatos, botar luvas, costurar, fazer tricô, jogar bola, tênis, pingue-pongue, carregar um balde, pedras, apanhar borboletas, ver, em movimento, um avião, um automóvel, um trem, um passarinho, uma bicicleta etc. Outro exercício muito bom é mostrar a sensação que se sente quando se pisa, com os pés descalços em: areia, riacho, pedra, água fria, quente, gelada. Sentir cheiro de flor, de enxofre, de lixo, de queimado, de comida pronta na cozinha, de perfume ruim, de perfume bom etc. Imitar sons de rua, pregão, locutor, pregador, político em discursos de campanha etc. Os jogos que exigem movimento devem ser feitos, de preferência, individualmente ou, pelo menos com poucos alunos, para que se possa criticar melhor.

ins jogos dramáticos

(Êstes jogos foram tirados do livro JOGOS DRAMÁTICOS de Maria Clara Machado, a ser editado êste ano pelos CADERNOS DE TEATRO.)

2. A PARTIDA DE PINGUE-PONGUE

Duas pessoas jogam pingue-pongue. Uma começa a ganhar. A outra vai se irritando, à medida que vai perdendo. A que perde, perde também a cabeça e avança para a outra com a raquete. O ganhador foge amedrontado. O perdedor dá com a raquete na cabeça do primeiro que cai no chão desmaiado. Arrependido e com remorsos, o perdedor tenta acordar o companheiro e pede-lhe desculpas. Reconciliação. Recomeçam o jogo com melhor espírito.

3. A TRAVESSIA

Dois meninos querem atravessar um riacho, cujo leito está cheio de espinhos. Um está descalço, o outro possui um tamanco. No meio do riacho, o que está descalço pára aflito, porque está com o pé ferido. O que fazer? pensa o que está calçado. Aí pode-se deixar a solução por conta do aluno que está representando.

O professor pode sugerir que o que está calçado peça ao companheiro para esperar e joga-lhe o tamanco depois que êle chega na margem, ou então dá um pé para o companheiro e ambos procuram atravessar o riacho o melhor que podem, ou ainda não se importa com o companheiro e segue.

4. O INCÊNDIO

Alguns meninos estão presos num sótão. Inventar ou deixar que os alunos inventem o motivo da prisão. Foram presos pelos pais ou pelos irmãos, e não têm chave para sair. Estão quase dormindo quando começam a sentir cheiro de queimado. Pensam que a casa está se incendiando. Começam a sentir medo e procuram a melhor maneira de sair dali. O professor pode também sugerir algumas maneiras pelas quais êles se salvam: gritando por socorro, arrombando a porta, saindo pelo telhado e descendo pelos galhos de uma árvore, etc. No final os alunos têm que demonstrar grande alívio.

5. O BÔLO

Um bôlo de aniversário está escondido dentro de um armário. Dois meninos estão proibidos de provar o bôlo, mas não resistem e aproveitam que estão sòzinhos para dar uma provadinha. Sentimentos: receio de serem descobertos e gula. Devagariño abrem o armário e começam a comer o bôlo. De repente, ouvem barulho de passos. Apavorados se escondem. Quando são descobertos, fazem cara de dissimulação.

6. A FILA DE ÔNIBUS

Várias pessoas estão esperando um ônibus. Estão muito cansados, porque voltam do trabalho e

procuram não pensar em nada. Entretanto, várias coisas começam a acontecer em frente à fila. O professor, antes do jôgo, enumera os acontecimentos: a passagem de um artista conhecido de cinema ou televisão, de um ídolo de futebol, de um político famoso, amado ou odiado pelos personagens, de uma criancinha sendo maltratada por um velho, da banda dos fizileiros navais, tocando alegremente uma marcha, de um entêrro, de uma pipa d'água que erra a mira e solta a água nas pernas dos personagens e finalmente a chegada do ônibus que, ao chegar, muda a tabuleta para "Garage". Depois de serem explicados os acontecimentos na fila, o professor anuncia o primeiro e bate num tambor para mostrar que o jôgo começou. Os personagens têm que reagir segundo o que sentem diante do fato pedido. O professor toca o tambor de nôvo, significando que o acontecimento vai mudar. Os alunos voltam à posição de espera, até o professor anunciar o segundo acontecimento, e assim por diante. Evitar muita fala para melhor sentirem.

7. A LAREIRA

Num país frio, durante o inverno, alguns viajantes se perdem na neve e encontram refúgio numa cabana onde está acesa uma lareira. Entram quase gelados e se põem em volta do fogo. Sensação de muito frio. Músculos retezados. Pouco a pouco vão se esquentando. Ao mesmo tempo que o fogo dá uma sensação de relaxamento muscular, dá também uma paz interior e um sentimento de bem estar invade os viajantes. A chama exerce grande atração e os viajantes ficam fascinados e se perdem em pensamentos distantes.

8. NA FLORESTA

Três ou quatro pessoas se perdem numa floresta e, quando a noite começa a cair, encontram uma pequena cabana. Contato com a cabana. Sentimento de proteção. Quando vem a noite começa-se a ouvir barulhos na floresta. Receio. Os barulhos aumentam. (Sonoplastia de barulhos da floresta feita pelos alunos). Mêdo. As pessoas se aproximam uma das outras à procura de proteção. Cada um reage conforme o próprio temperamento. Num dado momento começam a ouvir passos. Tensão. Suspense. Os passos se aproximam da cabana. O mêdo cresce. A pessoa que se aproxima bate na porta. Expectativa em silêncio. Por fim abrem a porta. Alívio.

Se o jôgo fôr feito com crianças, o libertador pode ser uma pessoa da família. Se fôr feito por adultos, pode-se fazer a história se transformar em história de refugiados de guerra. Neste caso os passos seriam de soldados inimigos à procura deles. Tentariam arrombar a porta da cabana e acabariam se afastando, achando que estava vazia.

Você vai escrever para crianças?

MARIA MAZZETTI

(Da Subseção Teatro Infantil Departamento
Educação Primária GB).

Então não escreva, por favor, uma peça pedagógica. O professor tem mil e um recursos hoje em dia para ensinar. Os métodos são sem conta, os processos para transmitir conhecimentos, excelentes. Penso que o teatro não deve servir para ensinar a uma criança a ler ou a escrever, simplesmente, porque ele tem a responsabilidade muito maior de ensinar-lhe as verdades eternas do homem, a beleza, a grandiosidade e o mistério que cercam todos os seres e tôdas as coisas. Em outras palavras: o teatro tem a incumbência terrível e sagrada de ensinar a Vida; tem a incumbência de EDUCAR. A peça, portanto, deve ser, tôda ela, um apanágio ao bem e à formidável derrota do mal. Lògicamente esta moral aparecerá implícita na própria ação dos personagens. Tudo no herói falará do herói, sua missão, sua coragem, sua integridade, e até mesmo o herói deverá estar presente no tom de voz do ator, na postura, nas roupas. A criança "sente" que ali está a encarnação do bem, do bom, do valor. Explicar à criança, numa peça, onde está o bem, onde está o mal, porque o herói venceu, porque o vilão perdeu, será certamente fazer-se o entêrro solene do espetáculo.

No "Diamante do Grão-Mogol" os figurinos, por exemplo, serviram magnificamente à descrição dos tipos, com o herói totalmente vestido de branco, a heroína de rosa, o vilão de tons dramáticos sombrios. E a candura, a frescura, a beleza física, a suavidade da heroína, e o que ela representava na história, fizeram com que, inconscientemente tôdas as meninas se projetassem em Isabela e a transformassem num ideal para ser imitado. Como ideal masculino ficou sendo a figura de Ricardo de Montalvez.

As crianças captaram a essência da peça com muita agilidade, respiraram a nobreza e a dignidade do amor, a bravura, a coragem, a repulsa à ambição. Em outras palavras: se educaram. Naturalmente o texto propiciava um adequado uso da música, variações de luz e figurinos esplêndidos. Além disso estava banhado de poesia. Falando em poesia eu diria: poesia antes de tudo... A criança vive, por excelência, num clima poético. Infância é sinônimo de poesia e penso que, sem êsse tempêro, não há peça que resista. Bom escritor de peça infantil será aquêle santo, mágico, místico, poeta que conseguir tocar a imaginação infantil, fazê-la vibrar, desprender-se lentamente da realidade do cotidiano, da monotonia, das certezas matemáticas, partir as amarras, sonhar...

Além da poesia exige-se a loucura. Todos os imprevistos. Todos os absurdos. Numa peça de fantoches, então, você estará à vontade para manobrar a loucura: flôres nascem, bolos de aniversários andam pelas florestas, pianos tocam sòzinhos, árvores bailam, bruxas voam, os objetos mais estranhos surgem repentinamente e desaparecem repentinamente, pescoços se alongam, trocam-se cabeças.

Além da poesia, a loucura. Além da loucura, o humor. Tôdas as situações devem ser bem humoradas, até mesmo as situações dramáticas. É necessário que o teatro recreie, faça a criança rir, dê-lhe oportunidade de uma sadia, esplêndida demorada gargalhada.

Ação muita ação. Se você se sentar no palco e começar a narrar a vida das formigas (um público adulto atuará por pura cortezia) você pode ter certeza que acabará no palco sòzinho. As crianças terão feito o favor de abandonar a sala ou estarão

presentes e falando mais do que você. A ação deve ser rápida e incessante, principalmente para as nossas crianças brasileiras irrequietas, elétricas.

Delinieie bem o conflito. A criança precisa saber, logo no início da peça, do que se trata, qual a questão, o que está em jogo. Não pode ter dúvidas a respeito de quem representa o bem e de quem representa o mal. O conflito deve ir crescendo lentamente a princípio (com a platéia ainda fria) borbulhar em seguida, tornar-se brilhante, intenso, emocionante (com a platéia já em nossas mãos) para explodir do meio para o fim da peça. Depois do conflito resolvido a atenção dos espectadores declinará muito rapidamente. É preciso ter isto presente para que a peça decline também a seguir, traga calma às crianças, relaxe, tranquilize e... fim.

Fim, mas sem as eternas fadas cacetíssimas aproveitando para dar a liçãozinha de moral!

Um final apoteótico é o ideal contanto que seja sintético, rápido.

A história deve ter começo, meio e fim. Há peças que não começam propriamente. Entram pela situação a dentro deixando o espectador desorientado. Há outras que não terminam. Não há solução, não há conclusão. Em outras, um dos personagens principais desaparece sem quê nem porquê. Todas estas coisas podem parecer que à criança não importa, que ela aceita por conta da fantasia.

Realmente: ela aceita qualquer coisa por conta da fantasia, só não aceita ser enganada. Ela vive intensamente o "faz-de-conta", a ilusão, mas há uma diferença entre possuir capacidade para sonhar e ser tolo. A criança não é tola. Ela tem um perfeito senso de observação, de justiça, e é de uma lógica por vezes irretorquível. Se uma história não tem enrêdo, não é história. Se os personagens somem sem haver um motivo, ela se sente frustrada. É um desrespeito para com ela.

COMO DEVE SER A LINGUAGEM DE UMA PEÇA INFANTIL?

A linguagem deve ser a linguagem corrente. Nada mais artificial no teatro quando não se emprega a linguagem falada. Soa falso. Nenhum ban-

dido que se prese dirá para o mocinho, no mais aceso do combate: "Dá-me a arma!" Ele bradará normalmente: "Me dá a arma!" ou morrerá, não do combate, mas da falta de naturalidade. Mas isto não implica no uso de linguagem chã, errada ou vulgar. Pelo contrário; empregue a linguagem corrente com simplicidade e beleza, evitando palavras e termos abstratos. Fuja da adjetivação intensa. Fuja das descrições. Fuja dos diálogos sem fim. Fuja dos discursos.

O QUE VOCÊ NÃO FARÁ

Primeiro: não dê medo, não faça sofrer. Claro que, por força mesmo do conflito, haverá uma certa tensão, uma certa apreensão, uma certa emoção e uma dose de ansiedade. Tudo isto será bom pois o teatro serve justamente para que a criança possa viver algumas situações dramáticas e neste momento descarregar o medo, as frustrações, a agressividade. Mas é também nesta hora que o autor deve ter presente que esta ansiedade, para não degenerar em medo autêntico, não pode resultar de um conflito carregado de dor, tristeza verdadeira e drama. O vilão para isto tem que ser caricato e ridículo e, mesmo no seu clímax, o conflito deve dar margem a um sorriso, de maneira que, preocupada com o que está acontecendo, a criança ainda assim, perceberá o divertido e o absurdo da situação.

Não crie passagens em que entrem em destaque aleijões, doenças, morte, (no teatro de fantoche o personagem morre e ressuscita) e defeitos físicos.

Não use temas nostálgicos, melancólicos, depressivos. Cuidado com as abstrações. Uma criança não está apta a entendê-las. Não dê saltos no tempo. Isto em geral confunde a criança. Não fale de experiências que ultrapassem os interesses de um menino. Ele se aborrecerá em seguida.

Não ultrapasse 2 horas de espetáculo. Criança alguma agüenta sentada tanto tempo.

Não solicite por demais a platéia. Se você não está conseguindo que ela se interesse não vai segui-lo por meio do artifício da solicitação. Con-

seguirá apenas: tumulto, desordem e nervosismo. A platéia participará, sim, quando estiver realmente "vivendo" a peça. Ela dirá, então, espontaneamente, as coisas mais deliciosas, mais insuspeitadas sem que você pergunte. Participará muito mais até mesmo quando não disser nada, quando estiver absolutamente atenta, prêsá por um fio mágico invisível à cena, num enlevado, emocionado, místico, religioso silêncio. Um silêncio tão grande, tão concreto, que quase pode ser tocado com as mãos.

CRIANÇAS MUITO PEQUENAS

Com as crianças em idade de Jardim (4 a 6 anos) os cuidados devem ser redobrados. Nesta idade a criança dificilmente consegue fixar a atenção por mais de 40 minutos. Um espetáculo para crianças pequeninas deve ter um ritmo muito mais lento, menos intenso, porque ela custa mais a perceber o que está se passando.

As frases devem ser ditas mais pausadamente ou ela perderá o fio da meada.

Pense que ela se assusta mais facilmente e portanto os ruídos devem ser poucos e não muito agudos. O vocabulário deve ser ainda mais cuidado, bem à altura (há pesquisas de vocabulário para crianças desta idade).

Os diálogos precisam ser curtos e repetidos. Os temas simples, lineares (a criança pequenina não tem capacidade para retroceder, deduzir, tirar conclusões).

É DIFÍCIL ENTÃO ESCREVER PARA CRIANÇAS?

Você já viu que sim. É difícil, especialmente porque já esquecemos a criança que nós fomos. Já perdemos a pureza e a candura, a inocência. Já não somos ingênuos e doces, líricos. Já pecamos. Entretanto os poetas existem. Através dos anos eles conseguem sempre ser meninos outra vez.

E NATURALMENTE, É MUITA RESPONSABILIDADE ESCREVER PARA CRIANÇAS?

Muita. Especialmente porque crianças não têm passado e, inexperientes, agarram na nossa mão e nos seguem confiantes. Seria covardia trair esta confiança, cândida, total e absoluta. Além disso se dermos hoje à criança um mau teatro, amanhã, de que argumentos usaremos para reclamar dos adultos que abandonaram as salas de espetáculo?

E ENTÃO?

— E então conheça seu público antes de tudo. Observe e aprenda. Se você vai escrever para um menino você tem que compreendê-lo. É básico.

Depois escreva sua obra de arte, porque, claro, você não vai desperdiçar duas horas de comunicação sem empregar sérios esforços na criação de uma obra de arte. Para isto ame com tôdas as fôrças sua futura platéia pois, em última análise, tôda obra de arte não passa de um ato de desmedido amor.

A arte não é um luxo

ENRIQUE BUENAVENTURA

O ideal dos grupos que começam a fazer teatro, em qualquer país que seja, é de reproduzir um repertório já consagrado nos países altamente industrializados e portanto culturalmente adiantados. Será esta realmente a base social que escolheram ou somente a imagem que eles têm da "artecultura" que procuram reproduzir?

A experiência de Enrique Buenaventura, diretor do Teatro-Escola de Cali, na Colômbia, é de grande interesse, porque soube rejeitar todo este tipo de tentação.

Nestes tempos difíceis, a amplidão do trabalho a realizar é tal que algumas vezes somos obrigados a parar para tomar fôlego e nos perguntar se estamos no caminho certo. Qual será a verdadeira função do teatro neste mundo latino-americano, obrigado a dar saltos espetaculares um pouco no vazio, pois contamos com bem poucas e frágeis tradições.

É bem difícil, neste meio, criar um instrumento artístico, pois parece que a única obrigação é empunhar um fuzil. Para os países desenvolvidos o trabalho artístico não precisa ser justificado. Para nós, parece-nos por vezes um luxo ao qual não temos direito. Para eles é uma fonte de satisfação ou de desilusão. Para nós de remorso. Quase todos os dias somos obrigados a recolocar a questão. A revolução é o ar que respiramos. Ela se aproxima, sopra numa direção, em seguida em outra. Todo o mundo a aceita. Alguns procuram retardá-la, outros acelerá-la. Mas ninguém sabe bem como nem onde começará. Pode ser que até já esteja se realizando, entretanto ainda esperamos por ela. Pode ser que esta longa guerra civil — nossa geração, a geração do estado de sítio, nunca conheceu outra situação senão esta — pode ser que esta violência, a nossa, tornada célebre em todo o mundo, já seja uma etapa da revolução.

A pergunta, feita em silêncio ou não, é a mesma todos os dias. Será que o que estou fazendo tem alguma utilidade para a revolução? De que maneira? Como?

Já somos 300 000 mortos. Ou melhor, éramos. O número de mortos, atualmente, deve ser maior. Passamos da ditadura suave para a rígida como numa balança. Ou melhor, como um enforcado que balança numa corda feita de fome, miséria e de abortos e que não acaba nunca de morrer ou de se libertar.

Em 55, quando resolvemos iniciar o nosso teatro aqui em Cali, estávamos sob um regime de ditadura rigorosa. Como começamos? Anunciando no jornal a criação de uma escola de teatro nos moldes da Escola de Belas Artes. Nossos primeiros alunos foram pessoas do povo, operários, artesãos e uma senhora de idade que não sabia nem ler nem escrever. Nunca havia trabalhado nestas condições. Minhas experiências no Brasil, na Argentina e no Chile foram realizadas com estudantes ou com pessoas de profissões liberais. É verdade que já havia tido oportunidade de trabalhar com alguns operários, mas estes pertenciam a centros industriais mais adiantados e individualmente haviam atingido um nível bastante elevado para sentir necessidade de realizar uma atividade cultural.

Foi mais ou menos nesta mesma época que se formou um outro grupo em Bogotá. Há algum tempo atrás foi possível comparar estas duas experiências diante de um público de estudantes numa mesa redonda realizada por mim e um grande diretor de Bogotá: Santiago Garcia. Relata-nos ele como se iniciou "El Buho" (teatro independente de Bogotá que atualmente já se dissolveu): esta sociedade na qual vivemos é particularmente fechada e conservadora, diz ele. A repressão se exerce em todos os domínios e não deixa passar um sopro novo sequer. "El Buho" nasceu como uma espécie de terapêutica. A ditadura que sentia necessidade de uma propaganda em grande escala acabava de criar a televisão. Não havia atôres, não havia teatro, mas havia televisão. Debaxo de muita propaganda começaram um diretor do México para formar atôres. Afluía então um grande número de estudantes, intelectuais, locutores de rádio etc. Um meio bem di-

ferente do nosso em Cali. Será que foi o atrativo da televisão que causou esta diferença ou somente porque Bogotá é uma cidade maior e um pouco cosmopolita? Talvez os dois fatores contribuíram para que “El Buho” tivesse tido maior repercussão. Em seguida, quando a ditadura começou a sentir o terreno escorregar sob suas botas, o diretor mexicano foi acusado de comunista e expulso do país. Mas havia reunido em torno de si um grupo que não se dispersou e tomou o que Garcia chamou o caminho da terapêutica: o teatro como meio de libertação de tudo quanto é reprimido, como uma espécie de exorcismo. O grupo foi mantido por algum tempo graças a uma sociedade de grandes e pequenos burgueses que compartilhavam desta necessidade de uma expressão livre se bem que voltada sobre si mesma. O repertório compreendia os autores que naquela época apareceram como particularmente modernos e revoltados: Adamov, Ionesco, Thornton Wilder, Saroyan, Ghelderode etc.

O nosso teatro de Cali teve que enfrentar outros problemas e procurar outras soluções. Nosso objetivo, desde o início, era criar um teatro popular. Quais são as formas de teatro popular que sobrevivem no interior de nosso país e que estão em vias talvez de desaparecer? Esta era a base sobre a qual queríamos nos apoiar. Foi aí que observamos que, por ocasião da festa dos Reis, o povo ainda conservava o costume de representar — de uma maneira bastante deteriorada — cenas do Natal, da visita dos Reis Magos, do massacre dos Santos Inocentes e da fuga para o Egito. Tínhamos que começar por aí, pelos hábitos teatrais existentes e ir de encontro ao povo em vez de forçá-lo a vir até o nosso teatro. Foi assim que uma peça foi escrita, muito influenciada pelo teatro medieval e pelo “Commedia dell’Arte” quanto à técnica cênica: quadros sucessivos, um cenário montado pelos próprios atôres, um coro e uma espécie de trovador que conta a história. A peça apresentava, com uma insistência intencionada, a Sagrada Família como uma família miserável do nosso povo e utilizava o massacre dos Inocentes como um panfleto contra o governo. Herodes tinha todas as características de um ditador tropical. Certas respostas de Herodes me vêm à memória:

“O povo não está satisfeito?”

— A metralhadora!

— Exige um salário melhor?

— A metralhadora!

— Exige a liberdade?

— A metralhadora, a metralhadora e mais uma vez a metralhadora!”

Lembro-me do dia em que representamos num quartel. Os soldados olhavam para os oficiais, riam, faziam comentários, as famílias dos soldados aplaudiam e gritavam: muito bem! Os oficiais, muito constrangidos, mexiam-se em suas cadeiras, mas como se tratava de uma peça religiosa, nada podiam fazer. Disse mais acima que o trabalho artístico me parece muitas vezes um luxo ao qual não temos direito. Entretanto, se assistimos às danças populares como o “currulao” da costa do Pacífico ou se temos oportunidade de ouvir os “cuenteros” (1), chegamos à conclusão que ali não estamos absolutamente diante de um luxo. Uma vez constatado que estes pretos, carregadores, pescadores, operários de fábricas de cortumes, estivadores e marinheiros sentem a necessidade de dançar durante três dias consecutivos, de fazer teatro e pantomima, a arte não pode mais ser considerada um privilégio dos intelectuais. Começamos a estudar estas formas. Iniciamos uma coletânea das histórias dos “Cuenteros”. Contos do “Tio Conejo” que relata a habilidade do pobre para sobreviver. Foi assim que nasceu o “ballet-opera-pantomima-teatro”: “Tio Conejo sapateado”, cuja música foi escrita por Luis Antônio Escobar. Seria esta a linha a seguir? Nesta ocasião acreditávamos que sim. Mas depois, fazendo uma pesquisa na literatura popular encontramos um escritor do fim do século passado: Tomas Carrasquilla. Escolhemos um de seus contos mais conhecidos e mais ligados à tradição popular: “À Direita de Deus”. Adaptamos o conto para o teatro, de acordo com as regras ocidentais. Em Bogotá, por ocasião do segundo festival de teatro, o espetáculo

(1) “cuenteros”: homens que vão de barco de povoado em povoado, contando histórias de animais, de almas do outro mundo, de gigantes. Tudo é acompanhado de mímica e de ritmo. O ritmo vem por vezes das exclamações do auditório que forma uma espécie de coro. Este espetáculo constitui uma verdadeira ópera popular com estrofes, cantos e danças.

foi uma verdadeira bomba. Conquistamos todos os prêmios e a crítica celebrou com unanimidade o nascimento de um teatro nacional. Entretanto, sentíamos que podíamos ir mais longe. Foi aí que descobrimos Brecht. Aqui tudo nos chega com um certo atraso. Parecia-nos que a forma utilizada por Brecht poderia nos indicar o caminho a seguir. Escrevemos uma segunda versão de "À Direita de Deus" e simultaneamente montamos "Édipo-Rei" de Sófocles. Por que Édipo? Acreditávamos que a tragédia grega poderia se tornar um espetáculo popular. Mas num país sem tradição teatral? Diante de um público de analfabetos?... Com muito custo e apesar da repressão política e da ignorância das autoridades consegui com o governo uma verba para montar "Édipo". Durante a segunda versão de "À Direita de Deus" e a montagem de "Édipo" não fazíamos outra coisa senão teatro. Mas trabalhávamos também contra a ditadura. Conspirávamos ao lado dos burgueses cujos interesses eram então opostos aos interesses militares. A queda da ditadura foi aclamada pelas classes ricas. Foi uma revolução com automóveis, e o carro aqui, a não ser que se seja motorista de táxi, constitui um privilégio de classe. Deveríamos sentir remorsos de trabalhar ao lado desta classe? Não. A ditadura suave (verdadeiramente suave durante alguns meses) constituía um progresso comparado à linha dura.

Édipo coincidiu com esta euforia. Foi representado na praça Bolívar em Bogotá diante de milhares de espectadores. O cenário foi o pseudogrego "capitólio" onde os nossos greco-colombianos Pais da Pátria fazem seu teatro quando este não é exclusivamente militar. Foi realmente um momento de esperanças.

Nosso "Édipo" era sóbrio, simples (de maneira alguma foi um espetáculo grandioso) e otimista. A luz que Édipo procurava e que o conduzia através das trevas redentoras tinham, para nós, um sentido bem determinado. De qualquer maneira, Édipo foi o comêço de uma nova orientação cuja consequência foi "Ubu Roi". Tentarei explicar agora o que procurávamos sob esta orientação.

A INFLUÊNCIA DE BRECHT

Fomos a Paris em 1960 a convite do Teatro das Nações, e representamos "Histoires à raconter" de

Osvaldo Dragun, jovem escritor argentino e a segunda versão de **À DIREITA DE DEUS**. O grupo voltou a Cali e fiquei na Europa durante quase dois anos. Dois acontecimentos marcaram minha estadia: o espetáculo do "Berliner Ensemble" e meu casamento com uma francesa.

Quando voltei, a influência de Brecht tinha se aprofundado. Brecht representava para mim simultaneamente um estímulo e um entrave. Falarei sobre isto um pouco mais demoradamente porque este fenômeno marcou a maioria dos escritores da minha geração na América Latina. A necessidade de um teatro ao mesmo tempo útil e esteticamente válido conduziu-nos inevitavelmente a Brecht. A resistência tenaz de Brecht que escreveu suas melhores peças no exílio e quando o mundo atravessava uma de suas aventuras mais sombrias, constitui um exemplo para nós. Somos também exilados vivendo no nosso próprio país. O cidadão de um país colonial é um exilado em seu próprio país, pois as formas predominantes de cultura foram importadas e impostas e quando começam a ser assimiladas, chega uma bagagem nova que outra vez é imposta. Nossa vida é uma luta constante contra estas formas mal assimiladas e contra as novas importações e por isso assemelha-se muito à vida daquêles que são obrigados a abandonar o seu próprio país para viver no estrangeiro. A diferença é que, em geral, estamos mais seguros no estrangeiro.

Disse que esta influência é um entrave e que muitos escritores latino-americanos tiveram que enfrentá-la. Queríamos retomar a atitude estética de Brecht diante da realidade e cometemos um erro que, a meu ver, é especificamente contemporâneo: confundir a atitude estética com a política. Em Brecht descobrimos a identificação destas duas atitudes. Em seguida chegamos à conclusão — se bem que não a tenhamos formulado abertamente — que a atitude estética é um resultado da atitude política. Julgamos que as obras de Brecht "ilustravam" suas idéias políticas e que constituíam verdadeiras demonstrações destas idéias. Esta visão nos convinha maravilhosamente, pois, como já disse, a situação em que vivemos exige violentamente que o nosso trabalho apresente uma "utilidade" imediata, concreta, política.

Mas o mundo de Brecht não é exatamente o nosso, e suas obras — como aliás de todo verdadeiro escritor — dão testemunho mais de sua experiência vivida do que propriamente de suas idéias. Mas também não podemos fazer como os críticos anti-marxistas que, numa atitude intencionalmente reacionária, separam as idéias de Brecht de suas experiências.

Por mais que nos identifiquemos com a paixão de Brecht, temos que delimitar bem as diferenças que nos separam dele. Não há nada de comum entre o nosso caos e a sua disciplina, nossa abundância e sua sobriedade, nossa falta de medida e sua rigorosa seleção. E toda vez que procuramos empregar os seus meios, sem o devido desconto, sentimo-nos terrivelmente ingênuos e pobres. Foi o que aconteceu quando aplicamos a técnica brechtiana de interpretação e de direção. Pode-se então concluir que a influência de Brecht chega a ser nociva? De maneira alguma. O que isto tudo quer dizer é que devemos assimilá-lo, conservando entretanto uma posição independente e crítica. Parece que finalmente conseguimos este estado de amadurecimento.

Voltando ao meu caso pessoal, a influência de Brecht foi, sem dúvida, um dos fatores do fracasso da segunda versão de *À DIREITA DE DEUS*. De qualquer modo, foi desta maneira que interpretamos os erros da segunda versão. Muitos achavam que deveríamos remontar a primeira versão, pois que a última apresentação era intelectualmente por demais ambiciosa e teatralmente pouco autêntica. Mas não podíamos, de maneira alguma, voltar à primeira. Era necessário uma terceira versão. Para tornar mais compreensível toda esta história das versões, acho indispensável um esclarecimento sobre o texto da peça em questão.

Trata-se da história de um camponês bom e generoso que Nosso Senhor Jesus Cristo resolve recompensar e ajudar para que ele possa continuar a fazer caridade. Jesus e S. Pedro descem à terra, disfarçados em camponeses, e vão visitar Peralta (é o nome do personagem). Cristo revela sua identidade assim como a de S. Pedro e expõe a Peralta, que está estupefato, sua intenção de satisfazer cinco desejos seus. Peralta então pediu para “ganhar no jogo toda vez que tiver vontade”, “reconhecer a

morte quando ela se aproximar”, “imobilizar uma pessoa de sua escolha pelo tempo que lhe aprouver”, “ganhar no jogo de cartas com o diabo”, e “diminuir de tamanho à vontade”. O plano divino da caridade torna-se um plano humano. É o Cristo que fornece o dinheiro para as reformas, mas é Peralta quem administra. Esta experiência fracassa estrondosamente e disso tudo resulta a subida da alma de Peralta ao céu.

Nesta ocasião tive oportunidade de assistir a um espetáculo denominado “*MOJIGANGA*” (2), executado pelos camponeses da região de Antioquia (Colombia). Foi daí que partimos para a terceira versão. Nossa intenção era fazer da peça uma espécie de “mascarada” assim como a “*MOJIGANGA*”. A marcação era toda na linha do carnavalesco, do teatral, fugindo inteiramente do tom natural. Utilizamos máscaras para Cristo, S. Pedro e a música era executada pelos próprios artistas.

Procurando escapar da influência de Brecht para descobrir uma linha nossa, aproximamo-nos mais de Brecht nesta terceira versão do que propriamente na segunda.

NOSSA POLÍTICA

Para finalizar, gostaria de voltar a uma questão que deixei inacabada. Trata-se da evolução que seguimos, partindo de “*Édipo*” para chegar ao “*Ubu Roi*”.

Há algum tempo atrás, no Chile, assisti a uma conferência de Eugênio Dittborn, diretor de Teatro da Universidade Católica de Santiago, que muito me abalou. Dizia ele que o teatro tinha que ser um fenômeno nacional. Quando montamos uma peça européia, estamos na realidade “imitando” e não estamos construindo nada, pois o valor destas peças é somente cultural para o nosso público (pelo menos o público popular), cultura esta que não pode assimilar, pois nada daquilo o interessa, nada daquilo pode realmente tocá-lo. Aquêles problemas

(2) *MOJIGANGA* — é uma forma teatral que vem do teatro “missionário”. Era usado na época das conquistas com o objetivo de converter e moralizar os índios. Tratava-se de uma forma nova que misturava e compunha elementos indígenas com elementos da Idade Média espanhola.

não são os dêle. A franqueza de Dittborn me deixou pensativo. Com efeito, analisando as obras dos espanhóis do Século de Ouro e de Shakespeare, vemos que êles "roubavam" peças estrangeiras, apropriavam-se delas, mas com a diferença que transformavam-nas em peças nacionais. Entre os contemporâneos, somente Brecht (pelo menos a meu ver) se permitiu ser um "clássico" neste sentido. Aliás, foi o que realizamos com Édipo, só que inconscientemente. Não desencadeamos sobre o nosso público toda a problemática de Édipo, mas antes permitimos que os nossos problemas se inserissem na peça. Agora tratava-se de introduzir este princípio conscientemente. A primeira tentativa foi "A Celestina" de Fernando Rojas. Mas "A Celestina" coincidia tanto com o nosso meio e nossos problemas que não se prestava a uma análise rigorosa nesse sentido. Além disso, os problemas de montagem foram tão grandes que absorveram toda a peça.

A verdadeira tentativa foi "Ubu Roi". Desde o início tínhamos consciência de que não queríamos uma simples "adaptação" (no sentido convencional deste termo) da peça. Na Europa e sobretudo na França vi um grande número deste tipo de adaptação. As mais audaciosas são as adaptações de hábitos e de ambiente. Procura-se na obra aquilo que tem de "eterno", que pertence a todas as épocas e não é característico de uma época determinada. Procura-se também o que ela tem de "universal", que pode se aplicar a todos os países e não a um em particular. O resultado, a meu ver, é um bom prato de mingáu. Pode-se também comparar estas "adaptações" um pouco com a comida e a música (um aglomerado caótico de pratos e músicas regionais) que são servidas nos aviões internacionais e que só podem satisfazer o gosto atrofiado e deformado dos turistas.

As adaptações menos audaciosas são as do "teatro" francês propriamente dito, que se dirigem a um mundo fechado e bem definido com os seus habitantes: os funcionários da cultura, os críticos e um público de sempre.

De maneira alguma queríamos saber desses tipos de adaptação. Procurávamos outra coisa. Qualquer coisa que fôsse ao mesmo tempo Jarry, seu país, sua época e seu mundo e nós, nosso país, nossa

América Latina, nosso mundo. Escrevemos para a França, pedindo dados sobre a peça e o T. N. P. enviou-nos uma documentação completa, de um valor inestimável. Também da Hungria enviaram-nos retratos e numerosos artigos. Por coincidência UBU foi representado, nesta mesma época, tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos. Lendo todos os artigos dessas diferentes montagens, podemos constatar que em toda parte, mesmo na França, a peça foi despojada de suas circunstâncias particulares, das circunstâncias temporais e locais em que foi escrita e que seu autor era considerado como um fenômeno estranho, um caso de universalidade e de "eternidade" um tanto insólito, que criou uma grande farsa sobre a "condição humana". Jarry não era mais considerado o alegre inventor da "patafísica", mas tornou-se um monstruoso produto da "patafísica". Sua obra mostrou o eterno ridículo da humanidade e o caráter cômico adquiriu um valor em si e tornou-se o essencial da peça. Um pouco mais e mergulhá-vamos em pleno circo. A crítica de Jarry tornou-se cômoda e inofensiva, ao mesmo tempo que vasta e profunda.

Para nós que não podemos fazer "teatro puro" (felizmente ou infelizmente), para nós que temos de dar contas de nossos atos a um público e sobretudo a uma jovem geração que exige uma resposta para o seu próprio drama, o pai Ubu significava outra coisa. Em primeiro lugar era necessário conhecer as experiências conscientes ou inconscientes que levaram Jarry a conceber esta peça. Não achamos que a obra teatral seja um "reflexo" da realidade, mas também não acreditamos na "pura invenção". Demos a Jarry o que é de Jarry e à época o que lhe pertence.

Foi assim que começamos a estudar o processo histórico que vai da Revolução de 1789 até à guerra de 14. Para resumir, diremos que encontramos um Ubu. Não importa que êle esteja ou não nos moldes do de Jarry. O importante é que este Ubu marcou a História da França, cristalizou uma época e esta cristalização sobreviveu a Jarry. O nosso Ubu tem uma referência concreta: trata-se de Napoleão III, o pequeno. Nosso propósito não era empobrecer Ubu, deformá-lo, mas ao contrário, enriquecer a imagem do pai Ubu, delinear a visão de um

irresponsável, enfim procurar as raízes do mito criado por Jarry. O absurdo de Jarry não provém do absurdo da figura de Napoleão III, caricatura esta tão explorada por Daumier? Ubu não é a caricatura em dimensões gigantescas do "pequeno" coroado e no poder? Os próprios puristas admitem que Jarry anunciou, através de Ubu, Hitler e Mussolini. E Napoleão III também não é um prenúncio?

Em resumo, não garanto que nossa imagem seja precisamente a de Jarry mas pretendíamos identificar Napoleão III com os nossos ditadores. Todo mundo sabe que nesse particular podemos apresentar uma fauna rica e variada. De qualquer maneira, se nossa teoria não corresponde exatamente à realidade, na prática funcionou. O público viu nossos ditadores, como eles surgem e de que substância são feitos. Pode ser que não tenha percebido a estupidez humana, mas não há dúvida que o público percebe como certas pessoas exploram esta estupidez e se aproveitam dela, sem deixar de estarem incluídos nela.

A peça foi representada em um teatro ao ar livre diante de trinta mil espectadores, provenientes dos bairros mais pobres e também da alta sociedade. Intelectuais, estudantes, burgueses e gente do povo divertiram-se e riram muito, mas a reação de cada um dependeu naturalmente de sua condição. Houve muita discussão e algumas grandes firmas que nos financiavam comunicaram-nos enérgicamente que seria melhor mudar de repertório.

Os outros aspectos do nosso trabalho foram também testados no decorrer da série de experiências que começou com Édipo e terminou com Ubu: repertório, direção, interpretação e por conseguinte a formação dos atôres e a orientação da nossa escola de Arte Dramática.

O TRABALHO DA DIREÇÃO

Durante a montagem de "A Celestina", começamos a trabalhar na base da improvisação. Divide-se o texto em cenas curtas e improvisa-se sem texto. Os resultados da improvisação formam o esqueleto da direção. Pouco a pouco todos os membros do grupo tomaram parte da montagem e finalmente chegamos à direção em equipe. Este processo não

suprime o diretor, mas tem a vantagem de transportar para o palco toda a criação realizada nos ensaios, a luta constante entre a concepção do diretor e a realização da peça. Esta luta não se trava mais somente dentro do cérebro do diretor e ele não procura sozinho a solução. O problema é colocado para toda a equipe e através da improvisação de todos os atôres. Cada um procura resolvê-lo não somente representando, mas também criticando seu próprio papel, o dos outros e mesmo o do diretor.

Isto nos levou a examinar metodologicamente as possibilidades da improvisação: tanto para a formação do estudante, como para o ator durante a montagem de uma peça. Sei que isto não é novidade e que muitas experiências foram feitas neste sentido, até mais audaciosas, tanto na América Latina como na Europa. Mas ninguém pode realizá-las por nós e pouco importa que estejamos adiantados ou atrasados!

Falei de Santiago Garcia que dirige o grupo da "Casa de la Cultura" de Bogotá. Como já foi mencionado, seu grupo considera o teatro como uma terapêutica, a procura de um meio de expressão que permita lutar contra todas as formas de repressão que nos amarram. A última peça que apresentaram, "Marat-Sade" de Peter Weiss, parece-me inteiramente dentro desta linha.

Onde seria necessário procurar a razão desta diferença de orientação entre nossos dois teatros? Será que se trata somente de tendências pessoais de dois diretores? Ou das necessidades dos membros do grupo? Ou ainda de tradições culturais de duas cidades com características bem diferentes? Talvez um dia saberemos a resposta. Atualmente o que importa é que estamos pretendendo um trabalho de colaboração, que pode ser que seja positivo. Garcia virá a Cali montar uma de minhas últimas peças, "La Trampa", e eu próprio irei montar em Bogotá o "Macbeth". Tenho certeza que será um acontecimento importante para o teatro da Colômbia.

Adaptado e traduzido de um artigo da revista "PARTISANS".

Dez teses para o Teatro Universitário

1.^a TESE — O que chamamos hoje de teatro universitário não pode, de maneira alguma, ser considerado “teatro” da mesma maneira como o teatro que os profissionais nos oferecem. Isto quer dizer: os estudantes que se reúnem (talvez só por um semestre) para fazer teatro, fazem-no com objetivos completamente diversos daqueles que se reúnem fora das universidades. Eles devem encontrar no teatro universitário uma comunidade onde o prazer de representar chega ao absoluto.

2.^a TESE — Como toda a atividade estudantil, o teatro universitário sofre flutuações próprias a este meio, pois trata-se de estudantes que querem representar e não de atôres que querem estudar. Logo, o importante é transformar esta deficiência (as flutuações) em uma virtude e não pretender desenvolver no palco um estilo uniforme. A única possibilidade de diferenciar o teatro universitário do profissional é tomar consciência de suas possibilidades como diletantes. Não há nada pior do que o esforço árduo dos amadores, que, para disfarçar aquilo que os caracteriza e que deveria ser seu objetivo desenvolver, seguem os passos dos profissionais, sendo o resultado em geral uma caricatura destes últimos, ou pelo menos, quase isto.

3.^a TESE — O teatro universitário tem, por conseguinte, entre outras, a possibilidade de criar um novo estilo para o ator, que não seja o estilo profissional.

Não se trata de simular uma certa perfeição, procurando seguir convenções ultrapassadas e nem

também copiar certas celebridades do teatro, mas sim representar da maneira descrita por Brecht em seu “Amateurtheater”, i. é: procurando a sinceridade. O estilo do ator, que naturalmente decorre da direção, será criado na medida em que os amadores procurarem o seu próprio caminho e não o já trilhado pelos profissionais. Quero com isto dizer que seu estilo vai ser delineado na medida em que eles não imitem ou copiem os profissionais.

4.^a TESE — Uma das condições indispensáveis para criar um tal estilo é elaborar uma direção que lhes convenha. Em oposição à sociologia do teatro profissional, o teatro universitário representa uma coletividade que trabalha em grupo. Esta é uma de suas características. A ditadura de um diretor pessoalmente responsável pelo resultado obtido não se reconcilia com este princípio de absoluta “comunidade”. O segredo então reside em fazer o grupo trabalhar e criar em conjunto por ocasião da análise do texto e da projeção dramática.

5.^a TESE — A probabilidade de sucesso do teatro universitário é formular sua orientação por meio de discussões dentro do grupo. Na maioria das vezes o teatro universitário não corre riscos financeiros como o profissional e esta grande vantagem deve ser tomada em conta na escolha das peças.

Os estudantes devem pois experimentar as diversas formas de literatura dramática que estão fora das cogitações dos profissionais, por motivos econômicos, políticos ou filosóficos. Podem montar

peças sob a luz de novas concepções, caricaturar estas peças, enfim, os estudantes, mais do que ninguém, podem se “engajar”.

6.^a TESE — O dever essencial do teatro universitário é revelar até que ponto a crise do teatro corresponde a uma crise de nossas consciências. O objetivo não deve ser o de transmitir bens culturais, mas tornar-se um corretivo vivo.

7.^a TESE — É importante instituir um teatro com um objetivo determinado: saber para quem vai-se representar e de que maneira específica vai ser realizado êste trabalho.

A “chance” futura do teatro universitário reside na possibilidade de pôr em evidência as relações sociais e econômicas por meio de técnicas e de um trabalho que convenha aos estudantes.

8.^a TESE — De acôrdo com estas idéias é necessário estabelecer um repertório heterogêneo que permita demonstrar a intenção do teatro, empregando suas técnicas próprias. Surgem então oportunidades de remodelar peças que à primeira vista parecem insatisfatórias do ponto de vista dramático. Pode-se mesmo, do ponto de vista da crítica social, readaptar e reinterpretar certas peças.

De qualquer maneira o teatro universitário não pode deixar se arrastar pela tentação do sucesso fácil e nem tampouco cultivar o pseudo-vanguardismo.

9.^a TESE — A letargia em que muitas vezes mergulha o teatro universitário pode ser combatida se a comunidade se convencer do seu próprio valor

artístico e confirmar sua razão de ser por uma concepção própria. O teatro universitário não pode de maneira alguma servir de trampolim de atôres ávidos de glória. Como disse acima, o essencial é que sua função seja corretiva, destruidora de ideologias.

10.^a TESE — O gôsto independente do público, assim como as concessões políticas, oferecem a oportunidade de uma pesquisa pròpriamente dita, i. é: a realização de um plano prèviamentemnte projetado.

Dois caminhos podem ser seguidos:

- a) a experiência estilística-artesanal, procurando a mais alta perfeição.
- b) o engajamento no plano da crítica social com suas possibilidades de trabalho de grupo.

(Adaptação de um artigo de MARTIN WIEBEL, da revista PARTISANS).

“Aquêle que diz sim & Aquêle que diz não”

(Der Jasager & Der Neinsager)

BERTOLD BRECHT

Trad.: Geir Campos

BRECHT E A JUVENTUDE

“Precisamente porque as coisas estão como estão, elas assim não continuarão” — um pensamento dinâmico que guiou a obra brechtiana. É a vitória do fazer sôbre o ser, do móvel sôbre o estático. A presença dêsse espírito jovem é o que falta ao homem moderno para libertar-se dos laços que o prendem a fórmulas e sistemas arcaicos. A filosofia de vida baseada na ação é o elo entre Brecht e os jovens”.

PERSONAGENS

O INSTRUTOR

O MENINO

A MÃE

TRÊS ESTUDANTES

O GRANDE CÔRO

CÔRO — É de grande importância, antes de tudo, aprender a estar de acôrdo. Há umas pessoas que dizem que sim, quando no fundo não estão de acôrdo. A outras, nem se pergunta a opinião; e algumas se põem de acôrdo até quando não deviam. Por tudo isso, é de grande importância, antes de tudo, aprender a estar de acôrdo.

(O INSTRUTOR SE ENCONTRA NA PEÇA 1, A MÃE E O MENINO NA PEÇA 2).

INSTRUTOR — Eu sou o Instrutor. Minha escola é na aldeia. Tenho um aluno cujo pai morreu, e agora só tem mãe para tomar conta dêle. É a êsses dois que eu venho visitar, apresentar as minhas despedidas, pois dentro em pouco seguirei para as montanhas: declarou-se uma epidemia onde vivemos, e na cidade, do outro lado da montanha, existem ótimos médicos. (BATENDO À PORTA) — Será que eu posso entrar?

MENINO — Quem é? (ABRE) Ah, o Instrutor, que veio nos visitar.

INSTRUTOR — Você, por que é que não tem ido à escola, há tanto tempo?

MENINO — Eu não podia, minha mãe está doente...

INSTRUTOR — E eu não sabia que sua mãe estava doente. Vá, diga a ela que eu estou aqui.

MENINO — (EM VOZ ALTA PARA A PEÇA). Mamãe, o instrutor está aqui.

MÃE — (SENTADA, NA PEÇA 2) — Mande-o entrar.

MENINO — Queira entrar, por favor.

(INSTRUTOR E O MENINO PASSAM À PEÇA

2).

INSTRUTOR — Faz tanto tempo que não venho visitá-los! Seu menino acabou de me dizer que a senhora também foi atingida pela doença. Está melhor, agora?

MÃE — Infelizmente, não vai melhor nada: até

o momento, ainda ninguém conhece remédio certo contra esta doença.

INSTRUTOR — Mas com certeza há de existir algum. E eu venho aqui para me despedir, que amanhã mesmo vou seguir para as montanhas em busca de remédios e conselhos. Lá na cidade, do outro lado da montanha, existem ótimos médicos.

MÃE — (PENSATIVA) — Atravessando as montanhas, caravana à procura de socorro... É verdade: eu também já ouvi dizer que lá tem ótimos médicos. Mas me disseram que é perigosa a viagem. (PAUSA) — E o senhor, está pensando em carregar meu filho?

INSTRUTOR — Numa viagem dessas, não se levam crianças.

MÃE — Ora, eu espero que tudo corra bem...

INSTRUTOR — Agora, eu preciso ir. Adeus!

(O INSTRUTOR VOLTA À PEÇA 1, O MENINO SEGUE-O).

MENINO — Tenho uma coisa para lhe dizer.

(A MÃE, NA PEÇA 2, ESCUTA JUNTO À PORTA).

INSTRUTOR — E quer me dizer o quê?

MENINO — Eu quero ir, com o senhor pelas montanhas.

INSTRUTOR — Mas eu já disse à sua mãe: a expedição é difícil e perigosa. Você não aguenta seguir conosco. De mais a mais, como pretende abandonar sua mãe doente? Fique aqui mesmo. É inteiramente impossível você viajar conosco.

MENINO — Pois é por isso, que mamãe está doente: eu quero ir com vocês, por ela eu quero ver os grandes médicos e, na cidade, do outro lado da montanha, buscar remédio e conselho.

INSTRUTOR — Mas você estará de acôrdo com tudo o que ocorrer nessa viagem?

MENINO — Sim.

INSTRUTOR — Eu preciso falar com sua mãe, mais uma palavrinha.

(O INSTRUTOR VOLTA À PEÇA 2. NA PEÇA 1 O MENINO ESCUTA À PORTA).

INSTRUTOR — (À MÃE) — Cá estou, de nôvo. Seu filho diz que quer seguir conosco. Eu respondi que êle não pode abandoná-la assim, doente e sôzinha; e ainda mais, eu disse que é uma expedição difícil e perigosa. "É inteiramente impossível você

viajar conosco”, eu disse. E êle respondeu: “Mas é preciso”. Para o bem da senhora, êle quer ir à cidade, do outro lado da montanha, em busca de remédios e conselhos.

MÃE — Ouvi tudo o que êle disse. E não duvido da sinceridade dêle, quando êle diz que quer ir junto com vocês nessa viagem cheia de perigos. (EM VOZ ALTA) — Entre, meu filho!

(ENTRA O MENINO NA PEÇA 2).

MÃE — Desde o dia em que seu pai nos deixou, você é tudo o que tenho de meu. Meus pensamentos e preocupações nunca estiveram longe de você, sempre cuidando da sua comida, pôr a sua roupa em ordem, e ganhar o dinheiro necessário...

MENINO — Isso é verdade. Mas, com tudo isso, não há coisa nenhuma que me faça renunciar aos meus planos.

MENINO — MÃE E INSTRUTOR — Sigo (segue) para a viagem perigosa, vou (vai) buscar na cidade, do outro lado da montanha, remédios e conselhos.

CÔRO — Compreenderam que argumento algum faria êle desistir. Então, o Instrutor e a Mãe, disseram a uma só voz:

INSTRUTOR E MÃE — Muitos concordam quando não deviam; mas êle não está de acôrdo com a doença, está de acôrdo em acabar com ela.

CÔRO — E a mãe diz mais:

MÃE — Estou no fim das minhas energias. Se fôr preciso, vá com o Instrutor; mas volte logo!

SEGUNDO QUADRO

CÔRO — Os homens empreenderam a viagem, através das montanhas. Entre êles se achavam o Instrutor e o Menino. Mas o Menino não podia suportar tamanho esforço; coração debilitado, impugna pronto regresso. De madrugada na subida da montanha, suas pernas fatigadas recusavam-se a avançar.

(ENTRAM EM CENA O INSTRUTOR, OS TRÊS ESTUDANTES, E ATRÁS O MENINO CARRREGANDO UM JARRO).

INSTRUTOR — A subida foi dura. Lá adiante, o que se avista é a primeira pousada. Lá nós vamos parar e descansar um pouquinho.

TRÊS ESTUDANTES — Se houver necessidade...

(OS ESTUDANTES SOBEM PARA O ESTRADO, O MENINO DETÉM O INSTRUTOR).

MENINO — Tenho uma coisa para lhe dizer.

INSTRUTOR — Que é?

MENINO — Não estou me sentindo bem.

INSTRUTOR — Fique quieto. Isso são coisas que a gente não diz, depois de vir numa viagem destas. Pode ser que você esteja afrontado, por falta de costume da subida. Descanse um pouco e retome a respiração.

(INSTRUTOR SOBE AO ESTRADO).

TRÊS ESTUDANTES — Parece que a subidinha deixou o menino afrontado. Vamos saber, com o Instrutor, o que é que há.

CÔRO — Tudo êles querem saber.

TRÊS ESTUDANTES — (AO INSTRUTOR) — Estamos vendo que essa subidinha pôs o Menino doente. Que foi que houve? Está preocupado com êle?

INSTRUTOR — Não está se sentindo bem, mas não tem nada: ficou sem fôlego com a subida.

TRÊS ESTUDANTES — Sendo assim, não está preocupado com êle?

(LONGO SILÊNCIO).

a) — FINAL 1 — PRIMEIRA SOLUÇÃO — AQUELE QUE DIZ “SIM”

b) — FINAL 2 — SEGUNDA SOLUÇÃO — AQUELE QUE DIZ “NÃO”

FINAL 1 — PRIMEIRA SOLUÇÃO: AQUELE QUE DIZ “SIM”.

TRÊS ESTUDANTES — (CONFABULANDO) — Vocês ouviram? O Instrutor falou que o Menino ficou só afrontado, com a subida... Mas vocês também não acham que êle está com um ar estranho? Agora, começa a escarpa estreita: a gente não pode passar por ela a não ser se agarrando com as duas mãos na pedreira. Tomara que êle não esteja doente: se não puder prosseguir a viagem, nós vamos ter de abandoná-lo aqui. (DIRIGEM-SE AO INSTRUTOR) — Ainda há pouco, quando nós lhe perguntamos o que é que o Menino tinha, o senhor nos respondeu: “FICOU SEM FÔLEGO, COM A SUBIDA”. Agora achamos que êle tem um ar estranho. Veja: êle está sentado!

INSTRUTOR — Eu sei que êle está doente. Agora, vejam se podem passar com êle, por essa escarpa estreita.

(OS TRÊS ESTUDANTES TENTAM PASSAR PELA “ESCARPA ESTREITA” CARREGANDO O MENINO. A “ESCARPA ESTREITA” PODE SER CENARIZADA COM ESTRADOS, CADEIRAS, CORDAS, ETC., DE MODO QUE OS TRÊS ESTUDANTES CONSIGAM PASSAR SÒZINHOS, MAS NÃO COM O PÊSO DO MENINO).

TRÊS ESTUDANTES — Passar, com êle, é impossível. E é impossível, também, ficar aqui, fazendo-lhe companhia. Temos de continuar, suceda o que suceder; pois tôda a aldeia ficou esperando os remédios que viemos buscar. A conclusão é terrível, mas é preciso dizer: se êle não pode prosseguir conosco, nosso dever é deixá-lo aqui na montanha.

INSTRUTOR — É verdade. Talvez seja preciso, eu não posso ser contrário. Mas acho justo que se pergunte, ao doente, se vale a pena voltarmos por causa dêle. Chego a sentir doer o coração, pensando nêsse menino. Vou ficar com êle, um pouco, e assim, com todo o carinho possível, tentar fazer com que êle aceite o seu destino.

TRÊS ESTUDANTES — Pois vá lá, e faça isso, se lhe agrada.

(COLOCAM-SE OS TRÊS ESTUDANTES DE FRENTE UNS PARA OS OUTROS.

TRÊS ESTUDANTES E CÔRO — Nós vamos (êles vão) perguntar se êle quer que os outros voltem por causa dêle. Mas, ainda que êle queira, ninguém há de voltar. Os outros vão deixá-lo mesmo ali, e continuar.

INSTRUTOR — (JUNTO AO MENINO) — Preste bastante atenção! Já que você está doente, e não pode prosseguir, nós vamos ter de abandoná-lo aqui. Mas é um dever de justiça que se pergunte, ao doente, se vale à pena voltarmos por causa dêle. E manda o Velho Costume que o doente diga: “Não é preciso”...

MENINO — Eu compreendo.

INSTRUTOR — Quer que voltemos por sua causa?

MENINO — Não é preciso.

INSTRUTOR — Sendo assim, está de acôrdo em que o deixemos aqui?

MENINO — Deixe-me pensar. (PAUSA. O MENINO PENSA) — Sim, estou de acôrdo.

INSTRUTOR — (ALTO, PARA OS OUTROS) — Êle curvou-se à necessidade: disse que “SIM”.

CÔRO E ESTUDANTES — (ÊSSES ACERCAM-SE DO MENINO) — Êle disse “SIM”, sigam seu caminho!

(OS TRÊS ESTUDANTES PARAM).

INSTRUTOR — Sigam seu caminho, agora; não parem mais, já que vocês resolveram continuar!

(OS TRÊS ESTUDANTES NÃO SE MOVEM).

MENINO — Tenho uma coisa a dizer: peço que não me abandonem aqui, mas que me atirem no despenhadeiro. Eu tenho mêdo de morrer sòzinho.

TRÊS ESTUDANTES — Isso, agora, é impossível...

MENINO — Então? Eu estou pedindo, essa é a minha última vontade.

INSTRUTOR — Vocês tinham resolvido deixá-lo e continuar. Tão fácil decidir a sorte dêle; difícil é assistir até o fim. Estão dispostos a jogá-lo no despenhadeiro?

TRÊS ESTUDANTES — Sim.

(OS TRÊS ESTUDANTES CARREGAM O MENINO SÔBRE O ESTRADO)

TRÊS ESTUDANTES — Descanse a cabeça nos nossos braços. Para que ficar tão tenso? Nós o levamos com todo o cuidado.

(OS TRÊS ESTUDANTES DEPÕEM O MENINO JUNTO AO BORDO TRASEIRO DO ESTRADO, E POSTAM-SE NA FRENTE DÊLE, ENCOBRINDO-O DA VISTA DO PÚBLICO).

MENINO — (INVISÍVEL) — Eu bem sabia que esta expedição corria o risco de custar a minha vida. Os cuidados com mamãe me induziram a partir. Peguem meu jarro, vão procurar o remédio, e entreguem-no à minha mãe quando chegarem de volta!

CÔRO — Os amigos do grupo apanharam o jarro, e lamentaram a triste sina do mundo, com suas leis cruéis. Depois jogaram lá em baixo o Menino. Nenhum dêles seria mais culpado do que o colega ao lado. Depois jogaram torrões de terra e pedras lisas, por cima dêle.

FINAL 2 — SEGUNDA SOLUÇÃO: “AQUELE QUE DIZ “NÃO”

TRÊS ESTUDANTES — (CONFABULANDO) — Vocês ouviram? O Instrutor falou que o Menino ficou só sem fôlego, com a subida... Mas vocês também não acham que ele está com um ar estranho? Agora, começa a escarpa estreita: a gente não pode passar por ela a não ser se agarrando com as duas mãos na pedreira. Nós não vamos levar ninguém. Neste caso, não é nosso dever seguir o VELHO COSTUME e então jogá-lo no despenhadeiro?

(OS TRÊS ESTUDANTES, DE MÃOS À BÔCA, GRITAM PARA O MENINO).

TRÊS ESTUDANTES — A subida deixou você doente?

MENINO — Não. Vocês podem ver; estou de pé. Se eu estivesse doente, não acham que havia de estar sentado?

(PAUSA. O MENINO SENTA-SE).

TRÊS ESTUDANTES — Vamos lá dizer ao Instrutor. (AO INSTRUTOR) — Mestre, quando ainda há pouco perguntamos como estava o Menino, o senhor disse: “FICOU SEM FÔLEGO, COM A SUBIDA”. Mas agora ele está com um ar estranho. Olhe, ele está sentado! A conclusão é terrível, mas é preciso dizer: já, desde os tempos imemoriais, regula um Velho Costume — aquele que não agüenta seguir, precipita-se no despenhadeiro!

INSTRUTOR — Quê? Vocês querem jogar êsse Menino no Despenhadeiro?

TRÊS ESTUDANTES — Sim, essa é a nossa intenção.

INSTRUTOR — Vigora o Velho Costume, e eu não posso ser contrário... Mas o Velho Costume também manda que se pergunte ao doente se vale à pena, por causa dêle, voltar. Chego a sentir doer o coração, pensando nêsse Menino. Vou ficar com ele, um pouco, e assim, com todo o carinho possível, mostrar a êle êsse Velho Costume.

TRÊS ESTUDANTES — Pois vá lá, e faça isso, se lhe agrada.

(OS TRÊS ESTUDANTES PÕEM-SE DE FRENTE UM PARA OS OUTROS).

TRÊS ESTUDANTES — Nós vamos (ÊLES VÃO) — Perguntar se êle quer que os outros voltem por causa dêle. Mas, ainda que êle queira, nin-

guém há de voltar. Vão é atirá-lo no despenhadeiro, e continuar.

INSTRUTOR — (APROXIMANDO-SE DO MENINO) — Preste bastante atenção! Já desde os tempos imemoriais, vigora uma lei que diz: “Aquele que cair doente numa expedição assim, será jogado no despenhadeiro. É instantânea, a morte... Mas também manda o Velho Costume que se pergunte ao doente se vale à pena voltar, só por causa dêle. E o Costume ainda manda responder: “Não é preciso”. Eu, se fôsse você, aceitaria de bom grado a morte...

MENINO — Eu compreendo.

INSTRUTOR — Quer que voltemos por sua causa? Ou antes está de acôrdo em ser jogado no despenhadeiro, segundo o Velho Costume?

(PAUSA. O MENINO REFLETE).

MENINO — Não, não estou de acôrdo.

INSTRUTOR — (ALTO AOS ESTUDANTES) — Escutem, venham cá: êle não quer aceitar o Velho Costume. E diz que “não”.

TRÊS ESTUDANTES — E diz que “não”? (AO MENINO) — Mas por que é que você se recusa a se curvar ante o Velho Costume? Quem dá o primeiro passo, deve também saber dar o segundo. Na hora em que foi perguntado se ficaria de acôrdo com tudo o que ocorresse na viagem, você respondeu que sim...

MENINO — Então eu respondi mal, mas a pergunta de vocês era pior ainda. Nem sempre, quem dá o primeiro passo, dará o seguinte por obrigação. Pensando bem, a gente pode ver que o primeiro passo foi um êrro. O que eu queria era achar um remédio para dar a minha mãe, mas também caí doente e isso não é mais possível, portanto, em face da nova situação, eu vou voltar. E ainda proponho a vocês que também voltem e vão me deixar em casa. O que vocês iam fazer lá na cidade, pode esperar mais um pouco. E se, como eu imagino, alguma coisa tinham a aprender, não pode ser senão isto: que, num caso como o nosso, o melhor mesmo é voltar. E no tocante a êsse Velho Costume, não vejo nêle o mínimo bom-senso. Em vez dêle, o que está fazendo falta é um Nôvo Costume, creio, que vamos lançar imediatamente: o bom costume de raciocinar, de nôvo a cada nova situação.

TRÊS ESTUDANTES — (AO INSTRUTOR) —
Que é que a gente vai fazer? Isso, que o Menino diz, pode não ser muito heróico, mas ao menos é sensato.

INSTRUTOR — Deixo a vocês, decidirem o que pretendem fazer. Mas uma coisa tenho a lhes dizer: se voltarem daqui, ver-se-hão cobertos de raiva, de zombarias...

TRÊS ESTUDANTES — Será motivo de raiva, alguém falar em sua própria defesa?

INSTRUTOR — Não, eu não vejo em que isso desperte raiva...

TRÊS ESTUDANTES — Pois então, vamos voltar. Não há desprezo, não há zombarias que nos possa impedir de agir segundo o bom-senso. E não há Velho Costume que nos proíba adotar uma idéia, se nos parecer justa.

(OS TRÊS ESTUDANTES CERCAM O MENINO PARA LEVÁ-LO DE VOLTA).

TRÊS ESTUDANTES — Descanse a cabeça nos nossos braços. Para que ficar tão tenso? Nós o levamos com todo o cuidado.

CÓRO — Assim os três amigos foram levando o amigo. E instituíram um Nôvo Costume. Obedeceram a uma nova Lei levando o Menino de volta à casa. Lado a lado, colados um ao outro, marcharam enfrentando as zombarias, enfrentando o desprezo, fechando os olhos a isso. Nenhum dêles seria mais ousado do que o colega ao lado.

O Mundo não tão encantado do Teatro Infantil

GLÓRIA NOGUEIRA

Algo grave está acontecendo no teatro infantil, segundo depoimentos de pessoas ligadas ao teatro, professores e psicólogos. No mês de agosto de 67 chegaram a ser registradas 16 peças infantis em cartaz, algumas com a duração de duas semanas, outras anunciando permanência de dez meses. Duas incluíam em seus elencos conjuntos de "iê-iê-iê" e, com raras exceções, quase nada se sabe sobre os autores ou diretores da maioria delas. Encontrados durante a semana em seus trabalhos normais que nada têm a ver com teatro, explicam: "Teatro infantil não dá para viver". Atrás dessa desculpa, há até quem se aproveite do texto da peça para transmitir mensagens comerciais, garantindo uma renda extra.

O problema que entrava o desenvolvimento do teatro no Brasil é a falta de público. As crianças que hoje lotam os teatros infantis formarão o público que daqui a dez ou vinte anos estará recebendo o possível progresso da arte dramática.

ERA UMA VEZ...

Até o final do século passado, conceituavam-se como teatro infantil espetáculos realizados por crianças para adultos, onde eram exibidos os chamados talentos precoces. Segundo J. Galante de Sousa em seu livro "O Teatro no Brasil", tal conceito perdurava ainda em 1916, data em que estrearia, no Teatro Trianon, a "Troupe Infantil Galhardo", então de muito sucesso.

A partir de 1944, quando Pascoal Carlos Magno começa a lançar através dos jornais as bases de um teatro para crianças por adultos, o conceito sofre uma reviravolta total. Em outubro de 1948 é estreada no Teatro Ginástico, pelos Artistas Unidos, tendo como protagonista Henriette Morineau, primeira atriz da companhia, a peça de Lúcia Be-

nedetti, "O Casaco Encantado", considerada o marco do teatro para crianças em bases profissionais. A peça é apresentada em espetáculos diários e viaja para outros Estados, mas apesar dos bons resultados, poucas companhias se animam a realizar empreendimentos semelhantes, e o gênero logo se torna quase exclusivo de grupos amadores.

Com a peça "O Boi e Burro a Caminho de Belém", estreada em 1953, Maria Clara Machado lançaria no teatro infantil o grupo O TABLADO que, embora criado como um laboratório experimental de teatro, logo se tornaria quase sinônimo de teatro para crianças, a ponto de se falar numa "geração TABLADO". Mas a descoberta do gênero e de suas possibilidades acabaria por chamar a atenção, indiscriminadamente, de quem via o teatro infantil com seriedade e dos que só viam nêle uma brecha para penetrar no mundo artístico, sem muita preocupação e compromisso. Nestes vinte anos, rara foi a companhia teatral que não apresentasse um espetáculo infantil — e muita coisa boa foi montada — mas na maioria das vezes a produção só tinha da companhia o nome e a sala. A produção propriamente dita ficava por conta de um núcleo totalmente independente e com padrões próprios de qualidade e honestidade. Segundo os críticos e pessoas ligadas ao teatro, esta situação agravou-se nos últimos dois anos.

— Onde é que você conseguiu esta roupa nova?

— Ah, sabe como foi? Eu vinha passando pela Avenida Rio Branco e vi escrito: Loja Príncipe. Então eu entrei e pedi uma daquelas camisas bonitas, iguais às do Ronnie Von. (Vira-se para a plateia). Gostaram da minha camisa? Pois peçam também ao papai e à mamãe para comprar uma igualzinha para vocês na Loja Príncipe.

(Trecho de diálogo de uma peça infantil atualmente em cartaz num teatro de Copacabana.)

ERROS E MÁ QUALIDADE

Num artigo em que situa a grave responsabilidade do teatro infantil, Bárbara Heliodora define o que seriam os dois erros graves mais comumente cometidos pelos que se lançam no gênero. O primeiro é o da suposta pedagogia, onde, esquecendo que o teatro é uma manifestação artística, ligada apenas ao que é definível como uma ação dramática, a lição de moral é impingida e empurrada às crianças a qualquer preço.

Enquanto este erro é cometido mais frequentemente no interior das escolas, onde se pretende deixar uma boa mensagem educativa, o outro, que a autora reconhece ser muito mais comprometedor, tem seus exemplares bem à mão:

“...é o grupo que junta meia dúzia de frases feitas ou idéias apropriadas aos contos de fada e similares, e a partir disso aposta corrida em volta da platéia ou do palco, faz concurso de potência vocal com a platéia e, de modo geral, a deixa num tal estado de excitação gratuita que deve criar sérios problemas para os incautos pais que foram em busca de divertimento dominical para a prole. De um modo ofensivo e cruel para com o público que vem ao teatro de coração aberto, apresentam-se espetáculos sem ensaios, em que a metade dos atores não sabe o papel e fica a inventar frases que julga ótimas para “conquistar a criançada”, mas que nada têm a ver com o que o espetáculo teria a dizer”.

Exemplos como o de acima têm sido frequentes nos espetáculos infantis que se realizam no Rio. Este ano, quando estão sendo batidos verdadeiros recordes de produção, a qualidade tem sido tão discutível que Fábio Sabag, escolhido pela Companhia Nacional da Criança para premiar em outubro a melhor peça encenada, não tem ainda idéia do espetáculo que poderia selecionar:

— A qualidade dos espetáculos é inferior a tudo o que já foi feito nestes vinte anos de teatro, diz Fábio. Os textos são incrivelmente pobres, a produção descuidada, sem limpeza. Falta um mínimo de

conhecimento dos verdadeiros recursos de arte dramática, como a luz ou a cômica, a música e a coreografia, e a pobreza do texto é muitas vezes compensada por recursos à mera excitação da atenção através de meios totalmente estranhos ao teatro, como a distribuição de prêmios e brindes.

Criador de um teatro infantil que ficou famoso por sua ótima qualidade, Fábio formou uma equipe de escritores que com ele chegaram a criar cerca de 500 peças.

— Embora não haja fórmulas para escrever para crianças, — pois as leis que regem esta maneira de escrever são as mesmas para qualquer peça teatral — na sua construção deve ser levada em conta a presença de uma mensagem, sutil e indireta, e o estímulo à imaginação e à fantasia da criança, através de elementos autenticamente cênicos, sem a preocupação prévia de provocar reações: estas virão naturalmente se a peça fôr bem sucedida.

Segundo o escritor Valmir Ayala, que desde 1958 se dedica à criação de peças infantis, o que se vê na maioria das peças encenadas atualmente é a substituição da narração dramática pelo jôgo, que pode também ser necessário à criança, mas não é evidentemente para ser praticado numa sala de teatro:

— Se a criança torce pelo herói ou se vaia o bandido no momento em que a ação no palco solicita naturalmente esta sua participação, não há razão para impedi-la. Mas o virar-se o ator para a platéia e perguntar — “você acham que a gente deve soltar o bandido?” ou “você sabem onde se escondeu o coelhinho?” dá origem a uma gritaria histórica que não só não serve para medir o julgamento da platéia — os mais tímidos podem não concordar com a maioria mas se calam — como também chega a impedir que a ação continue.

Alguns autores e diretores mais jovens costumam criticar Maria Clara Machado pelo que consideram ser um sinal de rabujice da autora: no Tablado, se por qualquer motivo o comportamento da platéia começa a atrapalhar o desenrolar da peça, Maria Clara simplesmente fecha a cortina e conversa com as crianças, explicando-lhes por que elas se devem conservar quietas e abrir apenas os olhos e ouvidos para o que se passa no palco:

— Sou e continuarei sendo contrária a este falso tipo de participação que tende a formar não um público de teatro, mas macacas de auditório, diz Maria Clara.

— A verdade é que o comportamento da criança de hoje é muito diferente. Ela agora participa muito mais ativamente do mundo dos adultos, emite opiniões sem temor e é constantemente solicitada. Numa das minhas primeiras peças, havia um trecho em que o bandido se virava para a platéia e oferecia vinte cruzeiros para quem dissesse onde se havia escondido o herói. A criança de alguns anos atrás não tinha coragem de aceitar, pois aquilo lhe parecia traição. Numa recente montagem da peça, esta passagem foi motivo para algazarra, as crianças chegando a exigir mais dinheiro na oferta. Cortei este trecho na revisão que estou fazendo para uma nova edição do meu livro. Hoje em dia ela se tornou negativa.

— x —

— Não adianta mandar convite; os críticos não aparecem. (um empresário).

— Maria Clara, por favor, tire esta peça de cartaz. Minha filha já foi vê-la 15 vezes. Não tenho coragem de mandá-la a outros teatros, ninguém fala sobre as outras peças. (uma mãe preocupada).

— Não vou perder o pouco tempo e o espaço de que disponho para falar sobre essas coisas incríveis que encenam sob o nome de teatro infantil. (um crítico).

O BEM VENCE SEMPRE?

Cada peça encenada, mesmo em clubes ou escolas, deve receber um visto da Censura Federal, que tem delegacias em todos os estados. Antes, o produtor deve conseguir uma Guia de Direito de Representação na SBAT e, no caso de ser inédita, a peça então é lida por um censor. Para peças infantis o censor, de um modo geral, obedece às normas baixadas pelo Juizado de Menores quanto à classificação do espetáculo — livre ou impróprio para determinada idade — e corta as cenas de violência ou a linguagem pesada que porventura apareça.

Esta censura entretanto, é feita apenas no texto. Raramente — e este ano não ocorreu uma única vez — o censor irá pessoalmente ao ensaio geral de uma peça infantil. O ano passado um grupo de pais lançou uma denúncia nos jornais sobre uma peça infantil que tinha no elenco um verdadeiro desfile de homossexuais. Mas, se os próprios pais não exercerem esta espécie de policiamento, não há quem o faça para eles.

— O movimento teatral intenso, dizem os críticos, não nos deixa tempo nem espaço para a crítica de peças infantis. Costumamos anunciá-las nas colunas especializadas e mesmo publicar alguma informação sobre a sua realização. Mas o tempo é curto e as tardes do fim de semana precisam ser aproveitadas com estudo e elaboração das colunas para a semana.

— Concordo que os jornais deveriam manter estas colunas que se responsabilizassem apenas com a crítica de peças infantis, diz o crítico Yan Michalski, pois o teatro infantil é fundamental na formação de platéias futuras.

Segundo a psicóloga Ofélia Boisson Cardoso, a criança na fase da infância, que vai até os sete anos — e 80% do público de teatro infantil está nesta faixa —, é facilmente impressionável pelos estímulos visuais e auditivos:

— A mente da criança retém o momento emocional negativo, ainda que depois este seja superado pelo epílogo e tudo termine muito bem. Uma criança de quatro anos que eu examinei certa ocasião, após assistir num teatro de bonecos à história do Chapéuzinho Vermelho, não conseguia dormir nem comer, tornou-se ansiosa e rebelde. A análise de seu caso mostrou que, apesar do final feliz, o que ela havia retido da história tinha sido o momento em que o lobo comia a avó.

— O teatro é um recurso tão importante que é utilizado como forma de terapia psicológica. Através do psicodrama, a criança projeta no personagem que ela mesma escolhe para representar os seus próprios problemas emocionais. Mesmo na peça comum, ela se identifica com o personagem e por isso é absolutamente necessário que nesta idade ela só tenha ocasião de estabelecer contatos com personagens que a tranquilizem. Já na fase escolar pode-se es-

perar que ela, com suas defesas mais bem estruturadas, aguarde sem ansiedade o epílogo, a transformação de um personagem mau, o final feliz. Nesta fase o teatro tem um maior valor na formação de seu gosto artístico, mas mesmo assim é indispensável que seja uma forma de tranquilizá-la e lhe ofereça uma compensação para o mundo angustiado em que ela vive.

Difícilmente um autor infantil solicitará a apreciação de um professor ou um psicólogo sobre a sua peça. Raramente êle saberá dizer para que faixa de idade ela é destinada.

Pedro Jorge, professor de cursos de jogos dramáticos para professores no Instituto de Educação e diretor do Teatro Azul da Campanha Nacional da Criança, foi um dos poucos que já se preocupou em reunir, para cada uma de suas peças apresentadas no teatrinho da Maris e Barros, estudos de professores sobre a reação das crianças diante dos espetáculos.

— Considero absolutamente necessário pelo menos um estudo do comportamento infantil e uma convivência com crianças antes de lançar-se alguém neste gênero.

— O próprio comportamento do ator é importante, principalmente quando são levadas peças em clubes e escolas, onde após o espetáculo os atôres se misturam ao público. Ouvi uma ocasião uma menina dizer muito decepcionada à coleguinha: — “olha, o coelhinho está fumando!” Os atôres do Teatro Azul são em geral jovens, entre os 14 e os 18 anos. Têm um comportamento mais próximo do da criança, o que facilita a comunicação.

POR TRÁS DA CORTINA

— Meu Deus, como pode um velho dêste fazer o papel de um gatinho?, comentavam duas mães durante uma peça infantil.

— A falta de atôres é um dos grandes problemas do empresário, diz Aurimar Rocha, cuja companhia desde 1957 se dedica à montagem de peças para crianças. Os atôres profissionais não se interessam pois a peça infantil não dá cartaz, a maioria dos empresários paga em média NCr\$ 5,00 por sessão. Temos que contar com atôres de segunda

categoria, os pontas desempregados. Mas existem ainda outros problemas e dificilmente poder-se-ia classificar o teatro infantil de um bom negócio, isto é, quando se tem a preocupação de fazê-lo bem. O guarda-roupa deve ser criado para cada peça — roupa de macaco não é o tipo de coisa que se tenha em estoque — a publicidade é cara, os jornais não se interessam em guardar seus espaços para dois anúncios por semana. É preciso então anunciar a semana toda, ainda que só se dê espetáculos sábados e domingos.

— Um outro detalhe que desanima muita gente que quer encenar peças infantis é a cobrança do direito autoral — 10% sobre a renda bruta ou um mínimo de NCr\$ 20,00 por sessão — seja, dez poltronas em teatro infantil, o que representa a quinta parte do público que é conseguido em um mês. E a média de permanência de um espetáculo infantil é de três meses.

Para compensar, a peça infantil é feita em geral com um mínimo de recursos. Frequentemente se aproveita o cenário da peça que está sendo levada à noite. A não profissionalização gera ainda uma certa leviandade no comportamento do ator que participa da peça só para encher o tempo, disposto a abandoná-la por qualquer pretexto.

Embora ainda em pequena escala, já existe uma preocupação em relação ao teatro infantil. A Secretaria de Educação do Estado mantém uma subseção de teatro, chefiada pela professora Aparecida Mazzetti onde não só é realizado um teatro de bonecos que percorre as escolas do subúrbio, como também — sempre que os empresários facilitam — grande número de crianças são trazidas por suas professoras para assistir a peças infantis na cidade. A maioria entra então num teatro pela primeira vez e seu interesse é aproveitado mais tarde na escola através do debate das peças e da realização de teatro por elas mesmas, sob a orientação da professora bibliotecária.

Há dois meses, um grupo de alunos do curso científico do Colégio Pedro II recebeu a incumbência de fazer um trabalho sobre teatro e escolheu o teatro infantil.

O Plano Nacional de Popularização de Teatro do SNT inclui um Curso de Teatro para Crianças,

que seja incorporado aos Cursos do Conservatório de Teatro, a instituição de concursos de peças e a organização de festivais de teatro infantil.

Entretanto, tôdas as pessoas que se preocupam com o assunto são unânimes em concordar que uma ação mais decisiva por parte das autoridades deverá refletir uma maior preocupação dos pais.

— No dia, em que teatro infantil não fôr apenas considerado pelos pais — os da Zona Sul, que são os que o ferqüentam em massa — como apenas uma maneira de se livrar do barulho que as crianças fazem em casa, ou ainda — sinal dos tempos — uma solução para o pai desquitado que deve ficar com o filho no fim de semana, no dia em que as mães não se limitarem a mandar as crianças com a babá ao teatrinho mais próximo, mas compreenderem a importância na sua formação daquela hora que as crianças passam no teatro, só então serão forçadas medidas sérias de controle e orientação ao teatro infantil, diz ainda Maria Clara Machado.

Apesar de nunca haver tido sérios problemas com falta de público no Tablado, ela própria ouviu há pouco tempo uma criança dizer que não ia ver a sua peça porque não tinha prêmios nem iê-iê-iê.

(Transcrito do JORNAL DO BRASIL 6 de outubro de 1967).

“Professional children’s companies”

Resumo do Inquérito sobre o Teatro Jovem realizado pelo “Conselho de Artes da Grã-Bretanha”

Data da realização dêste relatório: fevereiro de 1966.

I FASE — Companhias Profissionais de Teatro Infantil.

“Primeiramente, a comissão verificou que o número de representações de Teatro Infantil realizado na Inglaterra era impressionante, calculando que, anualmente, havia um total aproximado de seis mil representações assistidas por mais de um milhão e quinhentas mil crianças. Isso entretanto, significava a p r o x i m a d a m e n t e uma só representação para cada escola em cada cinco anos. Quanto às companhias teatrais, a maioria, percorria as escolas durante a maior parte do ano. Três das companhias pesquisadas, reuniam diversas equipes que trabalhavam simultaneamente. Ex.: o Teatro Unicórnio mantinha três equipes em trânsito e uma permanente em Londres realizando mais de setecentas representa-

ções por ano. Outra companhia era o Clube de Novas Artes sediada em Londres que oferecia representações nas férias, feriados e fins-de-semana, dando cento e sessenta representações por semestre. O Teatro da Juventude mantinha seis equipes e realizava cerca de três mil representações por ano nas escolas primárias.

As companhias que acima citamos são empresas particulares, autônomas e que mantinham-se cobrando ingressos aos escolares, formando dêsse modo, a futura clientela dos Teatros de adultos. Os vencimentos dos atôres eram baixos: quinze libras por semana, com raras exceções. A maioria dessas companhias não tinha sede própria e os problemas de transporte, manutenção e substituição de atôres, que desistiam da carreira, eram constantes. Seus di-

rigentes administrativos ficavam sobrecarregados de serviços e eram mal remunerados. Muitas divergências existiam entre os especialistas de Teatro Infantil. A 'Associação Britânica de Teatro Infantil' admitia companhias profissionais de amadores e indivíduos isolados como sócios. O "Conselho de Repertórios de Teatros", pela sua seção de Teatro Infantil, só admitia companhias profissionais. Resumindo: o inquérito revelou os seguintes fatos de interesse.

- 1) As Companhias de Teatro Infantil encontravam dificuldades com o recrutamento de bons artistas devido aos poucos salários e havia muito abandono da profissão devido à má remuneração.
- 1) As Companhias de Teatro operavam com recursos financeiros por demais escassos, incapazes de remunerar seus atôres com mais de dez libras por semana.
- 3) A maioria das escolas não oferecia condições materiais satisfatórias para abrigar um Teatro Infantil.
- 4) A profissão de ator em Teatro Infantil devido às razões antecedentes era pouco atraente e não contava com o prestígio social.
- 5) Notava-se grande escassez de boas peças dramáticas no Teatro Infantil e eram, também, poucas as obras originais nesse ramo.
- 6) O número limitado de sete a oito atôres em cada companhia restringia em demasia o repertório.

- 7) As companhias de amadores e semi-profissionais tinham desempenhos muito fracos e insatisfatórios.
- 8) Divergiam as companhias se as representações deviam ser feitas nas escolas ou em Teatro profissional.
- 9) Como consequência geral, a produção de peças originais era muito rara.

Situações semelhantes em relação ao Teatro Infantil eram verificadas na França, Polônia, Iugoslávia e Suécia. Na França e Suécia as tendências dominantes das Companhias profissionais de Teatro Infantil eram de representar nos Teatros e não nas escolas. Nesses países as companhias recebiam substanciais subvenções dos governos. O comitê que realizou este inquérito terminou com as seguintes recomendações:

- 1) Que as cinco melhores companhias de Teatro Infantil tivessem subvenção governamental pelo menos a título experimental.
- 2) Que fôsse providenciado um Teatro Infantil com sede própria em Londres, no qual as companhias profissionais de Teatro Infantil pudessem revezar-se permitindo-lhes pesquisa experimental em cenografia, iluminação e em outros aspectos artísticos.
- 3) Que as representações fôsem, o quanto possível, nos próprios Teatros, mais do que nas escolas, abrindo-se uma exceção em relação às crianças muito pequenas.
- 4) Que em cada localidade, uma escola fôsse escolhida como

sede das representações e que alunos das escolas circunvizinhas fôsem assistir à peça nessa escola (isto já é feito na Guanabara pelo Teatro Gibi do Departamento de Educação Primária).

- 5) O comitê registrou o fato de que, ultimamente, o interesse pelo Teatro Infantil cresceu e recomendou às autoridades educacionais que estimulassem e apoiassem esse movimento.

Como vimos a situação do Teatro Infantil na Inglaterra está longe de ser ideal.

As recomendações finais do comitê nos pareceram particularmente interessantes. Entre essas recomendações ressaltamos, como de grande valor cultural, a criação do "Teatro de pesquisa experimental". Seria de grande valia para nós se pudéssemos fazer um Teatro Infantil que visasse objetivos semelhantes aqui, na Guanabara. Pareceu-nos que, entre as recomendações finais do Comitê, faltou a de incentivo a textos adequados para Teatro Infantil. Os verdadeiros teatrólogos infantis precisam ser descobertos tanto na Inglaterra como entre nós. Desejamos que o panorama do Teatro Infantil inglês, apresentado nesse artigo, faça com que se voltem os olhos para esse setor artístico, infelizmente tão abandonado entre nós.

Sônia Maria Faria Machado
(da Subseção de Teatro Infantil — Departamento de Educação Primária).

**Publicações e textos à disposição dos
leitores na secretaria d'O TABLADO**

Saiu o 1.º volume (que estava esgotado) das peças de Maria Clara Machado com: PLUFT, O FANTASMINHA — A BRUXINHA QUE ERA BOA — O RAPTO DAS CEBOLINHAS — CHAPÊUZINHO VERMELHO — O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM. Preço: NCr\$ 6,00.

E também o 3.º volume das peças de Maria Clara Machado com: A MENINA E O VENTO — A GATA BORRALHEIRA — MAROQUINHAS FRUFRU e MARIA MINHOCA. Preço: NCr\$ 4,00.

TEXTOS PUBLICADOS PELOS CADERNOS DE TEATRO:

Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas por Octávio Lins	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças de MCM	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças de MCM	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mo fina Mendes, 1 cena de Gil Vicente	20
O Pastelão e a Torta, peça medieval de 1 ato	23
Os Cegos, peça de 1 ato de M. Ghelderode	24
Duas Farsas Tabarínicas	25
Uma Consulta, peça de 1 ato de A. Azevedo	25
O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel	26
O Môço Bom e Obediente, de Barr e Stevens	28
O Urso, peça de 1 ato de Chekov	29
O Vaso Suspirado, de Francisco Pereira da Silva	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM	32
O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore	33
Antígona de Sófocles, adaptação de Leon Chancerel	35
As Interferências, de MCM	36
Piquenique no Front, de Arrabal	36
O Jôgo de Adão, peça medieval	37
Farsa do Advogado Pathelin, peça medieval	37
A Cova de Salamanca, de Cervantes	38
O Pedido de Casamento, de Anton Chekov	38
Antes da Missa, de Machado de Assis	39
O Caso do Vestido, de Carlos Drummond de Andrade	39
A História do Jardim Zoológico, de Albee	40
Viagem Feliz de Trenton a Camden, de Thornton Wilder	40
Aquêlê que diz "Sim" e Aquêlê que diz "Não", de Berthold Brecht	41

SOBRE FANTOCHES:

Temas Simples para serem improvisados	14
Peças de Fantoques: n.ºs 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23 — 24 — 26 — 31 — 34.	

ACHA-SE À VENDA NA SECRETARIA DO TABLADO:

da EDITORA AGIR:

	NCr\$
Bôdas de Sangue, de G. Lorca	3,50
Yerma, de G. Lorca	3,50
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes	3,50
Oração para uma Negra, de Faulkner	3,50
Living-Room, de Graham Greene	3,50
Natal na Praça, de Henri Ghéon	3,50
O Auto da Compadecida, de Suassuna	3,50
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	3,50
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt	3,50
Chapéu de Sebo, de Francisco Pereira da Silva	3,50
Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neill	4,00
Pedreira das Almas — O Telescópio, de Jorge Andrade	4,00
Teatro I, de MCM	6,00
Teatro III, de MCM	4,00

da EDITORA LETRAS E ARTES:

A Megera Domada, de Shakespeare	3,50
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	3,50
Alto Tor, de Maxwell Anderson	3,50
Como Fazer Teatro, de Henning Nelms	8,00
Como Fazer Televisão, de Bluem Cox McIhenon	7,00
Pinto Calçado Descobre o Brasil, de Virgínia Vali	4,00
Diário de um Louco, adaptação cênica de um conto de Gogol por Ru- bem Rocha Filho	1,50
O Disco do "Cavaliinho Azul", Música de Reginaldo de Carvalho	2,00
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	1,20
Assinatura (4 números)	4,80

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a:

O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC20 — Rio de Janeiro
— GB.Pagamento: Cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no
Rio de Janeiro ou pelo Serviço de Reembólso Postal.**ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:**

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B

LIVRARIA LER — Rua México, 31-A

LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

TEATRO NOVO — Av. Gomes Freire, 474.

LIVRARIA — STA. ROSA — Teatro Sta. Rosa — R. Visconde de Pirajá, 22

Em S. Paulo:

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40.