

# Fronteiras etárias no teatro:



## da demarcação à abertura

*Acima, Buster,*  
o Enigma do  
Minotauro.

**MARIA LÚCIA DE  
SOUZA BARROS PUPO**  
é professora do  
Departamento de Artes  
Cênicas da ECA-USP.

# ”O teatro é um ato de conhecimento, é saber o que você não sabe. Este é o princípio que deve reger o teatro como arte“ (Antunes Filho).

---

**a** pesar de impregnados pelas representações mentais adocicadas que costumamos ter acerca da infância, por vezes chegamos a nos interrogar sobre a universalidade desse conceito. Um garoto de nove anos de idade, cujo trabalho na lavoura seja essencial para a subsistência do grupo familiar, por exemplo, constitui apenas uma ilustração, entre tantas outras, da relatividade da própria noção de infância e das contradições às quais ela remete.

Sabe-se que nem sempre a infância foi vista da mesma forma que hoje, ou seja, como uma fase da vida merecedora de cuidados e atenções distintos daqueles dispensados à idade adulta. Isso nos permite situá-la, pelo menos em parte, como uma relação socialmente estabelecida.

A legitimação social da infância constituiu uma chave relevante para que possamos constatar uma situação contraditória. Em nosso sistema econômico é o envolvimento do indivíduo com a produção de bens que acaba caracterizando o grau de atenção que a sociedade é capaz de lhe conferir. Assim, nos países ocidentais, a criança tanto quanto o idoso tendem a ser objeto do tratamento nitidamente discriminatório destinado aos indivíduos não-produtivos.

Situada no âmago dessa ambigüidade, a relação entre o adulto, detentor de um poder assegurado por sua condição de idade, e a criança, desprovida dessa prerrogativa, configura-se como uma relação entre desiguais. Esse é exatamente o desequilíbrio que está no âmago de uma modalidade artística recente, cuja origem data deste século. Trata-se do teatro voltado para uma faixa etária específica: o público jovem.

Embora sua história não seja longa, o

lastro de experiências acumuladas em nosso país no âmbito do chamado teatro infantil, ou, de modo mais abrangente, teatro infanto-juvenil, já é suficientemente amplo para justificar uma análise dessa problemática.

Com efeito, se os primórdios do teatro voltado para as jovens gerações surgem no continente europeu, o ideário dessa modalidade teatral não tarda a fazer suas primeiras aparições em terras brasileiras.

Na Europa do final do século passado, a militância do proletariado pela sua emancipação se revela, entre outras frentes, através da luta em prol da escolarização em massa, levando a reivindicações por um novo estatuto para a criança e o jovem. Criam-se assim condições favoráveis para o surgimento de uma literatura voltada particularmente à infância, matriz da especificidade do teatro infantil.

É no bojo dessas idéias que o diretor russo Constantin Stanislavski, referência fundamental do trabalho do ator no teatro contemporâneo, emite, em 1907, uma famosa afirmação, cujos desdobramentos provavelmente surpreenderiam seu próprio autor. Quando declara que “o teatro para crianças é como o teatro para adultos, só que melhor”, Stanislavski estabelece, por assim dizer, o marco zero de uma modalidade cênica particular, que, a partir daí, começa a se multiplicar no Ocidente.

Ao longo das décadas seguintes, a própria URSS, Inglaterra, França, Estados Unidos e países do Europa do Leste, entre outros, assistem ao fenômeno da institucionalização do teatro dirigido especialmente à infância, que passa a atender cada vez mais às necessidades de um mercado de consumo em contínua expansão.

No Brasil, é com os textos edificantes de Coelho Netto e Olavo Bilac que aparece pela primeira vez uma literatura dramática voltada diretamente para a criança. Em 1948, a histórica encenação de *O Casaco Encantado* de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro, passa a constituir uma referência importante. Os vários prêmios recebidos e as numerosas traduções do texto abrem promissoras perspectivas para o nosso

emergente teatro infantil.

A partir de então, essa modalidade teatral começa a integrar efetivamente o quadro das manifestações cênicas ao alcance do grande público, nas principais cidades do país.

Durante a década de 50, três importantes grupos asseguram, em diferentes proporções, a expansão do teatro infantil no Brasil. O Tablado, fundado por Maria Clara Machado em 1951, cuja continuidade o torna um caso à parte entre nós, tem seu lugar consagrado na história do teatro brasileiro. A variedade de textos que gerou, o fato de ter sido a fonte de formação de inúmeros profissionais de peso em nosso meio, assim como a importância dos “Cadernos de Teatro”, atestam a relevância do Tablado para a consolidação de uma mentalidade teatral que incluísse o público jovem. Na mesma época, em São Paulo, o Tesp, instituído por Julio Gouveia e Tatiana Belinky, apresenta semanalmente espetáculos infantis em teatros da prefeitura, estendendo mais tarde suas atuações à televisão, através de adaptações da literatura ocidental e de literatura para crianças. Em Porto Alegre, Olga Reverbel cria o Tipie, que apresenta regularmente espetáculos infantis realizados por normalistas, abertos a todos os interessados.

O final dos anos 60 assiste à eclosão de uma contestação a formas tradicionais de autoridade, em países submetidos a diferentes regimes políticos. Abre-se assim espaço para novas concepções acerca da posição das jovens gerações na sociedade e, a partir delas, para a crença nas potencialidades emancipadoras do teatro. Constatava-se então um *boom* da representação teatral infantil, verificado com clareza em nações tão diferenciadas quanto a França e o Brasil, por exemplo.

São Paulo e Rio de Janeiro presenciam, em meados da década de 70, o crescimento em ritmo bastante acelerado da oferta de espetáculos infantis. Textos originais, traduções, adaptações, roteiros para improvisação dão origem a encenações designadas como *infanto-juvenis*, que têm lugar em horários especiais, nas mesmas salas que

abrigam apresentações para adultos.

Tendo em vista a formação do “espectador de amanhã”, desenvolve-se intensa mobilização, reunindo figuras de relevo de setores teatrais e educacionais. Ela manifesta seu vigor através de conquistas como a atribuição de premiações e subvenções voltadas exclusivamente para o teatro infantil ou mediante o surgimento da Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude. Esta última lidera por vários anos importantes iniciativas no debate público da questão, sobretudo no campo da criação e da documentação da dramaturgia especificamente voltada para crianças e adolescentes.

Ao examinar o teatro voltado para as jovens gerações, no entanto, o observador é levado a formular interrogações sobre o acúmulo de insuficiências e distorções que o caracterizam. A análise revela que, tanto em termos das soluções cênicas propostas, quanto das representações sociais veiculadas (1), textos e espetáculos infantis vêm configurando até hoje no Brasil uma produção cultural específica carregada de efeitos nitidamente perversos.

No que se refere ao enredo, observa-se que a ação dramática ou é substituída pelo palavrório, ou se configura como movimentação desenfreada no palco. Por outro lado, a possibilidade de múltiplas leituras por parte do público, que é uma das prerrogativas inerentes à obra artística, praticamente inexiste na dramaturgia e no espetáculo tidos como infantis. A partir da constatação de que, no nível da trama, o que aparece com maior frequência é a ausência de contradições, pode-se perguntar qual é o tipo de posicionamento diante do mundo que vem sendo favorecido por essa produção teatral.

Música e comicidade são recursos onipresentes, tidos como componentes intrínsecos de um suposto gosto infantil. Tentativas de envolvimento direto do público no enredo revelam um posicionamento discutível frente à relação adulto-criança, na medida em que não costumam ter incidência efetiva no desenrolar da trama. Quase sempre escamoteiam o autoritarismo do elemento adulto, pois é conce-

1 Ver, da mesma autora, *No Reino da Desigualdade*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

dida à platéia a ilusão de um poder que nada tem de efetivo.

Quanto à construção da personagem, costuma ser caracterizada por absoluta precariedade. A escassez de atributos que lhe são conferidos, assim como a ausência de dúvidas ou contradições internas, alia-se à quase inexistência de qualquer perplexidade ou questionamento em relação a si mesma ou ao ambiente que a cerca. Uma vez inserida na trama, a personagem habitualmente não passa por qualquer evolução, ressalvados os casos em que, no final, a maldade cede lugar à bondade.

Ao longo das três últimas décadas é esse o panorama que se observa, contrariado apenas por raros espetáculos marcados por inegável ousadia e cuidado de acabamento. Muitas dessas honrosas exceções são caracterizadas pela diversificação da temática abordada, ou então pela ênfase na própria noção de jogo ou de faz-de-conta como eixo da representação. Alguns dos espetáculos mais interessantes desse período se propõem não a propiciar a ilusão do real, mas a enfatizar o caráter, por assim dizer, performático do espetáculo.

Afora, portanto, esses casos particulares, o que se pode verificar é que a especificidade da dramaturgia e da encenação infantis não vem lhe assegurando nível de qualidade enquanto criação artística. Subjaz às representações mentais do adulto produtor do discurso teatral a imagem de um jovem espectador marcado por uma espécie de indigência de caráter intelectual. Uma encenação pobre, um texto recheado de lugares-comuns ou uma interpretação incipiente são veiculados sem maiores constrangimentos, na medida em que têm *apenas* crianças como alvo.

Através de um domínio precário dos pressupostos do gênero dramático por seus autores, os textos encenados oferecem um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano.

Algumas das importantes questões que atravessam a vida cotidiana do jovem espectador atual, ocasionando transformações nas práticas sociais, tais como a violência urbana, ou a influência crescente da mídia,

por exemplo, não são tratadas em termos dramáticos. Temas que, de algum modo, revelem as aspirações e as contradições de nossa sociedade, ou que incitem ao questionamento das relações entre os homens, não se fazem presentes. Conseqüentemente, o espectador se confronta com uma visão de mundo que consagra a ordem vigente como a única possível.

A inexistência de um maior cuidado artístico no teatro voltado aos jovens espectadores, em última análise, parece simultaneamente encobrir e reafirmar a desigualdade de poder entre as gerações. Dentre as múltiplas modalidades possíveis de relacionamento entre o emissor adulto e o receptor infantil, os caminhos da pobreza artística e do conformismo é que são trilhados com esmagadora frequência.

Pode-se mesmo ir mais longe, avançando a idéia de que a pretensa adequação *a priori* do espetáculo a faixas etárias precisas encobre uma tentativa do adulto de, em última análise, controlar o alcance da fruição do ato teatral pelo jovem espectador. Não é difícil reconhecer implicitamente nessa tentativa uma noção equivocada segundo a qual a apreensão artística se faria apenas em um nível estritamente intelectual.

Na medida em que se autoproclama especificamente infantil ou infanto-juvenil, esse teatro vem quase sempre renunciando a cumprir um papel mais relevante, que possa distingui-lo do âmbito do simples *divertissement* promovido pela televisão, por exemplo.

Dramaturgia e encenação na atualidade necessitam encontrar respostas atuais para cumprir a vocação historicamente consagrada do teatro de suscitar interrogações sobre a condição humana. Cabe a ele, teatro, formular, através de linguagens cênicas contemporâneas, múltiplos pontos de vista sobre os impasses do homem atual, na perspectiva de contribuir para que o público se situe diante deles com uma perspectiva diferenciada daquela comumente veiculada pela mídia.

Mais do que nunca, refletir sobre as funções do teatro, hoje, implica pensá-las enquanto pólo distinto da padronização

cultural que nos domina, e fazê-lo independentemente da faixa etária do público.

Uma vez que todo esse quadro nos leva a constatar os efeitos perversos da destinação exclusiva de espetáculos teatrais para a infância, propomos a defesa de uma superação da especificidade do teatro infantil. Para tanto, seria necessário uma mudança no eixo de abordagem dos responsáveis pelo evento teatral. Ao invés de canalizar as preocupações em torno de uma formulação adequada a uma determinada idade, caberia, antes de mais nada, refletir sobre as peculiaridades de caráter propriamente artístico do teatro que se pretende fazer.

Se há um vetor inerente à concretização do ato teatral, ele só pode ser o próprio desejo do encenador, sua aspiração a dar forma a uma intuição ou a percepções por vezes inicialmente difusas. Uma vez lapidado, transformado em acontecimento cênico, esse desejo, comunicado a pessoas de idades variadas, será também percebido, inevitavelmente, de maneiras diversificadas. Nesse sentido, destacamos duas encenações paulistas recentes que ilustram com clareza a prioridade que impulsiona seus autores.

Vladimir Capella é um diretor que desde a década de 70 vem mantendo uma produção teatral marcada pela busca de criar poesia cênica, sem se restringir a classificações etárias. Há poucos anos, *Maria Borralheira e Piramo e Tisbe* já haviam surpreendido o público pela qualidade das soluções cênicas apresentadas. No final de 1997, ele estréia seu mais recente espetáculo, *O Homem das Galochas*.

É o próprio Capella quem assina também o texto, no qual se mesclam a vida e a obra de Hans Christian Andersen. O conto “As Galochas da Fortuna” fornece a estrutura dramática que permeia a encenação, servindo como referência para o encontro entre dois personagens centrais: Andersen garoto impetuoso e o velho Andersen já à beira da morte.

No plano da obra do escritor dinamarquês, se “História de uma Mãe” e “A Sombra” são os contos vividos integralmente em cena, há também uma série de personagens

conhecidas de suas histórias, como o rei que está nu ou a vendedora de fósforos, que fazem aparições esporádicas. Sua decodificação sem dúvida necessita de um quadro de referências mais provavelmente detido pelo espectador adulto, o que não diminui o interesse de sua presença. Da mesma forma, a belíssima metáfora criada a partir da Noite, a envolvente alegoria da Morte, ou a temática da velhice podem ser lidas em diferentes níveis por espectadores de diferentes idades.

Trata-se de espetáculo notável, tanto pela complexa construção dramática do texto, tecida pela interpenetração entre o plano da ficção criada por Andersen e o da sua própria existência, quanto pela riqueza de significações simbólicas reveladas pelo trabalho como um todo, marcado pela segurança e delicadeza do diretor.

Em um registro totalmente diverso, desde 1984 o grupo XPTO vem arrebatando prêmios e encantando platéias com suas criações inusitadas, resistentes a tentativas estritas de classificação. Seus espetáculos sempre impressionaram pelas curiosas sínteses obtidas entre teatro, música, dança e uma especialmente engenhosa animação de objetos e bonecos.

O último trabalho da companhia, *Buster, o Enigma do Minotauro*, é uma hilariante comédia, homenagem ao famoso ator cinematográfico das décadas de 20 e 30, Buster Keaton. A encenação recria com marcação esmeradíssima as personagens e as *gags* do cinema mudo. Através de um nível milimétrico de detalhamento, são apresentadas passagens com movimentação frenética, que originam quíproquós extraordinariamente rebuscados. A teoria do cômico de Bergson, segundo a qual o que provoca o riso é o aspecto mecânico que pode se fazer presente na conduta humana, parece ter nesse espetáculo sua mais acabada ilustração.

Assim como ocorre em relação ao próprio cinema mudo, não caberia discriminar faixas de idade *adequadas* para o público de *Buster*. Todos – crianças, jovens, adultos e terceira idade, de acordo com suas diferentes possibilidades de apreciação – chegam a viver momentos de grande pra-

zer na platéia desse espetáculo.

Tanto *Buster* quanto *O Homem das Galochas* são criações de artistas experientes, com nítidas posturas de caráter estético, mobilizados, antes de mais nada, pela intenção de dar forma cênica acabada à ficção que desejam oferecer ao público. Ao invés de simplificarem *a priori* sua criação, visando a um suposto benefício a ser auferido pelo público infantil, assumem a postura inversa. Vladimir Capellae Osvaldo Gabrieli concretizam cenicamente aquilo que querem transmitir, sem abrir qualquer concessão em prol de uma pretensa facilidade de recepção da platéia. Sempre que a ocasião se apresenta, ambos os diretores reiteram que seus espetáculos se destinam a pessoas de toda e qualquer idade. Ao assim fazerem, eles abrem múltiplas possibilidades para um diálogo de caráter sensível entre as gerações, tendo a fruição comum de uma obra artística como ponto de partida.

Estamos diante de dois espetáculos de qualidade, dignos de serem apreciados por pessoas com graus heterogêneos de experiência de vida. Dentro das possibilidades de seu referencial cultural e de suas competências de leitura cênica, cada espectador terá ocasião de elaborar as significações que mais lhe falarem de perto.

Não há razões para lamentar que a criança eventualmente não tenha compreendido *tudo*, como normalmente se diz. Mesmo que muitas metáforas não cheguem a ser decodificadas em toda sua carga poética, ela terá sido surpreendida e interpelada através do mergulho em uma ficção elaborada com extremo cuidado artístico, ampliando assim, de modo sensível, suas referências sobre si mesma e sobre os outros.

Um simples esforço de recordação de espetáculos teatrais assistidos durante a infância pode contribuir para confirmar esse ponto de vista. Hoje adultos, somos capazes de descrever o impacto de certas imagens teatrais que, quando captadas, décadas atrás, nos causaram forte impressão, o que fez com que permanecessem tantos anos gravadas na memória. Na época, provavelmente não saberíamos bem dizer porque essas imagens eram tão envolventes, pois não éramos ain-

da capazes de operar tal nível de explicitação, mas essa insuficiência nem de longe constituiria obstáculo à apreciação e ao encantamento com o “como se”.

A formação de um público apto a fruir a representação teatral pode ser objeto de uma verdadeira “escola do espectador” nos termos formulados por Anne Ubersfeld (2). Seja qual for sua idade, o espectador é também, em última análise, um produtor, na medida em que é apenas nele, ou através dele, que o sentido do ato teatral é formulado. Provocado em sua capacidade de estabelecer vínculos entre os signos emitidos e suas referências no mundo, o espectador é incitado à inventividade. Assim, um espetáculo tido como não transparente pode desafiar-lo a tentar construir significações, propiciando-lhe, assim, a conquista de uma nova espécie de prazer.

Mais do que à compreensão da fábula, estamos nos referindo ao prazer da descoberta da linguagem do teatro, à percepção da *performance* e dos signos relativos ao espaço, à gestualidade, à indumentária, entre outros, signos esses que remetem a uma relação com o mundo.

Cabe reiterar que aprender a ler a representação teatral não é, de nenhuma maneira, uma prerrogativa da infância. Em toda e qualquer idade esse processo pode ser ativado, fornecendo pistas férteis para que o espectador amplie seu conhecimento sobre o comportamento humano.

No que diz respeito às modalidades de relação entre o adulto emissor e a criança receptora da representação, acreditamos que a experiência histórica acumulada já é bastante eloqüente. Ela nos revela que a infantilização das práticas teatrais trazidas a público necessita ser urgentemente revista, em benefício de um teatro que se propõe, antes de mais nada, a interpelar o espectador e a contribuir para ampliar seu olhar sobre o mundo que o cerca.

*O Homem das Galochas* e *Buster, o Enigma do Minotauro* respondem com inegável mérito a esse delicado desafio. Cada uma dessas encenações, por si só, pode engendrar o necessário debate sobre o interesse e a viabilidade de um teatro sem fronteiras etárias.

2 Importante semióloga da representação teatral, que expõe o referido conceito em seu livro *Lire le Théâtre II. L'École du Spectateur* (Paris, Belin, 1996).