

CLOVIS GARCIA

O teatro para crianças em São Paulo

Teatro Infantil

CLOVIS GARCIA é crítico de teatro e professor da ECA-USP.

A primeira questão que se coloca é a denominação de Teatro Infantil para o teatro que se faz dirigido ao público infantil, de uso corrente entre nós, mas que é incorreta pois deveria ser aplicada somente ao teatro *com* crianças (reservado ao âmbito escolar) sendo, porém, utilizada para denominar o teatro feito por adultos *para* crianças. Trata-se, entretanto, de uma tradição histórica pois desde 1847, primeiro registro que temos, até 1948, data da estréia de *O Casaco Encantado* de Lucia Benedetti pela Cia. Artistas Unidos de Henriette Morineau, o teatro que se fazia para crianças era com atores infantis e juvenis. Correta, então, a denominação de Teatro Infantil que deixa, porém, de ter sentido quando as montagens profissionais são feitas por adultos, como é corrente em todos os países. Por esse motivo, a associação internacional, com sede em Paris, denomina-se *Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse* (ASSITEJ) e, mais modestamente entre nós, temos a *Associação Paulista de Teatro para a Infância e a Juventude* (APTIJ).

A denominação de Teatro Infantil, porém, induz ao preconceito, que é a segunda questão. Há, sem dúvida, uma atitude preconceituosa por

parte dos órgãos culturais, da imprensa, da crítica, da própria classe teatral para com esse tipo de teatro. Por ser "infantil" o teatro para o público jovem seria, necessariamente, um teatro menor. Não há espaço nos jornais, não há crítica especializada, não há verbas específicas, não há casas de espetáculos adequadas e reservadas ao Teatro Infantil, o que não acontece em outros países. Quando estivemos em Moscou, em 1975, a cidade contava com 25 teatros reservados para as montagens dirigidas ao público jovem e, em 1981, foi inaugurado um belo, espaçoso e aparelhado Teatro de Ópera destinado ao público infantil e juvenil. Aqui, os espetáculos para crianças têm que se contentar com o espaço do proscênio - o palco reservado às montagens para adultos - com prejuízo para a cenografia, para a iluminação, para a movimentação cênica. O que sobra dos teatros fica para o Teatro Infantil. Na verdade, essa marginalização expressa a situação da criança na nossa estrutura social, também relegada a segundo plano.

Um terceiro problema é o tempo ocioso das montagens, apresentadas somente aos sábados e domingos, o que reduz a renda e, em consequência, os investimentos. Assim, as montagens são po-



bres e a remuneração dos diretores, atores, cenógrafos e técnicos é insuficiente, com prejuízo para a qualidade das encenações. Alguns grupos conseguem vender espetáculos para as escolas, durante a semana, mas se trata de iniciativa e esforço individuais. Em países como a França e a Espanha há convênio entre os órgãos de Cultura e de Educação, que permite levar os alunos das escolas ao teatro, como atividade curricular extraclasse. Essa garantia de continuidade, nas apresentações, atrai maiores investimentos, garantindo a qualidade das montagens. Trata-se, apenas, de reconhecer a importância do teatro na formação e desenvolvimento dos jovens alunos.

Como, pois, com esses problemas e outros mais, o nosso teatro para crianças consegue sobreviver? Por incrível que pareça, não somente sobrevive mas obtém resultados artísticos apreciáveis. O Teatro Infantil - o Juvenil é mais esporádico e apresenta questões específicas - vem apresentando um crescimento quantitativo e qualitativo impressionante, acompanhando, inclusive, as inovações estéticas do teatro para adultos.

Quantitativamente, apesar de todas as dificuldades para encontrar teatros disponíveis e de

CENA DE *INGO, O GNOMO*, COM
DIREÇÃO DE MARCO
ANTONIO RODRIGUES
E TEXTO DE
MARCOS ABREU

custo viável, o teatro para crianças, em São Paulo, atinge o mesmo número de montagens do teatro para adultos. Em 1975, quando iniciamos nossa pesquisa, houve, apenas, 22 encenações e, em 1976, 30 montagens (nessa época não distinguíamos estréias de remontagens). Nos últimos anos, esse número chegou à centena, como se segue: 1989 - 63 estréias e 27 remontagens - total 90; 1990 - 71 estréias e 29 remontagens - total 100; 1991 - 80 estréias e 31 remontagens - total 111; 1992* - 20 estréias e 12 remontagens - total 32.

Assim, do ponto de vista do número de montagens, o teatro para crianças, em São Paulo, tem uma importante produção anual, ocupando quase todas as salas de espetáculos. E, o que é melhor, com um público numeroso, que garante a sua sobrevivência. Para adolescentes, diante das dificuldades de temática e de horário, os espetáculos especializados são raros mas uma boa notícia é a transformação do Teatro Paol em teatro jovem, na sua segunda encenação de sucesso.

Se, quantitativamente, o Teatro Infantil tem apresentado um grande desenvolvimento, será que a qualidade também tem evoluído? E as tendências do teatro para adultos se refletem ou influenciam o teatro para crianças? Para responder a essas questões vejamos, sucinta e simplificada, a evolução do teatro neste século, especialmente o que se convencionou chamar de modernismo e pós-modernismo.

Se se pode caracterizar o modernismo como ruptura com a tradição, o teatro ocidental iniciou essa ruptura desde o final do século XIX. Como reação ao realismo e ao naturalismo, que levaram às últimas consequências o teatro "bem feito", alguns diretores, já no final do século passado, apresentaram propostas inovadoras. Max Reinhardt, com suas experiências com a luz e novos (mas antigos) espaços, tipo semi-arena, as experiências pictóricas do Teatro de Arte de Paul Fort, o expressionismo, especialmente Jessner e Weichert, já no nosso século, com a valorização do diretor, a utilização da luz como elemento dramático, a fragmentação do texto, as teorias de Appia e Gordon Craig, a criação do teatro épico por Brecht, as poucas mas influentes experiências futuristas e dadaístas, o construtivismo e Meierhold, a contribuição da Bauhaus, Piscator, as idéias de Artaud, o surgimento, no segundo pós-guerra, da dramaturgia que se convencionou chamar de teatro do absurdo, vieram até a metade do século XX, rompendo com a tradição clássica, abrindo novos caminhos para o espetáculo teatral. Os anos 60, inovadores em todos os campos, levaram a extremos essa ruptura, com o Living Theatre, o Bread and Puppet Theatre, o Théâtre du Soleil, Peter Brook, Kantor e o *happening*, Grotowski, e tantos outros, que deixaram o teatro

diante de todas as possibilidades e caminhos, capaz de todas as experiências, sem limitações na dramaturgia, na direção, na interpretação, na cenografia, na iluminação e sonoplastia. A valorização da expressão corporal e do jogo dramático deixou a expressão verbal em segundo plano e os textos clássicos numa certa obscuridade.

Nos anos 80, com o pós-modernismo, que procurou conciliar a ruptura com a tradição, o teatro seguiu duas vertentes, muitas vezes integradas: a retomada dos clássicos e valorização da palavra (tradição) e a valorização do visual (ruptura), auxiliada pelo desenvolvimento da tecnologia teatral. Enquanto o Théâtre du Soleil, com Ariane Mnouchkine, que fora o templo da criação coletiva, encena agora os trágicos gregos, Peter Brook retoma, numa nova leitura, Shakespeare. Mas o visual valorizado é uma marca do teatro atual, como a encenação de *A Tempestade* de Shakespeare, em rock, no Cambridge Theatre de Londres (*The Forbidden Planet*, de Bob Carlton) com efeitos de luz e uma cenografia pós-moderna. Entre nós, essa tendência é representada por Gerald Thomas, Gabriel Villela e Ulisses Cruz, entre outros.

O teatro para crianças acompanhou essas tendências. No Teatro Infantil, os clássicos correspondem à adaptação de histórias tradicionais, representadas pelos contos de fada, fábulas, contos maravilhosos. Podemos incluir, também, os livros mais recentes que se tornaram clássicos da literatura para crianças, como as histórias de *Alice*, de Lewis Carrol, o *Pinóquio* de Collodi, o *Peter Pan* (originalmente um musical para adultos) de Barrie, o *Mágico de Oz* de Frank Baum e, no Brasil, as obras de Monteiro Lobato. Por outro lado, os elementos visuais, expressos na gestualidade - os espetáculos com dança e mímica, o aproveitamento das técnicas circenses - na cenografia, nos figurinos, na iluminação, apesar das deficiências técnicas, estão incorporados no teatro para crianças.

Os contos de fada, nos anos 70, no auge da ruptura com a tradição, foram desprezados. Em 1975, das 22 montagens, apenas quatro aproveitavam essas histórias. A revalorização dos contos de fada, com a divulgação do livro de Bruno Bettelheim, *A Psicanálise dos Contos de Fada*, das obras de Marie-Louise Von Franz, *A Interpretação dos Contos de Fada*, *A Sombra e o Mal nos Contos de Fada*, *A Individualidade nos Contos de Fada*, a contribuição de Nelly Novaes Coelho com *O Conto de Fadas* levaram a dramaturgia infantil a redescobrir, juntamente com as fábulas e histórias clássicas, essa importante fonte para o Teatro Infantil. Já em 1990, de 100 encenações, 23 eram de contos de fada e em 1991, 35 em 111 montagens.

*Até abril de 1992

Outra linha, que parece se definir entre nós e que há muitos anos é habitual na Europa, é a apresentação de textos clássicos da dramaturgia adulta para o público infantil. *Se Romeu e Julieta num Lindo Lago Azul* (1990) e *Romão e Julinha* (1991) são transposições da peça de Shakespeare, o grupo Puck Entertainments, com a direção de Miguel Falabella, teve a coragem de apresentar, em 1991, *A Megera Domada* no original, com pequenas alterações. O espetáculo, além do mais, tinha um belo visual, tendo recebido os prêmios de figurinos e coreografia, além de indicação para a cenografia, pela APCA.

A temática também se modificou. Nos anos 70, acompanhando a tendência do teatro para adultos, os espetáculos para crianças tinham por base o estímulo à criatividade, num roteiro de jogos dramáticos, em que havia muito espaço para a improvisação. Em 1975, 13 das 22 montagens adotavam essa linha. O aspecto educativo era enfatizado: 26 dos 52 espetáculos de 1975-76 tinham o objetivo explícito e prioritário de educar o público. Atualmente, as encenações perderam o caráter fragmentário dos jogos e voltaram a ter uma estrutura dramática mais consistente. A temática se volta para a ecologia, para os problemas da vivência infantil, para o desenvolvimento psicológico da criança, para temas até há pouco considerados tabus, como o medo, a morte, a velhice, o sexo, os preconceitos, revelando um amadurecimento do Teatro Infantil.

Um exemplo de todas essas tendências é a montagem de *Enq, o Gnomo*, que recebeu o Grande Prêmio da Crítica de 1991, e que ainda está em cartaz devido ao sucesso de público. O texto de Marcos Abreu, prêmio de melhor autor, nos traz o mundo maravilhoso da mitologia celta, situando a ação entre os gnomos, essa gente miúda que está em moda, também, entre os adultos. A temática aborda importantes questões, como a realização individual, a importância do conhecimento, a necessidade do sábio de incorporar seu conhecimento à realidade do seu grupo social. A seriedade dessa temática, porém, está contida num belo e divertido espetáculo musical, dirigido por Marco Antonio Rodrigues, com uma belíssima cenografia e ótimos figurinos de Márcio Medina, realizados com material barato mas de grande efeito cênico, com uma iluminação de senso dramático e cenográfico, de Lúcia Chedieck, com um ótimo elenco que se utiliza das técnicas circenses, que sabe cantar e dançar, aproveitando a música, executada ao vivo, de Pedro Paulo Bogossian. *Enq, o Gnomo* é um espetáculo de alto nível artístico, lúdico e educativo.

Com esse exemplo, poderíamos concluir que, apesar da existência de muitos espetáculos modestos, primários, sem qualidade artística (como no teatro para adultos), o teatro para crianças, que se apresenta em São Paulo, não obstante todas as dificuldades, acompanha e incorpora as tendências do teatro contemporâneo.

CENA DE ENQ, O GNOMO

