

Gilberto Fonseca

ACIMA DE TUDO, TEATRO!

**Um olhar sobre a produção teatral
para infância e juventude
a partir de Porto Alegre**

Porto Alegre, julho de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Gilberto Fonseca

**ACIMA DE TUDO, TEATRO!
Um olhar sobre a produção teatral
para infância e juventude
a partir de Porto Alegre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Professora Doutora Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Porto Alegre, julho de 2010.

F676a Fonseca, Gilberto

Acima de tudo, teatro! Um olhar sobre a produção teatral para infância e juventude a partir de Porto Alegre / Gilberto Fonseca; orientadora: Vera Lúcia Bertoni dos Santos. – Porto Alegre, 2010.
157 f.

Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR- RS, 2010.

1. Teatro infanto-juvenil. 2. História do teatro infantil : Porto Alegre.
I. Santos, Vera Lúcia Bertoni dos. II. Título.

CDU: 792(091)

Catálogo na Fonte --- Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

Resumo

O trabalho tem por objetivos ampliar a discussão sobre os espetáculos produzidos para a infância e juventude e fundamentar a visão do autor sobre a arte teatral destinada a crianças e jovens, através da problematização das concepções de cinco importantes diretores de teatro da cidade de Porto Alegre. Nesse sentido, realiza-se uma pesquisa de abordagem qualitativa, mediante análise de entrevistas, com cinco diretores de teatro destacados nas categorias “teatro” e “teatro infantil”, agraciados com os Prêmios Açorianos e Tibicuera, concedidos pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Dentre os autores com quem o trabalho dialoga, destacam-se: Philippe Ariès, Eric Hobsbawn, Zygmunt Bauman, alguns teóricos da área do teatro, tais como, Patrice Pavis, Sábado Magaldi, Luiz Paulo Vasconcellos, Fernando Peixoto, Jean-Pierre Ryngaert, Peter Brook, Dib Carneiro Neto, Maria Lúcia de Souza Pupo, Vera Lúcia Bertoni dos Santos, Antônio Hohlfeldt, Claudio Heemann e Marco Camarotti, bem como diversos outros autores que possuem artigos publicados no site do Centro Brasileiro do Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ).

Resumen

Em el trabajo tiene como objetivo ampliar la discusión sobre los espetáculos producidos para niños y jóvenes y la opinion Del autor sobre El arte teatral a los niños y jóvenes através de la problematización de los conceptos de cinco directores de teatro importantes de la ciudad de Porto Alegre. Em este sentido, habrá un enfoque cualitativo, a través del análisis de entrevistas a cinco directores de teatro destacado en el "teatro" y "teatro infantil", bendecida con premios Açorianos y Tibicuera, otorgado por la Secretaría Municipal de Cultura de Porto Alegre. Entre los autores que trabajan con el diálogo, son los siguientes: Philippe Aries, Eric Hobsbawm, Zygmunt Bauman, algunos teóricos del teatro, como Patrice Pavis, Sábado Magaldi, Luiz Paulo Vasconcellos, Fernando Peixoto, Jean-Pierre Ryngaert, Peter Brook, Dib Carneiro Neto, Maria Lúcia de Souza Pupo, Vera Lúcia Bertoni dos Santos, Antônio Hohlfeldt, Claudio Heemann e Marco Camarotti, así como varios otros autores que han publicado artículos en la página web del Centro Brasileiro do Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ).

“Teatro é diversão, teatro é cultura, teatro é enriquecimento. Profissionais desta arte têm que fazer por merecer cada vez mais respeito por parte do seu público. E se cada um fizer direito o seu trabalho – um no palco e outro fiscalizando - esse programa que já é legal só tende a melhorar. E crescer. E provar cada vez mais que há muito tempo já deixou de ser apenas um ‘teatrinho’.”

Mãnya Millen - Repórter do Jornal O Globo

“O teatro não tem o ritmo dos modernos meios de comunicação. Não tem, não deve e nem precisa ter. Seu tempo pertence à outra realidade. Pertence à realidade da criação, da invenção, do prazer das descobertas. Pertence à realidade do teatro. Uma realidade sem a qual nossa própria realidade parece perder sentido. Cada vez mais!”

*Eduardo Montagnari
Professor Doutor em Sociologia e Diretor de Teatro
na Universidade Estadual de Maringá - PR*

Agradeço a todo apoio que tive dos integrantes do meu grupo de teatro: O Grupo Farsa, em especial a Marcos Chaves e Ariane Guerra; meu muito obrigado aos sujeitos de minha pesquisa, que emprestaram seu tempo e suas experiências para que eu pudesse construir este trabalho; ao Professor Luiz Paulo Vasconcellos que, em 2001, desafiou a todos a fazerem um teatro para crianças melhor; à Aline Sokolovsky, que me fez querer ser melhor do que eu era e à Débora Peres, minha esposa, que dedicou horas de seu tempo para me ajudar a transcrever as entrevistas e pelo seu apoio incondicional; Agradeço, também, aos Professores Doutores Antonio Hohlfeldt, Walter Lima Torres Neto e João Pedro de Alcantara Gil, que iluminaram meu caminho com as suas observações; e o meu mais profundo agradecimento à Professora Doutora Vera Lúcia Bertoni dos Santos, pela orientação, mas principalmente, por ser um ser humano sem igual.

Dedico esta dissertação à Julieta Leal da Fonseca, minha mãe.

Sumário

Resumo	03
Resumen	04
Introdução	08
Capítulo Primeiro: Inícios	13
Um começo difícil	14
Uma nova chance	18
Aventura e compartilhamento	21
Vira pesquisa	25
Capítulo Segundo: Infância ontem e hoje	34
Historiando	38
A cultura do descartável	40
Capítulo Terceiro: Que teatro é esse?	44
Situando a questão no tempo	45
Que teatro é esse?	58
Capítulo Quarto: Escolhas metodológicas	61
Capítulo Quinto: Múltiplos olhares	70
Considerações finais	103
Referências	109
Apêndice	114

Introdução

Muitos estudiosos têm procurado pesquisar o crescente isolamento dos seres humanos e, conseqüentemente, o empobrecimento das suas relações: o encolhimento dos espaços físicos internos e externos, com residências cada vez menores e o distanciamento das crianças dos espaços públicos para brincadeiras coletivas; a enorme exposição da criança aos meios eletrônicos de comunicação, muitas vezes sem qualquer mediação; o encolhimento da fronteira entre adultos e crianças; e a cultura do consumo como uma das fortes mediadoras das relações entre os sujeitos.

A cultura do “infantil”, que valoriza os aspectos de formação da personalidade na comunicação dirigida às crianças, tem perdido espaço para o conceito de *produtos dirigidos a um mercado consumidor*. O lúdico perde espaço para o comercial e parece haver um retrocesso à condição de mini-adultos. Hoje, é corriqueiro observar crianças com agendas, celulares e compromissos que tendem a apressar e a tolher o desenvolvimento na infância. Parece imperar a cultura midiática, instantânea e descartável, que faz com que o teatro, e outras manifestações culturais que se dirigem para esse público, ocupem um dos últimos lugares na lista de prioridades.

Mas qual é, afinal, a importância do teatro para jovens e crianças?

O presente trabalho, apresentado no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas, tem por objetivo não propriamente responder à questão acima, ao buscar fundamentar a minha visão de diretor de teatro sobre a arte teatral produzida para crianças, mediante problematização das visões de cinco importantes diretores de teatro da cidade de

Porto Alegre, mas ampliar a discussão sobre os espetáculos produzidos para a infância e juventude.

Para essa problematização concorrem outras questões acerca do tema, tais sejam: é o teatro infanto-juvenil um teatro “menor”, de menos importância, se comparado ao teatro feito para “adultos”? O que há de comum e de diferente em se produzir teatro para estes dois tipos de públicos? Que aspectos presentes em um espetáculo destinado ao público infanto-juvenil o classificam como um espetáculo de qualidade?

Para tanto, optei por realizar uma pesquisa, mediante análise de entrevistas, com cinco diretores de teatro que tenham se destacado em ambas as categorias (“teatro” e “teatro infantil”) nos Prêmios Açorianos e Tibicuera¹, prêmios estes que são reconhecidos no Rio Grande do Sul por sua grande importância no cenário das artes cênicas.

Dentre os autores com quem dialogo neste trabalho destacam-se: o historiador Philippe Ariès e os sociólogos Eric Hobsbawn e Zygmunt Bauman, que trazem aspectos relevantes a respeito da história da criança no decorrer do tempo; teóricos da área do teatro, como Patrice Pavis, Sábato Magaldi, Luiz Paulo Vasconcellos, Fernando Peixoto, Jean-Pierre Ryngaert, Peter Brook, Dib Carneiro Neto, Maria Lúcia de Souza Pupo, Antônio Hohlfeldt, Claudio Heemann e Marco Camarotti; a professora e pesquisadora

¹ Criados, respectivamente, em 1977 e 1979 pela Secretária Municipal de Cultura de Porto Alegre com a intenção de premiar os melhores espetáculos do ano. Os vencedores dos Troféus Açorianos de Teatro e Tibicuera de Teatro Infantil são escolhidos por um júri composto por profissionais ligados às artes cênicas.

Regina Zilberman, que enfoca a literatura infanto-juvenil e a história do teatro no Brasil; alguns teóricos que tratam das relações entre a criança e a educação, tais como Gilles Brougère, Gilberto Dimenstein, Rubem Alves e Vera Lúcia Bertoni dos Santos; as pesquisadoras Menga Lüdke e Marli André, que trazem elementos para constituir a base metodológica do trabalho; bem como diversos outros autores que possuem artigos publicados no *site* do Centro Brasileiro do Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ). Artigos estes que se tornaram muito importantes para esse trabalho por apresentarem as opiniões de grande parte dos pensadores e estudiosos sobre o teatro infanto-juvenil brasileiro.

No primeiro capítulo, denominado *Inícios*, enfoco aspectos da minha trajetória desde o meu primeiro contato mais formal com o teatro e apresento o motivo que me levou a dirigir espetáculos para crianças e, conseqüentemente, a partir disso, o que me levou a pesquisar o teatro produzido para o público infanto-juvenil. Ao rever a minha trajetória, como público e como diretor de teatro, acabo por refletir sobre o objeto de pesquisa e sobre a minha condição de pesquisador.

No segundo capítulo, intitulado *Infância ontem e hoje*, faço uma breve retrospectiva a respeito do conceito de infância através dos tempos, procurando chegar à ideia de criança nos dias de hoje, pois acredito ser de vital importância investigar o tipo de criança a quem se dirigem os espetáculos teatrais a serem enfocados na minha pesquisa.

Já no terceiro capítulo, com o nome de *Que teatro é esse?*, apresento um apanhado sucinto da história do teatro produzido para o público infanto-juvenil no Rio

Grande do Sul e, mediante uma análise preliminar de alguns textos produzidos por teóricos e críticos da área teatral, problematizo aspectos que concorrem para a constituição de espetáculos teatrais de qualidade direcionados a crianças e jovens.

No quarto capítulo, que leva o título de *Escolhas metodológicas* exponho a metodologia do meu trabalho de investigação, ou seja, apresento os seus sujeitos da pesquisa e descrevo, em linhas gerais, os procedimentos de coleta e de análise dos dados.

No quinto capítulo, chamado *Múltiplos olhares*, destaco aspectos das entrevistas realizadas com os sujeitos da investigação e interajo com seus relatos, utilizando o referencial teórico como suporte.

E, finalmente, na parte que recebe o nome de *Considerações Finais*, faço um relato das principais reflexões propiciadas pela pesquisa.

Entendo que o presente trabalho está longe de esgotar a discussão a respeito do assunto, e nem seria esta a sua pretensão, mas vejo a minha pesquisa como uma possibilidade de contribuir com quem produz e realiza (atores, diretores, e produtores) e com quem media (pais, professores e coordenadores pedagógicos) a produção teatral dirigida a jovens e crianças, uma vez que se propõe à ampliação desse tão relevante debate sobre o tema.

Capítulo primeiro

Inícios

Um começo difícil

Era inverno de 1983, eu tinha onze anos. Cursava a sétima série do Ensino Fundamental na Escola Estadual Professora Silvy Mello, em Pelotas, e a minha professora da disciplina de Língua Portuguesa teve a “fantástica” ideia de obrigar os alunos da minha turma a lerem *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antonio de Almeida, para que fizéssemos um trabalho. O trabalho em questão consistia em elaborar uma ficha de leitura e realizar uma prova oral, certamente esta última para a professora certificar-se de que realmente havíamos lido o dito livro.

Minha prima, professora também, fez questão de me presentear com o romance que, prontamente, comecei a ler. Eu, que até aquele momento sempre gostara de livros, mergulhei com muita vontade nas primeiras linhas daquele texto, mas ali parei. Por mais que tentasse, por mais que me esforçasse, não conseguia vencer sequer a primeira página. A linguagem era estranha para mim. Nunca havia tido contato com um número tão grande de palavras desconhecidas. Senti-me desorientado e procurei buscar socorro junto à minha professora, perguntando se poderia ler outro livro ou, pelo menos, ter alguma explicação sobre a história. Fui surpreendido com sua resposta: “leia o livro primeiro, depois conversamos” e desisti de vez. Conclusão: fui reprovado no trabalho e fiquei em recuperação na disciplina. E ainda: passei a sentir raiva de qualquer texto que não estivesse escrito em “português atual”.

Os anos passaram e depois de me formar em Técnico em Eletrotécnica, paralelamente à minha formação de Ensino Médio, na Escola Técnica Federal de

Pelotas (ETFPel), optei por um curso universitário. Como trabalhava durante o dia, precisava realizar os estudos à noite, e dentre os cursos disponíveis nesse horário, acabei por escolher o Curso de Letras.

Fui admitido na Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em 1999. No quarto semestre, ao cursar a disciplina de *Literatura II: o Romantismo*, meu professor indicou como leitura para um trabalho o mesmo *Memórias de um Sargento de Milícias*. Fiquei bastante relutante, expliquei meu drama e ele, com um sorriso nos lábios, pediu que eu desse uma nova chance à obra. Resolvi, então, tentar superar o trauma de adolescente. Ao ler as primeiras linhas do livro tive uma surpresa e tanto, pois elas não soavam incompreensíveis, ao contrário, naquele momento elas pareciam claras, divertidas e despertavam a minha curiosidade sobre o que viria a seguir. “Como pode?”, perguntava a mim mesmo. Discuti com meus colegas e com o professor. “Tudo tem sua hora”, disse ele. “Não há por que colocarmos o carro na frente dos bois”.

Disse ainda que tal fato (o de muitos jovens serem afastados da literatura devido a ações equivocadas de seus professores, que deveriam ser os mediadores e propagadores dos novos leitores) não era raro. Havia, segundo ele, um despreparo e uma despreocupação geral sobre a capacidade que o “pular etapas” tem em destruir sonhos e afastar as pessoas das artes.

Acho interessante ilustrar esse pensamento com uma passagem escrita pelo romancista e ensaísta Luis Eduardo Matta, publicado no *site Digestivo Cultural*:

A forma como os adolescentes são apresentados à Literatura adulta nas nossas salas de aula não poderia ser mais estúpida. É, na maioria das vezes, um procedimento burocrático e enfadonho, onde obras e escritores são tratados pomposamente como verdadeiros vultos históricos vinculados a uma entidade sacrossanta denominada "Literatura Brasileira". Alunos de doze, treze anos são forçados a decifrar e, pior ainda, a interpretar em provas que valem nota, clássicos dos séculos XIX e XX, textos verbosos e intrincados para um jovem que mal despertou para a vida, sobretudo numa época como a de hoje, dominada por sedutores apelos tecnológicos e audiovisuais. Por conta disso, os escritores brasileiros ficam eternamente estigmatizados com o rótulo de "difíceis" e, mesmo aqueles que nunca foram tema de dissertação escolar, passam a ser vistos com desconfiança nas livrarias, por mais elogios que recebam na mídia, pois os adultos de hoje, os não-leitores formados nas carteiras escolares, os associam automaticamente àquelas horas torturantes dos tempos de estudante, em que a leitura era um misto de martírio e tédio total, tão excitante quanto uma introdução detalhada à Tabela Periódica (MATTA, 2003).

Pude comprovar esse problema de envolvimento com a literatura em minha prática como professor, logo que concluí o curso de Licenciatura em Letras na Universidade e passei a ministrar aulas em escolas públicas, ao observar colegas que constantemente reclamavam das dificuldades de seus alunos em lerem um livro. Curiosamente, esses mesmos colegas insistiam em cobrar determinadas leituras inadequadas às experiências prévias desses alunos e, além disso, os livros acabavam sendo mediados sem critérios e trabalhados sem objetivos mais claros. Tais professores pareciam desconsiderar a experiência prévia do aluno em relação à leitura, o que, em minha opinião, seria fundamental para que se estabeleça um real diálogo entre leitor e escritor. Conforme Zilberman (2004, p. 13-14),

(...) o leitor também traz algum tipo de experiência, uma bagagem de conhecimentos que precisa ser respeitada, caso contrário se estabelece um choque entre quem escreve e quem lê, rompe-se uma parceria que só dá certo se ambos se entendem. Se o escritor se contradisser demais as expectativas do leitor, esse rejeita a obra, que pode ficar à espera de outra oportunidade ou então desaparecer da história.

Assim foi na minha relação com a literatura e assim foi na minha relação com o teatro.

No mesmo ano de 1983, a minha turma foi “convidada” a assistir um espetáculo no Theatro Sete de Abril², dentro de um programa de popularização do teatro entre as escolas públicas. A peça que iríamos assistir era *Chapeuzinho Vermelho*³ e a excursão ao teatro era obrigatória para os alunos. Apesar disso, a expectativa de contemplar “um filme fora da TV” era empolgante.

Antes de começar o espetáculo, os espectadores estavam vidrados no enorme pano cor de vinho que separava a plateia e “o novo”. Depois de uma fala de determinada professora e de alguns pedidos de silêncio, o pano se abriu e, novamente, como acontecera na experiência frustrante vivida com a literatura, não consegui “ler” o que era mostrado. Não acreditava no que via. Tudo me parecia tão infantilizado, tão irreal, que era impossível estabelecer qualquer empatia com aquelas pessoas que desfilavam seus péssimos figurinos, feitos como que com pressa e com o primeiro material disponível (ou o mais barato), num cenário de papelão pintado com tinta guache, e que falavam frases como se fossem caricaturas de crianças. Bom, pensava eu, na esperança de que algo interessante surgisse, mais cedo ou mais tarde, quem sabe o lobo? Nada feito. O personagem do “lobo” era representado por um ator mascarado com um saco com fios de lã (para dar a ideia de pelos, penso eu). Nem focinho ele tinha! Desisti. Assim como havia anteriormente desistido de ler *Memórias*

2 O Theatro Sete de Abril foi o primeiro teatro construído no Rio Grande do Sul e é um dos teatros mais antigos em funcionamento no Brasil. Surgiu a partir de uma sociedade dramática particular, a Sociedade Scenica Theatro Sete de Abril, com o objetivo de proporcionar às famílias pelotenses um meio de distração e, ao mesmo tempo, de divulgação da arte. Seu nome é uma homenagem à data em que o imperador Dom Pedro I abdicou do trono brasileiro em favor de seu filho, Pedro II, fato histórico considerado como segunda independência do Brasil. Foi inaugurado em 2 de dezembro de 1833, dia do aniversário de Dom Pedro II, ficando assim duplamente ligado à figura do Imperador.

3 Infelizmente, não há registros no arquivo do Theatro Sete de Abril sobre essa apresentação, o que dificulta a identificação do autor da peça e o nome do grupo que apresentou o espetáculo.

de um Sargento de Milícias. Se antes a leitura daquele livro estava adiante da minha capacidade de leitor, dessa vez a peça teatral estava muito aquém da minha expectativa de criança. Se alguém ousasse falar em teatro perto de mim eu mostrava meu *boton* “Vá ao teatro... e não me convide!”⁴.

Uma nova chance

Voltei a me relacionar com as artes cênicas em 1991, oito anos depois da minha decepcionante primeira ida ao teatro, durante o *Festival de Teatro de Pelotas*.

O belíssimo cartaz do Festival chamou minha atenção e despertou a minha curiosidade para o evento que levava centenas de pelotenses ao teatro durante uma semana no mês de agosto. Mais experiente, pude apreciar vários espetáculos, mas nenhum deles destinado às crianças. Procurava, sempre que ia ao teatro, assistir aos clássicos ou aos espetáculos apresentados por grupos de teatro, tendo preferência especial por estes últimos.

Eu só voltaria a assistir a um espetáculo de teatro para o público infanto-juvenil em 1993, quando me deparei com uma adaptação pelotense da peça *Os Saltimbancos* (original de 1977), de Sergio Bardotti e Luiz Enriqz Bacalov, que se parecia, em muitos aspectos, com a *Chapeuzinho Vermelho* de outrora: figurinos e cenários grotescos, linguagem infantilóide e nenhuma verdade na encenação.

⁴ O grupo humorístico *Casseta & Planeta* cunhou a célebre frase nos anos 80, com a intenção de debochar da péssima qualidade teatral brasileira de então.

A inexistência de investigações ou maior preocupação com o caráter estético desses espetáculos vem confirmar a ideia de que o teatro para crianças é uma arte menor, desmerecedora de qualidade artística. Ao assistir essas montagens, tem-se uma forte impressão de que são produzidas apenas em função de reflexos comerciais, revelando mais uma vez, o quanto a criança é vista como objetivo de lucro (SOUZA, 2000).

Essa observação de Maria Aparecida de Souza acerca de alguns espetáculos por ela assistidos reflete exatamente meu sentimento na ocasião. Desde então, passei a vislumbrar o teatro produzido para crianças como um teatro menor⁵, mais fácil e passível de menores exigências. É claro que estava generalizando, mas o que havia visto até então me fazia crer que todos os espetáculos desse tipo eram iguais.

Pensei dessa forma até assistir o espetáculo *Ari Areia, um Grãozinho Apaixonado*, de Fátima Ortiz e Enéas Lour, com Grupo de Teatro da UPF⁶, em 1996. O cuidado com a encenação (em todos os sentidos), desde a produção: cenários, figurinos e adereços de acordo com a proposta e bem feitos; passando pela atuação: mesmo sendo jovens, os atores emanavam uma entrega e um respeito com a encenação; incluindo a direção: segura, criativa, servindo a história. Os elementos que compunham as cenas apresentadas em nada deixavam a desejar se comparado aos espetáculos “para adultos” que eu havia assistido. Ou seja, contrapunha-se a tudo que eu havia visto até então em matéria de teatro para crianças. Era encantador, feito com paixão. O desenrolar da emocionante história de amor entre um grãozinho de areia e uma estrela comoveu a mim e, imagino, a todos os presentes naquela apresentação, crianças e adultos, porque falava de sentimentos.

5 “Menor” aqui e no restante da dissertação com o sentido de “menos importante”; em nada tem a ver com o Teatro Menor, de Carmelo Bene.

6 Universidade de Passo Fundo.

Assim, nesta relação de seriedade com a elaboração do trabalho artístico, o desafio será sempre a construção da imagem poética. A presença desta é determinante para a concepção da arte teatral, seja no cenário, palavra ou jogo dos atores. Encontrar a forma ideal de construção de cada instante da cena e de sua dramaturgia é trabalho indispensável para a realização de uma arte teatral de qualidade, que encantarà a todos, independentemente da idade que tenham (LISBÔA, 2000).

Essa relação de seriedade mencionada por Elaine Lisbôa era o que chamava minha atenção ao assistir *Ari Areia*, pois reconhecia a vida pulsando em cada fala ou ação daqueles personagens, percebia uma chama de criatividade que queimava todo e qualquer tédio que eu havia sentido antes, nos espetáculos para crianças.

Peter Brook comenta sobre o tédio que se abate sobre a plateia no teatro:

A raiz do problema consiste em saber se a cada momento, no ato de escrever ou de atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que se acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado. Porque a compressão e a condensação não bastam. Mesmo se fazendo cortes numa peça longa demais, ou muito prolixa, ela pode continuar sendo chata. O que importa é a centelha que nessa peça surge muito raramente. É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem que estar presente a todo instante (BROOK, 2000, p. 10).

Ou seja, observei que a “centelha”, mencionada por Brook, manteve-se presente durante todo o espetáculo. A partir disso pude perceber que nem todos consideravam o “teatro para crianças” como um *teatrinho*; para estes, o teatro “infantil” deveria apresentar a mesma seriedade do que o “teatro para adultos” ao ser produzido, pois ambos necessitam, como diz Pedro Ochôa (1997), de “estudo e pesquisa de texto, concepção de direção, interpretação de atores, e todos os elementos que compõem uma encenação, pois (o teatro “infantil”) não deixa de ser uma atividade lúdica, que deve ser criativa, prazerosa e poética, e que seja, acima de tudo, teatro”. E essa era a satisfação que eu sentia ao término do espetáculo, pois eu havia assistido a uma ótima peça de teatro, acima de tudo.

Aventura e compartilhamento

Alguns anos antes dessa experiência reveladora como espectador, ainda em 1993, influenciado pelo *Festival de Teatro de Pelotas*, eu e alguns amigos decidimos criar um grupo de teatro amador. Como todos nós éramos iniciantes, saímos em busca de referências literárias que pudessem nos dar algum tipo de orientação de como “fazer teatro”, uma vez que, naquela época, só havia um curso de teatro na cidade de Pelotas, o Teatro Escola⁷, dirigido por Walter Sobreiro, e que estava distante dos recursos financeiros dos componentes do nosso grupo. No decorrer da edição daquele ano do Festival, tivemos a oportunidade de interagir com alguns atores do Grupo Casa das Artes Cênicas, do Rio de Janeiro, dirigido pela atriz Rosane Gofman, que participavam do Festival. Escolhemos entrar em contato com esse grupo por se tratar de estudantes de teatro que frequentavam uma escola profissionalizante e por serem dirigidos por uma atriz que gozava de certa popularidade na época. Eles indicaram a leitura da obra *Improvisação para o Teatro* (1963), de Viola Spolin, que passamos a estudar logo a seguir.

Como era necessário que alguém desenvolvesse os exercícios propostos pelo livro, e eu era o mais velho do grupo (e o mais empolgado), coube a mim a tarefa de “diretor” do grupo, que chamamos de *Cia. Lágrimas & Máscaras*.

⁷ Criado em 1914, o Corpo Cênico da União Pelotense passou, a partir de 15 de novembro de 1946, a ser chamado de Teatro Escola de Pelotas (TEP) e segue na ativa até hoje, com uma trajetória rica em espetáculos e formação de atores. Em 2004, recebeu do Instituto Estadual de Artes Cênicas um prêmio como a mais antiga companhia em atividade no país.

Depois de dois anos de muitos exercícios, jogos e improvisações, decidimos nos aventurar a compartilhar nosso trabalho com o público. Optamos pelo mesmo palco do Festival que nos inspirara a formar o grupo e que também tinha causado a primeira má impressão sobre o teatro em minha vida: o *Theatro Sete de Abril*. Criamos um texto a partir de algumas poesias que eu mesmo me aventurara a escrever e intitulamos nosso espetáculo de *Luz & Sombras*, título de uma delas. A peça foi apresentada para amigos e familiares e o resultado nos encorajou a investir mais na sua elaboração e inscrevê-la na fase local do Festival de Teatro de Pelotas, edição de 1995. Queríamos muito uma opinião especializada sobre nosso trabalho, pois precisávamos de indicações de que “estávamos no caminho certo” e o Festival era uma oportunidade única, pois sua comissão avaliadora mesclava expoentes do teatro porto-alegrense com profissionais locais. Infelizmente, apesar de ter recebido elogios por parte de um dos avaliadores do Festival, o grupo foi extinto logo após, pois muitos dos integrantes não souberam lidar com as críticas recebidas pelos outros dois avaliadores que, por sinal, tratavam-se de colegas “teatreiros” pelotenses. Depois desse episódio, eu só voltaria a me envolver com teatro em 1996, ao participar da criação e da operação de luz de dois espetáculos estudantis da escola na qual cursava o Curso Técnico em Eletrotécnica.

Em 1997, a ideia de voltar a participar de um grupo de teatro estava entre as minhas prioridades. Conversei com alguns antigos participantes da *Cia. Lágrimas & Máscaras* e convidei outros amigos que também faziam teatro na época para, juntos,

criarmos um grupo novo. Optamos pelo nome de *Teatro de Areia* e tínhamos por objetivo participar de festivais de teatro dentro do estado.

A minha primeira experiência de produzir teatro para crianças deu-se em 1998, um ano após dirigir o espetáculo que me lançaria no circuito de festivais de teatro amador do Rio Grande do Sul⁸: *Um Deus Dormiu lá em Casa* (1949), de Guilherme Figueiredo. Naquela época, além do treinamento quase diário que fazíamos para preparação dos atores, líamos e criávamos seminários internos regularmente, nos quais se realizavam estudos sobre diferentes autores, desde Aristóteles até Freud.

Num desses seminários, deparamo-nos com o tema *medo*. Falamos e debatemos sobre nossos medos de infância e um deles se mostrou comum a todos: o medo de fantasmas. A partir disso, procuramos um texto teatral que propiciasse explorar esse tema e acabamos por selecionar um texto de Maria Clara Machado para a montagem: *Pluft, o Fantasminha* (1955). Essa montagem foi muito importante para que eu pudesse perceber, na prática, que fazer teatro para crianças envolvia a mesma dedicação, o mesmo cuidado e o mesmo trabalho do que fazer qualquer outro tipo de teatro.

Pluft, o Fantasminha cumpriu diversas apresentações na cidade de Pelotas e em festivais de teatro em outros municípios do estado, constantemente sendo

⁸ Em 1998, o circuito de teatro amador do Rio Grande do Sul era composto pelos seguintes festivais: Rosário em Cena (Rosário do Sul); Fertai – Festival Regional de Teatro Amador de Ibirubá (Ibirubá); Festivale – Festival de Teatro do Vale do Paranhana (Rolante); Festival de Teatro Infantil de Guaíba (Guaíba); Festsalto – Festival de Teatro de Salto do Jacuí (Salto do Jacuí); Festival de Teatro de Santiago (Santiago do Sul); Festival Gaúcho de Teatro Amador (oito etapas regionais em diversas cidades e uma etapa final, em Erechim).

apontado pelos avaliadores dos festivais como um bom espetáculo para crianças porque, na ótica deles, as respeitava e instigava. Com a encenação de *Pluft* e mais tarde com a peça *Pipocas de Papiro* (1975), de Ricardo Mack Filgueiras, eu e meus colegas de grupo pudemos gozar de certo *status* nos festivais. Os debatedores e os colegas passaram a respeitar bastante os trabalhos destinados às crianças que eu dirigia. Mas não me bastava esse reconhecimento, meus olhos estavam mais direcionados à plateia. Observava o quanto as crianças queriam ser encantadas pelas histórias contadas sob os refletores, via seu entusiasmo quando embarcavam na fantasia e o seu tédio quando o que era mostrado em cena não as convenciam.

A criança tende a responder imediatamente aos estímulos vindos do palco. Quando gosta, gosta de verdade, pois expressa seus sentimentos de forma espontânea. Da mesma forma, reclama e dispersa rapidamente quando não aprecia o que está à sua frente, como bem argumenta Lisbôa, em artigo publicado na Revista do 10º Fenatib⁹:

As crianças, com sua inteligência, percebem claramente quando um adulto esta tentando dialogar com ela rebaixando seu próprio nível de diálogo, e não se sentem lisonjeadas com este comportamento, pelo contrario, têm sensação de que estão sendo subestimadas, dadas como incapazes de evoluir, de aproveitar a experiência e o conhecimento alheio. Elas são as primeiras a compreender a insuficiência e precariedade de nossos discursos quando passamos a limitá-las, e de um modo geral desligam-se da cena quando se lhes apresenta algo com este teor. Além disso, se

9 O Festival Nacional de Teatro Infantil acontece anualmente em Blumenau, levando espetáculos a diversos locais, tais como, praças, teatro, escolas, hospitais, clubes e periferia da cidade. O evento atinge aproximadamente 27 mil crianças a cada edição; é considerado pelos críticos teatrais referência nacional na área, por ser o único do gênero, e vem contribuindo para a formação e educação de plateia infantil. Seus eventos são abertos ao público, gratuitamente, com o apoio da Secretaria de Educação, que previamente trabalha os textos através de seus professores, seguido de agendamentos, de acordo com o interesse das crianças. Paralelamente aos espetáculos, acontecem também oficinas, debates, palestras e mesas redondas sobre os trabalhos apresentados. Em 2002, o Festival contou com a presença de representantes da ASSITEJ (Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude), da Dinamarca e Argentina, e representantes da mesma Associação no Brasil, o CBTIJ.

imitamos um modo de falar ainda em formação (e o que é pior, uma imitação evidentemente falsa, estereotipada), abandonamos exatamente o lugar que ocupamos, ou deveríamos ocupar a função exemplar que nos caberia assumir (LISBÔA, 2000).

Tendo isso em mente, passei a respeitar profundamente espetáculos que priorizassem a criança e a valorizassem enquanto público; e a buscar, nas montagens que realizei dali para diante, elaborar espetáculos que fossem exitosos na empreitada de divertir e encantar as crianças.

Vira pesquisa

Um episódio acabou por ser um marco na minha trajetória: em 2001, na etapa final do Festival Gaúcho de Teatro Amador, o presidente do júri, o professor, ator e diretor de teatro Luis Paulo Vasconcellos leu, através de uma carta, a decisão dos avaliadores do Festival em não conceder prêmios para a categoria “infantil”, devido à baixa qualidade dos espetáculos apresentados.

Eu, que naquela edição participava apenas da categoria “adulta” com o espetáculo *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes (1966), como integrante do grupo Teatro Oculto, de Porto Alegre, percebi a necessidade de ampliar a discussão sobre o teatro produzido para crianças. Senti a necessidade, na ocasião, de debater sobre esse tema não só com meus colegas de grupo de teatro, mas também com outros diretores que realizavam montagens direcionadas às crianças. Nesse sentido, aproveitava os festivais de teatro para trocar ideias com profissionais de outras cidades e com os avaliadores desses festivais que se identificavam com essa perspectiva. Comecei também a pesquisar em livros e *sites* e constatei que, assim como eu, outros sentiam a

necessidade de combater qualquer tipo de preconceito existente quanto ao teatro infanto-juvenil.

Envolvei-me como diretor em outras montagens, tais como: *A Roupa Nova do Rei* (2002), uma adaptação de Roberto Oliveira para o conto de Hans Christian Andersen, realizada com o grupo *Teatro Oculto*, na qual experimentei pela primeira vez elementos da farsa medieval para encenar uma história para crianças. Nessa montagem a fábula de Andersen recebeu um desenho de cena quase coreográfico e uma caracterização de personagens que exigia um trabalho físico intenso por parte dos atores. O espetáculo foi destaque no circuito amador do Rio Grande do Sul, pois obteve prêmios em vários festivais e foi muito bem recebido no *Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa* (FENATA). Mas, para mim, a melhor resposta foi a do público, que prestigiou a montagem nas oito temporadas realizadas nos teatros de Porto Alegre, sempre com um significativo contingente de espectadores.

Em 2003, acabei por estabelecer residência fixa em Porto Alegre e decidi investir na criação de um grupo de teatro que reunisse pessoas que vislumbrassem uma produção profissional de espetáculos teatrais. Junto de outros cinco colegas criamos o *Grupo Farsa*, com o intuito de pesquisarmos e representarmos espetáculos farsescos. Estreamos, ainda no ano de 2003, com uma montagem de uma adaptação do clássico francês *A Farsa do Advogado Pathelin* (autor desconhecido), sob o título de *Os Farsantes*.

O sucesso de *A Roupa Nova do Rei* e a boa aceitação de *Os Farsantes* por parte do público fez com que voltássemos a trabalhar a farsa em um espetáculo direcionado

ao público infanto-juvenil. Escolhemos o texto *O Médico Camponês* (1998) e, a partir dele, montamos o espetáculo *A Princesa Engasgada* (2003), de Márcia Frederico, no qual dois atores interpretavam cinco personagens, executavam as trocas de figurinos diante do público e precisavam constantemente improvisar, já que se tratava de um espetáculo interativo, no qual a plateia interferia no rumo da história.

No espetáculo *A Princesa Engasgada*, procurei por em prática tudo aquilo que havia experienciado em matéria de teatro para crianças e, também, busquei ousar como diretor, construindo uma identidade para o espetáculo.

Nesse sentido, destaco a crítica de Antônio Hohlfeldt (2005):

A Princesa Engasgada (...) é um verdadeiro “tour de force”. O enredo é mínimo: o rei quer encontrar um médico que resolva o problema da princesa que se engasgou com uma espinha de peixe. A esposa de um camponês, por seu lado, quer castigar seu marido que a humilha e, para isso, inventa que o camponês é médico. A partir desta situação, desdobrada num “flashback”, que já é a primeira quebra de um padrão mais conservador de peças dirigidas às crianças, Gilberto Fonseca desenvolve um espetáculo em tom de farsa, que agrada a crianças e adultos e que alcança, sobretudo, uma interatividade extraordinária e inesperada. Dois atores – Cris Pereira e Cássio Schonarth – se alternam na interpretação dos diferentes papéis, camponês, mensageiro, rei, princesa e camponesa. O que poderia ser uma poupança perigosa para um espetáculo qualquer, torna-se aqui uma solução rica e sensível: ambos os intérpretes entram com um figurino básico sobre o qual vão colocando outros trajes e adereços, à vista do público, travestindo-se dos diferentes personagens. Os dois atores levam uma forte máscara facial, dizem um texto quase que sempre rimado, mas que não perde nada de sua naturalidade, graças aos “enjamberments” bem realizados. O ritmo do espetáculo é constante, mesmo quando ocorrem as trocas de roupas, e que não são poucas. Há bom humor, há sensibilidade, há equilíbrio em todo o trabalho, resultando numa comunicabilidade imediata e forte, que se completa quando se instaura o diálogo entre personagem e plateia: o camponês travestido de médico pede ajuda às crianças para identificar a doença da princesa, no que é prontamente atendido. Seguem-se diálogos hilariantes, situações em que o falso médico sugere exercícios de ginástica para a plateia e, enfim, o final da história, onde o camponês se arrepende da violência empregada sobre a esposa e esta pela traição imposta ao marido. (...) A Princesa Engasgada, por tudo isso, é espetáculo que se recomenda, lamentando-se, apenas, que sua temporada tenha sido tão pequena. Agora, é esperar o verão e então quem não viu, poderá ver. Enquanto isso anote para não esquecer.

Outra apreciação do espetáculo foi publicada no Jornal A Gazeta, durante o Festival de Teatro de Curitiba, numa crítica que analisa, dentre os vários participantes, três montagens que se destacam das demais:

(...) São três projetos completamente diferentes e que têm em comum a responsabilidade e o respeito com o público. No caso, as crianças. A peça gaúcha surpreende em vários aspectos. No palco, por exemplo, apenas duas “araras de roupa” e alguns objetos que vão colaborar com a história. Dois atores, excelentes em suas atuações, contam as desventuras de uma princesa que está engasgada com uma espinha de peixe (com direito a troca de figurinos diante dos olhares atentos dos espectadores). Na verdade, o espetáculo brinca com os contos de fada. O camponês, que amarra o pé da esposa na mesa para ter certeza da fidelidade da mesma, sempre ouve da companheira: “Quando nos conhecemos era tão diferente. Eu era bela”, e assim por diante. Irritada com o marido, ela decide aprontar. Inventava que o simples homem é um médico. E o mesmo tem que ajudar a princesa – que é gorda e meio boba (totalmente diferente dos contos de fada). Afinal, como desobedecer ao rei? Apesar do enredo até certo ponto simples, a maneira com que os artistas amarram a trama é rica e envolve todo o público. O resultado é 10. (FREITAS, 2005).

Em *A Princesa Engasgada*, necessitávamos do envolvimento da plateia para que o espetáculo realmente funcionasse. Assim, os poucos elementos utilizados em cena primavam pela funcionalidade, e as trocas de figurinos e personagens aconteciam diante dos olhos do espectador. Brincávamos com a ideia do meta-teatro e, constantemente, com a separação ator-personagem, personagem-ator, o que fazia com que o público precisasse preencher as lacunas, que propositadamente deixávamos na história, que, conforme observa Hohlfeldt, era contada em *flashback*.

No sentido de oferecer pistas para a análise que pretendo realizar, a partir de críticas referentes aos espetáculos dos quais participei como diretor, destaco as considerações de Carneiro Neto acerca da utilização de uma narrativa não linear: para o autor, “é função da arte fazer pensar, não facilitar em nada em nome do sucesso de mercado, do senso comum ou da unanimidade burra” (CARNEIRO NETO, 2003, p.10).

Na concepção de Carneiro Neto (2003, p.11), “fazer rir é fundamental no teatro para jovens e uma das maiores dificuldades para os autores”.

No decorrer das temporadas de *A Princesa Engasgada*, percebíamos que o riso era um dos pontos fortes da peça. Cris Pereira e Cássio Schonarth, atores do espetáculo, arrancavam da plateia verdadeiras gargalhadas com suas atuações. Schonarth, no papel da protagonista, uma princesa que se vê engasgada com uma espinha de peixe, por exemplo, assumia uma constituição física e gestual que em nada lembrava os padrões comumente utilizados para caracterizar uma princesa; na ocasião, ele pesava em torno de 120 quilos e media mais de 1,80 metros de altura; e Pereira, no papel do “herói” da história, empregava um tom totalmente cafajeste ao seu personagem, contrapondo-o com qualquer ideia pré-concebida acerca de um príncipe encantado.

A possibilidade de satirizar, de questionar os valores e os tipos presentes nos contos de fadas tradicionais era outro ponto forte do trabalho. Carneiro Neto (2003, p.14) reflete sobre as formas de abordagem dos contos de fada comumente presentes na nossa cultura teatral:

Um conto de fadas oferece significados em muitos níveis diferentes e enriquece a existência da criança de diversos modos. Hoje, eles viraram narrativas pobres, repletas de chavões vazios e de diálogos redutores. O autor de teatro não pode ter medo de voltar atrás com relação a isso. (...) Muitas montagens teatrais de contos de fadas simplesmente reproduzem os filmes da Disney, muitas vezes com os mesmos diálogos, os mesmos figurinos, as mesmas canções. É um teatro oportunista, feito de olho na bilheteria.

Nesse sentido, buscávamos contar uma história na qual acreditávamos, e tínhamos por objetivo estabelecer uma conexão com a criança que assistisse ao nosso espetáculo. Formávamos uma equipe de apenas três pessoas: o diretor, que executava

também as funções de técnico de som e luz, e dois atores. Nosso ponto em comum era o sentimento de amor para com as crianças.

É preciso, em primeiro lugar, gostar de crianças e entender seu universo. Nunca esquecer de usar a fantasia, como transformar um prendedor de roupas em um foguete, fazer o nariz crescer ou comer uma maçã enfeitiçada e sair correndo com uma panela na cabeça (CARNEIRO NETO, 2003, p.28).

Éramos professores e pais, e tínhamos por hábito, ao final de cada apresentação, escutar o que a plateia comentava sobre a montagem enquanto cumprimentava os atores. Mesmo antes da estreia da peça, durante o período de elaboração do espetáculo, as filhas de Pereira e os sobrinhos de Schonarth assistiam os ensaios e opinavam sobre os rumos que dávamos à história, o que funcionava como indicativos da capacidade de comunicação do nosso espetáculo com o público.

Teatro para crianças é antes de tudo TEATRO e, sendo assim, o fundamental é que haja comunicação. Quanto mais isso ocorrer, quanto mais comunhão houver entre o palco e a plateia, quanto mais esta comunicação for isenta dos truques fáceis, obviedades e apelações, quanto mais incluirmos neste universo a criança que existe em todos nós, mais estaremos nos aproximando do universo infantil e do verdadeiro teatro para crianças (ORTIZ, 1997).

Outro aspecto importante da nossa concepção é que pensávamos *A Princesa Engasgada* como um espetáculo para crianças de todas as idades e condições sociais, ou seja, não fazíamos restrições de público, de horário e muito menos de espaços disponíveis para a apresentação. A peça cumpriu temporadas nos teatros porto-alegrenses e participou de projetos-escola; da mesma forma que excursionou pelo interior do estado e apresentou-se em diversos eventos.

Nossa intenção maior era que o público visse e se encantasse com a história que apresentávamos: uma história que fora montada a partir do estudo minucioso do

texto, do treinamento corporal e vocal dos atores e de uma vontade muito grande de proporcionar ao espectador quarenta minutos (duração do espetáculo) de divertimento, sendo ele criança ou adulto.

O Grupo Farsa atingiu um grande número de espectadores com *A Princesa Engasgada*: excursionou por diversas cidades do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Nos festivais de que participávamos, ouvíamos excelentes comentários referentes ao trabalho. Esses comentários e a resposta dada pelo público, tanto por parte das crianças como dos adultos que assistiam ao espetáculo, motivou-me a dar continuidade e a produzir, na sequência, mais um espetáculo infanto-juvenil.

No ano de 2005, dirigi a montagem para crianças que considero mais representativa da minha trajetória até então: *A Canção de Assis*, de Júlio Fischer (1981). No processo de elaboração do espetáculo pude, junto aos atores, explorar uma multiplicidade de influências e técnicas teatrais, desde o teatro de animação até a utilização de técnicas acrobáticas, como pernas-de-pau, na busca de contar, em forma de musical, a linda fábula de Fischer sobre a amizade de um menino e um burrinho, passada na Itália do século XIII.

A crítica de Hohlfeldt sobre *A Canção de Assis*, transcrita a seguir, evidencia alguns aspectos da montagem, que considero relevantes ao meu trabalho de pesquisa:

Tinha ouvido falar muito de *A Canção de Assis*, mas ainda assim foi uma agradabilíssima surpresa assistir a esse espetáculo que, desde o primeiro momento cativa a todos, pequenos ou grandes, para o que se seguirá, durante uma hora inteira, contando a história do pequeno Pitoco e seu encontro com São Francisco de Assis. Se a fábula desenvolvida por Júlio Fischer, seu autor, é bonita e emocionante, não é, contudo, o mais importante. O mais importante é a concepção cênica, desenvolvida pelo diretor Gilberto Fonseca, que lançou mão não apenas de uma equipe técnica altamente competente, quanto soube escolher seu elenco, decisão que não deve ter

sido fácil, mas que é fundamental para o sucesso do espetáculo. (...) O elenco todo é muito equilibrado, canta, dança, toca instrumentos musicais e evidencia um treinamento intenso e aptidão completa para o teatro. O que me chama a atenção, principalmente, é que se trata do terceiro espetáculo sucessivo de que chamo a atenção para a qualidade interpretativa e musical do elenco, o que está a evidenciar (tomara...) uma mudança de comportamento de nossos elencos que, em geral, menosprezavam tal aspecto do espetáculo. Alternando funções (o elenco tanto interpreta quanto toca algum instrumento musical), quebrando o padrão realístico por uma série de invenções altamente poéticas, o Grupo Farsa evidencia toda a potencialidade do teatro e, muito especialmente, do teatro dirigido às crianças. O resultado final é que tanto o espectador infantil quanto o adulto assistem embevecidos ao trabalho, de tal forma que raramente se viu uma reação tão entusiástica da parte da plateia, como ocorre com esse trabalho, diga-se de passagem, mais do que merecidamente. Por tudo e em tudo, *A Canção de Assis* encanta a pequenos e adultos: pela criatividade do enredo, pela multiplicidade dos instrumentos musicais, pelo inusitado da própria representação, enfim... por ser, verdadeiramente, um espetáculo de teatro (HOHFELDT, 2006).

A apreciação de Hohlfeldt acerca do espetáculo *A Canção de Assis* fornece pistas para a análise que pretendo realizar, pois identifica diversos aspectos que concorrem para o êxito de uma montagem teatral destinada ao público infanto-juvenil, dentre os quais se destacam: o caráter cativante da peça e as reações entusiásticas da plateia, composta por adultos e crianças, a competência da equipe, as aptidões do elenco, o equilíbrio entre os atores, a quebra do padrão realista e as intervenções poéticas.

Tais aspectos constituem o ponto de partida das análises dos depoimentos dos sujeitos da minha pesquisa, na medida em que apontam ricas possibilidades de discussão sobre a concepção e sobre a fruição do espetáculo teatral.

Penso que a responsabilidade de se fazer teatro para o público infanto-juvenil é grande, pois se pode, por desleixo, irresponsabilidade ou ignorância, afastar de vez o indivíduo do teatro, o que considero desastroso, pois acredito que uma criança que

não tenha aprendido a apreciar uma manifestação teatral dificilmente se tornará um adulto apto à fruição dessa arte.

Reconheço nas produções destinadas às crianças a possibilidade de explorar o lúdico, cada vez mais raro em seu dia-a-dia, uma vez que a tecnologia, a pressa e os compromissos em geral, da vida atual, acabam por priorizar certos aspectos da infância, deixando lacunas, no meu entender, difíceis de preencher.

O mundo de hoje oferece uma ampla gama de possibilidades virtuais para o público que frequenta regularmente o teatro na cidade de Porto Alegre. Poucas são as necessidades de interação real, uma vez que a *internet*, o telefone celular, a televisão e o *videogame* acabam sendo as principais ferramentas de comunicação e lazer das crianças. Nessa realidade, a interação com o sentimento humano e com os seres humanos acaba por se tornar fria e escassa, causando indiferença diante de situações limite.

Partilho do pensamento do diretor de teatro e dramaturgo Daniel Herz, que afirma:

Num mundo cada vez mais atomizado, individualizado, em que não há lugar para qualquer experiência coletiva que não seja de “massa”, o ato de ir a uma sala de espetáculos e compartilhar com outras crianças uma experiência teatral viva não deixa de ser um ato de resistência à tendência ao isolamento e à solidão imposta no meio da massa (HERZ, 1999, p. 19).

Além disso, acredito que a criança, ao interagir com o teatro, com o lúdico, adquira mais possibilidades de se humanizar, de reconhecer outros seres humanos em sua totalidade, de desenvolver um senso crítico diante do mundo contemporâneo e de se questionar sobre valores sociais, além, é claro, de se divertir, por que não?

Capítulo segundo

Infância ontem e hoje

No meu dia a dia como professor¹⁰, percebo cada vez mais a precocidade de meus alunos, o interesse, por exemplo, que crianças da quinta série (em torno de 10 e 11 anos de idade) têm por assuntos considerados de “adulto”, como sexo e dinheiro. Recentemente comentei com uma de minhas turmas que, aos 14 anos, eu ainda brincava. A reação dos alunos foi de um espanto total. Nessa mesma aula, indaguei a um deles, de 10 anos, se ele ainda brincava e sua resposta foi a seguinte: “para que brincar se eu tenho tecnologia?”.

Há algumas décadas as pessoas trocaram as casas por apartamentos ou seus quintais e jardins diminuíram ou desapareceram. As ruas, antes espaço rotineiro para brincadeiras como esconde-esconde ou pega-pega, tornaram-se perigosas; reduziu-se significativamente o espaço para a criança brincar. Também os desenhos animados e os programas infantis passaram a reproduzir situações nas quais o espaço da rua não era mais o cenário para as brincadeiras. A fantasia, que antes tinha como protagonista a própria criança, foi transportada para um boneco articulado ou para um *avatar*¹¹ de *videogame*. As “aventuras” passaram a ser vividas em terceira pessoa. A criança passou a brincar muito mais sozinha.

E, embora seja sabido que o “brincar sozinho” por si não é prejudicial, ao contrário, saber entreter-se consigo mesmo é um privilégio, considero que essa deva

10 Leciono a disciplina de *Língua Portuguesa* para as turmas finais do Ensino Fundamental, de quinta à oitava série, em uma instituição da Rede Privada de Ensino de Porto Alegre, o Colégio Concórdia

11 *Avatar* vem do sânscrito *Aval*, que significa "Aquele que descende de Deus", ou simplesmente "Encarnação". Qualquer espírito que ocupe um corpo de carne, representando assim uma manifestação divina na Terra. A palavra *Avatar* se tornou popular entre os meios de comunicação e informática devido às figuras que são criadas à imagem e semelhança do usuário, permitindo sua "personalização" no interior das máquinas e telas de computador. Tal criação assemelha-se a um *avatar* por ser uma transcendência da imagem da pessoa, que ganha um corpo virtual, desde os anos 80, quando o nome foi usado pela primeira vez em um jogo de computador.

constituir apenas uma das formas do brincar. Ou seja, a infância não pode prescindir das formas coletivas de jogo, através das quais desenvolvem habilidades sociais fundamentais à construção de sua personalidade, como destaca a especialista em psicologia Daniela Levy (2004)

Através do simbólico jogo da brincadeira em grupo é que a criança irá entender o mundo ao redor, testar habilidades físicas (correr, pular), funções sociais (ser o construtor, a enfermeira, a secretária), aprender as regras, colher os resultados positivos ou negativos dos seus feitos (ganhar, perder, cair), registrando o que deve ou não repetir nas próximas oportunidades (ter mais calma, não ser teimoso). A aprendizagem da linguagem e a habilidade motora de uma criança também são desenvolvidas durante o brincar.

Da mesma forma, o epistemólogo Jean Piaget (1976, p.160) destaca a importância do jogo para o desenvolvimento da criança:

O jogo é, portanto, sob as suas duas formas essenciais de exercício sensório-motor e de simbolismo, uma assimilação da real à atividade própria, fornecendo a esta seu alimento necessário e transformando o real em função das necessidades múltiplas do eu. Por isso, os métodos ativos de educação das crianças exigem todos que se forneça às crianças um material conveniente, a fim de que, jogando, elas cheguem a assimilar as realidades intelectuais que, sem isso, permanecem exteriores à inteligência infantil.

Observo que, na realidade das crianças com as quais convivo, as brincadeiras em grupo tendem a acontecer somente no período que as crianças estão no ambiente escolar, e que costumam ser monitoradas por adultos, que determinam o repertório dos jogos e ditam as regras. Sendo assim, é bem mais provável que, quando essas crianças tiverem a oportunidade de brincar sozinhas, elas tenderão a não conseguir, por falta de criatividade, imaginação e autonomia.

Isso leva a crer que o fato de trocar as brincadeiras de rua e o contato com os amigos por horas na frente do computador tenha seus aspectos negativos, e que atividades pouco lúdicas tendam a interferir na capacidade de contextualização. Sendo assim, diria que as crianças de agora parecem dispor de muitas informações porque

são “treinadas” com jogos de *videogame*, em compensação, esse grande número de informações não parece ser proporcional a capacidade de construir conhecimento. Em outras palavras: a capacidade de comparação e de análise dessa avalanche de informações fica reduzida¹². A criança memoriza tudo o que é transmitido, mas, na hora de colocar essa quantidade de informações em prática, fica sem saber o que fazer, conforme destaca jornalista e historiador escocês Carl Honoré (2009):

As crianças que são muito ocupadas e organizadas podem acabar menos criativas. Elas não têm o tempo ou o espaço para explorar o mundo em seus próprios termos, para aprender a correr riscos e a cometer erros. Elas não aprendem a pensar por si mesmas, apenas fazem o que é dito. Também não aprendem a olhar para dentro de si e descobrir quem são, já que estão muito ocupadas tentando ser o que nós queremos que elas sejam. E ainda: não aprendem a usar o tempo ou como preencher o tempo por conta própria - assim se cansam mais facilmente e podem sofrer de estresse e exaustão. As crianças que tiveram cada momento de sua vida gerida, organizada, controlada e programada pelos adultos, terão mais dificuldades de andar com seus próprios pés mais tarde. Em outras palavras, elas nunca crescem. É por isso que os estudantes universitários estão sofrendo problemas de saúde mental em números recordes.

Outro aspecto negativo pode ser a redução da criatividade: brinquedos que brincam sozinhos exigem menos da criança, como destaca a professora de psiquiatria na Escola Médica de Harvard e diretora associada do Centro de Mídia Infantil Judge Baker em Boston, Susan Linn (2009):

Para crianças jovens, os melhores brinquedos são 90% crianças e 10% brinquedos. Os brinquedos que encorajam a brincadeira criativa são aqueles que estão lá parados até que a criança faça alguma coisa com eles. Os brinquedos verdadeiramente criativos requerem esforço. Um brinquedo que anda, fala, dança, faz barulhos ou se move ao apertar de um botão encoraja passividade, não criatividade. Brincar com jogos de computador ou navegar na internet pode ser divertido, mas para crianças pequenas, os brinquedos eletrônicos tendem a diminuir mais a criatividade do que estimulá-la. Se queremos que as crianças se tornem adultos ativos, curiosos e criativos, precisamos proporcionar a elas logo cedo um contato ativo com o mundo, reagindo ao que é apresentado a elas.

12 Segundo o neuropediatra Mauro Muszkat, professor da Unifesp (Universidade Federal de São Paulo).

Observo a grande quantidade de famílias que não se constituem pelo tradicional par *pai e mãe*. Parece haver uma grande falta de referenciais. Muitas das crianças com as quais convivo vêm seus pais somente aos finais de semana, pois permanecem o dia todo na escola e, durante a noite, preferem ver televisão ou assistir a um programa esportivo. As famílias são menores, muitas crianças brincam sozinhas, pois não têm irmãos, isso faz com que a experiência própria do brincar de faz-de-conta, de representação simbólica, de inventar personagens e vesti-los imaginariamente com traços, palavras e gestos, encontre-se apagada no jogo virtual.

Proporcionar às crianças atividades lúdicas e o contato com outros seres humanos acabam por ser, na minha opinião, necessidades primárias para a formação de cidadãos livres e capazes de um maior envolvimento com outros seres humanos.

Historiando

Segundo Ariès (1989), a ideia de infância constituiu-se no tempo como a invenção de uma nova forma de organização da sociedade e de uma nova visão sobre a criança, que passa a ser considerada como alguém que precisa ser protegida, educada e preparada para o futuro.

Gregos e romanos tinham por pensamento que o ser humano, tão logo fosse possível, deveria estar apto para todas as demandas do mundo adulto. Durante a Idade Média, os indivíduos que tivessem idade suficiente para manusear os instrumentos de trabalho e realizar os ofícios de seus pais, aprendiam sua profissão e passavam a fazer parte do mundo “adulto”, como destaca Ariès:

Isso sem dúvida significa que os homens dos séculos X-XI não se detinham diante da imagem da infância, que esta não tinha para eles interesse, nem mesmo realidade. Isso faz também pensar que no domínio da vida real, não apenas no de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida (ARIÈS, 1973, p.18).

O conceito de infância começou a criar forma verdadeiramente ao final do século XVII, firmando-se como tal somente no final do século XVIII. Antes disso, a criança era ignorada pelos adultos, não havendo atenção ou cuidados específicos com ela. Esse sentimento se comprova nas altas taxas de mortalidade infantil e na naturalidade como esse fenômeno era tratado pela sociedade de então.

As crianças recebiam cuidados apenas nos primeiros anos de vida, enquanto ainda dependiam diretamente das mães ou das amas, ou seja, as crianças passavam de um desmame tardio para o mundo dos adultos, onde a transmissão do conhecimento acontecia por intermédio da interação com os mais velhos e com outras crianças, não se restringindo aos familiares.

A Revolução Educacional propiciou uma mudança na forma de se conceber a infância, incentivando a secção de uma parte do processo da vida como um estágio imaturo, ainda por se desenvolver e separando fisicamente estes que se encontravam na fase imatura para que, submetidos aos cuidados de especialistas, se desenvolvessem, cabendo à família a responsabilidade de supervisionar esta fase educacional.

A Revolução Educacional teve como principais pré-condições, a invenção da imprensa e o movimento de cristianização que estava ocorrendo na sociedade. A Igreja, por se interessar em que as crianças aprendessem formalmente os preceitos religiosos, tornou-se grande defensora da escolarização. Já o desenvolvimento da

imprensa favoreceu a escolarização por criar um diferencial entre adultos e crianças, ou melhor, entre os que tinham acesso à escrita e os iletrados, exigindo um conhecimento específico para que se pudesse utilizar a nova invenção. Era preciso tornar os futuros adultos aptos a trabalhar com as letras e a tipografia. Desta forma, a escolarização das crianças, no século XVIII, tornou-se uma forma de ensinar, moralizar e disciplinar.

As crianças passam a ficar, então, separadas dos adultos. Ao invés dos ensinamentos de hábitos e profissões pelo convívio, elas eram enviadas para as escolas. Tal separação possibilitou a existência de “mistérios”, isto é, assuntos conhecidos apenas pelos adultos, ou seja, a ideia de infância era a de, como diz Ariès: “uma fase da vida em que os indivíduos precisariam de cuidados especiais e deveriam estar resguardados de algumas informações que lhes pudessem ser nocivas, para que se desenvolvessem e se constituíssem, no futuro, como indivíduos plenos” (ARIÈS, 1973, p.135).

A cultura do descartável

A partir da década de 1950, é possível perceber um enfraquecimento do conceito de infância, pois as crianças voltam a partilhar as informações destinadas aos adultos através da televisão. Esta passa a servir de “babá eletrônica”, colocando a criança diante de um número considerável de informações, sem que se fosse feito um juízo de valor a seu respeito. A quantidade de tempo das crianças e dos jovens na frente da tela da televisão foi aumentando com o passar dos anos e teve seu auge na

década de 1990, quando se verifica a crescente substituição desse tipo de tela pela do computador.

Nos dias de hoje não é raro vermos crianças, de idades variadas, que pedem como presente de aniversário (ou de qualquer outra data comemorativa, entre elas o Dia da Criança), computadores ou outros acessórios eletrônicos, que passaram a ter o rótulo de “brinquedos”.

A exemplo do aluno citado no início deste capítulo, muitas crianças acabam por encurtar o período antes conhecido com infância. Se minha geração aceitava tranquilamente o fato de ser criança até os quatorze anos, hoje, aos nove, chamam-se a si mesmos de pré-adolescentes – ou *tweens*, trocadinho entre as palavras inglesas *between* (antes) e *teens* (adolescentes). A pressão social que existe para que a criança acabe por se preparar o quanto antes para se tornar um adulto pronto para enfrentar o mercado de trabalho, faz com que crianças de três anos já aprendam uma segunda língua e as que cursam o Ensino Fundamental, não raro, apresentem uma agenda lotada de cursos extras, grupos de estudos, enfim, ocupações que visam muito mais a preparação para um mercado de trabalho extremamente competitivo do que para a vida em si.

Nesse contexto é possível perceber que a cultura do consumo, que, através da publicidade, descobriu a criança sozinha em casa, exercendo autoridade sobre os pais e movimentando, no Brasil (segundo o *site Infância Precoce*) uma indústria de 10 bilhões de Reais ao ano e a criação de eventos (como o *Teen Fashion*, semana jovem de moda), faz com que cerca de 60% da produção nacional em moda feminina já seja consumida por meninas entre 10 e 18 anos de idade. A indústria de cosméticos

também lucra com a vaidade precoce das meninas. Segundo a revista *Isto É*, de março de 2006, constatou que as vendas de cremes e loções para crianças e jovens tiveram um crescimento de 204,6%. Segundo levantamento feito pela *Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE)*, entre janeiro e dezembro de 2005, 69% das crianças de 10 a 12 anos de idade afirmou usar batom com frequência.

Bauman (2007, p. 134) analisa a força do consumismo na cultura nas relações entre os seres humanos:

O consumismo é a tendência a perceber o mundo como basicamente um enorme recipiente dos potenciais objetos de consumo e de moldar todas as relações humanas conforme o padrão de consumo. Assim, o outro (parceiro, amigo, vizinho, parente) é “bom” desde que traga satisfação e pode (ou deve) ser descartado quando a satisfação acabe ou se mostre não tão boa quanto se esperava ou quanto a que outra pessoa talvez pudesse fornecer em seu lugar. Outros seres humanos se tornam descartáveis e facilmente substituíveis - como os bens de consumo são ou deveriam ser. Afinal, não fazemos juramento de eterna fidelidade a celulares, televisores, computadores, carros, geladeiras e outros bens de consumo. Quando eles param de funcionar ou são superados por ofertas novas e mais atraentes, nos separamos deles com pouca tristeza e sem escrúpulos... Na verdade, tendemos a comemorar a substituição! Mas esse “padrão consumista” é contrário aos princípios que deveriam conduzir nossos relacionamentos (BAUMAN,)

Nesse sentido, destaca-se a superficialidade dos relacionamentos interindividuais presentes na sociedade contemporânea. Observa-se a facilidade do ser humano de se distanciar e até mesmo de não se importar com o que acontece com o seu semelhante, a vida humana valendo cada vez menos e a substituição do convívio presencial pela realidade virtual.

Percebendo, então, a criança de hoje, com um padrão de comportamento e interesses muito diferentes da criança da minha geração e, mais ainda, das gerações anteriores, interessa-me investigar em que medida ocorre a evolução do teatro produzido para a infância e juventude. Ou seja, da mesma forma que elaborei este capítulo acerca da história da criança, pretendo resgatar, no capítulo seguinte, ainda

que de forma concisa, um pouco da história do teatro infanto-juvenil, atendo-me inicialmente a fatos da realidade brasileira, referindo-me ao Rio Grande do Sul em particular, para chegar ao foco da minha investigação.

Capítulo terceiro

Que teatro é esse?

Antes de fazer um breve relato da história do teatro para crianças e jovens no Rio Grande do Sul, e em Porto Alegre, acho importante situar o leitor no que diz respeito ao que era produzido em caráter nacional, para tanto, utilizo-me dos estudos de teóricos como Sábato Magaldi, Regina Zilberman, Fernando Peixoto e Lia Cupertino Duarte Albino.

Situando a questão no tempo

No Brasil, a publicação de livros destinados ao público infantil teve início com a implementação da Imprensa Régia, em 1808, que até o ano o final do século XIX se deu de forma precária e irregular, principalmente representada por edições portuguesas que dividiam espaço com raras traduções nacionais.

Um início de consolidação de uma literatura infantil nacional começou por volta da Proclamação da República, e não sem motivo, como destaca Albino (2009, p. 4-5):

No final do século XIX, vários elementos convergem para formar a imagem do Brasil como um país em processo de modernização, entre os quais se destacam a extinção do trabalho escravo, o crescimento e a diversificação da população urbana e a incorporação progressiva de levas de imigrantes à paisagem da cidade. Visto que essas massas urbanas começam a configurar a existência de um virtual público consumidor de produtos culturais, o saber obtido por meio da leitura passa a deter grande importância no emergente modelo social que se impõe, fazendo com que a escola exerça um papel fundamental para a transformação de uma sociedade rural em urbana. Como elementos auxiliares nesse processo, os livros infantis e escolares são dois gêneros que saem fortalecidos das várias campanhas de alfabetização deflagradas e lideradas, nessa época, por intelectuais, políticos e educadores, abrindo espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida especificamente ao público infantil.

Era preciso que o leitor mirim reconhecesse seu país nos textos lidos e, em função disso, o início de uma produção literária infantil no Brasil ficou marcado pelo transporte dos temas e textos europeus adaptados à linguagem brasileira. O governo via na escola um ambiente privilegiado para a difusão desses textos, na medida em

que nela se encontram os leitores-consumidores, alvos do projeto de alfabetização. Tal mercado para o consumo justificou a repetição de fórmulas e a ênfase na missão formadora e patriótica da literatura para crianças.

Segundo Albino, resultou dessa ação

a transformação do movimento de nacionalização em nacionalismo, a literatura lança mão, para a arregimentação de seu público, do culto cívico e do patriotismo como pretexto legitimador, conceitos que se manifestam por meio da exaltação da natureza, da grandeza nacional, dos vultos e episódios históricos e do culto à língua pátria. Nesse sentido, se por um lado a preocupação com o destinatário infantil motivou a adaptação que fez esses textos afastarem-se dos padrões europeus; por outro, o compromisso escolar e ideologicamente conservador atribuiu a essa literatura a função de modelo (ALBINO, 2009, p. 5).

Num cenário de produções de caráter pedagógico e moralizador, Monteiro Lobato surgiu como escritor e editor. Empresário do ramo editorial, Lobato revolucionou esse mercado quando passou a considerar o livro como uma mercadoria, ou seja, um produto que, como qualquer outro, necessitava de estratégias de produção, divulgação e circulação, visando um destinatário. Lobato preocupava-se com a acessibilidade da linguagem dos textos, com a organização tipográfica, com a inclusão de imagens e cores e com as estratégias de divulgação e vendas. Como escritor, introduziu em seus textos várias inovações, tais como: o uso da oralidade; a concepção da linguagem como um elemento lúdico, resultando disso a criação de inúmeros neologismos; a valorização da autonomia da criança e a relativização do maniqueísmo. A publicação do livro *A Menina do Nariz Arrebitado* (1920), de sua autoria, acabou por constituir o elo entre a literatura infantil e a produção dramática nacional para crianças, esta tendo sua origem no surgimento oficial do teatro infantil profissional no Brasil.

Embora a peça *O Casaco Encantado* de Lucia Benedetti, de 1948, seja considerada por muitos, a exemplo da pesquisadora Simone André e da curadora do *Centro Cultural São Paulo*¹³, Lizete Negreiros, como a primeira montagem profissional destinada a crianças no Brasil, o pesquisador e historiador Ático Vilas-Boas da Mota dispõe de registros de que, no dia 22 de dezembro de 1947, O encenador Adroaldo Ribeiro Costa inaugurou o teatro infantil brasileiro, com a encenação da opereta *Narizinho*, de Monteiro Lobato, no Teatro Guarani, na cidade de Salvador, Bahia, espetáculo assistido pelo próprio autor¹⁴.

Nesse sentido, é possível afirmar que, a partir do final dos anos 40, a mudança de cena se faz presente e a “voz” da criança passa a encontrar espaço no teatro. Também em 1948, o Teatro Escola de São Paulo (TESP) estreava *Peter Pan* (1904), de J. M. Barrie, de equivalente importância, sob a direção de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia.

Em 1953, surge a grande referência da dramaturgia para crianças no nosso país, ou seja, a diretora de teatro carioca Maria Clara Machado encena a sua primeira peça direcionada ao público infantil: *O Boi e o Burro a Caminho de Belé*.

13 Inaugurado em 1982, oferece espetáculos de teatro, dança e música, mostras de artes visuais, projeções de cinema e vídeo, oficinas, debates e cursos, além de manter sob sua guarda expressivos acervos da cidade de São Paulo: a Coleção de Arte da Cidade a Discoteca Oneyda Alvarenga, a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, o Arquivo Multimeios e um conjunto de bibliotecas que ocupa uma área superior a 9 mil m².

14 O libreto escrito para o espetáculo é considerado a última criação infantil de Monteiro Lobato.

Com essa peça, a diretora deu início à carreira de dramaturga à frente do teatro O Tablado¹⁵, elevando o teatro infantil amador lá encenado à categoria de profissional.

Machado, que acumulava considerável experiência como escritora de textos para o teatro de bonecos, começou a adaptar algumas de suas obras para atores, como no caso de *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*. A resposta do público foi imediata e o espaço para o teatro dedicado à criança e ao jovem parecia estar garantido, gerando ainda muitos outros sucessos, dentre os quais se destaca o espetáculo *Pluft, o Fantasminha* que foi, sem dúvida, o maior deles.

Para Zilberman (2004, p.149):

Maria Clara Machado estabeleceu importantes paradigmas para o fortalecimento de uma dramaturgia nacional dirigida à infância brasileira. (...) Tal como Monteiro Lobato fez no âmbito da ficção, mostrou que todos os temas podem ser encenados e apreciados pelo público infantil, desde que não se perca a perspectiva da audiência, amante da diversão e capaz de identificar-se com as figuras apresentadas.

Os sucessores de Machado trataram de seguir as propostas da dramaturga nos anos seguintes, sem deixar de agregar a elas suas contribuições pessoais. Bons exemplos disso são os espetáculos *Os Saltimbanco*¹⁶ (1977) de Chico Buarque e *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove*¹⁷ (1976) de Sylvia Orthof, nos quais os personagens

15 Fundado como uma companhia amadora, O Tablado se tornou o principal centro difusor da dramaturgia de Maria Clara Machado e uma escola de teatro voltada para o aspecto artesanal da profissão. O Tablado surgiu em 1951 para atender aos anseios de um grupo de intelectuais e artistas cariocas que ambicionavam ter um lugar próprio onde pudessem representar novas ideias de teatro.

16 Os Saltimbanco é a tradução de um texto de Sérgio Bardotti, que, por sua vez, é uma adaptação de uma das histórias dos Irmãos Grimm: Os Músicos de Bremen.

17 Um dos primeiros textos para o teatro, de Orthof, foi premiado em um concurso realizado no Paraná. Seu propósito desafiador patenteia-se desde o título, que conjuga o verbo chover em primeira, segunda e terceira pessoas, quando, na gramática, é considerado forma impessoal.

principais, os mais frágeis de todos, devem superar o medo e enfrentar os obstáculos, a exemplo de *Pluft, o fantasminha*.

Na obra intitulada *A literatura infantil brasileira*, Zilberman analisa a trajetória do teatro dedicado ao público infantil no Brasil:

De Maria Clara Machado a Sylvia Orthof, a dramaturgia infantil construiu uma trajetória e mostrou a encenadores, atores e diretores os caminhos possíveis para encantar, e ao mesmo tempo formar, o público constituído de crianças (ZILBERMAN, 2004, p.154).

Foi nos anos 70 que também surgiram os grupos *Ventoforte*, coordenado por Ilo Krugli; *Hombu*, dirigido por Sílvia Aderne e Beto Coimbra; *Navegando*, sob supervisão de Lúcia Coelho; *Manhas e Manias*, que contou com as participações de José Lavigne, Débora Bloch, Andréa Beltrão e Pedro Cardoso; e tantos outros grupos que acabaram por conduzir o teatro infantil por caminhos de crescimento e descobertas.

Outros fatores de destaque nessa década são: a incorporação de temas folclóricos e circenses à dramaturgia infantil; e o espaço do crescente ocupado pelo teatro de bonecos e a predominância da música e da dança na maioria das peças encenadas.

Entretanto, apesar do significativo aumento do número de espetáculos e de espectadores, para muitos o teatro para crianças é considerado de segunda categoria, fator que se agrava na década de 80, época em que os espetáculos em cartaz nos grandes centros eram, em sua maioria, clássicos da literatura “requeitados”, que disputavam o restrito espaço oferecido pelos meios de comunicação a eventos de

natureza teatral dedicados a crianças e jovens que lutavam por um teatro de qualidade.

Nos anos 90, frente à escassez de patrocínios e a carência de críticas e matérias em jornais de grande porte, como o *Jornal do Brasil*, por exemplo, muitos diretores e companhias começaram a se desmotivar e a partir em busca de outros meios de sobrevivência.

Em 2001, o jornal *O Globo*, publica uma matéria de capa do Segundo Caderno¹⁸ com o título “Triste cena infantil, sem prêmios e sem patrocínios, o teatro para crianças passa por momentos de crise”.

Esta mesma edição traz os depoimentos do diretor, autor e produtor de teatro, Dudu Sandroni¹⁹, considerado um dos mais importantes criadores do teatro infanto-juvenil dos anos 80: “No momento eu não saberia por onde começar para montar um espetáculo infantil. Bateu um grande cansaço de se matar um leão por dia.” Nesse mesmo sentido, a escritora e dramaturga Teresa Frota,²⁰ relatou as dificuldades de montar seus textos e anuncio que deixaria o teatro infantil, passando a escrever para a televisão. Dentre essas grandes dificuldades estava a manutenção e apresentação dos espetáculos. As companhias de teatro não conseguiam se sustentar apenas com a

18 O Segundo Caderno do jornal O Globo é a seção do jornal responsável pelas notícias de cultura.

19 Entre seus principais trabalhos como co-autor e diretor destacam-se *Dois idiotas sentados cada qual no seu barril*, adaptação da obra de Ruth Rocha e *A inacreditável história de Marco Polo*. Em 2005, recebeu o Prêmio de Melhor Diretor do CBTIJ, pelo espetáculo “Os diferentes”, inspirado na obra de Carlos Drummond de Andrade, com o Grupo Hombu. Escreveu as monografias *Maturando: Aspectos do desenvolvimento do Teatro Infantil no Brasil*, com bolsa do Inacen/1988 (atual Funarte) e *A Dramaturgia de grupos nos anos 70*, com bolsa da RioArte/2002.

20 Frota foi vencedora de prêmios importantes de teatro infantil, como o Mambembe e o Coca Cola.

verba das bilheterias e os poucos mecanismos de subvenção do governo estavam longe de resolver o problema das produções teatrais em geral.

Mas ainda na década de 90, surge um movimento, os produtores de teatro para crianças começavam a lutar mais efetivamente por espaços na crítica e nos teatros e por verbas do governo. Ou seja, é nessa década que começam a ter forma os movimentos em prol do teatro para a infância, entre eles, o Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ). O Centro foi criado, em dezembro de 1995, por profissionais da área de teatro interessados em produzir para o público infanto-juvenil. Tratava-se de uma entidade sem fins lucrativos que visava à união dos profissionais da área e à expansão de um teatro de qualidade que contribuísse para a formação da infância e da juventude brasileira. Entre os objetivos da entidade estava o de promover ações para a divulgação, a difusão e o desenvolvimento do teatro, defendendo a profissionalização da classe. Além de propor políticas de acesso ao teatro, o CBTIJ tinha também como objetivo ampliar os direitos culturais da criança e do adolescente e consolidar, perante instituições e governo, a igualdade no tratamento aos artistas que dedicam seu trabalho a este público em relação aos demais profissionais da área das artes cênicas.

Muitos grupos e companhias iniciaram sua trajetória, ou tiveram reconhecimento, a partir da década de 90, com destaque para a manutenção e o prosseguimento com o *Teatro Tablado*, por Cacá Murthé, e o surgimento do *Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau* (FENATIB), um dos maiores espaços de valorização e de discussão acerca do teatro produzido para crianças,

Já no Rio Grande do Sul, a partir dos dados presentes na pesquisa da professora e historiadora Diana Maria Marchi, em seu livro *A Literatura Infantil Gaúcha* (2000), há relatos que desde o ano de 1882 é possível encontrar vestígios de literatura gaúcha destinada ao público infantil. Mas é só a partir de 1935, ano em que Érico Veríssimo publica o primeiro livro para crianças, intitulado de *A vida de Joana D'Arc* (1935), é que se observa o início do processo de popularização do gênero “literatura infantil”. Havendo, então, uma consolidação desse gênero, abriu-se espaço para uma produção teatral ao público infantil.

Conforme a abordagem de Fernando Peixoto, em sua obra *O Teatro Fora do Eixo* (1993) e de dados publicados pela pesquisadora Taís Ferreira no portal da *Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (ABRACE), a história do teatro para crianças no Rio Grande do Sul tem sua origem com Sayão Lobato e o seu *Teatro Infantil Permanente* (TIP), em 1956. Lobato era um gaúcho que estudou teatro no Rio de Janeiro e, posteriormente, voltou a Porto Alegre para colocar em prática o plano de estabelecimento de um movimento de teatro infantil de caráter permanente.

O TIP começou suas atividades no prédio do antigo Cinema Marrocos²¹, com a encenação de *A Revolta dos Brinquedos*²² (1949), de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Posteriormente, o grupo viria a representar no estado a peça que já havia sido sucesso no eixo Rio-São Paulo, tal seja, a grande sensação *Pluft, o Fantasminha* (1955),

21 O Cinema Marrocos foi inaugurado em 1953 e ficava situado na Av. Presidente Getúlio Vargas, nº 1174, no bairro Menino Deus.

22 A Revolta dos Brinquedos é considerado o segundo texto teatral escrito no Brasil para crianças.

de Maria Clara Machado, chegando, com este espetáculo, a excursionar pelo interior do estado e a cumprir temporada em Buenos Aires, na Argentina.

Peixoto destaca o nome de Glênio Peres, de grande importância nos primeiros anos de produção teatral para crianças, que estreou com uma peça de sua autoria e direção, chamada *Antoninho do Cavanhaque*, também em 1956.

Igualmente merecedoras de destaque foram a criação do *Clube de Teatro* e a fundação do *Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação* (TIPIE), ambos em 1956, sob o comando de Olga Reverbel. Este último possuía um elenco formado por trinta e seis alunas do *Curso de Magistério do Instituto de Educação General Flores da Cunha*, da Rede Estadual de Ensino, que desenvolviam atividades como a leitura de textos, oficinas de mímicas e interpretação teatral. O TIPIE estreou, como seu primeiro trabalho, o espetáculo *A Chave Perdida* (1956), de autoria de Reverbel.

Para Peixoto, Reverbel "dá início a um movimento dos mais fascinantes do Brasil em busca da renovação e do aprofundamento do teatro para crianças". O *site* da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, que reúne um grande número de biografias de personalidades do teatro nacional, destaca o seguinte, a respeito de Reverbel:

Entre os aspectos de sua formação em artes cênicas destaca-se o permanente envolvimento com a dramaturgia do seu tempo. Envolvimento esse explícito de maneira diversa, mas, sobretudo através da participação ativa em eventos teatrais e artísticos de expressão e importância tanto local quanto internacional, de palestras e espetáculos. Outro ponto é o permanente interesse detido no trabalho de estudiosos e outros profissionais, de modo geral, do teatro brasileiro ou mundial que protagonizaram mudanças e inovações em suas respectivas áreas de atuação. A exemplo disso está seu acompanhamento do movimento de teatro estudantil, efervescente na Porto Alegre da década de 1950, em particular, com o trabalho dos grupos Teatro do Estudante e Comédia da Província. Tudo motivado e apoiado de modo contundente por sua mestra Maria Clara Machado (2009).

Reverbel escreveu livros técnicos a respeito do ensino do teatro, muitos deles utilizados como referência por professores ainda nos dias de hoje.

De vital relevância para a afirmação desse tipo de teatro que debutava no Rio Grande do Sul foi o concurso de dramaturgia organizado por Silvia Ferreira em 1958 para a Secretaria de Educação do Estado, que recebeu mais de trinta inscrições e teve como vencedor Luis Carlos Ribeiro, jovem de apenas vinte anos, com o texto *A Coroa do Rei*.

Outro marco histórico do teatro gaúcho destinado a crianças e adolescentes surge em 1959, quando é criado o Teatro Porto-Alegrense de Fantoques (TPF) que já no seu primeiro ano de atividades realiza em torno de dez espetáculos de caráter infanto-juvenil.

Tanto o TIPIE quanto o TPF continuaram se impondo como nomes fortes do teatro para crianças durante o início dos anos 1960, mas o destaque fica por conta das montagens dos textos de Maria Clara Machado pelo mais famoso grupo de teatro gaúcho da época, o Teatro de Equipe²³ e da montagem de *Os Piratas Disfarçados* (1961), texto de Vivaldo Gomes Pereira e Milton Mattos, também integrante do TPF e diretor da peça em questão.

23 Conforme Peixoto, o Teatro de Equipe, em sua breve trajetória, de 1958 a 1962, marcou a cena cultural de Porto Alegre pela proposta de trabalho voltada à realidade brasileira e pela qualidade dos artistas que integram o grupo. De suas montagens participam artistas como Paulo José, Paulo César Peréio, Ítala Nandi, Lilian Lemmertz, Nilda Maria e Fernando Peixoto.

A partir do Golpe Militar de 1964, e com a conseqüente ação da censura, muitos grupos optaram por fazer produções teatrais destinadas às crianças, uma vez que este tipo de teatro era o que mais apresentava possibilidade de conseguir subvenção do estado. Sendo assim, é possível crer que havia uma grande produção de espetáculos durante o final dos anos 1960 e o começo dos 1970, mas poucos são os registros sobre o assunto ou sobre montagens de espetáculos que tenham se destacado.

Segundo dados da Secretária Municipal de Cultura de Porto Alegre, dois anos depois da criação do Prêmio Açorianos de Teatro, em 1977, a SMC, instituiu o Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil com o intuito de contemplar os melhores espetáculos teatrais para crianças apresentados em Porto Alegre.

Foram jurados da primeira edição do Prêmio, em 1979: Olga Reverbel (professora e fundadora do TIPIE), Ivo Bender (dramaturgo, então professor do Departamento de Arte Dramática da UFRGS), Maria Lúcia Pupo (pesquisadora das questões do teatro infantil, professora da Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP), Irene Brietzke (diretora teatral, então professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS), Antônio Holhfeldt (jornalista e crítico cultural), Cláudio Heemann (diretor e jornalista), Guto Grecco (dramaturgo, ator e diretor teatral) e Néstor Monastério (ator e diretor teatral).

O espetáculo vencedor do primeiro Troféu Tibicuera de Teatro Infantil foi *Cadê o Osso da Minha Sopa*, de Júlio Saraiva e Fernando Zimpeck.

Durante os anos 80, destacam-se os trabalhos dos grupos *Os Pretensiosos*, sob direção de Arines Ibias, com *Pé de Pilão* (1980) de Mário Quintana; Ato Sereno, sob a direção de Dilmar Messias, com os espetáculos: *A Arca de Noé* (1981), *As Aventuras de Mime Apestovich* (1985) e *Serragem, Farinha e Farofa* (1987) ambos de sua própria autoria; o Teatro da Província (que daria origem ao *Grupo Tear*), com *Quem Manda na Banda* (1981), com direção e roteiro de Maria Helena Lopes; o Grupo Face e Carretos, com *O Pequeno General* (1985), criação coletiva e direção de Camilo de Lélis; a Cia. Eteceteratral com *Vida de Cachorro* (1987), de Flávio de Souza, com *O Pequeno Príncipe* (1988) e *Guerreiros da Bagunça* (1989), ambos de Guto Grecco e sob direção de Néstor Monastério; a Cia Teatro di Stravaganza, com *Shandar e o Feitiço do Mungo* (1988), criação coletiva sob direção de Luís Henrique Palese; além dos espetáculos *O Macaco e a Velha* (1982), de Ivo Bender, dirigido por João Pedro Gil; *A Viagem do Barquinho* (1983), texto de Sílvia Orthof e direção de Carlos Carvalho; e *Risco, Arisco e Corisco* (1988), com texto direção de Roberto Oliveira.

Os anos 90 consolidaram os trabalhos da *Cia Teatro di Stravaganza*, que figuraram em grande número nos palcos porto-alegrenses, com destaque para os espetáculos *Por um Punhado de Jujubas* (1990), *A Lenda do Rei Arthur* (1991), *Bebê Bum* (1999), criação coletiva dos textos sob direção de Luís Henrique Palese e *Uma Professora Muito Maluquinha* (1997), *O Menino Maluquinho 2000* (1999), de Ziraldo sob direção de Adriane Mottola.

Outro nome de grande destaque nos anos 90 é o de Dilmar Messias, que se firma como o diretor mais premiado do teatro infantil em Porto Alegre, seja pela

expressiva produção ou pela quantidade de trabalhos de sucesso de público e crítica, entre eles: *Anil* (1992), texto do próprio Messias, *Lili inventa o Mundo* (1993), de Mário Quintana, *As Aventuras do Avião Vermelho* (1995), de Érico Veríssimo e *A Vida Íntima de Laura* (1997), também da autoria de Messias, que se tornou uma referência no que diz respeito à produções destinadas ao público infanto-juvenil no Rio Grande do Sul.

Também foram destaques Néstor Monastério e a *Cia. Eteceteratral*, por *Sopa de Palhaços* (1997), texto elaborado coletivamente, e *Gnomos* (1998), de Artur Pinto; O Grupo *Face e Carretos*, de Camilo de Lélis, com *Alice no País das Maravilhas* (1990), de Lewis Carrol, e *Peter Pan* (1994), de J. M. Barrie; e o trabalho de Zé Adão Barbosa com *A Arca de Noé* e *Os Saltimbancos*, ambos de 1991; Ronald Radde, diretor da Cia. Teatro Novo *A Bela e a Fera* (1997) e *Os Saltimbancos* (1998); e Roberto Oliveira, com um dos mais longevos espetáculos teatrais para crianças, *Flicts* (1997), em cartaz até os dias de hoje.

Foi na década de 90, mais precisamente no ano de 1997, que a Secretaria Municipal de Cultura passou a editar os *Anuários de Artes Cênicas de Porto Alegre*, sob organização técnica de Laura Backes. A proposta dos anuários é registrar todos os espetáculos teatrais que estiveram em temporada em teatros da capital do estado, passando, assim, a disponibilizar aos interessados um registro da memória teatral da cidade de Porto Alegre.

Nos anos 2000, figuram entre as principais produções destinadas aos jovens e crianças, os espetáculos: *Por um Punhado de Jujubas* (2000), remontagem da *Cia Teatro de Stravaganza*, *A História do Príncipe que Nasceu Azul* (2002), com autoria e direção de Marcelo Aquino, *Vampirações e Outros Mistérios* (2004), de Jorge Rein, sob direção de Jaqueline Pinzon, *Locomoc e Millipilli* (2005), de Rainer Hochfeld e Volker Ludwig, sob direção de Luciana Éboli, *O Hipnotizador de Jacarés* (2006), autoria e direção de Dilmar Messias, *O Jogo da Memória* (2008), autoria e direção de Daniel Colin e *O Que Seria do Vermelho Se Não Fosse o Azul?* (2009), escrito e dirigido por Roberto Oliveira.

Que teatro é esse?

Não se pode mais pretender que as crianças de uma época de superinformação, com imagens coloridas via Embratel penetrando na intimidade de seus mundos, aceitem aqueles textos pretensiosos e distanciados do universo infantil ou velhas estórias em nova roupagem, "feita de psicologismo equivocado, com mil preocupações para não assustar ninguém, o que acaba diluindo o conflito e tirando toda a significação daquilo que, ao longo das gerações marcou encontro dessas velhas lendas com mitos universais", como escreveu a crítica Ana Maria Machado. Em suma, citando a crítica do "Jornal do Brasil", a grande maioria dos textos de teatro para crianças no Brasil, tem errado justamente por se afastar do teatro e das crianças. De duas maneiras: reduzindo o teatro a uma aula ou uma brincadeira, ou tratando a criança como débil mental ou monstrinho sem inteligência sem sensibilidade (MILLARCH, 1975, p.4).

As considerações do jornalista Aramis Millarch, ainda que datadas de mais de trinta anos atrás, servem para se refletir sobre uma preocupação que me é recorrente: em que medida o teatro produzido para as crianças nos dias de hoje leva em consideração os anseios do público ao qual se dirige?

Basta olharmos a oferta de montagens que visam as crianças no (pequeno) espaço destinado a elas na grade de programação dos jornais gaúchos, para percebermos que são raros os textos inéditos em cartaz. A grande maioria são

remontagens de textos já apresentados anteriormente ou de clássicos infantis, a exemplo do já citado cenário nacional dos anos 80.

Minha intenção não é dizer que as remontagens de alguns textos ou as representações de textos clássicos devam ser preteridas em favor dos textos inéditos, mas sim, discutir as relações que se estabelecem entre esses espetáculos e o público ao qual eles se dirigem; ou seja, questionar se tais montagens constituem apenas reproduções de uma fórmula já testada e (quem sabe) aprovada, ou se são reinventadas a ponto de trazer algo novo ao espectador.

Nesse sentido, destaco as palavras de Maria Helena Kühner, que refletem as questões que despertam o meu interesse e minha preocupação:

O teatro capaz de co(r)responder à criança de hoje nos coloca assim, diante de algumas questões: a busca de uma dramaturgia em que o autor seja alguém coerente com o sentido acima dado à palavra, alguém capaz de responder às perguntas que definem um autor: eu tenho o que dizer? O que vou dizer será capaz de dar ao espectador uma experiência capaz de aumentar sua observação, sua percepção de objetos e fatos, de contribuir para sua maturação, de abrir seus olhos a uma realidade ampliada pela imaginação, a criação, a fantasia? De proporcionar-lhe a riqueza e diversidade de experiências capazes de suscitar seu desenvolvimento? Ou de estimular sua socialização, sua abertura aos outros e ao mundo? De expressar a instabilidade e transformação do mundo em que vivemos com uma estrutura aberta e flexível, que possibilite maior atividade e participação? Participação que não tem nada a ver com gritaria ou cantoria provocadas e passivamente repetidas, ou indução a um mecânico e imitativo bater palmas. Pelo contrário, atividade ou passividade são tendências opostas, mas igualmente estimulada na relação criança-ambiente, hoje: porém a passividade a faz perder sua capacidade criadora, tornando-se apenas repetidora, reprodutora (de)formada por "modelos" vistos; enquanto que a atividade incentiva sua capacidade de ter iniciativa e organização, de agir com apoio relativamente pequeno do meio ambiente, de enfrentar obstáculos e desafios, inclusive diante de forças dominadoras. Em suma, de acrescentar algo a quem vê (KÜHNER, 2009).

Em que medida o teatro produzido para jovens e crianças atende aos anseios e às necessidades do público que o assiste? Que processos de seleção os espetáculos enfrentam e como agem os mediadores (pais, professores, coordenadores

pedagógicos) a fim de proporcionar aos jovens o que há de significativo nas produções teatrais? O quanto do que é levado à em cena, hoje, nas peças teatrais destinadas ao público infanto-juvenil, pode ser classificado como um “produto” de qualidade? E, finalmente, que fatores presentes em um espetáculo fazem com que ele leve a ser classificado como um bom espetáculo para crianças?

Nas entrevistas com os sujeitos da minha pesquisa procurei levantar possíveis respostas a essas questões, confrontando os depoimentos dos diretores com quem conversei às análises de alguns críticos importantes do meio teatral gaúcho e também nacional.

Capítulo quarto

Escolhas metodológicas

Neste capítulo, descrevo as escolhas metodológicas do meu trabalho de investigação, através da caracterização do campo de pesquisa, dos sujeitos envolvidos e dos procedimentos de coleta e análise dos dados.

Num primeiro momento, o campo escolhido para a presente pesquisa foi o arquivo de registros da Secretaria Municipal de Cultura a respeito dos espetáculos indicados ao Troféu Açorianos de Teatro e Troféu Tibicuera de Teatro Infantil. Escolhi este campo, por julgar que os prêmios de ambas as categorias, teatro adulto e teatro para crianças, estão submetidos ao mesmo tipo de avaliação e são equivalentes em seu valor, uma vez que procuram valorizar as melhores produções teatrais de cada ano na cidade de Porto Alegre.

Nesse sentido, procurei, ao selecionar os sujeitos da pesquisa, observar aqueles diretores que apresentam em seu histórico um expressivo número de produções teatrais e que, além de terem recebido as indicações aos Prêmios, cumpriram várias temporadas nos teatros porto-alegrenses.

A seguir, apresento alguns dados biográficos relativos à formação e à trajetória profissional dos sujeitos envolvidos na pesquisa:

Roberto Oliveira – É ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro; Atualmente estuda no Curso de *Bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Arte Dramática da UFRGS*; Lidera o grupo *Depósito de Teatro* e destacam-se no seu currículo como diretor as montagens de *Palhaçadas*, de sua própria autoria (1976); *A Roupas Nova do Rei*, adaptação da obra de Hans Christian Andersen (1987); *Risco*,

Arisco & Corisco, (1988) e *A Dama e os Vagabundos* (1992), ambos também de autoria de Oliveira; *Navalha na Carne* (1997), *Dois Perdidos Numa noite Suja* (1997) e *Abajur Lilás* (1997), de Plínio Marcos; *Flicts* (1997), de Ziraldo; *Boca de Ouro* (1998), de Nelson Rodrigues; *Vereda da Salvação* (2000), de Jorge Andrade; *O Pagador de Promessas* (2000), de Dias Gomes; *Auto da Compadecida* (2001), de Ariano Suassuna; *Medusa de Rayban* (2004), de Mário Bortolotto; *Dr. QS – Quiriozas Qomédias* (2005) de Qorpo Santo; *O que Seria do Vermelho se não fosse o Azul* (2009), também de autoria de Oliveira e *Solos Trágicos* (2010), de vários autores. Oliveira é conhecido por seu tom crítico e mantém atualizado um *blog* sobre teatro, assinado sob o pseudônimo de *Modesto Fortuna*. Possui, também um grande número de participações em espetáculos teatrais, especiais de televisão e de filmes para cinema, sejam eles curtas ou longas metragens.

Dilmar Messias – Ingressou no Curso de Arte Dramática da UFRGS em 1972 e, neste mesmo ano, em seu primeiro trabalho como diretor e autor, recebeu os prêmios de direção e dramaturgia. Desde então começou a produzir espetáculos teatrais para o público adulto e infantil, como autor e diretor. Conhecido como um homem de teatro inquieto, exigente e perseverante, Messias também atua, cria cenários, ilumina e produz seus espetáculos. Trata com o mesmo cuidado e respeito tanto as montagens para o teatro adulto, teatro infantil, dança, ópera e circo. Destaca-se como um dos diretores mais premiados do Rio Grande do Sul. De 1987 a 1991 dirigiu o *Instituto Estadual de Artes Cênicas*, órgão da *Secretária de Estado da Cultura*, cargo que voltou a assumir em 1995 e onde foi responsável pela criação de inúmeros projetos de

incentivo às atividades, e à memória das Artes Cênicas. Fundador das principais associações de artes cênicas e literatura, foi Presidente do *Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul – SATED/RS* (1999 a 2003), da *Casa do Artista Riograndense* (2001 a 2003), Conselheiro Titular do *Conselho Nacional de Incentivo a Cultura do Ministério da Cultura – CNIC* (2000 a 2006) do *Centro Cultural Cia. de Arte*, do qual foi um dos responsáveis pela criação. Em 1976 montou o espetáculo *Hoje é Dia de Rock* no *Circo Teatro Catavento*, renovando radicalmente a dramaturgia do Circo Teatro. O seu mais novo projeto, o *Circo Teatro Girassol*, há mais de dez anos vem percorrendo o interior do RS e do País com grande sucesso. O *Circo Girassol* mantém uma Escola de Circo onde desenvolve o projeto *O Circo é Nosso*, que atende crianças carentes. Estudioso de nossa cultura levou à cena, além de sua obra, a de vários autores gaúchos, entre eles Simões Lopes Neto, Mário Quintana, Charles Kiefer, Carlos Urbim, Luiz Coronel, Erico e Luis Fernando Verissimo. Tem publicados pelo Instituto Estadual do Livro de sua autoria: *O Último Tango em POA*, recentemente lançado e *O Duque, A Cantora e A Linguíça*, para o público adulto, *As Aventuras de Mime Apestovich do Início ao Meio*, para crianças, e prepara a edição de seu *Cinco Argumentos para o Circo Contemporâneo*. Seu trabalho aparece como referência em sites como o do CBTIJ .

Nestor Monastério – Nome de destaque da cena teatral gaúcha dos anos 1980 e 1990, Monastério foi um dos diretores mais premiados em ambas as categorias nos prêmios *Açorianos* e *Tibicuera*. Argentino, radicou-se no Brasil em 1977, após o golpe militar em seu país. Uma vez aqui estabelecido, começou a dar aulas de teatro. Ele possui um currículo imenso como ator e diretor de teatro. Cumpriu temporadas de

seus espetáculos em várias cidades do país. Possui também uma grande experiência em cinema. Dentre as suas montagens teatrais, como diretor, destacam-se: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1980); *As Aventuras de Tibicuera*, de Lígia Oliveira, sobre texto de Érico Veríssimo (1982); *Marat Sade*, de Peter Weiss (1982); *Escravos de Jó*, de Carlos Carvalho (1983); *O Enigma de Cid*, de Guto Greco (1986); *1001 Histórias*, de Carlos Carvalho (1986); *Vida de Cachorro*, de Flávio de Souza (1987); *O Pequeno Príncipe em Busca de um Amigo* (1988), *Papai Pirou nas Ondas do Rádio* (1989) e *Guerreiros da Bagunça* (1989), ambos de Guto Greco; *Bella Ciao*, de Luís Alberto de Abreu (1989); *Orquestra de Senhoritas*, de Jeanne Anhouille (1990); *La Nonna*, de Roberto Cossa (1992); *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol (1996); *Sopa de Palhaços*, texto com criação coletiva (1997); *Gnomos*, de Artur Pinto (1998); *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1998); *A Vida Muda*, de Rogério Beretta e Néstor Monastério (1999); *Rei Lear*, de William Shakespeare (1999); *Os Ratos*, de Cláudio Cruz, adaptado da obra de Dyonelio Machado (1999); *Homens de Perto* (2003) e *Vermelhos* (2009), ambos de Artur José Pinto.

Camilo d’Lelis – Um dos mais destacados profissionais do teatro gaúcho, começou suas atividades teatrais na década de 80 e, desde então, mantém um trabalho constante, que foi amadurecendo ao longo dos anos, através da prática e do estudo. Sua trajetória no teatro abrange espetáculos de palco, encenações de rua, teatro de bonecos, espetáculos adultos e infantis. Destacam-se: *O Ferreiro e a Morte*, de Mercedes Rein e Jorge Curi (1987); *Macário, o Afortunado*, de B. Traven (1991); *O Estranho Senhor Paulo*, de Tankred Dorst (1996); *A Bota e a Meia*, de Herbert Aschternbush (1997) e *Mehrda, Presidentas*, de Werner Schwab. Seus trabalhos foram

diversas vezes agraciados com o troféu *Açorianos* em várias categorias. A obra de Camilo de Lélis, também é conhecido no Brasil e no exterior, com destaque para as apresentações de *Jacobina*, de Hércules Grecco (1996) e *Mehrda, Presidentas*, em Montevideu (em 1996 e 2001, respectivamente) e de *O Estranho Senhor Paulo*, em Buenos Aires (1997). *A Bota e Sua Meia* apresentou-se em Munique, Alemanha, em 1998 e em Coimbra, Portugal, em 2003, dentro do *Projeto Cena Lusófona*. Em 2006, as encenações de Camilo de Lélis foram objeto da monografia "*Carnaval, Encenação e Teatro Gaúcho*", que foi premiada no *Concurso Nacional de Monografias Gerd Bornheim*, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. A obra foi publicada em 2007, registrando em livro a contribuição desse encenador para o teatro. No campo do teatro infanto-juvenil, os espetáculos teatrais dirigidos por de Lélis que mais se destacaram foram: *Peter Pan*, de James Barrie (1986); *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1990); *Escola com Palhaços*, de Friedrich Waechter (1992) e *Max e Milli*, de Volker Ludwig (2003). Também fazem parte da carreira deste diretor as encenações ao ar livre, com grande número de pessoas, em eventos de caráter religioso ou histórico, um exemplo disso é a encenação da *Paixão de Cristo* no Morro da Cruz, em Porto Alegre, onde, desde 1994, ele responde pela direção artística.

Ronald Radde – Diretor e dramaturgo, Radde está a 40 anos à frente do Grupo Teatro Novo. No início de sua trajetória, buscava um teatro não apenas esteticamente novo, mas politicamente revolucionário. Participante dos famosos Grupos dos 11 (grupos políticos inspirados por Brizola), o gaúcho descobriu no teatro uma ferramenta de transformação social. Seu primeiro texto dramático, escrito em uma noite, foi

João e Maria nas Trevas, contando as vicissitudes de uma família de colonos explorada pelo latifúndio. A peça estreou na Igreja São Sebastião, em Petrópolis, em 4 de junho de 1968. O seu primeiro grande desafio na carreira teatral veio com a proibição de *João e Maria...*, que Radde contornou encenando clandestinamente a peça em igrejas, escolas e sindicatos. A desavença com os censores e a ditadura seguiu nas outras peças escritas por Radde, como *A Fossa* (1970), *Transe* (1971), *Apaga a Luz e Faz de Conta que Estamos Bêbados* (1972) e *B... em Cadeira de Rodas* (1976), este um dos maiores sucessos do dramaturgo, ainda encenado pelo Brasil e no Exterior. Radde tem em seu currículo mais de 120 peças montadas, e mantém em cartaz, ininterruptamente, vários trabalhos para o público infanto-juvenil, que se apresentam no teatro de propriedade da Cia Teatro Novo, que realiza um contínuo trabalho de apreciação teatral, envolvendo as escolas de Porto Alegre e desenvolvendo oficinas de teatro abertas à comunidade.

Apresentados os sujeitos da pesquisa, passo à descrição dos procedimentos metodológicos, iniciados a partir da preparação de um roteiro²⁴, que serviu de base para a realização de entrevistas semi-estruturadas que permitiram coletar os dados da pesquisa. Fiz esta opção por considerar ser esta a melhor forma de interagir com o pensamento do entrevistado acerca de sua visão sobre o fazer teatral para crianças e jovens.

Além das entrevistas, selecionei matérias jornalísticas e críticas sobre os espetáculos teatrais dirigidos pelos sujeitos da minha pesquisa.

24 O roteiro utilizado encontra-se no Apêndice 1, página 115.

Nas entrevistas, procurei formular as perguntas a fim de tomar conhecimento da visão do entrevistado sobre o seu fazer teatral, sobre o seu conceito de criança e sobre o teatro que é produzido para a infância e juventude, bem como, saber se o entrevistado percebe algum tipo de preconceito em relação ao teatro produzido para os mais jovens e as diferenças, se é que existem, entre o dito teatro “infantil” e o teatro “adulto”.

De posse do roteiro, entrei em contato com os entrevistados e marquei os encontros. No início das conversas, expliquei aos sujeitos como o material coletado seria utilizado e solicitei que os mesmos assinassem um termo de cedência²⁵ de uso de suas declarações.

Roberto Oliveira foi o primeiro entrevistado. Conversamos em um café, no bairro Cidade Baixa. Ronald Radde me recebeu em seu teatro, instalado no Shopping DC, no bairro Navegantes. Conversei com Radde após assistir à apresentação de um de seus espetáculos. Dilmar Messias concedeu-me a entrevista em seu apartamento, no bairro Petrópolis. Néstor Monastério também me recebeu em sua residência, no bairro Bom-Fim. Por último, entrevistei Camilo de Lélis, que conversou comigo nas dependências do Teatro de Câmara, no bairro Cidade Baixa. Quase todas as entrevistas tiveram sua duração em torno de uma hora, à exceção da entrevista com Camilo de Lélis, que teve sua duração em torno de uma hora e quarenta e cinco minutos.

Cabe aqui destacar a disponibilidade e a generosidade dos sujeitos da pesquisa em colaborar com o trabalho.

25 O modelo do termo de cedência encontra-se no Apêndice 2, página 116.

Conforme o material em áudio ia sendo acumulado, tratei de começar as transcrições. Esse foi um momento bastante difícil e trabalhoso do processo, pois, devido a alguns ruídos, as transcrições precisaram ser feitas com muita atenção, e ainda assim, pequenos trechos acabaram sendo perdidos, mas nada que compromettesse o conteúdo, nem a credibilidade do material coletado.

Transcritas as entrevistas, passei a selecionar matérias jornalísticas e críticas sobre os espetáculos teatrais dirigidos pelos sujeitos da minha pesquisa, a fim de complementar o material necessário para sua análise. O que me forneceu a base para a elaboração do capítulo a seguir, no qual consta a análise do material coletado, realizada no diálogo entre as entrevistas, as matérias jornalísticas, críticas e os demais referenciais da pesquisa.

Capítulo Quinto

Múltiplos olhares

Neste capítulo, exponho as principais reflexões possibilitadas pela análise das entrevistas realizadas com os sujeitos de minha pesquisa, apresentando as ideias dos entrevistados, relacionando-as com o referencial teórico adotado e analisando os resultados obtidos.

No primeiro momento da análise, enfoco as respostas dos entrevistados às indagações acerca de processos de interação com o teatro como espectadores, o que compreende suas visões em relação à mediação que se realiza no teatro para a infância e juventude, as características presentes em espetáculos para crianças que eles, porventura, tenham assistido e que os marcaram, as diferenças identificadas por eles acerca dos momentos teatrais do final do século passado e o atual, e, finalmente, suas visões sobre os Prêmios Açorianos e Tibicuera.

Começo por uma reflexão da curadora da área infantil do Teatro Alfa, de São Paulo, Paula Zurawski sobre a importância do primeiro momento de interação da criança com o teatro como espectador:

Ir ao teatro é o encontro entre o que a criança é e tem de repertório com o conteúdo que o grupo de teatro está apresentando. Essa troca vai criar na personalidade da criança argumentos para tudo na vida dela, do mesmo jeito que ler um bom livro, por exemplo. São os diferentes tipos de linguagens com as quais a criança tem contato que a ajudam ter uma visão mais ampla do ambiente em que vive e de si mesma, o que contribui para seu desenvolvimento intelectual (ZURAWSKI, 2009).

De acordo com Zurawski, o primeiro contato da criança com o teatro deve ser prazeroso. No entanto, precisa ser preparado, pois pode assustar. O ambiente tende a ser escuro, a criança pode estranhar o tamanho do cenário e a presença do público, bem como os atores caracterizados.

Ao mesmo tempo, superados quaisquer medos iniciais, assistir a um espetáculo tem fortes motivos para se constituir numa experiência extremamente significativa para a criança, que pode, a partir de então, criar o hábito e o gosto por essa arte, ampliando, assim, suas possibilidades de desenvolvimento intelectual e artístico.

Embora alguns especialistas²⁶ recomendem que o primeiro contato com o teatro se dê sob mediação da família, para que a criança se sinta segura e saiba como se portar, sabemos que o mais comum é que esse contato aconteça através da escola. Foi o caso dos entrevistados, em sua maioria, que tiveram sua primeira interação com a arte teatral através da instituição escolar, indo ao teatro para assistir montagens de textos clássicos.

O diretor Camilo de Lélis, por exemplo, lembra que sua primeira interação com o teatro se deu ao assistir ao espetáculo *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, numa oportunidade criada pelo colégio em que estudava:

O meu primeiro [espetáculo] foi na infância, ainda, quando assisti alguns daqueles clássicos brasileiros. *Moreninha* eu me lembro que eu assisti e assisti também *Memórias de um sargento de milícias*.

Da mesma forma, o diretor Roberto Oliveira teve sua iniciação como espectador de teatro também promovido pela escola, coincidentemente, com o mesmo clássico citado por de Lélis. A esse respeito, relata Oliveira:

Eu me lembro, há vinte anos, antes da reforma do Teatro São Pedro, eu fui assistir a uma peça que se chamava... acho que era *A Moreninha*, aquela da Ilha de Paquetá.

26 Entre eles, a psicanalista infantil Anne Lise Scappaticci e o educador Marcelo Cunha Bueno.

O primeiro contato de Néstor Monastério com o teatro deu-se também no ambiente escolar, mas foi oportunizado de outra forma, ou seja, ele se envolveu com o evento teatral na condição de “aluno-ator”, fazendo teatro antes de assistir:

Meu primeiro contato com o teatro foi estranho. Eu acho que com seis, sete anos de idade. Eu nunca tinha assistido nada e a professora perguntou quem é que queria fazer uma peça, e eu, que era um dos mais tímidos, pulei e disse “eu quero”. E foi umas daquelas coisas, de encenação de colégio, pegava uma música e encenava, e era uma do tipo do Pinóquio, que era moda naquela época. Era 1958.

Os depoimentos dos sujeitos dessa pesquisa levam a constatar que a instituição escolar desempenha um papel decisivo na sua interação com o fenômeno teatral. Nesse sentido, é importante que a escola desenvolva ações que fomentem o contato com a arte teatral, seja dentro da instituição escolar ou através dela.

Segundo a diretora e produtora teatral, Alice Koenow, um item essencial a ser observado pela escola, ao planejar atividades que envolvam o teatro,

(...) é a importante participação na vida do aluno, do teatro profissional realizado para crianças e adolescentes. Todo espetáculo, independente da consciência que disso possa se ter passa visões de mundo através da estética e do conteúdo que apresenta. É importante que se tenha em mente que o teatro para crianças é a arte mais próxima do imaginário infantil, por isso influi no seu modo de ver a vida, auxilia na organização de sentimentos, estimula, em maior ou menor grau, a decodificação de estímulos sonoros e visuais e pode provocar a construção de outras histórias e verdades a partir do que é visto e ouvido. Encará-lo apenas como diversão pueril é descaracterizar o sentido de transformação social que toda arte possui, além de tratar de forma reducionista a capacidade de apreensão e intervenção na realidade que a infância e a adolescência exercitam no cotidiano. Tratar as poucas oportunidades que no Brasil as crianças têm de encontro com essa arte, sem uma reflexão e trabalho sobre o espetáculo que será apresentado, é correr o risco de submeter crianças a espetáculos que reduzem a imagem que a própria criança tem de si, além de perder oportunidades de formação, alfabetização estética e criação, que podem contribuir efetivamente para o desenvolvimento de cidadãos críticos e participativos na busca de uma sociedade mais justa (KOENOW, 1996).

Nesse sentido, interessou-me saber dos entrevistados se, na experiência de cada um, essa mediação que é feita por pais e professores entre o teatro e a criança tem obtido bons resultados. Segundo as observações dos diretores com os quais eu

conversei, a situação não tem se mostrado favorável. Néstor Monastério, por exemplo, tem uma visão bastante pessimista sobre a mediação feita pelas escolas, considerada, sob seu ponto de vista “absolutamente inútil”. Para ele:

Existe uma fantasia de que estão formando plateias (...), não existe construção de plateia, porque não existe uma real preocupação com a forma e o conteúdo daquilo que a gente apresenta para os nossos filhos. Os pais, quando decidem levar os filhos para o teatro infantil, ou vão ver uma coisa “global”, cheia de “penduricalhos” que está chegando a um preço exorbitante, ou vai escolher o teatro com o melhor ar condicionado, ou o melhor estacionamento, ou o mais perto, ou qualquer coisa desse tipo; e os colégios não têm mais alunos, os colégios têm clientes e clientes não gostam de gastar muito dinheiro, então os mais baratos, por favor.

De Lélis destaca que a responsabilidade pela ausência de uma mediação mais eficiente recai sobre a falta de critérios de pais e professores, ao selecionarem as montagens a serem assistidas pelas crianças:

Os pais e os professores atrapalham a qualidade do teatro, tu tens teatro infantil, tu vês os pais, como é que eles são, poderia ter... poderia ser... se tu olhar um pouquinho melhor, com um olhar mais firme, os pais poderiam ser mais atuantes, exigir mais qualidade, que aí tu que faz coisas, que te esforça pra ter a qualidade, tu ias ver que, poxa vida, valeu a pena, mas se tu te esforça tanto e de repente, alguém bota uma pecinha qualquer aí ou, sei lá, como essas que usam o nome do Walt Disney. Eu poderia pegar uma historinha do Walt Disney e fazer. (...) A humanidade tá meio perdida, ela tá indo mais pra um lado de comodismo. É a lei do menor esforço e pra contrapor a lei do menor esforço a gente procura buscar coisas mais interessantes, mais desafiadoras, que tenham um pouco de adrenalina e enfrentar um pouquinho o medo da mudança, porque existe o medo da mudança e nós temos de enfrentar. Nós que somos artistas, pelo menos.

Dilmar Messias destaca que o problema de uma mediação ineficiente talvez esteja no fato de que uma grande quantidade de pais e professores faça suas escolhas baseados num conhecimento falho acerca da estética teatral e numa ideia preconcebida de infância, arraigada a um modelo tradicional e ultrapassado de cultura infantil, que pode não estar de acordo com o universo da criança em questão:

Normalmente a mediação, quem escolhe é o adulto, o professor... baseado muito nessa experiência. Baseado... um professor e o aluno escolhem, ah, o professor, o adulto, o pai ou a mãe escolhem baseados no conhecimento que eles têm do teatro, na maioria dos casos, ou nas referências que eles têm. Então eles vão assistir. Às vezes

esta referência também está no conhecimento, que é por isso que se faz tanta história que é tradicional no teatro pra criança, porque a referência é a que os adultos têm do que é pra criança e é só isso. Não sou contra a história tradicional, a gente sempre falava com o Alziro²⁷ de um dia a gente fazer um clássico da literatura infantil, um Grimm, um Perrault, mas não pela forma como eles são tratados, às vezes a moral presente. Então essa mediação normalmente não existe, como, eu acho, não existe como mudar este quadro. (...) essa mediação já foi mais qualificada.

Diante dessa difícil situação detectada pelos entrevistados, pergunto-me sobre quais seriam as efetivas possibilidades de qualificar o trabalho de mediação, sendo ele tão importante, para que, cada vez mais, a criança (o aluno) interaja com um espetáculo teatral que venha a lhe acrescentar algo e também a lhe dar prazer de estar em contato com essa arte?

O diretor teatral e Mestre em História Cultural pela *Universidade Federal de Santa Catarina* (UFSC), Lourival Andrade Junior, acredita que a resposta para essa questão isso esteja na revisão dos discursos e práticas que envolvem a escola, numa perspectiva que valorize a capacidade criativa da criança, fundamental ao desenvolvimento da cidadania. Segundo o autor:

Temos que rever nossas táticas e principalmente nossos discursos. Em tempos de revisionismo em todos os escalões (políticos, religiosos, morais, etc), vale uma reflexão mais apurada sobre nossas estratégias discursivas, visto que estas atuais já estão velhas e caindo no descrédito. Ainda reforço o papel determinante da escola como fomentadora de uma política teatral inovadora e de inclusão. Esta inclusão não pode ser entendida com democratismo barato e inconsequente. Às vezes tentar incluir todos pode levar alguns à exclusão, visto que impor é pior do que não incluir. A escolha ainda é uma forma de inclusão menos traumática. Para que tudo isto se coadune é de suma importância que a criatividade esteja na ordem do dia. Dar ao ser humano a possibilidade de criar e ser feliz é o caminho mais eficaz para diminuirmos de forma drástica as enormes dificuldades que passam os brasileiros. As nossas crianças devem ser tratadas com espírito cidadão, que respeita a individualidade e mais do que isso respeita as diferenças culturais, sociais, de cor e etnia, religiosas, de opção sexual, e de imaginar e sonhar. Além disso, é necessário instrumentalizar esta criança com os elementos constitutivos desta arte, como: dramaturgia, interpretação,

27 Refere-se ao artista plástico, cenógrafo, figurinista e professor do Setor de Elementos Visuais do Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, Alziro Azevedo (falecido em 1994), um dos grandes parceiros profissionais de Messias.

voz, estética, etc. Sem esta instrumentalização a criança estará partindo para um voo no vazio e que não atenderá em absolutamente nada as suas expectativas. A frustração também é excludente (2001).

Mas como o próprio evento teatral pode incluir? Como cativar a criança através do teatro? Ou, dito de outra forma, que características devem estar presentes em uma montagem teatral?

Nesse sentido, tratei de indagar aos sujeitos da pesquisa sobre as características dos espetáculos assistidos que mais lhes marcaram, e suas respostas destacaram, quase unanimemente aspectos como a ludicidade, a magia e a simplicidade, como traços que os encantaram, no que tange às qualidades do seu espetáculo preferido.

Um fato interessante a destacar é que os espetáculos dirigidos por Messias figuram entre as respostas dos outros quatro entrevistados, como referência de teatro “bem feito” (de qualidade estética) para crianças.

De Lélis, por exemplo, aponta dois espetáculos em especial, destacados sobretudo por suas qualidades poéticas:

Olha, as peças infantis que me chamaram atenção foram do Dilmar Messias. Tem outras pessoas que fazem trabalhos interessantes, mas as peças do Dilmar têm uma qualidade poética muito particular, muito da assinatura dele me comove. Eu sempre tive muito respeito pelo trabalho dele e um bom exemplo disso é *Mime Apestovich* e *Anil*. Duas peças altamente poéticas, que oferecem qualidade e estimulam a compreensão da criança e dos pais. Isso é uma obra de arte! Ele não vai escrever coisas já esperadas, ele propõe novidades.

A peça *As Aventuras de Mime Apestovich do Início ao Meio* também foi citada por Roberto Oliveira como seu espetáculo preferido, dentre os destinados ao público infantil. Oliveira destaca a figura de Messias como “o grande diretor de teatro infantil

de Porto Alegre”. Destaca ainda que o lirismo e a fantasia presentes na obra de Messias o encanta e que o espetáculo em questão

era fantástico, era com o Leverdógil [de Freitas] ainda, o elenco era o Ike Gomes [músico], tinha músicas, tinha sons ao vivo, com a participação mesmo do elenco. O Dilmar usa muito isso da música muito presente em cena, o circo, a música, essas são as influências dele. Não sei, é um espetáculo que me tocou emocionalmente, a minha sensibilidade, pela... pela... fantasia e esse lirismo que o Dilmar consegue. O trabalho parece com um tempo diferente do meu, porque o meu teatro infantil é mais corrido, mais dinâmico e o dele é lírico, tem tempo, é mais poético, sabe? É outro tipo de poesia.

Monastério também destaca o trabalho do mesmo diretor, ao qual se refere como “seu ídolo”.

Na questão de teatro infantil. É o cara que tem uma sensibilidade toda especial pra chegar, pra pegar uma essência que é longe, uma essência de fantasia, de criança brincando. Ele é um “criação” que brinca de montar peça. Então, de repente, tu vai ver *Mime Apestovich*, tu vai ver, sei lá, *Avião Vermelho*, sei lá... até me fogem os nomes dos espetáculos, mas, normalmente, eles têm uma linguagem incrivelmente criativa, maravilhosa, popular e aparentemente acessível. O Dilmar esconde muito bem a imensa qualidade de criação que ele tem. Meu ídolo tem sido o Dilmar.

Sobre *As Aventuras de Mime Apestovich*, o crítico Claudio Heemann escreveu:

As Aventuras de Mime Apestovich do início ao meio, da autoria de Dilmar Messias é, provavelmente a última estreia teatral do ano. O espetáculo foi endereçado às plateias mirins e funciona como um presente de Natal. A ambição da peça é colocar na personagem central um símbolo da trajetória do ser humano, do nascimento até a descoberta do amor. Por isso o explicativo “do início ao meio”, apostado ao título. (...) O espetáculo não despreza a inteligência da plateia, como é usual no teatro infantil, e mostra uma produção preocupada com a aparência expressiva e uma delicada sensibilidade. A música de Hique Gomes, executada ao vivo, resulta num grande valor da encenação. Proporciona clima, ênfase e alma aos movimentos. Integrada ao traçado das ações, serve de viga mestra para a interpretação. (...) O espetáculo tem um jeito colcha de retalhos, revelando influências e indecisões, fazendo eco a mundos artísticos conhecidos (Chaplin, Fellini, Teatro de Bonecos). Mas tudo isso ajuda na criação, como se a plateia fosse brindada com um pouco de poeira das estrelas. Ou será que foi a clássica serragem do circo que ficou brilhando no palco? (HEEMANN, 2006, p. 172-173).

Para se ter ideia do alcance e da importância dos espetáculos dirigidos por Messias vale a observação da crítica por Lucia Cerrone, no *Caderno B do Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1999, sobre a temporada de *As Aventuras do Avião Vermelho* no Rio de Janeiro:

Com três *clowns* no palco, Dilmar Messias criou um espetáculo que mistura atores e bonecas de manipulação em diversas técnicas. Assim, o *clown* Fernandinho usa uma lente de diminuir e logo aparece em cena Fernandinho, o boneco. Este leva a plateia para a China, a lua e o fundo do mar, sem que o cenário de sua casa fique desfocado demais. Uma espécie de "longe daqui, aqui mesmo", muito comum em brincadeiras infantis, em que a selva pode ser o tapete da sala e as almofadas uma montanha. Aqui também o mundo acontece a partir do lar, e todos os elementos fantásticos da história são simples objetos da casa. Mesmo assim, ou por isso mesmo, essa trama está muito próxima de sua plateia. A mágica acontece. Contribuindo no fantástico dessa aventura, os bonecos de manipulação criados por Mário Ballenti, ganham a cena, não só pela diversidade de técnicas utilizadas (vara, manipulação direta, figuras recortadas), mas também pela oportuna utilização de títeres nessa história de transformações. O espetáculo tem ainda cenários de Dilmar Messias e Daniel Lion, que, a partir da casa do protagonista, adereçam a cena para os demais ambientes, sem muitas invenções desnecessárias. A iluminação de Jorge Rodrigues, em parceria com o diretor do espetáculo, delimita os cenários com precisão, ao mesmo tempo em que colore as cenas em movimento. Um dos pontos altos do espetáculo está na perfeita sintonia dos elementos para o balé dos peixes no fundo do mar. *As Aventuras do Avião Vermelho* é um espetáculo de simplicidade calculada, que encanta a plateia mais jovem, o verdadeiro público do teatro infantil, sempre tão esquecido. É hora de aproveitar as férias (CERRONE, 1999).

Já Messias, quando indagado sobre seu espetáculo favorito, destinado ao público infanto-juvenil, prefere apontar a montagem *Flicts*, dirigido por Maria Helena Lopes, da qual se lembra como "um espetáculo encantador e inesquecível", devido a simplicidade do enredo e da encenação.

Outro aspecto a ser mencionado na análise das entrevistas é o aparente consenso entre os sujeitos da pesquisa que os melhores anos das produções dedicadas ao público infanto-juvenil ficaram para trás. O discurso dos entrevistados é unânime no que diz respeito à baixa qualidade da maioria dos espetáculos apresentados atualmente em Porto Alegre que tenham como público alvo às crianças.

Oliveira apresenta uma postura bastante crítica em relação a esse aspecto:

Há uns dez anos atrás o teatro infantil em Porto Alegre se destacava pela qualidade dos espetáculos. Então tu tinhas Camilo (de Lélis), Néstor Monastério, Luis Henrique Palese, sabe? Eu não vou lembrar de todo mundo, eu vou ficar nestes daí, mas eram pessoas que faziam teatro infantil de altíssima qualidade, a técnica artística, os textos, buscavam realmente acrescentar alguma coisa para as crianças e havia pouquíssimos

espetáculos de baixa qualidade, chamados “caça-níqueis” (...) que se preocupavam mais com esse gosto médio do espectador e nem se preocupavam em acrescentar nada para a inteligência, nem para a sensibilidade da criança. E eu acho que isso vem se invertendo, a gente começa a ver um teatro mais rápido e mais fácil e, assim, mais “boboca” até, mais “infantilóide” hoje em dia do que se via antes (...), mas aí como é o teatro também, o besteirol está tomando conta do teatro adulto, visivelmente, então no teatro infantil isso também vem acontecendo. E é uma pena, entendeu? Quem sai no prejuízo é a criança e o próprio teatro infantil. A criança chega numa idade que começa a odiar aquilo, não gosta mais e fala: “não gosto de teatro!”, entende? Então eu acho que isso é um desserviço à formação de plateia. Devia se pensar nisso quem faz esse tipo de trabalho e evitar desconstruir as plateias... Ah, eu acho que para reconquistar uma criança depois de ela ver esse trabalhos (é muito difícil)... porque se engana quem pensa que eles gostam de qualquer coisa.

Já Monastério destaca algumas questões delicadas relacionadas às formas atuais de captação de recursos para as montagens teatrais que, em sua opinião, foram fundamentais para essa queda da qualidade dos espetáculos:

Uma das piores coisas que poderia ter acontecido são as leis de incentivo, porque a maioria dos fazedores de teatro não mais foi buscar seu público, agora vão buscar “projetos”, não é? Eu apresento dez vezes como retorno para o Fumproarte²⁸ e a minha vida está feita, não preciso continuar, o público não me interessa mais. Eu pego meu dinheirinho que o Bannisul me deu pra fazer o circuito tal, terminou e deu! Não devo satisfação a ninguém! Então, o motivador que era, aliás, o grande fiscal, teu público, que ia ver o que eu estou fazendo, se eu estou fazendo uma coisa boa, se eu estou sendo generoso com ele e se eu estou botando temas que eu possa puxar esse público, o grande objetivo de fazer teatro sumiu, desapareceu. Então apareceu uma série de projetos baratos, iniciadores de teatro, mas nunca apareceu um projeto para consolidar. (...) Eu sinto uma profunda decepção das entrevistas das principais figuras que tu falaste, sobre o fato de fazer teatro nos últimos anos e parou porque não se motivou totalmente, porque contentar o teatro infantil é muito cruel, porque funciona mais ou menos assim: se tu fazes um espetáculo criativo, lindo tecnicamente, texto, produção, lindo maravilhoso, ele vai ter, sei lá, cem pessoas na plateia. Agora, se tu fazes uma bosta de espetáculo, mas que tenha algumas coisinhas que possam chamar atenção, tu vai ter as mesmas cem pessoas na plateia. Se tu vais querer vender teu espetáculo pra um público mais... uma feira nas escolas, quando a gente fazia isso na década de setenta, década de oitenta, enchíamos, era um espetáculo do Néstor, do Dilmar... agora não! Agora vai o espetáculo que for, vai é o mais barato. E tem gente que faz! E faz cada coisa altamente revoltante. Tu não tens um reconhecimento pelo que tu estás fazendo.

28 O Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre – FUMPROARTE tem por objetivo estimular a produção artístico-cultural no Município, mediante financiamento direto, a fundo perdido, de até 80% do custo total dos projetos. A distribuição dos recursos é definida mediante concurso público, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura.

Essa falta de reconhecimento, segundo Monastério, relaciona-se, também, a falta quase absoluta na mídia. Segundo ele, a

crítica ou comentários caiu absolutamente em desuso, não se tem mais um espaço respeitado para ambas as partes, seja adulta ou infantil. Infantil nem pensar! Tu não tens o reconhecimento do público num sentido em que fica muito difícil tu produzir e ter teu público a partir de um trabalho de qualidade. Tu não tens dinheiro pra o que tu querias fazer. Então eu acho que está num momento de baixa, eu quero dizer é isso. Apesar de algumas pessoas tentarem coisas realmente boas, realmente interessantes.

Camilo de Lélis também sente que o momento atual não é favorável, mas aponta aspectos ligados à própria criação artística:

Não vejo com bons olhos. Eu acho que houve um decréscimo da criatividade e da produção. Da produção em termos assim de peças sendo montadas e criatividade como proposta estética e conceitual. No geral! Têm casos esporádicos se apresentando, mas eu creio que isso aí foi uma reviravolta normal no mundo inteiro. Uma reviravolta ideológica que houve e a nossa cidade está um pouco estagnada nesse campo da criação em teatro.

Messias refere-se à baixa qualidade das produções associando a descaracterização do teatro em si causada pela forte influência da televisão nas montagens, ou pela dificuldade de se fugir das narrativas tradicionais, chamando a atenção para que, em tempos passados, era comum que os diretores de destaque produzissem espetáculos em ambas as categorias:

Eu acho que o teatro pra crianças não deve competir nem tentar reproduzir a televisão, que é outra linguagem. Eu acho que... e esse é o princípio que eu me norteio, tem que regular o que é oferecido para as crianças, né? E tentar oferecer alguma coisa sempre nova. Eu vejo com tristeza essa leva de espetáculos que reproduzem algumas coisas de *tevé*s ou misturam. Isso é uma coisa que não leva a nada, ou então espetáculos baseados em histórias tradicionais, com uma pobreza fantástica. Não usando da criação, não tentando, enfim, exercitar a criança como espectador e não tentando oferecer nenhuma coisa nova.

Outro fato apontado por Messias é que, em tempos passados,

a gente fazia a Mostra Gaúcha de Teatro Infantil. Durante trinta anos nós fizemos isso, eu e o meu irmão, o Darcílio. Depois o Darcílio ficou fazendo sozinho e era sempre com muita dificuldade que se fazia. E, naquela época, a gente mostrava todas as opções e as pessoas conversavam entre si, as pessoas assistiam o teatro que se fazia. Nós tínhamos a felicidade de que a maioria dos diretores de teatro, os bons diretores de teatro, faziam teatro pra criança também. Os diretores de teatro

adulto faziam teatro pra criança e não era só com o intuito de ganhar dinheiro. Eu acho que... não vejo nada de mal em se cobrar ingresso, nós precisamos sobreviver e, de preferência, quanto melhor nos sobrevivermos, quanto maior for a qualidade da nossa sobrevivência, a gente melhor vai oferecer para o público.

Ao que parece, segundo a visão dos entrevistados, as mesmas angústias que o crítico Claudio Hemann manifestava em 1979, ainda encontram reflexo nos dias atuais:

O verdadeiro teatro infantil, com personalidade artística, luminoso, imaginativo, criativo, vibrante, bem-humorado, poético e entusiasmante, está precisando ser ressuscitado ou redescoberto entre nós. Nossos profissionais da ribalta deveriam mostrar, no palco, que merecem ser chamados assim. Precisam reagir contra as falsificações teatrais. E na reação seria necessário aparecer qualidade. Nada de luxo, pirotecnia ou demagogia. Apenas talento, capacidade, bom teatro. Senão, o gênero vai terminar afastando, em definitivo, o público. Porque qualquer plateia é muito sensível a maus tratos. Ninguém vai querer pagar para ver espetáculos de baixo padrão. Feitos apenas para faturamento imediato. Sem valor cultural, cuidado artístico ou interesse recreativo (HEEMANN, 2006, p. 56).

Nesse sentido, busquei saber dos meus entrevistados sobre a possibilidade de se voltar a produzir um teatro de boa qualidade que se destine à criança e ao jovem. E mais, procurei investigar por que razões a grande maioria dos profissionais de teatro, que outrora apresentavam um número regular de espetáculos em cartaz e que faziam do teatro para jovens e crianças uma constante em seus repertórios, acabaram por ralentar ou interromper suas produções para esse público. E assim explicar a escassez de nomes expressivos na cena teatral infanto-juvenil gaúcha nos nossos dias.

O jornalista e crítico teatral Dib Carneiro Neto, em seu livro *Pecinha é a vovozinha*, destaca que

No conjunto das artes produzidas heroicamente neste país, o teatro infantil – ou teatro jovem – é tido como um dos seguimentos mais sofridos, mais à margem da margem da margem. Há preconceito por todos os lados. Como livrar as produções infantis desse estigma de “pecinhas”? Há um círculo vicioso que emperra qualquer tentativa de acabar com esses diminutivos perniciosos (CARNEIRO NETO, 2003, p. 6).

Basta uma rápida mirada no espaço destinado às produções teatrais na cidade de Porto Alegre para se perceber que, tanto na mídia, quanto nos espaços físicos destinados a temporadas teatrais, os ditos “espetáculos infantis” estão sempre em desvantagem.

Teatros como o *Teatro do SESC* de Porto Alegre, por exemplo, destinam a grande maioria de suas temporadas para os espetáculos adultos, da mesma forma que o *Theatro São Pedro*, só recentemente criou um projeto intitulado *Fazendo Teatro*²⁹; projeto este que teve duração somente de três meses no ano de 2009 e, embora estivesse previsto para uma segunda edição para o ano de 2010, não apresentou resultados à população. Já nos teatros municipais da capital do Rio Grande do Sul, apesar de serem disponibilizadas temporadas em igual número para espetáculos infanto-juvenis e adultos, nos processos de seleção de ocupação de seus teatros costuma a ser levado em consideração o grau de dificuldade das desmontagens dos cenários das produções “infantis”, para que as produções “adultas” não sejam prejudicadas.

Segundo Monastério, tais problemas enfrentados pelas montagens destinadas ao público infantil não se restringem somente aos espaços teatrais gaúchos, embora aqui no estado elas sejam maiores que em outros locais:

29 Idealizado pela Associação Amigos Theatro São Pedro, o projeto intenciona participar da construção do teatro infantil como verdadeiro produto da arte, capaz de servir como instrumento ao desenvolvimento da criança. Possibilitando o intercâmbio entre profissionais, estudiosos e interessados na área da arte-educação, além de estimular a produção do teatro infantil e formação de público.

Se tu fores trabalhar em Rio e São Paulo, normalmente para o teatro infantil só sobra o proscênio³⁰ (risos) e aqui tá quase isso, em certos lugares a falta de respeito com qualquer tipo de produção é assustadora. Eu tive uma experiência em 91, 92, quando eu fui dirigir um texto do Luis Fernando de Abreu, em São Paulo (...) e conseguimos o TBC³¹, sala grande, a gente estreou dia 22 de janeiro, sabe que dia eles me entregaram o teatro para ensaiar? Dia 2 de janeiro. Sabe que horas eram os ensaios? Eu que marcava: as duas da manhã, quando eu começava o ensaio geral, vinha o porteiro e me dizia: “Seu Néstor, me desculpa, mas se alguém quiser entrar durante o ensaio, eu permito ou não?”. Bom, nenhum pouco de incomodação. Aqui não. Aqui tu chega no teatro e dizem: “Não ultrapassa as onze e meia que eu tenho que pegar o ônibus, viu? Não pode usar mais lâmpada que isso aí.”, é uma série de “não pode”, a totalidade das coisas que eles colocam a disposição é para proteger a propriedade, não para facilitar o espetáculo. Vê bem: tu tens plantonistas pra tu não mexer em nada que possas estar roubando ou, sei lá, rasgando, tu tens técnicos para tu não mexer no equipamento, mas tu não tens uma bilheteira, tu não tens quem te traga um café, tu não tens um cenotécnico que possa te facilitar a vida, tu não tens tempo para ensaiar lá dentro, tu não tens porcaria nenhuma, ou seja, tu és tratado como um predador. A arte no Rio Grande do Sul é tratada como predadora.

Oliveira destaca que o preconceito contra o teatro infanto-juvenil existe mesmo dentro da própria classe teatral e reforça as dificuldades que enfrenta nas temporadas de seus espetáculos nos teatros porto-alegrenses:

Bom, tem essa coisa de ser considerado como uma... eu diria até no meio teatral, veladamente no meio teatral, é considerado como um gênero menor, como uma arte menor, um teatro que qualquer um faz, vamos dizer assim: um teatro “brincadeira”... uma arte menor. Eu brinco que... a gente chega na hora da iluminação, aí tem a luz do espetáculo da noite montada e tu só podes mexer em dois refletores, porque não sei o quê. Então tá, então é menor mesmo. O teu espaço... fica quieto no teu canto... então isso é um preconceito. Acho que outro é esse de que criança gosta de qualquer coisa, que tu podes fazer qualquer coisa para eles, acreditando que a criança vai gostar disso, que ela é “imodelável” quanto aquilo e eu acho que é momentâneo, não sei... eu acho que essas duas coisas são preconceitos ligados a isso.

Messias confirma o preconceito da classe teatral em relação ao teatro para crianças em seu depoimento, bem como identifica possíveis razões desse preconceito:

Tem o preconceito das pessoas que fazem teatro, especialmente, o teatro pra crianças. Até porque o teatro pra criança, normalmente, é um teatro onde as pessoas começam.

30 Parte anterior do palco, que avança desde a boca de cena até seu limite de separação da plateia.

31 O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi um importante teatro brasileiro, localizado na cidade de São Paulo, na Rua Major Diogo. Foi fundado em 1948, pelo industrial italiano Franco Zampari. Depois de se tornar referência no teatro nacional, passou por várias crises e ficou fechado em alguns períodos. Há alguns anos foi reformado e voltou a funcionar, até ser fechado novamente.

Eu não acho que isso seja um problema, eu acho que isso até é uma coisa, ah... é uma das coisas boas do teatro pra criança: as pessoas terem espírito, vontade, fé, garra, gana. Eu acho que o preconceito, o ruim do teatro pra crianças é a simplificação. Quando eu falo, eu falo em simplificação, não simplicidade, pra mim são coisas distintas. Então, é isso, o que me incomoda no teatro pra criança, atualmente, é essa coisa de simplificação, de não apresentar nada de novo, de não propor nada novo, não propor nenhuma relação com o lúdico.

Outra evidência do preconceito mencionado pelos entrevistados é a falta de espaço para as produções infanto-juvenis no Festival *Porto Alegre em Cena*³², que só destinou espaço para produções infanto-juvenis em uma das suas dezessete edições. O depoimento de Monastério descreve essa situação:

Existem milhões de preconceitos no teatro pra crianças. Eu tive uma reunião, um debate feito pela Zero Hora, quando foi o segundo ou terceiro Porto Alegre em Cena, e eu falei “Por que não teatro infantil?” tiveram arrepios, porque é considerado, certamente, uma arte menor, porque é refúgio daqueles que estão iniciando, sem técnica, porque é uma possibilidade daquele que está iniciando, sem técnica, sem dinheiro, sem vontade de gastar muito e de poder arrecadar um dinheiro e se firmar, independente da qualidade. E isso é verdade! Tudo isso é verdade, mas isso também faz com que a gente não consiga enxergar e separar aqueles criadores de primeira linha, que nós tínhamos muitos e agora temos alguns apenas. Nós tínhamos muitos de primeiríssima linha. (...) E também dali vem o conceito: o que tu chamas de teatro infantil? Se tu chamas de teatro infantil uma coisa infantilóide... mas se tu chamas de teatro infantil apenas um espetáculo de teatro que possa ser assistido por crianças, aí nós estamos falando num outro conceito. E eu tenho trabalhado todos esses anos em cima disso aí, e quero trabalhar com isso, assim como o Dilmar [Messias], assim como o Camilo [de Lélis], assim como o [Luis Henrique] Palese fez coisas lindas, a Adriane [Motolla], a Irene [Brietzke] (...).

Considerados os desafios que se impõem ao fazer teatral daqueles que se aventuram a produzir para o público infantil, sejam eles referentes à restrição dos espaços teatrais, à falta de patrocínio e divulgação na mídia, à escassez de público e de crítica especializada, levanto a hipótese de que o enfraquecimento da qualidade das produções destinadas a esse público na cidade de Porto Alegre deva-se a

32 Festival de teatro realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Em média apresentam-se anualmente cerca de 50 espetáculos a preços populares, em praças públicas, teatros e espaços alternativos, atraindo uma média de 100 mil espectadores a cada edição. Além disso, o festival inclui debates para artistas e profissionais de teatro, tornando-se um dos mais importantes do Brasil em seu gênero. Em suas edições já trouxe para a cidade artistas como Peter Brook, Hanna Schygulla, Denise Stoklos, Paulo Autran, Tônia Carrero, La Fura del Baus, Philip Glass, Zé Celso Martinês Corrêa, Fernanda Montenegro, e muitos outros luminares das artes cênicas do Brasil e do mundo.

primordialmente a dois fatores: a pouca motivação dos diretores tradicionalmente identificados com esse tipo de teatro e o escasso número de novos profissionais competentes que se dediquem a essa linguagem. Soma-se a isso a falta de perspectiva de uma mediação qualificada, capaz de discernir entre um espetáculo teatral estética e tecnicamente elaborado, de um produto meramente comercial, senso comum, destituído de valores, incapaz de estabelecer diálogo com o jovem e com a criança.

Neste momento da análise passo a refletir sobre as respostas dos entrevistados às indagações referentes às suas visões sobre infância. Para tanto, transcrevo a seguir algumas de suas considerações:

Para Oliveira,

ser criança é sentir, é ter prazer, é ter uma sensibilidade muito grande. E um ser parece que mais emocional que o adulto, é descobrir, é ser curioso... é estar vivo.

Messias caracterizou criança como

um observador. Ser criança é ser um observador.

Na concepção de Radde, a infância relaciona-se com a brincadeira,

ser criança é brincar bastante, mas não só com o corpo, com a imaginação também.

Monastério apresentou uma visão bastante otimista a respeito do ser criança, atualmente:

Ser criança, nesta época, é um momento de privilégio total. (...) Hoje ser criança é algo maravilhoso, tu és tratado a pão de ló, acho que nossos filhos são de uma geração... filhos de uma geração que quebrou uma série de paradigmas para poder criá-los bem. Continuamos cometendo um monte de erros, mas estamos fazendo um monte de coisas para eles ficarem melhores e isso significa que também estamos fazendo arte e buscando elementos para eles se sentirem o melhor possível, para eles evoluírem. Eu acho que é uma dádiva fantástica.

Já de Lélis apresentou uma visão ideológica do conceito de criança:

Acho que a criança é uma invenção do adulto. Criança como o quê? Pelo aspecto biológico, tá na vista, que é um corpo em desenvolvimento. O próprio cérebro passa

por etapas de mudanças radicais até a adolescência. Ainda na adolescência se dá uma mudança muito grande nas células cerebrais, na utilização dos lóbulos parietais e frontais são diferentes. O sistema libido, que é o da emoção entra muito forte e presente na adolescência por isso é mais impulsivo, por isso é mais rebelde, por isso é contestador e à medida que o cara vai se tornando adulto, vai se tornando mais reflexivo, mais controlado e já começa a utilizar uma outra área do cérebro. Então, cada uma dessas fases existe uma presença, existe um indivíduo que é particular. Mas existe também uma influência massiva da sociedade, da ideologia da sociedade em que nós vivemos. Cada sociedade, cada época tem a sua ideologia. Nós temos uma agora também.

Conforme já discuti no capítulo dois, o conceito de criança constrói-se através dos tempos e acredito que esse momento mágico da existência humana só pode ser realmente experimentado pelas próprias crianças, a despeito de suas culturas, hábitos e valores. Ainda que, cada vez mais, a infância seja encurtada pelos diversos motivos anteriormente relatados, é nela que o ser humano desenvolve-se psicologicamente, envolvendo graduais mudanças no comportamento do indivíduo e na aquisição das bases de sua personalidade. Ser criança e estar em contato com o lúdico é de extrema importância. Segundo O. G. Feijó (1992 p. 61) “O lúdico é uma necessidade básica da personalidade, do corpo e da mente, faz parte das atividades essenciais da dinâmica humana”.

Os diretores com os quais conversei consideram que a maneira propícia de restabelecer um diálogo com a criança através do teatro seja por meio de momentos lúdicos, segundo eles, cada vez mais raros nos meios de comunicação e na grande parte do ensino escolar, sem falar que, como também já foi dito, o lúdico está cada vez mais ausente da vida da criança e das manifestações artísticas para ela destinadas.

Destaco o pensamento da dramaturga Maria Helena Kühner (2003) sobre a possibilidade expressiva do teatro:

Se a relação criança-mundo atual nos confronta com desafios, o que pode aí representar o teatro feito para a criança e a juventude? Te-atrium = lugar de VER. Por sua definição mesma o teatro surge como uma das linguagens com maior potencial para expressar/representar nosso tempo: a realidade que não é mais mediatizada pela autoridade também não o é mais exclusivamente pelo conceito e, sobretudo para a criança, adquire enorme importância à "alfabetização visual" que o teatro pode propiciar, trazendo à cena, ao vivo, presentificando em termos sensíveis um mundo e relações que as telas só retratam em imagens. Há uma visualização dos conteúdos verbais e uma verbalização dos conteúdos das imagens, conjugando pensamento verbalizante e pensamento imagístico. O que é mostrado é uma experiência vivida, e como tal igualmente experienciada.

Tais colocações me levam a refletir em que medida os diretores, sujeitos da pesquisa, exercitam sua condição de público consumidor das artes cênicas. Nessa perspectiva, entendo que a busca pela constante interação com o que é produzido em termos de teatro deva fazer parte do processo de aperfeiçoamento de qualquer profissional dessa área. Mas se esse profissional já é consagrado, já tem o seu espaço, ainda assim se sente motivado a assistir outros espetáculos teatrais destinados aos mais jovens? Este terceiro momento de análise dos dados da pesquisa detém-se especificamente nessa questão; ou seja, na parte que segue, a atenção recai sobre as experiências atuais dos diretores entrevistados na condição de público de teatro infanto-juvenil.

Oliveira, dos entrevistados o que tem a produção infanto-juvenil mais recente, relatou:

Sim, eu vou bastante ao teatro. Quando a gente está fazendo alguma coisa, quando está muito envolvido acaba não indo, com os nossos próprios trabalhos, assim... porque aquilo ali já te basta. Tem épocas, momentos, em que eu não estou fazendo, não estou ensaiando nada e daí eu vou muito ao teatro e aí vou a peças infantis. Tento escolher é claro, ou às vezes porque conheço alguém do elenco, sou amigo de não sei quem, mas sempre assisti.

A falta de tempo em virtude do trabalho acaba por afastar Radde das plateias de outros espetáculos:

Em bons tempos, quando a gente não tinha todos os sábados e domingos da vida ocupados, como a gente tem agora, eu assisti bastante peças, mas já adulto, como criança nunca tive acesso

Messias já não demonstrou o mesmo entusiasmo de sair de casa para assistir a um espetáculo, e enumerou as razões dessa falta de estímulo:

Eu gosto de assistir teatro pra criança, mas, como eu falei, dificilmente tenho tido... tenho sido estimulado a sair de casa pra assistir. Ou pelo tema, ou pela proposta que a gente acaba sabendo, enfim, é difícil.

Da mesma forma, Monastério também reluta em assistir outras montagens, ainda que faça algumas exceções:

Eu assisto pouco, assisto muito pouco e normalmente são amigos que estão montando alguma coisa. (...) Mas, quando, às vezes, estou mais solto por aí, ou passo por uma praça e alguém tá apresentando eu pretendo assistir a peça por prazer, por prazer. Estou com neto agora, inclusive vou ter que assistir porque vou ter que acompanhar os netos. Quando aparecem coisas, por exemplo, a Irene lançou um espetáculo, o Ilo Krugli tá aí, ou o Dilmar lança o seu jacaré, eu não sou fraco... daí eu vou desfrutar, vou deixar meu lado criança ver um espetáculo bom, ainda me movimenta assistir alguma coisa que me faça bem, que eu possa brincar, que eu possa sentir prazer. O teatro tem que ter prazer.

No quarto e último momento, enfoco depoimentos dos entrevistados acerca da sua experiência teatral, ou seja, sobre as possíveis diferenças entre dirigir espetáculos para crianças e adultos, dentre elas a utilização dos elementos técnicos; sobre o processo de preparação dos atores; sobre o motivo que os levou a dirigir espetáculos para crianças; sobre o reflexo das suas infâncias nos seus espetáculos teatrais; sobre os êxitos e os fracassos de suas carreiras; sobre as particularidades ou não de cada tipo de público e, finalmente, por que fazer teatro para crianças.

Em relação à existência, ou não, de diferenças significativas entre montar um espetáculo para adultos e um outro para os jovens e as crianças, os entrevistados foram unânimes em responder que, de modo geral, não. Messias, que constantemente alterna montagens para adultos e para crianças, respondeu:

Eu não vejo muito mesmo, sabe? Não vejo muita diferença. Eu sempre dizia que, no teatro pra criança eu sou um pouco mais sonhador, um pouco mais assim... eu faço teatro, eu retrato as coisas como eu gostaria que elas fossem, e no teatro pra adulto eu retrato como elas são, sou um pouco mais realista, no teatro pra crianças eu sou um pouco mais lírico. Mas, assim, a preocupação, o desgaste e o envolvimento, são os mesmos.

Monastério ressaltou que o trabalho dispensado na montagem das peças é o mesmo, independentemente da faixa etária para qual o espetáculo é destinado, mas destacou algumas particularidades presentes em cada um deles:

Eu não sei... o trabalho é exatamente o mesmo, desde a história que tu estás compondo... eu não vejo assim... é claro que quando tu vais fazer um espetáculo que é dirigido para que a criança vá assistir, um espetáculo infanto-juvenil, tem elementos que tu não vais usar. Eu não vou usar a ironia, não vou usar "*double cenes*", eu não vou usar elementos que eu sei que a criança não vai ter condições de entender, de digerir. Seria uma sacanagem colocar isso, botar piadinhas só para adultos, qual é? Não. Não quer dizer que eu vou baixar o nível. Vou ser sofisticado, vou usar uma série de elementos, mas vou dar a informação para ele me entender. Eu vou ser sofisticado na linguagem, etc, etc, etc. Vai ter que usar a cabeça para chegar junto, mas não posso usar a ironia, não posso... não posso fazer aquelas piadinhas para que os pais achem engraçado.

De Lélis, apesar de considerar que não há diferenças significativas, chama atenção para algumas possibilidades de investimento nos temas e conceitos abordados:

Não vejo... não vejo. Na busca de uma qualidade maior eu não vejo diferença, eu vejo diferença nas possibilidades de investimento nos conceitos. Há conceitos, no teatro adulto, mais carregados, mais fortes, por exemplo, sexualidade e violência e que pode se ir mais fundo do que numa peça infantil. Esses temas, que também podem ser tratados em peças infantis, eles vão ter que estar também adequados a faixa etária das crianças. Quando se é trabalhado, também a violência, eu acho que é muito importante de se trabalhar violência e, inclusive, sexualidade, mas aí nós temos que buscar qual é a linguagem mais adequada e isso também é uma das coisas que o diretor precisa ter: formação.

À constatação de que o trabalho despendido parece ser o mesmo, tanto no teatro destinado ao público adulto como nas produções infanto-juvenis, e o grau de envolvimento dos diretores também, busquei saber se haveria diferença entre a

utilização dos elementos técnicos do teatro, dentre eles o cenário, o figurino, a iluminação e a trilha sonora.

Para de Lélis, a utilização desses elementos está muito mais ligada a uma proposta estética do que a uma diferença de faixa etária entre os públicos-alvo:

Eu penso sempre que esses elementos, eles estão, assim, muito vinculados a proposta estética de cada espetáculo. Eu sempre que vou fazer uma coisa, por exemplo, assim, tu podes dizer assim o Camilo tem uma assinatura nas peças dele, mas a minha assinatura é não ter também uma assinatura, porque raramente eu levo uma coisa de uma peça pra outra. (...) Então, o cenário, o figurino, esses elementos, luz e tal, eles são vinculados sempre a proposta que essa peça vai me trazer, o que é um diálogo eu não sei de antemão o que eu vou fazer com uma peça, eu sei que eu tenho uma peça pela frente.

No entanto, se pensarmos sobre a preparação dos atores que porventura atuem em espetáculos adultos ou infanto-juvenis, pareceu haver um consenso também entre os entrevistados de que, nesse ponto, haveria, sim, uma diferença.

Oliveira reconhece haver diferenças, ainda que não saiba precisá-las:

Que existe, existe, tá? No meu trabalho não, mas a gente vê, pela experiência, que sim. Nas coisas que eu faço não, eu tento trabalhar a mesma coisa, dentro de uma mesma pesquisa de movimento do ator e tal, de buscar uma mesma... um aquecimento. Todo trabalho é feito de uma mesma forma, entendeu? Encarando como fazer teatro.

Radde também identifica a existência dessa diferença, e vai além; reconhece que há a necessidade de uma maior preparação dos atores para a atuação em espetáculos destinados aos mais jovens:

O teu caso, por exemplo³³, tu tivestes a felicidade de conseguir fazer o que nós sempre precisamos fazer nas infantis, que é ter atores que dancem, cantem, interpretem, sejam cada vez mais completos. Então... não são todas as peças adultas que precisam, mas as infantis sim. Isso aí está vindo uma marca, uma referência a isso aí. E no (teatro) adulto também está acontecendo porque o Brasil ingressou numa nova era de musicais, então o ator que não for completo vai dançar. Ele tem que aprender tudo agora.

33 Radde refere-se aqui ao trabalho desenvolvido pelo meu grupo de teatro, o Grupo Farsa, para ilustrar o seu ponto de vista.

Da mesma forma, de Lélis conclui que o ator de espetáculos infanto-juvenis deve estar mais preparado:

Eu acredito que o teatro infantil exige mais, sabe? Geralmente, fisicamente, as peças infantis são mais movimentadas. (...) O ator tem que ser bem preparado pra se precisar virar cambalhota, se precisar, em suma, fazer alguma acrobacia, fazer alguma brincadeira, principalmente se ele estiver interpretando criança, o que é comum em peças infantis, atores adultos interpretarem crianças, ele tem que ter um preparo físico, vai botar lá um ator já meio gordo, meio cansado, que tu sabe que só trabalha com a voz (...), então tem que se pensar nessa questão, o ator para trabalho para crianças, eu penso, que deve ser ator tenha... quanto mais habilidades ele tiver de canto, de dança, de movimentação, quanto mais preparo, é melhor! É bom pro ator, em suma, eu acho que precisa ter mais preparo.

Monastério também destaca a necessidade de um trabalho físico maior na preparação dos atores de espetáculos infanto-juvenis:

Normalmente o teatro infantil trabalha com uma pré-disposição física muito maior. É mais ou menos como na questão de um encantador de serpente em ele mexe o joelho e toca flauta: se ele parar de tocar flauta, o bicho “nhac”, se ele para com o joelho, o bicho “nhac”, então ele não pode parar. Então, se tu queres manter teu espetáculo numa cadência plástica etc, etc, etc... tu vais ter que ter um preparo físico, tem que pular, não pode trabalhar na base de um realismo muito televisivo... num realismo teatral, tu vais ter que buscar uma série de linguagens, de *clown*, de fantoches, de animação, disso, daquilo e aí tu vais ter que trabalhar feito louco. O preparo tem que ser maior porque tu tens que atingir essa leitura múltipla, o adulto vai ter que ler a história que tu estás contando, mas a criança vai ler muito mais por aquilo que tu fazes do que por aquilo que tu estás dizendo, o que significa que teu físico vai ter que contar a história e pra isso tu tens que cantar, e bem! Tu tens que dançar, e bem! Tens que fazer acrobacia, e bem! Tens que fazer *clown*, e bem! Vais ter que manipular, e bem! Eu acho mais complicado preparar para criança, pra teatro infantil que para o teatro adulto.

Todas essas observações dos entrevistados vêm ao encontro da análise feita por Pâmela Duncan³⁴, sobre a necessidade de um árduo treinamento, em se tratando da preparação dos atores para atuarem em espetáculos infanto-juvenis:

Sempre tive a sensação que os atores no teatro infantil estavam fazendo estágio para atuar no teatro grande ou adulto. Este preconceito existe, e a gente o reforça muitas vezes, com o desleixo com que os atores se preparam para tão difícil tarefa que é representar para um público tão exigente como as crianças. Assim observo formas obsoletas de comunicação: excesso de diminutivos, cacoetes desnecessários,

34 Atriz, arte-educadora, diretora e produtora teatral.

desconhecimento da faixa etária para quem estamos atuando, palavras e *slogans* que estão muito longe da realidade delas. Às vezes piadas em que só os atores e os pais se divertem e assim por diante. (...) Sua forma de interpretação, a voz e o gestual, na preparação corporal e no relaxamento merecem muita atenção. Levando em conta que o teatro é cultura e educação, e que caminham juntos mesmo, partiremos para uma preparação mais rigorosa e profunda, talvez respeitando mais a nós mesmos e ao público mirim (1999).

Percebe-se que, segundo os depoimentos dos entrevistados, as exigências presentes em todas as etapas de uma montagem teatral destinada aos mais jovens, ou se equiparam às de um espetáculo destinado ao público adulto, ou as superam. Mas se pensarmos em uma análise sobre o público que assiste a essas duas categorias de espetáculo, qual seria o seu comportamento? Haveria um público mais exigente que o outro, mais desafiador?

Nesse ponto, a análise das falas dos entrevistados deixa dúvidas, pois não há um consenso sobre o tema.

O diretor Radde, por exemplo, não hesitou em afirmar que o desafio de representar para crianças é maior:

Ah, a criança. A criança, com certeza. Ainda ontem tivemos esta experiência com *O que será que virá?*. *O que será que virá?* é uma peça que a concepção que se criou favorece a que a criança participe. Não que o ator venha e fale contigo, mas uma coisa é lançada no ar e elas querem participar. Querem porque querem e daí a comunicação não anda. Quando os atores não estão muito ligados nisso daí, especialmente para escolas, dá uma segurada, a coisa não anda. Então ontem mesmo a gente trabalhou isso daí, não vamos fazer essa pergunta desse jeito, senão eles perdem até a evolução do roteiro, então tem esse fator aí, mas quando acontece é erro da gente. Falha nossa e tem que ser corrigida.

Já Oliveira acredita que os dois públicos sejam igualmente exigentes:

Aí tem outro preconceito com o teatro infantil, que diz que o público infantil é muito mais exigente, por isso, por aquilo, entendeu? Acho uma bobagem, o que acontece é que o público infantil é mais honesto, se o espetáculo está chato, eles começam a conversar na tua cara, não querem nem saber. Se nós dois estamos assistindo uma peça de teatro adulto e começa a ficar chato, o máximo que a gente faz é se olhar assim e fica quieto, mas não vai começar a rir, falar de futebol durante a peça por educação. E as crianças, não por má educação, mas por certa honestidade, comportamento não hipócrita que eles têm, começam a conversar, pulam, olham para

trás, sobem nas cadeiras, eles fazem o diabo, entendeu? Então aí tu vai dizer “o teatro é mais exigente”. Não. Eles é que estão manifestando a cada momento... o Peter Brook é que dizia que testava os espetáculos dele colocando diante de plateias infantis para ver como eles se comportavam e tal, para ver os momentos em que eles perdiam o interesse, momentos em que ficavam mais interessados... então, nesse sentido, é uma plateia mais honesta. Muito mais honesta que a plateia adulta, pela manifestação do seu prazer ou do seu desprazer diante do espetáculo, mas em termos de exigência, eu acho que é a mesma coisa, porque para o público adulto eu também tenho que atender às exigências intelectuais, reflexivas, entende? Preencher também a sensibilidade dele de alguma maneira.

Messias também parece partilhar desse pensamento, embora deixe claro que a criança tende a ser mais receptiva às propostas encenadas:

Eu acho que os dois são igualmente exigentes. Todas as pessoas vão ao teatro, vão sentar, colocar os sentidos a disposição, focado naquele espaço iluminado. Mas, a criança, ela responde instantaneamente. Ela é um público que te ajuda porque ela responde instantaneamente. Não estou falando em satisfação. Estou falando em emanções, estou falando em respostas... e o público adulto, não. O público adulto é mais... a menos que tu estejas fazendo uma comédia, um espetáculo de circo, o adulto também, igualmente, parece que vira criança, mas o espetáculo mais, digamos, mais reflexivo, mais racional, mais adulto, aí o público é um mistério até o final do espetáculo, quando eles aplaudem. Ai é só neste momento é que eles revelam.

Já Monastério posicionou-se de outra maneira, pois considera que a maior exigência venha a existir por parte de uma plateia adulta:

Boa pergunta! Pra desagradar público infantil só se for muito canalha. Não tem essa história de que o público infantil é exigente. Quando a gente fazia projetos-escola, misturava as séries, as primeiras com as últimas, as primeiras com as oitavas. Às vezes tinha uns alunos de quatorze, quinze, dezesseis anos, mas a gente tinha uma coisa que era muito interessante, vinha as professoras, as diretores preocupados em pedir silêncio e eu dizia “não fala nada, se o espetáculo funciona, ele tem que funcionar por si próprio”. Começava o espetáculo era aquela barulheira, dali a pouco ia baixando a bola... baixando a bola...e tinha uns caras de dezessete, dezoito anos babando até o fim... babando até o fim! Era o nosso grande prazer! Eu dizia “putz, se tu consegue fazer isso...” e todos os espetáculos que a gente fazia na época não tinha menos que uma hora, uma hora e vinte. Quer dizer: essa história de que espetáculo tem que ter quarenta minutos senão a criança perde a atenção, é papo furado. Quarenta minutos na verdade é a paciência que ele tem pra aguentar uma porcaria de espetáculo. Se tu não tem capacidade de ultrapassar os quarenta minutos, é por que o teu espetáculo é uma bosta. Criança fica uma hora e meia, duas horas assistindo Harry Potter e não tem problema nenhum. Aquele papo de quarenta minutos é papo furado.

E, por fim, de Lélis considera que, atualmente, em função da falta de crítica, não há público propriamente exigente:

(Antigamente) nós estávamos bem amparados, nós tínhamos muitos críticos, chegamos a ter cinco, seis críticos. Tinha muito jornal, não eram somente dois. O Cláudio Hemman, que era um excelente crítico, escrevia e pegava as vezes pesado, ele instruía, ele dizia “cara, tá ruim aqui por causa disso, por causa daquilo”. Então tinha muita crítica boa, eram páginas inteiras de jornal falando da peça, entende? Claro, o público ia, estava bem informado e essa coisa toda. Então, no meu caso, era exigente igual, nos dois tipos de teatro, agora eu estou pensando que o público não está sendo exigente em nenhum dos dois casos porque não está conseguindo diferenciar um bom trabalho de um ruim, os ruins estão enchendo mais (o teatro) do que os bons. (...) O que acontece é que o público está buscando coisas assim... muito imbecis, umas comédias óbvias: o que faz rir. Tem uma peça aí que está dando muita grana. Cara, eu fui ver a peça e me senti muito mal, não conseguia entender aquelas pessoas rindo em torno de mim, mas rindo de que, eu pensava? Não tem graça, não tem inteligência e é preconceituoso. Só com piadas preconceituosas. Então, o que está acontecendo? O que acontece é que agora o público, pra mim, não está exigindo qualidade nenhuma.

Outro aspecto a destacar nas trajetórias dos sujeitos entrevistados são as suas motivações em relação à produção teatral para jovens e crianças. A ideia expressa pelos entrevistados, de que muitos profissionais de teatro acabam por se envolver com produções teatrais direcionadas às crianças, no início de suas carreiras (por estas, na maioria das vezes, serem uma porta de entrada para o mercado artístico), levou-me a querer saber as razões que os teriam motivado a dirigir espetáculos para os mais jovens.

Messias relatou que a sua primeira direção de espetáculo para crianças ocorreu ainda na Faculdade de Artes Cênicas e que o resultado foi tão satisfatório que o motivou a continuar nesse caminho:

Eu tinha entrado no DAD, no CAD (...) Entre as minhas colegas tinha a [atriz] Sandra Dani, que era psicóloga e fazia um trabalho com uma escola, não sei o que...”Bah, pessoal a escola pediu um trabalho pra crianças” e aí eu comecei a desenvolver o trabalho pra crianças, só que passou a época que tinha que apresentar e o trabalho não ficou pronto e acabamos aprontando o trabalho e levando pra apresentar no *Teatro de Câmara* em uma temporada. Este trabalho se chamava *A viagem de André*, era um texto meu, em cima do meu conhecimento do universo infantil e era um espetáculo didático praticamente, porque a proposta inicial era fazer, pra esta escola que a Sandra tinha dito, um espetáculo didático. Então eu reúno todos os personagens do meu imaginário, a Emília, o Esopo, enfim, um universo fantástico, mas foi legal. *A Viagem de André* trouxe bons frutos, o elenco era muito bom e foi uma experiência muito boa e aí me animou a fazer o outro espetáculo posterior que foi *A Terra dos Girassóis*.

Da mesma forma, o primeiro espetáculo destinado às crianças dirigido por de Lélis acabou por ser de grande importância para seu aprimoramento enquanto diretor:

Eu acho que foi *As Aventuras do Diabo Malandro*, lá no DAD. A gente se reuniu, tinha o Roberto Oliveira, tinha o Julio [Conte], tinha outras pessoas em torno. Mas eram três que hoje ainda continuam. Então nós fizemos um grupo... uma hora era um que dirigia, outra era outro, e pra mim tocou essa, *As Aventuras do Diabo Malandro*, da Maria Helena Kümer. Foi muito legal, ali que eu comecei a descobrir a questão do ritmo, que eu comecei a ver a semelhança com a música, a partitura dos corpos, os atores, os movimentos, as paradas, as pausas. Eu comecei a sentir alguma semelhança com os ritmos musicais e a dança e tudo mais. Foram pequenas coisinhas que ali eu percebi e que, até hoje, me acompanham, agora de um jeito mais inconsciente, já vem naturalmente no meu trabalho, foram coisas que apareceram, foi através do *Diabo Malandro* que eu dirigi.

A necessidade de trabalhar um texto com vários personagens impulsionou Monastério a dirigir um espetáculo infanto-juvenil:

Eu estreei como diretor, em 1978, com alunos, com dois textos infantis, eu tinha vinte e quatro alunos e precisava de peças com muitos... (risos), com muitos... então os textos que me caíram na mão foram de duas peças infantis. Mas, na verdade, na época eu pensava que era mais simples, depois fui ver que não era diretor, que não tinha a mínima intenção de dirigir.

Outro ponto a evidenciar nesta análise são os depoimentos dos entrevistados acerca das influências advindas de suas experiências de infância nas suas montagens teatrais destinadas aos mais jovens. Para Oliveira, os valores presentes na sua infância são de grande importância, assim como os personagens que faziam parte do seu imaginário:

[É importante] na medida em que determinados valores que eram importantes para mim na minha infância eu acabo mantendo nas histórias que eu acabo contando agora. Então, minha infância foi povoada por Robin Hood, aqueles contos assim onde a justiça, a bravura, entende? A amizade, a solidariedade, esses valores que compuseram a minha infância. Parece que isso eu tento jogar, ou trazer, ou discutir de novo nesses trabalhos que eu faço agora.

Messias também confessa a influência das histórias que escutava e da literatura com a qual interagia:

Nos primeiros espetáculos, sim, tinha muitas referências da minha infância, especialmente as histórias que eu tinha escutado e a literatura toda que a gente acabava lendo, e isso foi tudo pro meu primeiro espetáculo praticamente. E nos outros espetáculos, especialmente nos espetáculos que se seguiram mostrava mais as imagens da minha adolescência e da minha juventude, e do momento que eu estava vivendo ali e transportado pra um mundo fantástico.

Já Monastério destaca que a carência de referenciais infantis, enquanto jovem, acabou por influenciar a sua trajetória como diretor de teatro para crianças:

Eu acho que pela carência daquilo. É muito mais interessante ser criança hoje do que em 1950, eu nasci em 1952, não tinha essas montagens todas, tinha muito pouca coisa, acho que os primeiros contatos eram pelas questões indígenas, já com dez, onze, doze anos. E com o teatro... eu acho fui descobrir Disney, essas coisas todas já quase adolescente, me sobrou muito pouco tempo pra desfrutar essas coisas todas. Então eu fui ter redescoberto o teatro infantil, essas questões todas, já como adulto. Fui ver que era possível usar a fantasia sem sarcasmo, sem essa necessidade de estar dizendo coisas, entre aspas, importantes e, aliás, tendo a responsabilidade de que aquilo que eu estava falando vai ser ouvido e assimilado...

Outro momento interessante dos depoimentos dos entrevistados ocorreu a partir do meu pedido para que eles elessem, dentre as suas produções, as que consideravam de maior êxito e lhes proporcionaram maior satisfação, bem como as que representem seus insucessos. Nesse sentido, solicitei, também que destacassem aspectos que, em suas opiniões, teriam sido responsáveis pelo êxito ou pelo fracasso de tais montagens.

Quanto aos espetáculos considerados por Oliveira como exitosos, o diretor destacou duas montagens em especial:

Tem duas peças que eu acho legal ficar entre elas: *O Risco*, *Arisco*, *Corisco* e *Flicts* que, para mim, marcam muito mesmo. Porque os dois têm uma história que é, como é que se diz? Eles mexem com arquétipos. *O Flicts* é a história da cor que quer um espaço para colorir, então é o que todos nós buscamos na vida: uma identidade, um espaço para gente poder atuar, trabalhar, viver a vida, ter as suas relações e tal. Então tu falas aquilo e se estabelece uma empatia. A história do Zivaldo é uma maravilha! E *O Risco* é o ritual de passagem, de criança ele se apaixona pela moça e deixa de ser criança, passa para a outra fase. E, na história, o Senhor do Mal prende um dos amigos. Eram três amigos e ele prende um dentro de uma garrafa e os outros dois fazem o possível e o impossível para salvá-lo e tirá-lo de lá. Então isso também tem um apelo emocional

muito grande, pega todo mundo. Todo mundo já passou por isso, sente, agiria da mesma maneira. (...) O *Risco* era mais maniqueísta, era sempre essa luta do bem contra o mal, a peça era toda montada em cima disso, do maniqueísmo. Funcionava muito com as crianças. Eles pediam a história, eles se colocavam sempre do lado do bem, torciam para que o bem ganhasse e testavam os personagens que faziam a parte do mal. Mas o *Flicts* eu acho o mais amplo, pela linguagem do teatro de bonecos que atinge adultos e crianças e é o que mais longevidade teve, por esse momento de prazer que ele causa, entende? As pessoas param para assistir cinquenta e poucos minutos de peça, muitos pela história do Ziraldo e pela música, muitos pelos bonecos.

Messias também teve dificuldades para eleger apenas um espetáculo, dentre tantos que se somam à sua trajetória como destaques positivos:

Eu tive a felicidade de ter, no teatro pra crianças, espetáculos que foram citados por pessoas importantes, pessoas que eu considero, então... é engraçado que as pessoas citam espetáculos diferentes. Desde o... desde *A Viagem de André* até os mais presentes, que são *As Aventuras do Avião Vermelho*, ou o *Anil. As Aventuras de Mime Apestovich*, ou a trilogia dos palhaços, que é o *Serragem, Farinha e Farofa, A Pintura do Avião Vermelho e O Hipnotizador de Jacarés*. Eu confesso que gosto muito, sempre gostei muito do *Anil*, foi um espetáculo difícilimo de fazer e que eu mostrava exatamente a dificuldade do criador, tentava reproduzir e eu achava que era uma coisa tão difícil de ser entendida, mas não! Ela foi captada tranquilamente. *O Hipnotizador de Jacarés* eu também gosto muito, como eu gostava do *Serragem, Farinha e Farofa*, como gostava do *Avião Vermelho, Lili Invento o Mundo*, que a montagem feita com muito poucos recursos, com muita reutilização de material, e o resultado foi muito... eu me lembro que o Mario Quintana estava vivo, a gente foi conversar com o Mario Quintana e parece que aquele encontro funcionou como uma responsabilidade, uma promessa de assumir a coisa e fazer... e o resultado me agradou bastante.

Radde eleger a montagem de *Peter Pan* como a sua preferida:

Acho que é *Peter Pan*. Porque nós já apresentamos *Peter Pan* faz quatro, cinco anos também. Sempre que volta é sucesso. E tem essa coisa dos pais falando “meus filhos vinham aqui e estavam deste tamanho, agora estão deste...”, acho que este espetáculo tem uma coisa muito terna, muito romântica até, que é aquela história do menino que não cresce e isso toca todo mundo. E do jeito que nós fizemos, com o elenco que a gente fez, a gente nota que os adultos saem emocionados, então eu fico pensando como as crianças devem ficar também.

O texto de *Peter Pan* também foi citado como responsável pela montagem que mais orgulha de Lélis:

Peter Pan eu acho que foi um momento brilhante da minha carreira porque eu estava com um grupo muito bom. O *Face e Carretos* estava no auge da carreira de grupo, eu acredito que teria mais ou menos perto de dez anos de existência, os atores muito maduros, sabendo fazer, e já bem legais. E a peça foi muito bem adaptada, foi a primeira montagem em Porto Alegre, eu investi bastante em produção de efeitos, que a peça permitia, o voo da Sininho, o voo dos personagens, a floresta, o navio, as lutas de espadas, a questão emocional que a peça tem das crianças que querem uma mãe,

querem que a menina fique lá com eles sendo a mãe deles. Tudo aquilo ali era uma coisa que era uma peça infantil, mas ao mesmo tempo, era uma peça que era naturalista. Eu trabalho de maneira naturalista. E o lado emocional, o Capitão Gancho se desesperava porque o Peter tinha a Wendy e ele não tinha. Ele queria uma mãe pra ele também! Deu muito certo, as pessoas se emocionavam, choravam, o Teatro Renascença lotava, nós fazíamos duas sessões.

Monastério relata que um momento da montagem de *O Pequeno Príncipe em busca de um amigo* foi responsável por um dos momentos de maior emoção de sua carreira:

O momento da morte no *Pequeno Príncipe* é de repuxar o coração de uma maneira fantástica, e um dia, uma criança, “toquinha”, uns três anos, acho, subiu lentamente no palco, veio caminhando, abraçou o príncipe, deu um beijo e desceu. Nós ficamos em pânico primeiro e depois o elenco, público, técnico, tava todo mundo aos prantos. Era uma emoção louca! Acredito que aquilo tenha ficado marcado de uma maneira que jamais vou esquecer.

Quanto aos espetáculos mencionados pelos entrevistados como exemplos de produções correspondentes a insatisfações ou responsáveis por insucessos, destaca, primeiramente, o depoimento de Oliveira, que relatou os problemas enfrentados a partir da escolha de uma dramaturgia em especial, como responsáveis para que o resultado final de uma de suas peças não o contentasse:

O Jogo da Velha, texto meu também, que eu não gosto do texto, ele é confuso, mal resolvido, sabe? Eu leio de novo e acho muita confusão, muita coisa meio besta, até se fez uma temporada e outra, mas acabou talvez por isso mesmo, não sei... era confuso. Tem trabalhos como *Abracadabra* que eu gosto da forma, mas não gosto do conteúdo, por exemplo. Eu acho o texto muito babaca. É de uma amiga minha de Tramandaí que eu achei que devia fazer e tal a história, queria fazer uma coisa rápida e fácil assim que... mas aí no meio a gente demorou um tempo fazendo a peça porque foi buscar uma outra linguagem para fazer o trabalho, uma coisa mais corporal, que até ficou bonito, interessante, as crianças gostam, mas o texto em si não é uma coisa que me agrade.

Radde relata que o insucesso de público de uma de suas montagens talvez resida na escolha por um tipo de linguagem que se mostrou de difícil acesso naquele momento:

Putz, a menina que buscava o sol. Foi uma dificuldade para eu montá-lo, porque a gente trabalhou nele uma linguagem que, talvez naquela época não tivesse tanto... talvez hoje em dia ele funcionasse melhor. Não funcionou. Quem entendia criticamente falava que era maravilhoso, mas o público não. As escolas não gostaram.

A opção por determinado tipo de linguagem, acabou por ser responsável, também, por um momento não exitoso da carreira de Monastério:

O maior fracasso de todos os tempos, um espetáculo lindo, com um acabamento. Um trabalho de atores alucinante, cenário de primeira, trilha de primeira, coreografia excelente. Tudo! Chamava *A Original História da Chapeuzinho Vermelho*, A gente sempre ficava com aquela história: “Porque que um, dois, que monta a *Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve*, coisa e tal... se enche de dinheiro?! E nós, fazendo um trabalho super sofisticado, a gente não consegue! Vamos fazer uma versão” (...) A gente queria fazer *Chapeuzinho Vermelho*, mas a gente tinha pavor de fazer uma coisa babaca. (...) O Guto tinha sete traduções e na última era assim: a ambientação era durante a Revolução Francesa e (...) na estreia a gente convidou trinta escolas para assistir, como sempre fazia. Conseguimos vender uma apresentação (risos). O único que comprou foi o [Colégio] *Bom Conselho*, que o professor não conseguiu ir, não assistiu (risos), perdeu. Disse “eu compro” de olhos fechados. E todos que assistiram não quiseram o espetáculo, o espetáculo era um fiasco!

De Lélis apontou a complexidade de um texto, bem como a ousadia desmedida de uma proposta de espetáculo, que fizeram com que sua montagem não funcionasse:

Tem e eu vou citar até o nome, que é uma peça que foi remontada. Eu chamei assim *Dois Idiotas, Cada Qual no seu Tonel*, eu trabalhei com dois grandes tonéis. Eu estava ali, eu e as pessoas, não era bem o meu grupo, tá? Foram dois atores, um deles era um músico, eu não sei onde ele anda agora: Sérgio Oliveira, fez algumas trilhas muito boas pra mim. Nós piramos! Era o Sérgio Oliveira, um outro, Fernandinho, que eu não me lembro o sobrenome, acho que tá em Curitiba, eu diretor e o Oliveira músico em cena. Na peça existia uma galinha, eles brigavam pela galinha. Eu acho que eu fiz muito bem, mas acontece o seguinte, foi bem demais e aquela peça é uma crítica violenta contra a humanidade, uma bomba atômica e nós pegamos pesado, pegamos pesado mesmo! E os pais saiam incomodados “não, isso é peça pra criança? O que é isso?”. Eu não fiquei feliz porque não era bem o que eu queria, eu via a peça como uma crítica agradável, divertida, mas os pais se sentiam ofendidos e esse não era meu interesse, então eu errei a medida, me passei.

Messias respondeu minha pergunta com outras perguntas:

Pois é, o que é que é êxito pra ti? Êxito é o espetáculo lotar e todo mundo gostar? Ou é tu gostares do que tu fazes?

As indagações de Messias são convites à reflexão sobre as intenções de se produzir teatro direcionado ao público infanto-juvenil.

A seguir destaco os principais depoimentos dos sujeitos da pesquisa acerca da última questão formulada nas entrevistas, que visava tomar conhecimento sobre o porquê do entrevistado fazer teatro para crianças.

Oliveira, ao responder, deixou claro que entende que o teatro para as crianças é um excelente veículo para a formação da ética:

Eu acho que a gente poderia enumerar uma série de razões, desde as mais práticas até as razões mais filosóficas. Tem essa coisa da fruição do prazer estético, tu não precisas esperar até uma adolescência ou ser adulto para começar a ter, então uma criança pode e deve ser exposta à arte, à todas as artes, à boa música, ao bom teatro, tudo para começar a lidar com a fruição estética. (...) O teatro, para mim, cumpre um papel de civilizador, ele pode, mesmo não sendo didático, educativo, mesmo não pretendendo ser essas coisas, ele acaba cumprindo o papel de formação da ética na criança. (...) É um canal para passar esses valores, e valores que são importantes para nós enquanto sociedade ou enquanto indivíduos. (...) Eu acho que é indiscutível a necessidade da arte em qualquer idade do ser humano.

De Lélis refere-se às possibilidades criativas e lúdicas do teatro, e relaciona a criação teatral do diretor com a brincadeira infantil:

Fazer teatro é brincar, todo encenador é uma criança porque ele está brincando de montar, brincar de fazer casinha, de fazer personagem, essa coisa toda. Agora, então, no teatro infantil mais ainda, ele vai conseguir mais ainda tornar-se uma criança, entendeu? Mais ainda ele vai conseguir dialogar. E se ele é uma criança que quer qualidade, não é uma criança boba, é uma criança inteligente, criança não é burra, ele vai fazer melhor ainda. Então é por isso que eu acho que tem que fazer teatro infantil.

Já Messias revela que fazer teatro é uma necessidade para si e para que se continue a ter esperança na humanidade:

Eu faço teatro por necessidade, necessidade de testar tudo aquilo que eu quero, que eu quis a vida inteira. Que eu não consegui por uma dificuldade enorme de verbalização. Quando eu entrei na *Escola de Arte Dramática* eu era completamente gago. Eu queria vencer esta gagueira, esta dificuldade. Eu venci um pouco a gagueira, mas permaneci, como permaneço até hoje, muito tímido de me manifestar, de fazer palestras, de participar de grandes grupos. (...) Eu sempre fiz teatro para me expressar e eu descobri, no teatro pra crianças, que o que eu usava como ferramenta e como matéria prima era uma coisa que me preenchia, me satisfazia muito mais do que no teatro adulto. (...) Mas eu faço teatro pra criança por este prazer de exercitar a minha poesia. E eu acho o teatro para crianças fundamental para enriquecer o universo infantil que já é bastante rico. Se as crianças são capazes de, com um pedaço de madeira, transformar e ver nele um carrinho, um automóvel... (...) eu acho que o

teatro pra crianças é fundamental pra que a gente continue com esperança, continue acreditando no homem e continue acreditando que um dia pode acabar estas coisas todas que a gente acha que não devia existir como a miséria, a fome, a injustiça...

Em um artigo intitulado *Somos Todos Crianças*, Augusto Boal escreve que o cidadão jamais deveria “abandonar sua criança” e que o teatro é uma linguagem de poder, de diálogo e de relação com a sociedade, por permitir a interação com o mundo da palavra, dos sonhos e realidades. Segundo Boal (2004, p. 9),

(...) o bom cidadão não é aquele que apenas vive em sociedade, mas sim quem transforma para torná-la melhor. O teatro pode ser o meio através do qual vocês se tornem cidadãos, porque vocês podem imaginar um mundo mais feliz. Mas atenção: A Felicidade não pode ser individual, apenas. Como o teatro, a verdadeira felicidade é social: ninguém pode ser feliz fazendo outras pessoas sofrerem. A felicidade deve ser para todos: eu e você, nossa família e nosso país, a felicidade deve ser para o mundo inteiro, nações, raças, credos, idades. A felicidade é o diálogo.

O ator e diretor Marcello Caridade (2000) considera que a importância do teatro está na possibilidade de suprir a carência de interação das crianças e jovens com eventos de natureza artística, pois a ausência dos mesmos,

(...) faz com que a "idiotice" se estenda cada vez mais entre nós! É preciso entender que fazer teatro para criança é bem mais complicado que fazer para o adulto, pois é uma "dramaturgia" que não vai só entreter, mas também educar, informar. (...) Quando se tenta responder tais questionamentos fica patente a escassez de suporte teórico. Principalmente porque a produção cultural dirigida à criança, vem sendo praticada sem os cuidados necessários, e depois porque o preconceito de que estes bens culturais não garantem o mesmo status que se confere aos dirigidos ao público adulto. Mais que isto, constata-se que o conteúdo daqueles produtos culturais estão estritamente vinculados a uma visão onde prevalece a consideração da criança como um consumidor em potencial. Isto quer dizer em uma sociedade regida por interesses capitalistas, um consumidor "frágil e inocente" significa "lucro fácil". Acrescente-se aí, a convivência da família e da escola que na maioria das vezes aceitam este jogo de conveniência, sem ter condições de colaborar para uma transformação favorável.

Da mesma forma, o professor, ator, diretor teatral, músico e compositor Eduardo Montagnari (2000) define a importância do teatro:

Há, quem julgue ser o teatro uma forma artística anacrônica, incapaz de acompanhar o ritmo de um tempo que ocupa nossos sentidos sem que possamos dar conta dos nossos próprios *gestos*. A questão parece residir aí. Talvez essa incapacidade seja a esmagadora e terrível verdade que transforma o teatro em uma necessidade que talvez nunca tenha sido tão imperiosa. O teatro não tem o ritmo dos modernos meios

de comunicação. Não tem, não deve e nem precisa ter. Seu tempo pertence a outra realidade. Pertence à realidade da criação, da invenção, do prazer das descobertas. Pertence à realidade do teatro. Uma realidade sem a qual nossa própria realidade parece perder sentido. Cada vez mais!

O diálogo com os sujeitos entrevistados, diretores de teatro em evidência na cidade de Porto Alegre, e as relações dos seus comentários com os teóricos que embasam a minha pesquisa permitiram-me refletir sobre diversos aspectos referentes ao teatro dirigido a crianças e jovens. No capítulo seguinte, que traz as Considerações Finais do meu estudo, apresento uma síntese dessas reflexões.

Considerações finais

Sou professor da disciplina de Língua Portuguesa, com uma extensa carga horária na Educação Básica, e diretor de teatro, graças a Deus, de um grupo em franco crescimento, com uma constante pesquisa de linguagem e uma gama considerável de temporadas de nossos espetáculos.

Acredito que da mesma forma que a minha pesquisa não se iniciou no Curso de Mestrado, ela não se esgota na conclusão desta Dissertação, pois se trata de um assunto que faz parte da minha busca enquanto profissional de teatro, enquanto professor e enquanto pessoa. E se até o momento não encontrei respostas definitivas, encontrei pistas que me dão convicção de que, pelo menos, não as busco sozinho.

Se minhas hipóteses, antes do Mestrado, eram embasadas numa prática constituída por erros e acertos, agora, graças à oportunidade de fazer parte do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e de interagir com professores e autores, antes tão distantes, neste momento considero que me seja possível fundamentar estas pistas, compreender e partilhar das visões dos sujeitos da minha pesquisa.

Uma das minhas principais constatações, a partir dessas visões, é que não há diferenças significativas entre se produzir teatro para jovens e crianças e para adultos, pois ambas as formas são, acima de tudo, teatro.

Outro aspecto a ressaltar é que não há razões para se classificar o teatro destinado ao público infanto-juvenil como um teatro “menor”, de menos importância, em relação ao teatro dito “adulto”, porque ambos são, acima de tudo, teatro.

Antes, porém, de apresentar as constatações sobre quais aspectos presentes em um espetáculo destinado aos jovens e às crianças o classificam como um espetáculo de qualidade cabe esclarecer qual é o sentido da palavra qualidade nesta Dissertação.

Carneiro Netto (2008) define qualidade como “uma experiência estética e emocional: beleza visual, inventividade, liberdade de ideias e poesia do texto”.

A partir da interação com os sujeitos da pesquisa é possível concluir que, no caso do teatro destinado a crianças e jovens, o espetáculo de qualidade é aquele que não toma seu público por seres rasos, vazios, carentes de conteúdos e isentos de posicionamento, e sim aquele que dialoga com os seus repertórios anteriores. Nesse sentido, considero que a proposta de ultrapassar os estereótipos na constituição de personagens, por exemplo, principalmente dos personagens-criança, seja uma forma extremamente oportuna de se estabelecer relação com esse público.

Nessa perspectiva, o teatro de qualidade para crianças é aquele capaz de compreender as infâncias, de explorar os interesses das crianças que se inserem no momento histórico presente, que vão muito além do repertório tradicional dos contos de fada. É o teatro feito com arte, com seriedade pelo trabalho artístico, que aborda conteúdos relevantes, interessantes, inteligentes, com um tratamento estético aprimorado (que não demanda, necessariamente, uma produção de alto custo, mas decorre de um pensamento estético sofisticado), e que agrada também aos adultos, pois o bom teatro agrada a qualquer público.

As reflexões possibilitadas pela pesquisa levam-me a considerar que o teatro infantil de qualidade é aquele que, antes de tudo, se dirige à criança como um ser pensante, como um indivíduo autônomo, apto a criticar e analisar. Sendo assim, esse teatro não se propõe a ensinar, a transmitir uma mensagem, ou a encerrar uma lição de moral, ao contrário, busca incentivar a criança a partilhar, através de personagens e histórias, momentos de prazer estético e experiências de vida que contribuam para seu crescimento como pessoa e que permitam a ela imaginar, refletir, criar e elaborar seus próprios ensinamentos.

Outros aspectos mencionados pelos sujeitos da pesquisa como presenças necessárias para se construir um espetáculo teatral destinado a crianças e jovens foram a “magia”, a “ludicidade” e a “simplicidade”. Nesse sentido, eles relataram que a qualidade em um espetáculo teatral infanto-juvenil passa pela busca constante de seus envolvidos (atores, diretores, técnicos e produtores), pelo desafio de se reinventar a cada momento, valorizando muito mais a criatividade do que o terreno seguro das fórmulas prontas.

A qualidade de um espetáculo para jovens e crianças reside, portanto, na seriedade e no compromisso dos artistas com o trabalho, no seu prazer de cativar a criança durante o intervalo de tempo que ela estiver presente ao evento teatral e, quem sabe, no tempo que o espetáculo permanecer como parte das suas emoções.

Entretanto, de acordo com os diretores que entrevistei, a busca da qualidade por parte dos profissionais de teatro que se dedicam ao público infanto-juvenil nem sempre determina o sucesso do seu trabalho, pois esse tipo de produção ainda carece

de reconhecimento no nosso meio, e sofre sérios preconceitos. De Lélis argumenta em favor da valorização do teatro dirigido ao público infantil:

Tem muita gente que acha que é teatro menor, o teatro pra começar, pra iniciantes. Todas essas classificações, eu descarto. Eu acho que isso não é correto. Ele é um teatro mais específico porque ele se destina a não adultos, nós temos uma definição, até dezoito anos é menor e antes ainda, é criança e aí, o imaginário, o mundo é diferente, então é lógico que o teatro, ou o livro, tu vai buscar é um livro que é pra criança que esta recém começando a ler, é um livro menor? Não! É um grande livro porque esta conseguindo atender aquela criança, um Saramago não conseguiria. Então, para aquela criança o Saramago é menor e o Ziraldo é maior. Porque ele vai falar, ele vai colocar uma coisa muito “simplinha”, *O Menino Maluquinho*, por exemplo, e a criança vai entender e vai gostar. Então, esse maior e menor é relativo, quem disse que o teatro infantil é um teatro menor, tem preconceito, está equivocado, está totalmente errado.

Nesse sentido, acrescentam-se as palavras do diretor Ricardo Gomes (2000):

O teatro, para mim, é encontro, só que nesse encontro, quem está em cima do palco é, digamos assim, o anfitrião. O ator é a pessoa que se preparou para esse encontro, enquanto o espectador vem aberto para receber e trocar com o personagem. Penso que na questão estética não existe diferença entre o teatro infantil e o teatro adulto. Aliás, muitas obras em diversos setores, cinema, teatro e literatura, podem ser consumidas por um adulto ou uma criança, o que muda são os níveis de leitura. E não quer dizer que o nível de percepção da leitura da criança seja menos rico do que o do adulto, muito pelo contrário.

Tais reflexões levam a pensar se a perda de espaço do teatro na nossa cultura de massa não seja devida ao fato de que, ao tentar fazer frente aos recursos da mídia (a exemplo da televisão e do cinema), o artista acabe por negligenciar justamente o caráter de “encontro” da experiência teatral, que faz do “teatro uma arte intensa e efêmera, cujo valor reside no confronto e na cumplicidade palco-plateia” (ORTIZ, 1999).

Para o pesquisador Eduardo Montagnari (2000):

[Em] nosso mundo, fundado na ideia de progresso. Nossa sociedade, ininterruptamente globalizada em espetáculos de violência, grandeza e miséria (sem querer fazer jogo de palavras, mas já o fazendo), parece ter feito do teatro uma arte superada: fora do tempo e da realidade. Há, por essa razão, quem julgue ser o teatro

uma forma artística anacrônica, incapaz de acompanhar o ritmo de um tempo que ocupa nossos sentidos sem que possamos dar conta dos nossos próprios *gestos*. A questão parece residir aí. Talvez essa incapacidade seja a esmagadora e terrível verdade que transforma o teatro em uma necessidade que talvez nunca tenha sido tão imperiosa. O teatro não tem o ritmo dos modernos meios de comunicação. Não tem, não deve e nem precisa ter. Seu tempo pertence à outra realidade. Pertence à realidade da criação, da invenção, do prazer das descobertas. Pertence à realidade do teatro. Uma realidade sem a qual nossa própria realidade parece perder sentido. Cada vez mais!

Para finalizar estas Considerações Finais, deixo registrado que sou uma pessoa apaixonada pelos meus dois ofícios, o de professor de Língua Portuguesa e o de diretor de teatro, este último, de um modo muito especial. Em ambos, o que me dá mais prazer é a interação com o universo dos jovens e das crianças, bem como a possibilidade de interferir positivamente nele.

No cotidiano da minha sala de aula, bem como na realização dos espetáculos dos quais participo, tenho buscado proporcionar aos indivíduos com quem interajo a possibilidade de que reflitam sobre o mundo que está a sua volta e sobre a condição do ser humano.

Desejo que o meu trabalho de Mestrado possa, de alguma forma, contribuir para a discussão acerca do teatro produzido para jovens e crianças, ampliando a literatura a respeito do tema, pois são raros os textos produzidos sobre o assunto. Vejo o teatro, principalmente o destinado aos mais jovens, como um excelente meio para que o ser humano se redescubra e amenize as fronteiras erguidas entre si e seus semelhantes, tornando a vida mais agradável e positiva.

Referências

ALBINO, Lia Cupertino Duarte. *A literatura infantil no Brasil: origem, tendências e ensino*. In www.litteratu.com, acesso em 20/01/2010.

ALVES, Rubem. *A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir*. São Paulo, Papyrus, 2007.

_____. Dimenstein, Gilberto. *Fomos maus alunos*. São Paulo, Papyrus, 2007.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro, LTC, 1981.

BATTAGLIA, Maria José de Almeida. *Um pouquinho do teatro infantil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *A sociedade individualizada*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *Vidas para consumo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. *Entrevista ao Jornal Folha de São Paulo*, em 11/03/2007.

BELTRAME, Valmor (organização). *Mesa redonda do 4º Fenatib*, In www.cbtij.org.br, acesso em 06/05/2010.

BLOG DO CADERNO GAZETINHA do Jornal Gazeta do Povo de Curitiba-PR *post* de 29/03/2005. www.gazetadopovo.com.br/gazetinha, acesso em 30/03/2005.

BOAL, Augusto. *Somos Todos Crianças*, In: Revista do 2º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para Infância e Juventude. Rio de Janeiro, 2004.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993

BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedos e companhia*. São Paulo, Cortez, 2004.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2005.

DUNCAN, Pâmela. *A preparação do ator: uma frase esquecida dentro do teatro infantil?* In www.cbtij.org.br, acesso em 03/05/2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. www.itaucultural.com.org.br, acesso em 25/07/2009.

ENTREVISTA COM MARCELLO CARIDADE. In www.cbtij.org.br, acesso em 05/05/2010.

FEIJÓ, O. G. *Corpo e Movimento: Uma Psicologia para o Esporte*, Rio de Janeiro, Editora Shape, 1992.

FERREIRA, Taís. *Breve histórico do campo do teatro infantil no Rio Grande do Sul*. In: www.portalabrace.org, acesso em 06/07/2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Caderno Mais!*. 11 de março de 2007.

FREITAS, Cristiano Luiz. *Balanço final do 14.º Festival de Teatro de Curitiba/2005*. Caderno Gazetinha do Jornal Gazeta do Povo, Curitiba, 29/03/2005.

HEEMANN, Claudio. *Doze anos na primeira fila*. Porto Alegre. Alcance, 2006.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. *O novo século – Entrevista a Antonio Polito*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

HOHLFELDT, Antônio. *Obra emocionante que diverte crianças e adultos*. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 09/12/2006.

_____. *Crítica: A Princesa Engasgada*. Jornal do Comércio, 13/04/2006.

HONORÉ, Carl. Crianças sob pressão. In <http://www.sinpro-rs.org.br/extraclasse/dez09/>, acesso em 21/3/2010.

JORNAL O GLOBO. *Segundo Caderno*. In <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com>, acesso em 21/11/2009.

JÚNIOR, Lourival Andrade. *Teatro na escola ou teatro da escola: o impasse permanente*. In www.cbtij.org.br, acesso em 02/05/2010.

KÜHNER, Maria Helena. *A criança e o teatro - de que crianças falamos?* In www.cbtij.org.br, acesso em 02/05/2010.

KOENOW, Alice. *O teatro na escola*. In <http://facespara.blogspot.com>, acesso em 12/03/2010.

LEVY, Daniela. *Infâncias*. In www1.folha.uol.com.br, acesso em 20/02/2009.

LISBÔA, Eliane. *Teatro infantil: uma arte de adultos*. In www.cbtij.org.br, acesso em 14/06/2009.

LINN, Susan. *A importância do brincar*. In <http://www.alana.org.br/criancaconsumo>, acesso em 1º/05/2010.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil?* São Paulo, Brasiliense, 1994.

LÜDKE, Menga e ANDRE, Marli. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo, EPU, 1986.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Global Editora, 2004.

MARCHI, Diana Maria. *A literatura infantil gaúcha*. Porto Alegre, Editora UFRGS, 2000.

MATTA, Luis Eduardo In www.digestivocultural.com.br, acesso em 21/03/2009.

MONTAGNARI, Eduardo. *A importância de representar para crianças*. In www.cbtij.org.br, acesso em 05/05/2010.

NASPORINI, Marisa. *O desafio da criatividade*, in www.cbtij.org.br, acesso em 06/05/2010.

NETO, Dib Carneiro. *Pecinha é a vovozinha!*. São Paulo, DBA, 2003.

OCHÔA, Pedro. *Teatro infantil ou teatro?* In www.cbtij.org.br, acesso em 02/03/2009.

OLIVEIRA, Roberto. *Torturando crianças no teatro infantil*. In <http://modestofortuna.blogspot.com>, acesso em 10/07/2009.

ORTIZ, Fátima. *A linguagem cênica no teatro para crianças*. In www.cbtij.org.br, acesso em 12/06/2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo, Hucitec, 1993.

PIAGET, Jean. *A psicologia da criança*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. *No reino da desigualdade*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

SANDRONI, Dudu. *Seminário Permanente de Teatro para a Infância e Juventude*, 1997. In: www.cbtij.org.br, acesso em 17/01/2010.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. *Brincadeira e conhecimento*. Porto Alegre, Mediação, 2004.

SOUZA, Maria Aparecida de. *Teatro infantil ou teatro para crianças?* In www.cbtij.org.br, acesso em 03/04/2009.

HONORÉ, Carl. *Criança com agenda cheia não é sinônimo de adulto bem-sucedido.* In www.fbcriativo.org.br, acesso em 1º/05/2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro.* Porto Alegre, L&PM, 1987

VERMELHO, Jorge. *Direção do ator no teatro para crianças.* In www.cbtij.org.br, acesso em 30/05/2009.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil brasileira.* Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.

ZURAWSKI, Paula. *Com qual idade posso levar meu filho ao teatro?* In <http://revistacrescer.globo.com>, acesso em 14/01/2010.

Apêndice

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Bloco 1 – Acerca da interação do entrevistado com o teatro e da sua visão sobre este fenômeno.

- O teu primeiro contato com o teatro se deu de que maneira?
- Qual foi a grande montagem destinada ao público infantil que te marcou? Por quê?
- Como tu vêes o cenário atual do teatro porto-alegrense em ambas as categorias?
- Tu achas que há algum tipo de preconceito contra o teatro feito para crianças?
- Qual a tua visão sobre os prêmios Açorianos e Tibicuera?

Bloco 2 – Sobre a noção de “criança” do entrevistado.

- Na tua opinião, ser criança é...

Bloco 3 – A visão do teatro para crianças do entrevistado.

- Tu assistes teatro feito para crianças? Por quê?
- Como tu enxergas a mediação do teatro feito para crianças?

Bloco 4 – Questões sobre a produção teatral do entrevistado.

- Tu vêes alguma diferença entre dirigir espetáculos para crianças e para adultos?
- Quando tu comesças teus trabalhos, costumavas definir de antemão a faixa etária para quem será apresentado o espetáculo? Por quê?
- O que te levou a dirigir espetáculos para crianças?
- Em que medida a tua infância é refletida nos teus espetáculos destinados às crianças?
- Com relação aos elementos teatrais (luz, música, cenários, figurinos) como tu enxergas a sua utilização em ambas as categorias, observas diferenças?
- Existe diferença entre a preparação de um ator para um espetáculo adulto e um infantil?
- Que espetáculo teu tu consideras que mais marcou as crianças que o assistiram? Por quê?
- Existe, dentre os espetáculos que tu participaste algum que tu não consideras exitoso? Caso positivo, por que achas que isso aconteceu?
- Qual dos dois públicos consideras o mais exigente?
- Por que fazer teatro para crianças?

DECLARAÇÃO

_____ declara que foi esclarecido sobre os objetivos e justificativas desta pesquisa e concorda com a utilização dos seus dados para a sua realização.

DATA: ___/___/___

Assinatura do participante

Entrevistado

Assinatura do pesquisador

Gilberto Fonseca

Bloco 1: Questões acerca da interação do entrevistado com o teatro e da sua visão sobre esse fenômeno

O teu primeiro contato com o teatro se deu de que maneira?

RO - Eu me lembro, há vinte anos atrás, antes da reforma do Teatro São Pedro, eu fui assistir a uma peça que se chamava... acho que era *A Moreninha*, aquela da Ilha de Paquetá... acho que era *A Moreninha*... eu tinha lido o livro, então foi encantador ver a peça. Não sei que grupo era, o que que era, mas era uma coisa meio que da linha de colégio. Acho que do colégio, não lembro direito, só sei que fui assistir a esse espetáculo e achei bárbaro aquilo e fiquei... parece que aquilo me despertou para ficar atento a essa coisa de teatro. Logo em seguida, no colégio em que eu estudava, montaram um grupo de teatro e eu fui participar da história. Depois estudei no *Júlio de Castilhos* e, de novo, me envolvi com teatro e aí, quando fiz vestibular, fiz vestibular para medicina, que era o que minha família queria, esperava de mim, e botei como outra opção direção teatral, porque podia se colocar mais uma opção, e aí passei em direção teatral. Me matriculei, entrei no DAD e aí não parei mais. Isso foi em setenta e quatro e aí não parei mais de trabalhar com isso. Saí do DAD, mas continuei fazendo teatro. Nunca interrompi verdadeiramente esta atividade, embora tenha interrompido algumas vezes porque eu brigo com o teatro, acho impossível aquilo, que tá demais... vou fazer outra coisa da minha vida e acabo voltando...

Foi a escola que te levou ao teatro?

Eu não me lembro disso. Exatamente eu não me lembro, eu acho que foi uma atividade da escola, que a gente foi em grupo, a nossa aula ou, mesmo que eu tenha ido sozinho eu acho que era uma atividade da escola. “Vão lá ver, depois vocês tem que fazer um trabalho sobre isso!”. E aí eu fui assistir a essa peça: *A Moreninha*... não lembro. Aquela que a mocinha e tal, da Ilha de Paquetá... não lembro se é *A Moreninha* ou *Meu Pé de Laranja-Lima*...

DM - Meu primeiro contato de teatro, no teatro pra crianças, que me deixou traumatizado um pouco, foi *A Fada Macambira*, o nome da peça, eu não me lembro o ano. Ah... a peça, só pela ficha técnica dá mais ou menos pra ver o ano. A peça era do Glênio Peres e as músicas do Lupicínio Rodrigues. E o meu irmão, o Darcílio, cantava na peça. Eu digo que o meu trauma se deu em virtude de que tinha... era usual... era comum na época a participação das crianças... ah... eles te faziam perguntas e “quem é que sabe responder? Tu!” e eu ficava com um medo muito grande de que me perguntassem alguma coisa. Fiquei intranquilo até o final do espetáculo, com medo (risos) de que me chamassem pra responder sobre alguma coisa. Então... ah... mas a peça que marcou e que me fez entrar pra escola, pro DAD, na época CAD, foi *A Ópera dos Três Vinténs*, com a direção do Luis Paulo de Vasconcelos, foi em 1967, uma coisa assim, ou 68, não sei... sei que foi o ano que o homem pisou na lua. Eu me lembro que eu cheguei em casa depois da apresentação e tava lá, na TV, o homem pisando na lua.

RR - Através de militância política. Durante a minha juventude e tal, já era passagem para adulto, desde a legalidade, eu me voltei para a militância política e eu tinha uma amiga que era muito forte, muito atuante. Eu tive no chamado *Grupo dos Onze*, que muita gente não ouviu falar, mas era uma militância política antes da revolução de 64 e esse grupo foi um dos mais perseguidos durante a época da ditadura. Teve um período que eu tive que me ocupar por aí e tal, daí eu pensei: “o cara só apanha na

35 Nas entrevistas constam as respostas dos sujeitos em estado bruto; quando houve uso de parte das mesmas para análise, os dados foram aprofundados no sentido da identificação de eventuais citações de espetáculos, datas, espaços, artistas e técnicos. As ocasionais perguntas (fora do roteiro estabelecido) constam recuadas em negrito. Os sujeitos estão identificados por duas letras maiúsculas, que correspondem às iniciais dos seus nomes.

rua dos milicos, da brigada. A gente tinha que trabalhar com consciência, atingir mais a consciência das pessoas, não se expor levando pau diretamente". E, como eu escrevia, escrevia muito, muito, um dia eu fui ver uma peça, *O Castiçal*, no Teatro São Pedro. Achei horrível! Comentei com uma amiga "vi uma peça de teatro ontem, uma droga!" e ela "ué, se tu és tão bom por que tu não escreves uma peça?" e eu escrevi uma. Escrevi a primeira, *João e Maria nas Trevas*, que é uma peça adulta sobre o obscurantismo do analfabetismo, a exploração do homem do campo, tudo que era proibido naquele tempo... e a peça foi proibida na primeira noite de apresentação pela censura, e aquilo ali claro que nos motivou e nós começamos a trabalhar com o debate. Levávamos a peça clandestina e debate, debate, debate... e não era então pela estética, era pelo lado político. O estético veio três, quatro anos depois, quando eu comecei a gostar daquilo ali, mas foi assim.

E como espectador?

Como espectador minimamente. Quando eu escrevi essa peça nunca tinha lido nenhuma e, ao mesmo tempo, tinha visto umas três peças na minha vida. Nunca tinha me atraído, aliás, todas as peças que eu vi eram ruins.

Tu não tens a lembrança da primeira peça que tu assististe?

Não. Não tenho. Não lembro. Ver uma peça era muito difícil naquela época, não tinha teatro.

NM - Primeiro contato com o teatro... foi estranho. Eu acho que com seis, sete anos de idade eu nunca tinha assistido nada e a professora perguntou quem é que queria fazer uma peça, e eu, que era um dos mais tímidos, pulei e disse "eu quero". E foi umas daquelas coisas, de encenação de colégio, pegava uma música, encenava a música, e era uma música tipo do Pinóquio, que era moda naquela época. Era 1958. A gente... eu era bem pequenininho, me botaram na terceira fila de figurantes e eu tava feliz, não me interessava o papel, eu queria era estar lá. E já de cara o diretor apareceu. Comecei a dizer para as pessoas... todo mundo fazendo e eu "é assim, é assim", dando palpites.

Com seis anos?

Com seis anos. Daqui a pouco já ganhei um papel um pouco maior... e depois, a primeira vez que eu assisti alguma coisa, foi num circo-teatro, uma montagem do *Médico à Força*. Que idade eu tinha? Acho que uns dez anos...

Tu fizeste teatro antes de assistir então.

Bom, aí eu assisti, na escola eu fiz... é, eu fiz teatro antes de assistir. Na escola com dez, onze anos, eu já estava fazendo alguma outra coisa. E depois só com dezenove anos, eu tinha largado a faculdade de engenharia, estava fazendo sociologia e vivia louco atrás de uma coleguinha, muito bonitinha, acompanhava ela pelas ruas e tentava puxar ela para o meu lado, e ela "não, amanhã tenho ensaio", quando ela falou "ensaio" eu "como assim ensaio?" e ela me levou para o grupo dela. Bom a partir daí é 1971, eu já começo a trabalhar em teatro.

CL - O meu primeiro foi na infância, ainda, quando assisti algumas peças daqueles clássicos. *Moreninha* eu me lembro que eu assisti e assisti *Memórias de um Sargento de Milícia*". Olha, eu me lembro dos nomes, mas não me lembro das peças. Então, começou bem na infância meu contato com teatro.

Qual foi a grande montagem destinada ao público infantil que te marcou? Por quê?

RO - Essa é fácil de responder, se chama *As Aventuras de Mime Apestovich do Princípio ao Meio* ou *A Vida de Mime Apestovich do Princípio ao Meio*, uma coisa assim, tá? A peça era dirigida pelo Dilmar Messias. Pra mim o Dilmar é o grande diretor de teatro infantil de Porto Alegre. Ele já fez coisas... ele tem um lirismo, uma fantasia assim, que a mim encanta muito, sabe? E são peças que acabam fazendo

muito sucesso às vezes, né? Então é um teatro que se equilibra muito bem entre essa coisa de buscar recursos, né? Jamais poderia ser considerado um “caça-níquel”, no entanto, são peças que se dão muito bem comercialmente, mais pela qualidade artística que ele imprime. E a *Mime* era fantástica, era com o Leverdógil ainda, o elenco era o Ike Gomes, tinha músicas, tinha sons ao vivo, com a participação mesmo do elenco. O Dilmar usa muito isso da música muito presente em cena, o circo, a música, essas são as influências dele.

E ela te marcou por quê? Especificamente assim...

(Longa pausa – Roberto fica pensando...) Não sei, é um espetáculo que me tocou emocionalmente, a minha sensibilidade, pela... pela... fantasia e esse lirismo que o Dilmar consegue. O trabalho parece com um tempo diferente do meu, porque o meu teatro infantil é mais corrido, mais dinâmico e o dele é lírico, tem tempo, é mais poético, sabe? É um outro tipo de poesia.

DM – *Flicts* foi um espetáculo, um dos primeiros que assisti, assim... já como espectador especial, já começando... já fazendo teatro. É, foi *Flicts*... e... qual? Agora me deu um branco, não me lembro... assim, espetáculo que me marcou mesmo foi o *Flicts*.

O Flicts dirigido pelo Roberto Oliveira?

Não, o *Flicts* dirigido pela Maria Helena Lopes.

Maria Helena Lopes?

Já faz tempo. Quando eu faço uma entrevista, eu me dou conta que eu tô ficando velho... (risos) É quando eu dou uma entrevista...

Por que ele te marcou? O que é que tinha neste espetáculo que tu consegue te lembrar que tenha te marcado, que tenha te encantado assim?

Tinha, porque os espetáculos da época sempre tentavam reproduzir com fidelidade algumas coisas com mais fantasia, e o *Flicts* era bem simples. Era um espetáculo com poucos recursos cênicos, mas, que ao mesmo tempo prendia a atenção... hum... bastante a atenção. (pausa) Que eu estou lembrado.

RR - Pois, por uma coincidência foi *A Menina das Estrelas* mesmo, porque ela foi feita pela primeira vez em 1975, quando nós iniciamos com o projeto *A escola vai ao teatro*, que sobrevive até hoje e faz com que todos nós sobrevivamos também. É o que nos sustenta principalmente. A gente atinge com esse projeto 40.000 crianças por ano, todos os anos, às vezes mais, outras um pouquinho menos, mas foi quando eu tive a ideia de que não dava mais para trabalhar com o teatro adulto, por problemas de censura e todas as minhas primeiras peças foram proibidas, tiradas de cartaz e tal. Bom, quem sabe se a gente trabalhasse a consciência da criança então? Com beleza, com qualidade, com mensagem... aquela história da mensagem. Então *A Menina das Estrelas* marcou esse esforço de começar a trabalhar com a criança diretamente nas escolas, ou através das escolas. Então não tinha muita discussão política e era meio propícia, mas a maioria das outras que a gente veio fazendo com o tempo sempre tem alguma busca, *Os Saltimbancos* então é uma coisa... mas eu me lembro que as escolas nos recebiam, vocês professores nos recebiam assim, meio camuflados no portão das escolas, nem deixavam nós entrarmos para oferecer o produto e ali a gente resolvia e tal... bah, teatro, e assim foi. Hoje não. Hoje é por *email*, por telefone... nós temos mais de trezentas escolas que trabalham conosco. Mas foi *A Menina das Estrelas*.

Tu dirias que foi como espectador também?

Como espectador? Como espectador... para teatro infantil... essa montagem atual tem pequenas diferenças práticas da inicial. Muito pequenas. A gente até colocou aquele tênis, aquelas plantas, aquela história toda ali homenageando meu pai, que foi quem criou o cenário, então, praticamente, e o meu pai me ensinou isso naquela ocasião, porque, quando tu lê o texto original do Jurandir Pereira ele diz: uma casinha na

floresta e tal. E o meu pai começou... “eles são seres, que naquele lugar ficam pequeninhos, meio duendes, então a gente faz um cenário maior, o cara mora em um tênis”, e eu disse: “bah, mas que ideia boa!”. Então começamos a criar todas as coisas maiores para eles parecerem menores. E funcionou, todo mundo se encantou com aquilo. Então ali eu entendi a possibilidade dessa praticidade, da mágica assim e tal... então em todos os nossos espetáculos a gente tem assim, grandes surpresas, no *Peter Pan* eles voam, não sei se tu chegaste a ver *Peter Pan*? A própria *Branca de Neve*, a bruxa se transforma na frente do público, a rainha se transforma na bruxa na frente do público assim... não é duas pessoas, é uma só que faz um negócio ali, então sempre tem uma magia. E é isso aí, a praticidade do teatro infantil foi nesse caso aí.

Foi, então, como espectador o espetáculo que mais te marcou?

Foi também. (Pausa) Agora que eu entendi a tua pergunta anterior. O que eu tivesse visto como espectador que tivesse me marcado.

É.

Não vou dizer que é a minha peça. Isso aí tu tiras fora. Eu vi muitas coisas interessantes por aí, deixa eu tentar lembrar alguma coisa, porque as coisas sempre me chamavam a atenção.

Mas eu também não teria nada...

É... Eu acho que assim: onde eu aprendi a praticidade foi nessa peça.

Porque essa conversa, quanto mais for fiel, melhor para mim...

Até vou te dizer por quê. Porque, naquele tempo, fora o Dilmar, que tava... mais um ou outro aí, não tinha o que tu veres para te referenciar, então... não existia. Não tinha nem teatro! A gente fazia nas escolas, fazia nos auditórios, então é isso. Claro que eu devo ter visto coisas que me encantaram.

Não tem nenhum problema.

Tá.

NM - Não sei, eu acho que eu tenho três montagens que me marcaram, em 1986, a simplicidade da peça *Mil e Uma Histórias* que me marca porque a gente inicia um tipo de linguagem que vai nos permitir termos uma cara dentro do teatro infantil nacional. Tinha a cara de companhia teatral este tipo de espetáculo. Ele é simples, tinha sido escrito para ser ensinado com cantigas de roda e eu decidi colocar *rock in roll* e era uma coisa absolutamente despretensiosa, daqui a pouco começou a ganhar prêmios, ser editado, era um escândalo. A segunda montagem que me marca muito é *O Pequeno Príncipe*, porque aí a gente começou a sofisticar bastante a linguagem e porque tinha chegada com as pessoas. Eu me lembro uma apresentação em São Paulo que estava cheio de problemas para gente poder apresentar, em função de direitos, tava cheio de críticos, jornalistas especializados, coisa e tal, a Tatiana Belinky, o Clóvis Garcia, o Jeferson não sei quem mais, o Guzik... tinha um bando de gente especializada e tinha gente de teatro também, e quando terminou o espetáculo a maioria deles tava com lágrima nos olhos. Teve um que nos disse “Não é porque a história simplesmente nos pegou, é muito bom teatro”. Bah, aí a gente foi às nuvens de felicidade. E o terceiro, que aí a linguagem já foi ao auge da sofisticação, foi *Os Guerreiros da Bagunça*, foi em 89, porque com essa questão a gente vê que sofisticando a linguagem, colocando uma série de elementos difíceis de ser administrados como atores tivessem que cantar, dançar, manipular bonecos, fazer *clown*... combinar uma série de técnicas. Conseguir um grupo coeso, bom, e o espetáculo funcionar maravilhosamente como funcionava, aliás, aí eu comecei a me questionar se realmente estava fazendo teatro infantil, porque os adultos babavam com aquele espetáculo. A gente também começou a se questionar bom, espera aí, estamos sofisticando demais? De

repente a gente está perdendo o foco, que são as crianças. Mas sempre com aquele pensamento que nós tínhamos, preferíamos errar por atirar por cima do piano, nunca atirar por baixo. Nunca fazer um espetáculo que fosse subestimar ninguém. Podia ser complexo demais, bom erramos por ser complexo demais, mas não por ser babaca. E era maravilhosamente igual servia como elemento de “bom até aqui”, a partir de agora se queremos fazer alguma coisa teremos que simplificar, voltar as origens, voltar a questão mais simples que era a simplicidade de linguagem, de narrativa. Então estes três espetáculos que me deixam mais marcado.

Algun que não tenha sido teu e que tenha te marcado assim?

Eu assisti... mais do que os espetáculos, as linguagens de algumas pessoas, espetáculos que eu assisti me marcaram muito. Duas particularmente: Ilu Krug e a Fátima Ortiz. Duas pessoas que me deixaram encantado com as coisas que faziam, não só o espetáculo, o que eles faziam em geral. O Ilu com aquela coisa mágica, encantadora, genial e a Fátima com uma criação bem maluquinha, bem... e uma capacidade em elaborar isso. E tem, claro, tem espetáculos que realmente, que me deixam... me tocaram que são espetáculos do Dilmar. O Dilmar é meu ídolo na questão de teatro infantil. É o cara que tem uma sensibilidade toda especial pra chegar, pra pegar uma essência que é longe, uma essência de fantasia, de criança brincando. Ele é um “criança” que brinca de montar peça. Então, de repente, tu vai ver *Mime Apestovich*, tu vai ver, sei lá, *Avião Vermelho*, sei lá... até me fogem os nomes dos espetáculos, mas, normalmente, eles têm uma linguagem incrivelmente criativa, maravilhosa, popular e aparentemente acessível. O Dilmar esconde muito bem a imensa qualidade de criação que ele tem. Meu ídolo tem sido o Dilmar.

A Mime tem sido a preferida da maioria dos entrevistados.

É bom! O espetáculo é muito marcante.

CL - Que eu tenha assistido de outra pessoa?

Arram.

Olha, as peças infantis que me chamaram atenção foram do Dilmar Messias. Tem outras pessoas que fazem trabalhos interessantes, mas as peças do Dilmar têm uma qualidade poética muito particular, muito da assinatura dele me comove. Eu sempre tive muito respeito pelo trabalho dele e um bom exemplo disso que tu tá me perguntando é *Mime Apestovich*, o resto do nome da peça eu não me lembro muito bem, “do início ao meio e fim”, não é? E *Anil*. Duas peças altamente poéticas, que oferecem qualidade e estimulam a compreensão da criança e dos pais. Isso é uma obra de arte! Ele não vai escrever coisas já esperadas, ele propõe novidades, me parece isso.

Como tu vê o cenário atua do teatro porto alegre em ambas as categorias?

RO - Bom, era isso que eu tava falando antes, vou repetir pra ti gravar. Eu acho que havia... há uns dez anos atrás o teatro infantil em Porto Alegre se destacava pela qualidade dos espetáculos. Então tu tinha Camilo, Néstor Monastério, Luis Henrique Palese, sabe? Eu não vou lembrar de todo mundo, eu vou ficar nestes daí, mas eram pessoas que faziam teatro infantil de altíssima qualidade, a técnica artística, os textos, buscavam realmente acrescentar alguma coisa para as crianças e havia pouquíssimos espetáculos de baixa qualidade, chamados “caça-níqueis”. O Claudio Heemann, o crítico aqui da cidade, usava muito esse termo, aliás, ele considerava que todo espetáculo infantil era “caça-níquel”, porque era o que sustentava muitas das equipes, dos grupos, porque faziam uma peça, vendiam para as escolas para poder fazer a peça para adultos e tal. Então, nesse sentido ele tinha razão, só que eu já separo isso de uma outra forma. Então existiam pouquíssima peças de baixa qualidade, que se preocupavam mais

com esse gosto médio do espectador só e não acrescentavam nada e nem se preocupavam em acrescentar nada para a inteligência nem para a sensibilidade da criança. E eu acho que isso vem se invertendo, a gente começa a ver um teatro mais rápido e mais fácil e, assim, mais “boboca” até, mais “infantilóide” hoje em dia do que se via antes. Então a gente tem assim Paulo Guerra, que é um cara que se dedica comercialmente a isso, mas, no entanto, ele também mantém uma qualidade nos seus trabalhos. O Ronald Radde também, ele tem uma visão totalmente comercial nesse aspecto do teatro infantil, as peças dele ainda pecam um pouco por esse infantilismo assim, não sei, é meio esquisito, mas ele melhorou muito a produção dele, que era tosca e virou uma produção bacana e tal, então também busca, eu acho, um diálogo com a criança, mas aí como é o teatro também, o besteiro tá tomando conta do teatro adulto, visivelmente, então no teatro infantil isso também vem acontecendo. E é uma pena, entendeu? Quem sai no prejuízo é a criança e o próprio teatro infantil. A criança chega numa idade que começa a odiar aquilo, não gosta mais e fala: “não gosto de teatro!”, entendeu? Então eu acho que isso é um desserviço à formação de plateia. Devia se pensar nisso quem faz esse tipo de trabalho e evitar desconstruir as plateias... Ah, eu acho que depois, para reconquistar uma criança depois de ela ver os trabalhos... porque se engana quem pensa que eles gostam de qualquer coisa. Podem gostar na hora, mas aquilo passa a ser chato, entendeu? Como uma atividade obrigatória da escola, como ler Luis de Camões ou ler os brasileiros todos aí. Machado de Assis. Tem gente que odeia Machado de Assis e aí tu precisas chegar na minha idade para ler e entender que o cara é um gênio. Acho que quando eu tinha quatorze, dezesseis anos, eu odiava Machado de Assis, não queria nem chagar perto, e é aí que eu acho que o teatro infantil, muitos deles, faz com a criança, muitas não querem nem chegar perto (risos).

DM - Bom... Eu quero dizer que eu sou preconceituoso. Eu acho que o teatro pra crianças ele não deve competir nem tentar reproduzir a televisão, que é uma outra linguagem. Eu acho que o teatro tem como princípio, e esse é o princípio que eu me norteio, tem que regular o que é oferecido para as crianças, né? E tentar oferecer alguma coisa sempre nova. Eu vejo com tristeza essa leva de espetáculos que reproduzem algumas coisas de Tevês ou misturam. Isso é uma coisa que não leva a nada, ou então espetáculos baseados em histórias tradicionais, com uma pobreza fantástica. Não usando da criação, não tentando, enfim, exercitar a criança como espectador e não tentando oferecer nenhuma coisa nova.

E o cenário no geral, assim, não se detendo só na questão do teatro destinado as crianças, mas como um todo.

Eu tenho... eu não tenho... eu tenho achado um momento... não sei... um momento de muita pobreza, algumas coisa aparecem. Alguns espetáculos são interessantes, mas poucos. Eu tenho visto muito pouco teatro, até porque, como eu conheço o quadro do que se passa, como eu conheço as pessoas, como eu conheço os diretores e os temas que eles abordam, às vezes não tem me chamado atenção... como eu conheço a maioria dos diretores, porque agora tem uma geração aí que... né? Então essas comédias como intuito de ganhar dinheiro, por si só, já não me... já não acho que seja teatro, é outra coisa. Então, é isso, eu vejo com muita tristeza esse momento. Acho que é episódico, momentâneo, mas tu vê muito poucas coisas boas. Às vezes eu me animo. E poucas vezes eu me animo a sair de casa pra assistir uma outra coisa. Às vezes eu fico com curiosidade de assistir como foi o caso do *Sobrado* e eu acabei não podendo ver por uma questão de viagem, não coincidiu. Mas é isso.

RR - Eu não tenho participado muito. Vou muito pouco ao teatro. Eu fico dentro desse teatro doze horas mais ou menos. Depois, quando meus amigos me convidam para ver peças, eu minto que vou, acabo não indo, mas eu acho, no geral, o que eu pude acompanhar, o teatro infantil gaúcho sempre foi da maior qualidade, maior que qualquer outro estado que eu tenha acompanhado. Eu vi teatro infantil no Rio, e muitas peças, de um nível baixíssimo, São Paulo a mesma coisa. Eles não têm o mesmo apuro que nós, gaúchos, temos, e não têm o mesmo orgulho que nós temos de trabalhar com consciência, buscando não só o entretenimento, nós queremos algo mais. Nós queremos que as pessoas voltem, falem para os outros, que os teatros se encham de crianças felizes e tal. E isso é uma propriedade nossa, aqui do Rio Grande do Sul, negócio nosso. Então, que eu saiba, isso continua, pelo que eu consigo

acompanhar. Fico feliz porque eu acho que todas as companhias aqui, com algumas exceções, buscam essa qualidade.

NM – (Risos) Eu quase diria que eu não vejo quase muita coisa. Estou a um bom tempo fugindo, durante muitos anos eu assistia setenta, oitenta espetáculos por ano e em determinado momento eu disse “chega, chega”. Tu vai ter que ter um motivo muito forte pra me tirar de casa pra eu ver alguma coisa. Então acredito que nisso aí eu possa ter jogado fora muita coisa boa, sabe? A água com o neném. Posso ter perdido muitas coisas. Mas eu sinto uma profunda decepção das entrevistas das principais figuras que tu falou, sobre o fato de fazer teatro nos últimos anos e parou porque não se motiva totalmente, porque contentar o teatro infantil é muito cruel porque funciona mais ou menos assim: se tu faz um espetáculo criativo, lindo tecnicamente, texto, produção, lindo maravilhoso, ele vai ter, sei lá, cem pessoas na plateia. Agora, se tu faz uma bosta de espetáculo, mas que tenha algumas coisinhas que possam chamar atenção, tu vai ter as mesmas cem pessoas na plateia. Se tu vai querer vender teu espetáculo pra um público mais... uma feira nas escolas, quando a gente fazia isso na década de setenta, década de oitenta, enchíamos, era um espetáculo do Néstor, do Dilmar... agora não! Agora vai o espetáculo que for, vai é o mais barato. E tem gente que faz! E faz cada coisa altamente revoltante. Tu não tem um reconhecimento pelo que tu estás fazendo, até porque crítica ou comentários caiu absolutamente em desuso, não se tem mais um espaço respeitado para ambas as partes, seja adulta ou infantil. Infantil nem pensar! Tu não tem o reconhecimento do público num sentido em que fica muito difícil tu produzir e ter teu público a partir de um trabalho de qualidade. Tu não tem dinheiro pra o que tu queria fazer. Então eu acho que tá num momento de baixa, eu quero dizer é isso. Apesar de algumas pessoas tentarem coisas realmente boas, realmente interessantes. Tenho visto algumas coisas, nem vou dizer quais pra não abalar ninguém, mas eu tenho visto algumas coisas muito boas. Até do Dilmar, que a gente já citou aqui, mas tem algumas coisas interessantes, mas muito poucas.

A que tu acha que se deve isso? Essa diferença tão grande que tem dos anos setenta e oitenta pra cá?

Primeiro a alteração da Secretaria de Educação e Cultura para Secretaria da Educação e Secretaria da Cultura fez com que a educação ficasse com o dinheiro. Então todos os projetos da SEC foram cancelados. Então, aqueles projetos permitiam que companhias inteiras de teatro infantil sobrevivessem de uma maneira atípica e pudessem processar seus trabalhos de uma maneira muito boa. Teve um acesso de público garantido. Quando o mercado ficou em aberto, aquilo possibilitou a entrada de um monte de gente que viam aquilo apenas como uma questão de mercado. Então, os primeiros entraram oferecendo espetáculos pela metade do preço, depois entraram outros, oferecendo por um quarto, depois entraram oferecendo por um oitavo e hoje acho que tem gente oferecendo por bem menos que isso! Isso ficou aviltante, impossibilitando o trabalho da maioria. Isso na área do teatro infantil. No teatro adulto, uma das piores coisas que poderia ter acontecido são as leis de incentivo, porque a maioria dos fazedores de teatro não mais foi buscar seu público, agora vão buscar “projetos”, não é? Eu apresento dez vezes como retorno para o Fumproarte e a minha vida está feita, não preciso continuar, o público não me interessa mais. Eu pego meu dinheirinho que o Bannisul me deu pra fazer o circuito tal, terminou e deu! Não devo satisfação a ninguém! Então, o motivador que era, aliás, o grande fiscal, teu público, que ia ver o que eu estou fazendo, se eu estou fazendo uma coisa boa, se eu estou sendo generoso com ele e se eu estou botando temas que eu possa puxar esse público, o grande objetivo de fazer teatro sumiu, desapareceu. Então apareceram uma série de projetos baratos, iniciadores de teatro, mas nunca apareceu um projeto para consolidar.

CL - Não vejo com bons olhos. Eu acho que houve um decréscimo da criatividade e da produção. Da produção em termos assim de peças sendo montadas e criatividade como proposta estética e conceitual. No geral! Têm casos esporádicos se apresentando, mas eu creio que isso aí foi uma reviravolta normal no mundo inteiro. Uma reviravolta ideológica que houve e a nossa cidade está um

pouco estagnada nesse campo da criação em teatro. Não posso te dizer no cinema, porque, de repente no cinema já é outra coisa, mas no teatro eu vejo que ela tá um pouco estagnada, não tem propostas realmente inovadoras no sentido de serem propostas originais, porque a questão toda vem também de um contato maior com aquilo que se faz no globo terrestre, devido ao festival esse que fez dezesseis anos agora, tu veja, mais ou menos esse período do festival é o período que mudou aos poucos foi mudando a produção que eu chamo que seria a produção de autores, de diretores que tinham um referencial em si próprio e no trabalho de outros colegas. Agora acontece uma coisa inversa, que o de fora, o maior, começa a engolir o menor então as pessoas começam a achar que é bonito, que é grandioso, que é sensacional. Eu chamo isso de “síndrome de Caramuru”, quando o indígena viu o cara dar um tiro pra cima, gritou “caramuru”, é uma visão provinciana em de começar a achar maravilhoso um trabalho que vem de fora! É... vou te falar a real, eu chamo isso de burrice, tá?! Pelo seguinte: se eu vejo, vamos citar nomes, vamos fazer um grande auê, que eu escrevi a tese “caramuru”, se eu vejo um Bob Wilson, antes de eu “desbundar”, e bater cabeça pra ele, se eu sou um criador, eu vou querer saber o que que significa o que ele está fazendo, aí eu vou perceber que ele não é de agora, que essa peça que eu tô vendo aqui é uma reedição de peças que ele faz desde 1960! Então por que é que em 2010 as pessoas se espantam com algo que tem cinquenta anos? É porque elas estão alienadas! Correto? Então, essa alienação que não é que fosse boa tinha que ser dada de uma maneira de intercâmbio, por exemplo, eu levei um trabalho, curioso a gente falar com certa ênfase no “eu”, no “ego” porque aí tá justificando o teu jeito de falar isso, eu levei um trabalho simples, feito com papelão e madeira compensada e dois atores, chamado *A Bota e sua Meia*, eu levei a Munique, na Alemanha, num festival. Teve críticas excelentes, maravilhosas e não dizendo “coitadinhos do Brasil, com papelão...” Não! Eles estavam dizendo como que a estética de um autor alemão foi recriada no Brasil e que mantém, assim mesmo, o ideário do autor. Então isso é um intercâmbio, isso é valorização. É isso que nós precisávamos! E não ser nem os coitadinhos, no sentido de copiá-los e nem dar uma de Japão na Idade Média, nem nos excluir do resto do mundo. Nenhuma das duas coisas são boas. O importante seria o intercâmbio, mas um intercâmbio em que fosse privilegiada a nossa criação. O que que é a criação do homem da pampa? Eu, por exemplo, aqui. O que que é a criação de um cara do sertão mineiro? O que que é a criação de um artista amazônico? São três brasileiros que eu te citei aqui, cada um deles vai ter o seu referencial próprio. Se nós temos essas diferenças, temos que valorizá-la e não, como a gente vai fazer principalmente pela vertente acadêmica, estamos muito mal de professores também, né? Os meninos lá veem uma peça ou leem uma revista, ou veem algum vídeo e vem aquele movimento plasmado de tal maneira, aquela cor... sabe? Ele começa a copiar sem saber o que significa aquilo. Sem saber por que, qual é o filtro que aquilo atravessou na cabeça daquele autor norte americano e texano ainda por cima, veja bem: um texano! Não é qualquer norte americano! Então é mais ou menos isso que eu te digo, por que que a coisa tá meio parada, é que eu acho que as pessoas estão com um pouquinho de preguiça de sentir aquela coisa tão forte, mas também tão amedrontadora, que é o impasse entre o homem e a sua criação. Vou criar, vou parir... às vezes é mais doloroso do que parir um filho de carne e osso, dizem, né? Eu não sinto isso, mas tem pessoas que dizem que é tão difícil botar algo pra fora, tão problemático, daí ele se droga, ele bebe, ele busca ligações perigosas para... talvez até morra, antes de ver isso que pode surgir de dentro de si mesmo. Então o que que eu acho? Eu acho um certo medinho desse pessoal que é artista. O que que é artista? O artista não é um homem comum! Todo mundo... de médico, louco e artista todo mundo tem um pouco. É verdade, ainda mais o brasileiro! Mas reconhecer um artista de verdade tem que entrar pela psicanálise, eu acho. Não é um homem comum! Um homem comum não tem essa ânsia, ele resolve de outras maneiras essa ansiedade, o artista é um sujeito ele tá desconfortável com a vida. Ele quer recriar alguma coisa, ele quer botar o palpite dele, ele quer mexer nesse negócio aí. É um sujeito, ou “sujeita”, que está desconfortável. Ora, como é que um sujeito que está desconfortável vai estar nesse marasmo que está essa cidade aqui? Esperando assim: Porto Verão Alegre, Porto Alegre em Cena... o que é que vai dar aí? O que que nós vamos comentar? E aí fica nisso... é um marasmo... é umas titias fazendo tricô e comendo bolinho. Cadê aqueles artistas que se sentiam desconfortáveis? “Ah, mas agora não tem mais a direita pra nós lutarmos, nós somos esquerda” “caiu o muro de Berlim” “a guerra fria terminou”... Gente, tudo isso aí era fantasma, como continua tudo que se apresenta pra nós são fantasmas, nós só temos que reconhecê-los, os fantasmas continuam por aí. Se não tem guerra fria, tem outra coisa que pode ser bem pior! Acho que eu falei demais até...

O festival eu tu citas anteriormente, qual é?

Festival?

É, que tu falou “há dezesseis anos...”

É o Porto Alegre em Cena. No início ele era muito favorável à criação artística de Porto Alegre, inclusive nós ocupávamos os teatros facilmente. Qualquer um dos teatros era dividido irmanamente, não é? Eu, por exemplo, ocupei o Teatro São Pedro num festival. Então não era essa questão de nós aqui “dividindo o osso”. O que quer dizer isso: dividindo o osso? Troféu Basken! Tu jogas o osso e a matilha se joga em cima, não é verdade? Aquele que morde primeiro leva o osso. Enquanto a matilha tá preocupada com o osso, o que é que está acontecendo em volta? O resto tá pegando o bem bom! Aí ninguém discute aqui, porque como é que nós vamos colocar alguma crítica, se nós estamos recebendo esse prêmio?! Então, é um prêmio de consolação; é um osso pra matilha! Não é que não precise ter prêmio, eu acho que sim! Só creio, penso que os critérios estão nos colocando, cada vez mais, numa situação de provincianos, de amadores. É como se eu fosse fazer um trabalho lá em Caixa Prego, fosse fazer um festival em Caixa Prego, em que os caixapreguenses eles não participariam no mesmo nível em que nós de Porto Alegre. É a mesma coisa que está acontecendo com a gente. Existe uma coisa meio paralela aqui: o “teatro gaúcho”. Não tinha que ser assim num festival internacional, não é? E nem precisaria entrar todos também! Essa coisa meio paternalista de “Ah, entra um, entra todos”. É o grande problema que tu tem aqui em Porto Alegre: agradar a todos! Isso é besteira, isso desde que existiam gregos e troianos que não vai agradar a todos. Mas tem que se assumir suas posturas, e não discriminar o eixo, o núcleo do teatro gaúcho. Não tem isso! É teatro? É teatro internacional, é teatro mundial. Se eu faço uma peça, eu não considero teatro gaúcho, eu considero teatro universal. Não teatro gaúcho! Como eu falei antes, claro que eu sou um homem daqui, isso influi. Mas aqui, só o que tem de criadores e de diretores, uns quinze, mais ou menos por baixo, já com currículo e estrada de dez, quinze ou vinte anos. Cada uma dessas pessoas, que são todos daqui, ou da periferia, ou do estado, cada um deles tem uma forma de se expressar. Então como é que tu vai dizer “o teatro gaúcho”? Não tem nada que mostre isso aqui é o teatro gaúcho e que especifique. Então teatro, qualquer um, pra mim é universal!

Tu achas que existe algum preconceito contra o teatro feito para crianças?

RO - Preconceito? Bom, tem essa coisa de ser considerado como uma... eu diria até no meio teatral, veladamente no meio teatral, é considerado como um gênero menor, como uma arte menor, um teatro que qualquer um faz, vamos dizer assim: um teatro “brincadeira”... uma arte menor. Eu brinco que... a gente chega na hora da iluminação, aí tem a luz do espetáculo da noite montada e tu só podes mexer em dois refletores, porque não sei o quê. Então tá, então é menor mesmo. O teu espaço... fica quieto no teu canto... então isso é um preconceito. Acho que outro é esse de que criança gosta de qualquer coisa, que tu podes fazer qualquer coisa para eles, acreditando que a criança vai gostar disso, que ela é “imodelável” quanto aquilo e eu acho que é momentâneo, não sei... eu acho que essas duas coisas são preconceitos ligados a isso.

DM - Olha, meu não... (risos) mas tem, tem sim! Tem o preconceito das pessoas que fazem teatro, especialmente, o teatro pra crianças. Até porque o teatro pra criança, normalmente, é um teatro onde as pessoas começam. Eu não acho que isso seja um problema, eu acho que isso até é uma coisa, ah... é uma das coisas boas do teatro pra criança: as pessoas terem espírito, vontade, fé, garra, gana. Eu acho que o preconceito, o ruim do teatro pra crianças é a simplificação. Quando eu falo, eu falo em simplificação, não simplicidade, pra mim são coisas distintas. Então, é isso, o que me incomoda no teatro pra criança, atualmente, é essa coisa de simplificação, de não apresentar nada de novo, de não propor nada novo, não propor nenhuma relação com o lúdico.

Tu acha que pode existir essa ideia, na verdade, tu achas que essa ideia que se tem de que o teatro infantil é um teatro menor, ela procede? Claro, deixando claro que é uma ideia de alguns, não de todos. Mas eu queria saber a tua...

Claro, eu comecei a falar sobre isso e me perdi, comecei a pensar Mas eu acho assim que existe um preconceito, mesmo. Parece não só com o teatro como, por exemplo, com o circo, que eu tenho estado muito presente, que essas coisas, essa linguagem mais lírica que o teatro pra crianças e o circo propõem parece que é menos adulto e menos sério, e por ser menos adulto é menos sério. Logicamente que o teatro pra crianças, tratando a criança como crianças, como bobinhos, como... ah... enfim, é um teatro pouco sério. E eu acho que se deve a esse estilo de teatro essa pecha que para que o teatro pra crianças não é um teatro... é um teatro inferior. E circo seja uma manifestação também inferior.

RR - Tem, tem. Tem muita gente, inclusive nos outros estados, no Rio principalmente, que tem esse preconceito. Se bem que evoluíram um pouco com os “globais” que agora vem fazendo teatro infantil, mas até há pouco o infantil era considerado uma coisa fácil. Aqui, tinha durante algum tempo, e eu sentia essa consciência com relação a mim, em função da minha grande atividade nesse ramo, porque a gente ouvia dizer assim: “lá vai o Radde com os teatrinhos dele”, e hoje praticamente todas as companhias aqui fazem, o que também me deixou muito feliz, mas eu sei que eu fui um precursor desse tempo.

NM - Existem milhões de preconceitos no teatro pra crianças. Eu tive uma reunião, um debate feito pela Zero Hora, quando foi o segundo ou terceiro Porto Alegre em Cena, e as pessoas que estavam ali quando eu falei “Por que não teatro infantil?” tiveram arrepios, porque é considerado, certamente, uma arte menor, porque é refúgio daqueles que estão iniciando sem técnica, porque é uma possibilidade daquele que está iniciando, sem técnica, sem dinheiro, sem vontade de gastar muito e de poder arrecadar um dinheiro e se firmar, independente da qualidade. E isso é verdade! Tudo isso é verdade, mas isso também faz com que a gente não consiga enxergar e separar aqueles criadores de primeira linha, que nós tínhamos muitos e agora temos alguns apenas. Nós tínhamos muitos de primeiríssima linha. E o que tu chamas de teatro infantil? Se tu chamas de teatro infantil uma coisa infantilóide... ah... é, realmente. Mas se tu chama de teatro infantil apenas um espetáculo de teatro que possa ser assistido por criança, aí nós estamos falando num outro conceito. E eu tenho trabalhado todos esses anos em cima disso aí, e quero trabalhar com isso, assim como o Dilmar, assim como o Camilo, assim como o Palese fez coisas lindas, a Adriane, a Irene, um monte de... o Nelsinho... o Nelson... falhou... Bom, esse tipo de espetáculo que no interesse pras crianças e tu consegue assistir numa boa, esse que eu acho que é o teatro infantil, ou seja, ele pode ser assistido por crianças. Teatro infantilóide não me desce, não quero, não tem nada a ver. Teatro do tipo: ah, eu detesto, mas as crianças adoram, não me desce. Acho que é justo ter preconceito em cima disso.

CL – Há! Sempre houve! Eu iniciei com o teatro infantil, quando eu comecei a fazer teatro, comecei a fazer com teatro infantil e, penso, que a justificativa, naquele momento, não sei se agora é o que levaria as pessoas a fazer teatro infantil, havia um público muito bom pra teatro infantil na década de setenta, final da década de setenta. O que era muito mais difícil pro teatro adulto, que havia também um público melhor que hoje. Então isso nos dava condições, nós já iniciávamos numa expectativa de sobreviver, porque uma pessoa que fosse fazer teatro, geralmente, ela tava entrando em conflito com a sua própria família. O que que acontecia? Ela precisava ganhar seu pão, porque justamente rompia com a família pra fazer teatro, mas dali que ela tinha que tirar seu pão. Então, o teatro infantil, como havia público pro teatro infantil, as pessoas tendiam a iniciar fazendo teatro infantil, mas foi uma época de ouro por que essa geração tinha uma preocupação contestatória, portanto, de qualidade. Quando a gente contesta algo, quando a acha que isso é ruim, essa ideologia que nós usávamos muito o termo “burguesia” entre aspas, “esta ideologia burguesa tá ruim, não serve”. Então nós começamos a buscar, de tudo que era maneira pelo lado da cultura, ou das sociedades primitivas, nós queríamos criar um mundo novo. Era

uma época de utopias ainda! Nós tentávamos! Chegando ao ano 2000, mas estaríamos num mundo novo se nós conseguíssemos estabelecer essa nossa nova mentalidade nos jovens. Então, juventude... é diferente falar numa juventude atual de uma juventude dessa época. Veja como é interessante a história das mentalidades, não é?! Isso não é tanto tempo assim, quarenta anos. Então, o que acontece, se fazia teatro infantil de qualidade por que justamente queria se fazer um teatro infantil que não fosse babaquice, porque nós não podíamos ser babacas, entendeu? Nós estávamos querendo colocar um mundo novo, oferecer um mundo novo, então trabalhávamos com sinceridade, trabalhávamos com derrubada de valores antiquados. Teve uma peça que eu fiz, com uma equipe forte inicial, que era eu, o Roberto Oliveira, o Júlio Conte e mais umas pessoas que não estão mais aqui em Porto Alegre, que nós questionávamos o Natal! O que ainda é pertinente até hoje, questionar o natal, né? Então nós fizemos uma peça chamada *Papai Noel no Planeta Mongo* foi uma experiência relâmpago e, logicamente, foi tão drástico o nosso preconceito que morreu na casca, as críticas foram tão severas que morreu na casca. As pessoas tinham todo aquele... aquela coisa de preparar as crianças pra levar pra ver o Papai Noel, não sei o que, não sei o que... e nós levamos o Papai Noel pra um outro planeta pra explorar supermercados. Ele levou o Natal pra o outro planeta, Mongo. Mongo tem a ver com mongolóide. Então esse Papai Noel era um baita de um corrupto, sabe? Tipo assim, ele era um funcionário do Tio Patinhas, algo desse jeito e a peça mostrava, nesse planeta, que nem agora tem na história dos predadores aí do Avatar. Então, o que que seria se um Papai Noel, nós, chegássemos num planeta ingênuo, imagina, isso era em setenta e sete, mas ou menos. Então, tu veja, eu acho... eu chamo isso "qualidade" mesmo que fosse um pouco exagerada a nossa busca, chama-se qualidade porque nós tínhamos uma coisa clara em termos de proposta. Não era um engodo como agora ocorre de títulos que eu vejo por aí, não quero acusar a pessoa em si, entendeste? Nem vou citar nomes que até, de repente, eu conheço essa pessoa e me dou bem com ela, mas eu vou citar títulos. Eu não posso admitir que uma pessoa coloque assim *Barbie e Suas Amigas* no nome de uma peça, ou *O Tigrinho e Não Sei Mais Quem...* ou, sei lá, *Mickey Mouse e a Sua Turma*. Por que que eu acho isso inconcebível? Porque essa pessoa não tá tendo o trabalho nem de inventar alguma coisa. Ela tá pegando algo que já existe, e que deve ter direito autoral, ou deveria de ter, pelo menos, e inventando uma peça com aquela personagem. Se ela bota *Barbie e Suas Amiguinhas*, o que que os pais vão ver? Eu não imagino o que que seja essa peça! O que que os pais vão ver? Tô falando pra caramba porque agora pegou num negócio que me empolga muito no meu discurso! O meu discurso é muito individual porque eu me invoco e tenho convicção no que eu falo. Quando eu falo as pessoas ficam "ah, é! Pois é!", mas parece que eu tô falando besteira. No mínimo deve ser alguma loucura da minha cabeça. Imagina uma senhora com duas crianças, numa tarde bem ensolarada e quente, mas tá muito quente pra ir no parque e não sei o que... mas lá no teatro tem ar-condicionado... vai ver uma peça. Aí ela vai ver os nomes: *Barbie e a Sua Turma*, logicamente aqui ela para os olhos. Por quê? Porque o nome *Barbie* já tá pré-condicionando, veja bem como tem lance de *marketing*? Por isso que ele leva público: Porque se ela vê vários nomes, mas se ela vê *Barbie*, ela pensa "será que é a *Barbie*? Será que é a bonequinha?" "Ah, mãe, eu tenho a *Barbie*! Eu quero ver!" Pronto! Leva as crianças... agora tu imagina o que que deve ser isso! Que historia é essa da *Barbie*? Será que é a *Barbie* mesmo? Eu não sei... eu tô fazendo conjecturas! Eu posso estar completamente equivocado, pode ser uma obra prima do teatro infantil. Mas veja bem: será que aquela *Barbie*, aquela da sainha, roupinhas... corpinho de mulher grande e boneca de criança? O que que será que é isso? Será que é aquela *Barbie* que transa com o outro boneco? Será que é essa mesmo? Será que não é uma atriz vestida de *Barbie*? Quem será a turma dela? Será que entra daí as outras bonecas? Bom, eu não consigo imaginar que tipo de que roteiro, que tipo de ideia, que tipo de proposta que não seja um mercantilismo esperto por trás disso. Aí que eu digo, quando tu viu uma peça que eu citei: Anil, O Dilmar se preocupou em pegar tudo que era personagem que ele inventou com relação a cor azul. Criatividade pura! Imagem, luz, cor! As crianças ficavam completamente magnetizadas. E não tinha bonequinha nenhuma! Não tinha Walt Disney, não tinha nada disso. Era uma criação original de um artista. Um artista de grande porte, que é o caso do Dilmar Messias. Isso com relação a qualidade, na cara, porque nem tudo que tem qualidade se vende, até ao contrário quanto pior a coisa, mais vende. Será que a culpa não é um pouco dos pais também? Por que existe uma mentalidade de comodismo, se ela vai ver assim, pensa bem, vamos colocar, ela vê assim: *Papai Noel no Planeta Mongo*, suponhamos, "Ih, *Papai Noel no Planeta Mongo*, o que será isso?" *Barbie e Sua Turminha*, "Opa! Entre as duas, acho que essa aqui é uma coisa que não vou arriscar. Vou pela Barbie." É o comodismo também. Vou te deixar mais claro isso aí: *Os Três*

Porquinhos e o Lobo Mau “ah, essa eu assisti quando era pequeno, não tem problema nenhum pras minhas crianças isso aqui. Esse eu sei que é bom”. Bom no sentido assim: não vai causar reflexão! A mãe tem que correr o risco de chegar numa peça e ver “opa, isso aqui não é pra minha criança, não vamos ver essa peça aqui” criticar o cara que fez. Isso que eu penso que deva se fazer em busca de qualidade, correr o risco também, né? Muitas vezes as pessoas vão pra não correr o risco. E o que eu vi de *Três Porquinhos* nessa minha estrada de teatro! Porque as pessoas não tem mais o que fazer do que soprar a casinha de palha, a casinha de tijolo e a casinha de madeira... E, meu Deus do céu, aí já começam a inventar, começa a fazer com travesti, e a enlouquecer... não sei mais o que... porque não tem mais o que tirar dos *Três Porquinhos*. Por que é que eles mantêm então? Pelo comodismo, porque eles sabem que os pais vão dizer assim “Ah não, mas os *Três Porquinhos* não tem perigo”. Não tem perigo *Os Três Porquinhos*. O que ele vai encontrar, de repente, são três travestis! Nada contra os travestis, mas para sua faixa etária! Pra sua faixa etária eu não tenho nada contra. Mas quando tu vai ver teatro infantil, que eu tô vendo assim, pessoas resolvendo outras “quizumbas” da sua vida que é, por exemplo, o transexualismo numa peça infantil, em que as crianças não tão nem preparadas, elas não tão nem aí pra essa questão. Não chegou a elas... elas não chegaram lá ainda. Mas aí tu vê os *Três Porquinhos*, três travestis que são os três porquinhos e o Lobo Mau é um garotão, um gatão. Aí os porquinhos já ficam na dúvida se acham que é até melhor ser devorado pelo lobo mesmo e por aí vai. Aí começa uma outra ideologia, tô dando só um exemplo!

Claro!

Tô usando a ideologia gay na coisa...

Não, e eu até queria ter visto!

O espetáculo é sensacional... pra adulto!

Arram.

Pra adultos! Mas tá como peça infantil.

Qual é a tua visão sobre os Prêmios Açorianos e Tibicuera?

RO - Eu acho que são importantes, né? É importante que uma cidade como Porto Alegre tenha um prêmio, né? E quanto mais sério esse prêmio fosse, melhor seria. Eu acho que aí as coisas começam a ser discutíveis, as comissões que julgam, né? Já se tentou de tudo aqui em Porto Alegre menos deixar ser como... entende? Criar um modo de tornar aquilo, não digo eterno, porque aí seria demais, mas duradouro, na medida que pudesse se ir corrigindo os defeitos, as falhas e tornando aquilo ali cada vez mais sério. Isso nunca foi tentado. Já teve vezes que a classe votou, agora a classe não vota, agora tem uma comissão de artistas e tal. Já foram críticos de teatro, já foram jornalistas, entende? Já teve anos em que havia setenta pessoas, uma população gigantesca. Eu acho que, às vezes, o prêmio cai naquela coisa de que todo mundo tem que dividir os prêmios. Se eu ganhei ano passado, eu não posso ganhar nesse. Se tu ganhou cinco, três prêmios, já tá bom pra ti, então vamos dar uns pros outros senão como vai ficar esse negócio? Não existe aquela coisa de não ter prêmios este ano, de repente, entendeu? Isso daí forçaria, seria uma medida, talvez um pouco agressiva assim, mas forçaria a alguma coisa, a classe iria dizer: “opa! Melhor ator esse ano não teve!”, entende? Porque tu vai ver assim, né? No teatro infantil, por exemplo, a quantidade de bruxas que tem nas peças, e aí tu vê duas, três... (pensa) Eu vou muito pouco nesse tipo de teatro, tá? Parece que tu vê a foto no jornal ou já vê um videozinho e já não vai entendeu? Não tem... Eu não vou assistir a esse tipo de coisa, mas vejo algumas dessas pessoas concorrendo ao prêmio, entendeu? E aí eu acho que é um desserviço. Acho válido, é claro. Eu ganhei uma vez com *O Risco, Arisco e Corisco*, já ganhei Prêmio Tibicuera como ator e claro que a gente fica feliz, que acha bacana e tal, mas tem algumas edições do prêmio que realmente a gente olha assim e diz “meu Deus, cara, o que que é isso que fizeram?” Não tem parece que critério, sabe? Tem impressão que deram aquele prêmio... tipo assim, tu vê aquele Prêmio Shell, né? Lá no Rio de Janeiro e algumas

premiações que parece que se revestem de um critério de seriedade que dá credibilidade ao prêmio, entendeu? Isso para mim parece que falta um pouco ao Açorianos e Tibicuera.

DM - (pausa) Bem, a minha visão sobre os prêmios Açorianos e Tibicuera... eu gosto quando eu ganho! (risos) Eu acho que em alguns momentos, não sei, por desorganização da própria secretaria, os prêmios deixaram a desejar, mas, normalmente, eu acho que é uma coisa importante, um acontecimento importante, um reconhecimento importante e que às vezes as pessoas... ah... muitas das pessoas não tem a dimensão real do que é e não valorizam como deviam valorizar.

RR - Sinceramente, eu não tenho nunca nenhuma expectativa, não compareço a solenidade. Não sei onde é que está o erro, talvez se eu parar um pouquinho até talvez possa ajudar a localizar, mas alguma falha tem, alguma falha, né? Eu acho que não é sério, então é isso que eu posso dizer.

NM - É muito bom ganhar prêmios, tu te sente reconhecido, sente que os teus esforços têm algum resultado, alguém ta vendo que tu está fazendo um trabalho interessante. A questão é que esses prêmios já carregam um monte de preconceitos, um tipo de falhas grosseiras, é difícil tu desenvolver algumas questões fundamentais no teatro sem ter um reconhecimento bem... por exemplo: tu faz um espetáculo tecnicamente bem acabado, quantas pessoas, quantos júris eu tenho visto não entender bulhufas de música, não entender bulhufas de iluminação, não entender bulhufas de cenário, de não entender bulhufas de quase tudo e que não passe de, sei lá, "gostei ou não gostei do espetáculo". Então, é basicamente muito difícil montar qualquer júri. E também estas pessoas que teriam condições de fazer isso estão trabalhando, não tem como fazer isso. Mas, eu não sei como solucionar, mas só que agora tem sido, pra não exagerar, 70% injusta toda e qualquer premiação. Eu me lembro que eu dirigia um espetáculo em 1993, chamava *Escravos de Jó*, que era muito bonitinho, mas era feijão com arroz... e eu que tava dirigindo em São Paulo, não, não foi em 93, foi 91, eu tava dirigindo em São Paulo, trabalhava em São Paulo e então teve a premiação aqui e me ligaram e disseram "Néstor tu ganhou melhor direção" e eu "Não, dá uma olhada que tá errado", eu achava que tinha espetáculos melhores, eu vinha de vários anos ganhando melhor diretor e, de alguma maneira, eu ganhei com currículo e não com o trabalho. Eu já ganhei prêmios injustamente e já perdi horrores de coisas, claro que vou dizer que muito mais injustamente, mas certamente muitos foram injustos, os que eu ganhei e os que eu não ganhei. Mas ainda assim acho válido, acho válida a tentativa de reconhecimento. Existe panelinha? Existe. Questões afetivas nas premiações? Existe. Afetivas no sentido de "gosto de fulano, não gosto de cicrano, aquele não me cumprimentou", claro que existe. Somos seres humanos, então eu acho interessante. Só que também acho que é uma questão de momento. Chega um momento que tu diz assim "chega, agora vamos indicar o público!" se formos indicar os prêmios estamos roubados.

CL - Bah, bixo, faz tanto tempo que eu tô fora! Eu tô numa recessão, né? cara! Já faz acho que uns dez anos que eu não crio uma peça importante em termos conceituais. Eu fiz algumas peças, que eu chamo assim de profissionais, meramente profissionais. Nem sempre eu estou criando um espetáculo pela minha ênfase de ansiedade artística que eu citei pra ti antes. Muitas vezes um grupo me convida pra dirigir uma peça, tem já o texto. Tô dirigindo já o terceiro trabalho seguido do *Misere Colono* lá em Caxias, o meu vínculo com eles é de origem italiana e eles falam a língua italiana, então fica muito bom de trabalhar com eles porque eu tenho uma bagagem. Eu entendo o que eles falam e nós nos comunicamos no dialeto. Mas é um trabalho em que eu estou sendo convidado pra fazer uma... pra realizar uma expectativa deles, mas aqui em Porto Alegre, criar um trabalho... a última peça que eu fiz, se eu não me engano, foi *Merda Presidentas* e *Maria Degolada* que é um ciclo de histórias de Porto Alegre que eu levei três espetáculos com este tema de histórias de Porto Alegre. Então, já faz algum tempo e eu não sei, não sei realmente o que tá... ele foi importante, no tempo em que eu peguei os prêmios eram disputados e tudo mais, gerava também discussão, muitas vezes na entrega de prêmios havia discussões, havia... havia, em suma, colocação crítica do tipo: que é que estava escolhendo os prêmios, as comissões julgadoras, essas coisas todas. Agora, nesse momento, eu não vou te dizer por que eu tô realmente afastado, eu não como é que tá. Eu não sei como é que tá sendo feito esse negócio, se tá sendo honesto, se tá sendo bacana, se isso tá dando um retorno bacana pros grupos. Eu não sei! Uma coisa boa é que eles colocaram um dinheiro nos atores, no espetáculo, na produção, não sei... Isso

é uma coisa, também, que eu acho importante premiar também com alguma quantia em dinheiro pra estimular o trabalho profissional das pessoas.

Bloco 2: Sobre a noção de “criança” do entrevistado.

Na tua opinião, ser criança é...

RO - Ser criança é sentir, é ter prazer, é ter uma sensibilidade muito grande. E um ser parece que mais emocional que o adulto, é descobrir, é ser curioso... é estar vivo.

DM - (pausa longa) Um observador. Ser criança é ser um observador.

RR - Ser criança é brincar bastante, mas não só com o corpo, com a imaginação também.

NM – Ser criança, nesta época, é um momento de privilégio total. Nesta época agora, ser criança cem anos atrás era uma tragédia. Eu acho que meus filhos tiveram uma infância melhor que a minha, eu tive uma infância melhor que a da minha mãe e do meu pai. Imagino que ser criança um século atrás fosse uma tragédia total. Não existia um conceito de ser criança. Hoje ser criança é algo maravilhoso, tu és tratado a pão de ló, acho que nossos filhos são de uma geração... filhos de uma geração que quebrou uma série de paradigmas para poder criá-los bem. Continuamos cometendo um monte de erros, mas estamos fazendo um monte de coisas para eles ficarem melhores e isso significa que também estamos fazendo arte e buscando elementos para eles se sentirem o melhor possível, para eles evoluírem. Eu acho que é uma dádiva fantástica.

CL - Acho que a criança é uma invenção do adulto, cara. Criança como o quê? Pelo aspecto biológico, tá na vista, que é um corpo em desenvolvimento. O próprio cérebro passa por etapas de mudanças radicais até a adolescência. Ainda na adolescência se dá uma mudança muito grande nas células cerebrais, na utilização dos lóbulos parietais e frontais são diferentes. O sistema libido, que é o da emoção entra muito forte e presente na adolescência por isso é mais impulsivo, por isso é mais rebelde, por isso é contestador e à medida que o cara vai se tornando adulto, vai se tornando mais reflexivo, mais controlado e já começa a utilizar uma outra área do cérebro. Então, cada uma dessas fases existe uma presença, existe um indivíduo que é particular. Mas existe também uma influência massiva da sociedade, da ideologia da sociedade em que nós vivemos. Cada sociedade, cada época tem a sua ideologia. Nós temos uma agora também. E aí, eu não sei bem como é que tá essas coisa de “o que que é ser criança?” Pode ser o teu reizinho do lar, pode ser ser maltratado por uma família mal resolvida, pode estar abandonado na rua cheirando crack, fumando crack ou cheirando loló, pode estar na porta do supermercado pedindo uma caixinha de leite pro “tio”, então ser criança é... é muito amplo resolver isso. E eu digo que é uma invenção do adulto porque é nosso mundo, é a nossa sociedade, nós é que moldamos, nós é que introduzimos na criança o desejo, o querer, o desejo, porque se tu entendeu o “desejo” tu entende o resto. Ficou um pouco filosófico, metafísico e psicanalista isso aí... (risos) Mas é mais ou menos isso então podia dizer assim: ser criança é: viver feliz com a sua mamãe, com o seu papai, visitar a vovó, comer torta de amora...

Mas não é isso que tu acredita...

Não, não é o que eu vejo! Mas existe também isso! É um processo, né?

Arram.

É um processo e não tem o “é”, nunca tem o “é”! Desde que existe aquele encontro lá das células do papai e da mamãe, é um processo.

Bloco 3: A visão do teatro para crianças do entrevistado.

Tu assistes teatro feito para crianças?

RO - Sim, eu vou bastante ao teatro. Quando a gente está fazendo alguma coisa, quando está muito envolvido acaba não indo, com os nossos próprios trabalhos, assim... porque aquilo ali já te basta. Tem épocas, momentos, em que eu não estou fazendo, não estou ensaiando nada e daí eu vou muito ao teatro e aí vou a peças infantis. Tento escolher é claro, ou às vezes porque conheço alguém do elenco, sou amigo de não sei quem, mas sempre assisti.

DM - Eu gosto de assistir teatro pra criança, mas, como eu falei, dificilmente tenho tido... tenho sido estimulado a sair de casa pra assistir. Ou pelo tema, ou pela proposta que a gente acaba sabendo, enfim, é difícil

RR - Em bons tempos, quando a gente não tinha todos os sábados e domingos da vida ocupados, como a gente tem agora, eu assisti bastante peças, mas já adulto, como criança nunca tive acesso.

Mas como adulto, te dava prazer ir ao teatro?

Me dava prazer de ir ao teatro levar... também não foi muito porque não tinha tanto, mas gostava sim.

NM – Eu assisto pouco, assisto muito pouco e normalmente são amigos que estão montando alguma coisa. Peças de amigos é meio incomodo, as vezes tu ir assistir, termina o espetáculo e alguém me puxa “e daí, o que que tu achou?” dificilmente, nesses casos, eu vou ter o prazer de assistir, eu tenho o compromisso de assistir. Mas, quando, às vezes, estou mais solto por aí, ou passo por uma praça e alguém tá apresentando eu pretendo assistir a peça por prazer, por prazer. Estou com neto agora, inclusive vou ter que assistir porque vou ter que acompanhar os netos. Quando aparecem coisas, por exemplo, a Irene lançou um espetáculo, o Ilo Krug tá aí, ou o Dilmar lança o seu jacaré, eu não sou fraco... daí eu vou desfrutar, vou deixar meu lado criança curtir um espetáculo bom, ainda me movimenta assistir alguma coisa que me faça bem, que eu possa brincar, que eu possa sentir prazer. O teatro tem que ter prazer.

CL - Assistio!

Por quê?

Eu tenho visto menos agora, mas tenho procurado ver peças pelo menos de diretores que eu conheço pra ver como é que está o caminho deles e como ele está processando estas mudanças todas. E ver também pra me encantar, né? Se o trabalho está legal, está bem feito eu vou ter um encantamento porque no teatro pra criança a gente pode se permitir também a... se permitir essa... aquilo que a gente chama... o imaginário, o encantamento, aquilo que poderia ser um outro mundo, o que pra um trabalho adulto isso poderia cair meramente dentro de uma utopia. Entendesse? Sendo mais trabalhado, mais trabalhado conceitualmente pra um teatro adulto, enquanto que pra criança ele pode ser mais lúdico, no sentido assim mesmo de brincar com uma possibilidade. Eu vi uma peça, vou citar uma peça... eu vi várias, mas vou citar uma que eu vi agora recentemente que eu achei interessante, eu achei um trabalho bastante literário, mas também tava muito bem levado a questão dramática da coisa, que é *Jogo da Memória*, se não me engano. Colocava o personagem num *flashback* pra uma situação da infância que um grupo de crianças procurava uma casa abandonada num terreno baldio e tal... então, essa aventura de infância eu achei muito legal porque também me deu encantamento, me reportou a uma infância perdida, a uma infância que eu tive e que continua válida, porque justamente havia este questionamento de uma fuga, de uma discussão do mundo adulto. Então eu vejo peça infantil sim, e muitas vezes a peça infantil, independente de comparação, ela tem o seu valor próprio. E até pode dizer que é a... infantil é um jeito que a gente tem de dizer, porque tem a censura livre. Mas uma peça boa, ela não tem faixa etária. Tu pode fazer uma peça, como por exemplo, *As Aventuras de Robinson Crusuê*, ou uma que eu

fiz, *Peter Pan*, que... ou *Alice no País das Maravilhas*, que são temas que eles tem capacidade de também alcançar o universo adulto, são leituras que tu pode fazer, de acordo com a idade, tu podes tirar da peça aquilo que te convém. Um criança ver o Peter Pan, ela vai ver uma coisa, mas se um adulto ver, ele já vai ver uma outra coisa. Na mesma peça!

Como tu enxergas a mediação que é feita no teatro para crianças?

RO - Como assim mediação?

Porque se dá através dos pais ou professores, dificilmente uma criança vai sozinha ao teatro. Como é que tu enxergas isso daí?

Eu acho que os pais podem influenciar enormemente na escolha do programa, mas acho também que, a partir de certa idade, a criança começa a ver... por exemplo: ela mesmo pode procurar em uma Zero Hora, não sei onde... é claro que tudo isso mudou muito, antigamente os jornais tinham muito mais espaço, a Folha da Tarde no Jornal do Correio, eles tinham a Folha da Criança, o Correio Infantil, a Zero Hora tinha numa página aos sábados a parte infantil, então ali vinha toda a programação infantil toda destacada e toda não sei o quê... agora não, agora está ali no meio do Roteiro, então provavelmente o pai olha, lê aquilo e... eu acho a mediação (risos) do professor talvez pior, viu? Porque ele se dá ao direito de escolher esse ou aquele trabalho, ou escolher o que é mais fácil e prático para escola, para aquilo ali que ele está desenvolvendo, ou até se ele já te apresenta um plano pedagógico pronto, não sei o quê... ou até mesmo a peça mais barata. Tem grupos aí como o *Luz & Cena*, um grupo de Novo Hamburgo, que trabalha com preços baixíssimos para teatro infantil e apresenta no Rio Grande do Sul inteiro com outra visão, assim, mais industrial, o negócio deles. Pro professor é ótimo porque eles facilitam tremendamente tudo já que tem toda uma jogada de *marketing*, uma coisa pra fazer daquele jeito mesmo. Não estou criticando, até o teatro deles não é dos piores, eles têm esse problema, como é que chama? *Jamping*? Como é? Quando uma empresa baixa muito o preço das coisas assim... se a Pepsi fosse cinquenta centavos e a Coca dois "pila", a Pepsi ia vender horrores, então os americanos não permites esse tipo de coisa, e o *Luz & Cena* faz isso, faz esse tipo de coisa, então às vezes os professores escolhem por isso, por ser mais barato para os alunos e tal, porque têm que pedir dinheiro em casa. Então essa mediação dos professores eu acho, além de ser, de enfrentar essa coisa do gosto médio, em que tudo se ressentiu disso, o cinema, então a Xuxa faz sucesso, a música sertaneja, então todas essas coisas, a TVS (SBT) faz sucesso, entende? Todo esse gosto caiu muito, assim da arte. Então acho que os professores engolem mais facilmente essas coisas e então essa mediação às vezes é prejudicial.

DM - Eu sempre digo que quase 50% da plateia do teatro pra criança é de adulto. Então, o teatro pra criança não é só um teatro pra criança. A gente tem que atingir o público como um todo. E o público pra ser... ele é... isso é uma tarefa difícil. Tu tirar uma média e fazer um espetáculo pela média do público, pela média de idade do público que é X, porque tu não pode só atingir a criança e tu não pode só atingir o adulto. Tem que propor pros dois, que eles consigam comungar juntos. E normalmente a mediação, quem escolhe é o adulto, o professor... baseado muito nessa experiência. Baseado... um professor e o aluno escolhem, ah, o professor, o adulto, o pai ou a mãe escolhem baseados no conhecimento que eles têm do teatro, na maioria dos casos, ou nas referências que eles têm. Então eles vão assistir. Às vezes esta referência também está no conhecimento, que é por isso que se faz tanta história que é tradicional no teatro pra criança, porque a referência é a que os adultos têm do que é que é pra criança e é só isso. Não sou contra a história tradicional, a gente sempre falava com o Alziro de um dia a gente fazer um clássico da literatura infantil, um Grimm, um Perrault, mas pela forma como eles são tratados, às vezes a moral presente. Então essa mediação normalmente não existe como, eu acho, não existe como mudar este quadro. Eu acho que a gente já teve, já tem o teatro, que a gente já viveu o teatro mais qualificado

e que os adultos conheciam o teatro que se fazia. A gente fazia a *Mostra Gaúcha de Teatro Infantil*, durante trinta anos nós fizemos isso, eu e o meu irmão, o Darcílio. Depois o Darcílio ficou fazendo sozinho e era sempre com muita dificuldade que se fazia. E, naquela época, a gente mostrava todas as opções e as pessoas conversavam entre si, as pessoas assistiam o teatro que se fazia. Nós tínhamos a felicidade de que a maioria dos diretores de teatro, os bons diretores de teatro, faziam teatro pra criança também. Os diretores de teatro adulto faziam teatro pra criança e não era só com o intuito de ganhar dinheiro, não era com o intuito de ganhar dinheiro. Eu acho que... não vejo nada de mal em se cobrar ingresso, nós precisamos sobreviver e, de preferência, quanto melhor nos sobrevivermos, quanto mais qualidade, quanto maior for a qualidade da nossa sobrevivência, a gente melhor vai oferecer para o público. Ah, mas a gente, ah... essa mediação já foi mais qualificada.

RR - Essa mediação evoluiu. Ela evoluiu com o tempo. Antes os professores e os pais levavam em qualquer espetáculo. Eu senti que com o tempo, até com a nossa própria mobilização, eles começaram a ter mais critérios de escolha, dentro das escolas e junto aos pais. Nós temos um público aqui fiel de final de semana de pais que entram aqui e dizem que é a quinta vez que estão vindo aqui ver o espetáculo, é a oitava peça que assistem, décima peça nossa, então nós temos um público fiel de pais que me cumprimentam como se me conhecessem e eu nem sei quem são, mas nós temos realmente um público assim, que vem muito aqui, e muitos até só aqui. Mas para se chegar nisso teve todo um trabalho, uma dedicação, nunca cometer nenhum erro, nunca exagerar em nada, nunca atrasar, nunca deixar de fazer um trabalho, um espetáculo. E a mesma coisa com as escolas. Então como eu acho que consegui isso... com as escolas... eu não fiquei mais visitando as escolas, elas começaram a ficar fiéis a nós, nos telefonavam e a gente manda uma mala direta, seiscentas, setecentas escolas na Grande Porto Alegre, nós temos escolas que vêm até de longe, vem de Nova Petrópolis, enfim, mas a nossa estreia e pré-estreia, que a gente sempre faz uma pré-estreia, festiva e tal, nós convidamos professores para que venham assistir, não impomos uma peça para eles. Às vezes até demora a deslanchar um espetáculo porque eles levam um tempo para vir aqui. Eu não quero que eles comprem um espetáculo sem eles verem, porque eles vão atrelar às suas expectativas, à faixa etária, né? E isso aí nos deu, acho, e isso eu posso te responder, um avanço. Aqui a maioria que vem, assiste antes. Para seus alunos, assiste antes.

NM - Inútil. Absolutamente inútil. Existe uma fantasia de que estão formando plateias. A gente fez uma experiência há alguns... vinte e poucos anos atrás em um festival de teatro infantil em São José do Rio Preto, que tinha cinco concorrentes. Era competitivo. E tanto o Guto Greco, meu grande parceiro do teatro infantil, tanto que quando ele morreu eu fui fazer o *Sopa de Palhaços*, um espetáculo mudo, sem texto, porque eu não tinha mais o meu parceiro que fazia os textos, né? O Guto bolou um negócio, aquele negócio de votação dos espetáculos: ótimo, bom, regular, péssimo, sei lá o que... para a criança botamos assim: uma carinha sorridente e uma carinha de bunda. Foi uma coisa absurdamente geométrica. O primeiro espetáculo... foi de segunda à sexta... na segunda-feira, no primeiro espetáculo deu 98%, 97% gostei, 3% não gostei, na terça deu 95 a 5, na quarta deu 93 a 7, na quinta deu 91 a 9 e na sexta 89 a 11. Só que os melhores espetáculos não eram, necessariamente, os de segunda e terça, todo mundo sacou que os melhores eram os de quinta e sexta. E como é que funcionava isso? A gente chegou a seguinte conclusão: na medida em que as crianças, que eram basicamente as mesmas, as crianças conseguiam dizer “não”, elas começaram a dizer não. É muito difícil tu desagradar uma criança. Tu tem que ser muito canalha, mas na medida que ela vai ganhando experiência, ela diz “não”. Por isso é difícil tu encontrar em um teatro crianças acima de sete, oito anos, porque ela vai dizer “pai, eu não aguento mais. Não me enche o saco!”, porque ele vai ver de tudo, coisas boas e coisas ruins. Daí dá um hiato, aí dá um pulo até a idade adulta, possivelmente onde a maioria jamais vai voltar ao teatro e alguns vão por outros motivos, mas não por estar construindo uma plateia, não existe construção de plateia, porque não existe uma real preocupação com a forma e o conteúdo daquilo que a gente apresenta para os nossos filhos. Os pais, quando decidem levar os filhos para o teatro infantil, ou vão ver uma coisa “global”, cheia de “penduricalhos”, pelos filhos, que está chegando a um preço exorbitante, ou vai escolher o teatro com o melhor ar condicionado, ou o melhor estacionamento, ou o mais perto, ou qualquer coisa desse tipo; e os colégios não tem mais alunos, os colégios tem clientes e clientes não gostam de gastar muito dinheiro, então os mais baratos, por favor. Eu to meio azedo com isso (risos).

CL – E a mídia e a propaganda também?

É. Como tu enxerga essa mediação?

A questão aí, pra mim, se fosse pra achar assim um centro, um viés, pra encontrar o fio da meada desse emaranhado... eu acho que é uma questão filosófica que a humanidade se deixou. Isso repercute em tudo, também nisso das escolas, da formação, da criação das crianças em todos os sentidos. E daí também, entre todos os sentidos, vai sobrar um para o teatro. Educação artística, o que que é educação artística? É a educação da sensibilidade em termos estéticos, que são os sentidos mesmo, do usufruir a realidade. Mas também a reflexão crítica, sensibilidade também se refere a inteligência e se a inteligência não é uma inteligência sensível, ela vai naturalmente ser instrumentalizada apenas para ganhar. Que é esse o sistema que nós vivemos, acumular, vencer, destruir, ser melhor. Isso é uma inteligência, mas é uma inteligência embrutecida, no sentido que ela está completamente direcionada pra um objetivo que é esse grande sistema mercadológico. Uma inteligência sensível, ela estaria mais ampla, ela teria mais amplitude, ela teria mais capacidade de perceber a realidade e, principalmente, o outro ser humano como alguém que tenha... que não está exatamente à parte, mas que reflete sensações como essa pessoa sente e reflete. Então começa a ver com respeito, com carinho os demais, começa a... tem uns estudiosos da escola de Frankfurt, eles separam dois termos que agora vem bem a calhar: razão instrumental, que é a que eu te falei que é estimulada, e a razão sensível, a que deveria ser estimulada. A razão sensível deveria substituir a razão instrumental, então nós estaríamos sensíveis para os problemas todos, desde ambientais até sociais. Nós vivemos um grande problema social, das diferenças, da miséria absoluta, não só em termos materiais, de fome, mas miséria absoluta em termos de valores, em termos de saber se vale a pena sair de manhã pra buscar alguma coisa, se vale a pena trabalhar, se esforçar, suar por alguma coisa. Então, nós estamos numa situação em que precisaria se começar a ter um outro enfoque. Isso aí, certamente, se nós tivéssemos esse enfoque abrangente, como ponto principal, obviamente a escola, onde está ali a formação dos novos cidadãos que vão ocupar esse espaço, que vão receber essa herança que nós estamos deixando. A grande porcaria ou alguma coisa um pouco melhorada, ou quem sabe um caminho pra uma grande transformação geral. O que acontece? Aí depende da formação destes professores, e já há professores, sempre houve professores altamente sensibilizados, vocacionados pra essa atividade e, ao mesmo tempo, sacrificados por uma falta de reconhecimento total. Um professor com essas qualificações sensíveis, ele vai ter a percepção de que teatro é uma forma de arte completa que é um grande auxiliar pra essa formação de português, matemática, educação física, não sei o que... uma formação é uma coisa ampla. Principalmente, creio eu, a sensibilidade! A gente cria alguém pra ser sensível, se ele vai ser engenheiro, médico, se ele vai se direcionar pra uma matéria ou outra... a gente sempre enxerga as escolas como isso, como matéria... isso é uma outra questão da pessoa, mas a sensibilidade que essa pessoa vai ter como plano de fundo pra qualquer uma dessas atividades as quais ela vai se dedicar, pode ser trabalhado, mexido, versado, através do encontro com o teatro. Por quê? No meio de todas as formas artísticas, todas excelentes e necessárias, o teatro tem uma conotação particular, que é o outro ser humano frente a frente, no presente ainda por cima, porque tu pode, no cinema, ter muita proximidade com o teatro, mas ele já é algo que não está presente. A presentificação do ato mesmo, é só no teatro que eu enxergo com a possibilidade toda que o teatro tem. Se tu encontra uma pintura, um quadro tu vai ter uma presentificação, tu vai ter um defrontar-se com, mesmo que o artista não esteja mais ali, tu vai ter. E vai ter uma impressão, e vai ter um conteúdo de transferência tanto do cara que criou quanto do cara que tá recebendo, quanto da obra em si mesma, que foge aos dois planos, mas o teatro ainda é mais complexo. Digo assim, a possibilidade do teatro alcança... a possibilidade do teatro alcança essa situação quase... até porque

o teatro é ligado a religiosidade, a mística, porque justamente é um encontro. O encontro com o teatro ele exacerba... exacerba o espelho, o defrontar-se com o outro e no outro algo da gente está sendo refletido. Aí surge a emoção, porque aí acontece aquilo que a gente chama de empatia. Ora, na vida comum nós estamos com um certo anestésico, anestésico necessário pra nós não estarmos sempre hipersensibilizados senão nós morreríamos. O teatro rompe um pouquinho com esse anestésico então, tu anda na rua, tu vê pessoas e essa coisa toda e num papel as pessoas estão no seu papel. O taxista tem o seu papel, o mendigo tem o seu papel, o cara que te dá um esbarrão é outro papel. Então tu te relaciona, tu chega, tu fala ou tu não fala, tu te fecha, mas tu estás com o teu anestésico adequado pra poder sobreviver, pra não se expor a uma hipersensibilidade. O teatro te permite, até porque, a pessoa que vai, ela está também se permitindo a tirar um pouco da sua barreira, a sua proteção, então pode ali naquele momento essa hipersensibilidade de presença, de estar presente a... que na origem era uma presença divina, que era o deus de origem na Grécia. Pode acontecer daí esse infiltramento de sensibilidade, e de troca, de comunhão, de aprendizado, de crescimento. Por isso, então, eu penso que o teatro é válido, é válido que ele seja trabalhado em escola. Tem muita gente que acha isso errado, fala que é teatro didático ou coisa parecida. Independente... independente que seja didático ou não. Ele pode ser um instrumento didático sim, pode ser instrumento até de saúde, pode ser um instrumento de tudo, não tem que tá podando o teatro das suas possibilidades. "Ah, isso aqui é teatro pra comercial..." pode vender um produto também! Certo? Agora se esse produto é bom ou se era mentiroso, isso é outros quinhentos... pode ser um bom produto! Tu pode estar vendendo um produto que tu acredite que esse produto vai te trazer benefícios. Eu penso que o teatro... não tem que estar podando as possibilidades do teatro, até porque o teatro, difícil vai ser definir ele. É muito difícil! Olha quanta coisa eu falei aqui, todas podem ter alguma razão e pode haver também alguma confusão e, justamente, se é possível de haver confusão e verdade com coisas que eu falei, é porque o teatro é muito complexo e não dá pra definir justamente como se define um chapéu panamá: esse chapéu é feito com uma palha que só existe no Equador advinda de uma palmeira que se chama cientificamente tal... Isso esta definido, é facilimo! Foi utilizado no Canal do Panamá devido ao calor e isso que derivou o nome Panamá e não equatoriano como devia de ser. Tá fácil de definir. Agora, defina o teatro! Aí, são outros quinhentos! De que jeito? Quer que eu defina o quê? Como surgiu? Quer que eu fale primeiro quem era o deus do teatro chamado Dionísio? O que que ele representava? Ora, o Dionísio era o deus da contravenção. Veja bem que belo deus é justamente o deus do teatro! Ele não era o Apolo, ele não era um daqueles deuses bonitos do Olimpo, ele era o deus da contravenção! Ele andava com um monte de bêbados e seres encantados no meio das florestas, com vinho, canto, dança e alegria. Isso é uma contravenção. Necessária! Tanto que eles tiveram que abrir precedentes e crias festivais dionisíacos na época das colheitas e tal... senão a sociedade iria ser muito massacrada não tivesse essa liberação de vez em quando, e hoje em dia nós teríamos o carnaval, se fosse o carnaval. Então, a mídia, quer dizer, a mediação nas escolas, seria bom se os professores e as escolas já não estão mais percebendo isso como na década de sessenta, elas eram muito abertas. Eu não se como é que tá sendo agora porque eu já não vivo empresarialmente como eu vivia, pesquisava, fazia teatro, buscar o comprador, buscar o mercado, são coisas que eu tive que fazer num momento e que, naquele momento, tinha muita abertura nas escolas, particulares, municipais, em qualquer uma delas. Hoje eu já não sei falar porque eu já não estou nessa atividade, mas aí quem trabalha com isso pode te falar melhor, mais de qualquer forma, se não está sendo como era, tão aberta essa possibilidade de negociação, de levar o teatro na escola, eu creio que poderia se fazer uma conscientização novamente. Aí nós voltamos pra cá, para o nosso lado, mas quem vai conscientizar quem? Ora, nós não conseguimos nos conscientizar nem a nós mesmos que nós somos um grupo profissional, porque também eu sei que é difícil, no

mundo artístico, definir o que que é profissional e o que não é profissional. Se eu fabrico prego eu sei o que que é profissional, eu tenho que fazer um prego de cabeça redonda ou cabeça chata, triangular ou cilíndrico, com tantas polegadas ou não. Isso é uma coisa instrumental, facilíma. Agora: arte! O que que é profissional em arte? O que que eu produzo de concreto e claro e óbvio que serve pra tal coisa, como o prego serve? É difícil! Mas que nós vivemos dessa função, assim como a prostituta vive de vender o corpo, é uma profissão, ela é ao mesmo tempo o seu produto, ela administra, quando não tem outro, né? Um gigolô por perto... mas em suma, eu usei essa comparação por que às vezes é difícil definir se algo é uma profissão ou não. Se tu troca o que tu produz por um bem, passa a ser profissão. Seja por dinheiro, seja por outro bem, resumindo, por sobrevivência. Tu troca aquilo que tu produz por algo que te permita continuar sobrevivendo e produzindo. É a lei da relação da questão econômica. Então, se nós tivéssemos uma consciência profissional, nós teríamos uma, como nós dizemos, uma sociedade de classe. Temos que ter essa consciência, também.

E a questão dos pais, Camilo?

Deixa só eu concluir isso aqui... nós teríamos, como profissionais, que ter uma classe unida. Independente da suas vertentes, porque a classe artística teria ser um pouquinho liberada da questão de classe profissional, se tu faz um teatro assim e eu faço um assado, essa coisa toda, mas nós teríamos que ter uma união para podermos ter movimentos, porque hoje o que rola são movimentos, eu não posso, eu individualmente, fazer um manifesto e tentar mudar uma consciência, precisa que seja um movimento, o movimento dos fulanos, o movimento das mulheres de burca, enquanto não houver um movimento das mulheres de burca, uma sozinha, ela vai ser queimada. Só no momento que todas elas resolverem rasgar a burca, se for o caso, aí é que vai haver o movimento das mulheres de burca. O movimento das mulheres pra tirar a burca e o movimento das mulheres pra permanecer com a burca, mas é movimento! Tem que modificar a história, dos professores... então, a mesma coisa é os pais. Se com os professores tu vai ter que fazer uma... uma... em suma, são profissionais também, um tanto mais fácil: "o profissional do teatro busca o profissional do ensino para uma convenção sobre: o teatro é válido como forma de educação? Sim ou não?" É mais fácil. Agora com os pais. O que que são os pais? A mesma coisa que a criança! O que que são os pais? É uma invenção da sociedade. Como é que tu aí dizer pro cara onde é que está o pai dentro de mim, onde é que está a mãe dentro de mim? Isso é uma invenção! E justamente por ser uma invenção, as pessoas tentam se moldar a essas convenções e acabam muitas vezes sendo infelizes porque não consegue ver uma forma própria, natural e original de ser uma mãe, de ser um pai. Tem as cobranças, o que que é ser uma boa mãe, o que que é ser uma mãe eficiente, entende? Ah, mas uma mãe tem que ser assim, uma mãe tem que ser assado, uma mãe tem que ser melosa, ou uma mãe tem que ser rude. Tô te dizendo que tudo isso aí foi uma invenção da sociedade e, se tudo isso é invenção da sociedade, nós temos que mexer é na sociedade porque ela é a grande invenção, ela é a matrix! Olha o filme *Matrix* aí! Essa bobeira desse filme até foi muito importante, cara! Já passou, passou batido, o primeiro, né! Mas muito importante pra refletir, nós vivemos numa grande... num grande plasma de ideias, nós vivemos assim, nós boiamos, somos umas amebas dentro de um grande mar de conceitos e ideias. Nós só temos que absorver as que estão aí, a ameba absorve o que está no seu líquido amniótico ali, se é uma ameba marítima ou que ameba for ela absorve o que tá no seu meio, o que ela processou do seu meio. Não há novidade. Só que o seguinte: não tem porra nenhuma de ameba, nem de plasma universal, nem de matrix, isso é invenção e se é invenção, vamos desinventar, é como se fosse um sonho, acordar, acordar do sonho. É mentira isso daí, essa vida que nos propõem é mentira, tem que romper com isso e quando eu falo romper com isso, não é romper com uma mudança de comportamento, isso aí é muito bom muito legal, libera as pessoas num certo sentido.

O que que eu quero dizer com isso? modificação de comportamento: a moça pode casar com a moça e adotar criança; o moço pode beijar o moço na boca em plena avenida. Isso foram mudanças de comportamento que eu vivenciei. As religiões, tu pode ter qualquer uma, não é mais obrigado a ser só católico, nem só isso nem só aquilo, são certas aquisições de liberdade pública, mas no fundo continua tudo a mesma coisa, os preconceitos continuam os mesmos, muda um pouquinho de cara, mas continuam os mesmos preconceitos e os preconceitos, pra mim, são justamente... é ver esse mundo como uma coisa que é imposta, que tá pronto e que não tem outro. A criança acha chato e brinca, nós adultos deveríamos de brincar também e modificar e essa realidade, começar a modificar aos poucos. Discutir mais, conversar, trazer propostas. Produzir arte, produzir teatro. Mas tu me fez uma pergunta dos pais, o que realmente te passa pela cabeça quando tu pergunta “e os pais”?

Voltando aquela parte que tu fala de os pais preferirem assistir, escolher a Barbie pros filhos irem ao teatro do que...

Tudo se complementa então naquelas coisas que eu falei, tu tens que fazer um filtro nessas coisas e colar uma parte na outra, porque tudo o que eu falei, tudo é a mesma coisa, tudo se complementa. Os pais, eles atrapalham a qualidade do teatro, tu tens teatro infantil, tu vê os pais, como é que eles são, poderia ter... poderia ser... se tu olhar um pouquinho melhor, com um olhar mais firme, os pais poderiam ser mais atuantes, exigir mais qualidade, que aí tu que faz coisas, que te esforça pra ter a qualidade, tu ias ver que, poxa vida, valeu a pena, mas se tu te esforça tanto e de repente, alguém bota uma pecinha qualquer aí ou, sei lá, como essas que usam o nome do Walt Disney eu poderia pegar uma historinha do Walt Disney e fazer... eu me preocupo um pouco, as vezes, até com o direito autoral, que já não há mais direito autoral, tudo já é de todos, tá mudando tanto a parafernália aí, tá mudando com tal velocidade com essa historia da *internet*, *explorer* e tudo mais, pode pegar tranquilamente um texto de qualquer outro filósofo e colar num texto teu e passa a ser teu, não precisa te preocupar muito, essa parte já tá feita. Agora eu digo, por exemplo, fulano não acha isso ruim, eu também não acho porque facilita muito, desde que eu também não queira me achar dono de alguma coisa, mas as minhas idéias se algum quiser usar e falar... porque na realidade as minhas ideias são apenas reconstruções de coisas que já estão aí, processadas por mim, mas é aquela velha história nada se cria, tudo se transforma. É importante falar também, porque se tu faz uma peça, tu faz uma adaptação, ou tu escreve uma peça, aí tu vê um cara fazendo uma história da Barbie, tu pensa “puxa vida, porque todo o trabalho que eu estou tendo de criar uma historia ou de fazer uma adaptação de um clássico” que eu não sou contra, eu sou bem favorável, eu fiz varias adaptações de clássicos, porque é uma maneira de levar... a pessoa vai poder ler depois o original, mas ela viu uma versão, uma adaptação. Tu vai aproximar as pessoas de um clássico. Eu acho que é uma autoria, tu pega um clássico e transforma numa peça de teatro, criar os diálogos e essa coisa toda, passa a ser uma autoria, passa a ser teu também, passa a ser uma co-autoria e eu acho isso bacana, que alguém que viveu numa outra época, vamos supor, um Sófocles que escreveu *Édipo Rei* lá... e eu não faço o *Édipo Rei* do Sófocles, eu faço lá *Meu Édipo Rei*, posso assinar assim, mas de alguma maneira muitas coisas eu vou usar do Sófocles justamente pra quem for assistir e ver “ah, por isso que esse é o dele, por que ele mudou tal coisa”. É uma co-autoria, eu acho isso bacana! Agora, quando as coisas são feitas muito assim muito à bangu, de qualquer jeito, chutado, penso que perde a qualidade e se as pessoas estão indo em busca de coisas de pouca qualidade, elas também estão indo em busca de alimentos de pouca qualidade, de formas de vida, até muito caras, mas que não trazem uma boa qualidade de vida. A humanidade tá meio perdida, ela tá indo mais pra um lado de comodismo. É a lei do menor esforço, a lei do menor esforço e pra contrapor a lei do menor esforço a gente procura buscar coisas mais interessantes, mais desafiadoras, que tenha um pouco de adrenalina e

enfrentar um pouquinho o medo da mudança, porque existe o medo da mudança e nós temos de enfrentar, nós que somos artistas, pelo menos.

Bloco 4: Questões sobre a produção teatral do entrevistado.

Tu vês alguma diferença entre dirigir espetáculos para crianças e para adultos?

RO - Bom... sim. Para a criança eu tenho que ser mais amplo na minha... como eu vou te dizer? O espectador adulto a gente vai contar com aquela inteligência, com a compreensão exata do texto, com a leitura, entende? E a criança, além de tudo... pois é, é difícil. Talvez não tenha... Teatro infantil eu acho que tem obrigação de ser mais lúdico, não pode ser entediante, ele tem que ter mais de uma leitura... eu tenho que me preocupar que os figurinos têm que dizer alguma coisa para eles, o cenário, a informação que identifique... não é que no teatro adulto não tenha isso, entendeu? Mas parece que as coisas ficam mais... parece que "eu sou adulto falando com adultos". Sempre faço teatro pensando no público, tento me colocar como espectador imaginando como ele veria, se ele entenderia tal coisa. Então o adulto, apesar de tentar fazer com que ele sinta alguma coisa, eu sempre contei com essa coisa do "entender", da reflexão intelectual, então a criança me parece um ser mais sensorial assim, que está mais na visão daquilo, no som, na... sabe? Em toda a percepção da criança.

DM - Eu não vejo muito mesmo, sabe? Não vejo muita diferença. Eu sempre dizia que, no teatro pra criança eu sou um pouco mais sonhador, um pouco mais assim... eu... eu faço o teatro, eu retrato as coisas como eu gostaria que elas fossem, e no teatro pra adulto eu retrato como elas são, sou um pouco mais realista, no teatro pra crianças eu sou um pouco mais lírico. Mas, assim, a preocupação, o desgaste e o envolvimento, são os mesmos.

RR - Ah, vejo. Eu acho que para crianças é muito mais desafiador, é como diz o nosso mestre, né? Stanislavski, que diz que "teatro para crianças tem que ser como que para adultos, só que melhor". Tem que ser muito melhor, muito mais caprichado, ser muito mais rico, ter muito mais imagens, mais... os adultos, tem adultos que, de repente, gostam de ouvir um texto, aquilo ali, mas eu acho que o infantil é muito mais desafiador e, inclusive, mais difícil de fazer. Mas mais gostoso também.

Essa tá fora do roteiro, mas eu quero saber. Por que é mais prazeroso pra ti?

Olha, como eu não tive, na infância... eu lembro uma vez que eu fiz uma viagem sentimental onde eu nasci, na vila Ouro Verde, lá em Cambará do Sul, lá tem uma fábrica de celulose onde meu pai trabalhou e a fábrica é proprietária das casas, da farmácia, do mercado, da luz... as dez da noite eles desligam a luz da vila... e eu fui lá e fiquei quinze minutos, fiquei horrorizado assim... A vila decadente... Daí, tanto fiz que um dia levei uma peça de teatro lá. Achava que eu tinha a obrigação, o mínimo. Levei a peça lá. Um dia chuvoso, horroroso, um barro. E as crianças foram. Então aquele brilho no olhar que eu não tive enquanto era criança, aquela coisa, aquela excitação... e eles diziam "são palhaços?", então isso me acompanhou muito, durante muito tempo. Durante muito tempo também eu trabalhei fazendo um trabalho mais amplo, mais social. Fazia teatro de graça, fazia teatro para ONGs. ONGs hoje, né? Aquelas instituições... gostava de levar nas vilas porque aquilo me comovia e me compensava. E daí eu fui aprendendo que o brilho nos olhos de uma criança diz tudo para a gente. E por isso, eu acho, que me motivei tanto.

NM - Eu não sei... o trabalho é exatamente o mesmo, desde a história que tu estás compondo... eu não vejo assim... é claro que quando tu vai fazer um espetáculo que é dirigido para que a criança vá assistir, um espetáculo infanto-juvenil, tem elementos que tu não vai usar. Eu não vou usar a ironia, não vou usar *double cenes*, eu não vou usar elementos que eu sei que a criança não vai ter condições de... de entender, de digerir. Seria uma sacanagem colocar isso, botar piadinhas só para adultos, qual é? Não. Não quer dizer que eu vou baixar o nível. Vou ser sofisticado, vou uma série de elementos, mas vou dar a informação para ele me entender. Eu vou ser sofisticado na linguagem, etc, etc, etc. Vai ter que usar a

cabeça para chegar junto, mas não posso usar a ironia, não posso... não posso fazer aquelas piadinha para que os pais achem engraçado.

CL - Não vejo... não vejo. Na busca de uma qualidade maior eu não vejo diferença, eu vejo diferença nas possibilidades de investimento nos conceitos. Há conceitos, no teatro adulto, mais carregados, mais fortes, por exemplo, sexualidade e violência e que pode se ir mais fundo do que numa peça infantil. Esses temas, que também podem ser tratados em peças infantis, eles vão ter que estar também adequados a faixa etária das crianças. Quando se é trabalhado, também a violência, eu acho que é muito importante de se trabalhar violência e, inclusive, sexualidade, mas aí nós temos que buscar qual é a linguagem mais adequada e isso também é uma das coisas que o diretor precisa ter: formação. Quanto mais formação o diretor tiver melhor, psicologia, psicanálise, sociologia, história, língua portuguesa, né? Porque a gente precisa também, quando necessário, falar corretamente a nossa língua. Está tudo caindo, tudo como se tivesse cupim, sabe aquele cupinzeiro? Vai tudo embolorar e nós, diretores, Gilberto, a gente tem um compromisso, diretores, encenadores, criadores tem esse compromisso, já que o teatro tem essa união de tantas possibilidades, desde a linguagem até a saúde, a antropologia, nós temos que ter uma formação muito ampla, muito variada. Não basta simplesmente um cara chegar assim “eu gosto de brincar de boneca, eu vou fazer um teatrinho, eu sou diretor” Não basta, isso não é digno dessa atividade. O cara precisa se preparar constantemente, sempre aprender mais, ser humilde e descartar quando vê de repente, que está equivocado com relação a algum valor.

Quando tu começaes teus trabalhos, costumavas definir de antemão para que faixa etária eles serão apresentados?

RO - Bom... eu sempre tentei trabalhar o teatro infantil respeitando a presença dos pais. Sabendo que eles vão estar lá, eu tento oferecer uma leitura possível para que os pais se interessem, para que eles não tragam os filhos e digam “mas que saco trazer o filho ao teatro!”, entendeu? Porque se não tu não aturas, porque mesmo que o filho esteja se divertindo e o pai depois diga “ah, que bom, meu filho pelo menos gostou, então vou levar ele outro dia”, a experiência do cara é um saco, então eu tento ampliar esse negócio. Penso também nas meninas, em ter personagens e coisas... e situações que favoreçam esse universo feminino, senão a gente vai ficar sempre com o teatro infantil nessa coisa masculina, do gurizinho brincar de carrinho e cadê as bonecas? Equilibrar esse negócio assim... Agora ainda tem essa ascensão, vamos dizer assim, do mundo *gay*, então que isso meio que tem que estar presente isso no espetáculo de alguma maneira, contemplar essa possibilidade. E, digamos assim, antigamente não é que eles não existissem, era simplesmente muito mais velado, então se pensava “os meninos e as meninas”. E aí sim, existe uma faixa, existe uma... mantendo esse pensamento, tá? De que a peça tem que ser interessante para todo mundo, dos dois ao cinquenta anos, sei lá, a idade dos pais ou avós, sei lá o quê, tem que ser interessante. Aí tem uma leitura que vai ser feita particularmente por uma faixa de idade e daí o espetáculo se direciona aquilo, então, às vezes tu vais ter um espetáculo que é um pouco mais juvenil, sua leitura principal, a sua história, entende? Fala mais para as crianças um pouco maiores e não tem como não respeitar isso. Então tu tens lá, figurinos, cenário, brincadeiras, que interessam às crianças menores, elas olham, mas que está entendendo mesmo tudo aquilo que está acontecendo é o pré-adolescente. Ou às vezes tu tens isso, como no caso do *Flicts*, assim, as crianças muito pequenas adoram essa parte visual do espetáculo. Ele é mágico por ser de bonecos e tecidos, mas quem compreende toda a trajetória daquela história da corzinha que foi parar na Lua, não sei o quê, são as crianças um pouco maiores, de seis, sete anos, que a partir dali começam a entender a história, o enredo da coisa.

DM - Olha, se diz muito que a gente deveria, e cada vez mais isso é uma coisa presente, que a gente deveria fazer o trabalho por faixa, dirigido pra uma faixa etária específica. Eu não dirijo. O meu trabalho ou é pra crianças ou é pra adultos, mas houve uma época em que eu tinha dois espetáculos em cartaz. Um era *As Lendas do Sul* do Simões Lopes Neto, que foi uma versão que eu fiz pra crianças e outro era *Certo Dia Numa Estação de Rádio* que era textos do Karl Valenti, que era um comico alemão, que era pra adultos; e as crianças assistiam o Karl Valentin e os adultos assistiam a *Lendas do Sul*. Era muito engraçado, porque ia bastante gente na sessão pra assistir Simões Lopes Neto e muitas crianças assistiam *Lendas do Sul* e eu acho que isso está muito relacionado com esta questão, que eu falei

anteriormente, de que quando se faz um teatro pra criança tu tens que fazer com que a coisa atinja os espectadores todos que estão lá.

RR - Quando eu leio um texto eu já vou avaliando se ele é... para que faixa etária ele seria e se é adequado ao nosso público já, se vale a pena a gente investir em um novo momento, numa faixa diferente, claro, até para ampliar e etc, etc... eu acho que é obrigação da gente, quando trabalha com um texto, ter esses critérios. Então, neste ano, eu fiz um trabalho para uma faixa diferenciada, que não é a minha original, que já é um pouco para os maiores, que é *O Que Será Que Virá?* Essa peça é muito interessante, é multimídia, aquela coisa toda, mas eu acho que ela não é para criancinha pequena, mas a gente anuncia bem isso, determina bem isso para as escolas, também chamamos as escolas para vir assistir. É bem diferente daquele trabalho que eu sempre faço, mas também gostei muito de fazer e acho que vale a pena. Só que tem uma grande dificuldade depois de um certo nível escolar para as escolas se locomoverem, são mais professores que precisam se organizar para poder liberar, então um público... dizer aí, esse público é... nós vamos atingir um grande número, não é. É bem menos do que na outra, onde uma professora ou uma coordenadora resolve.

Também está fora do roteiro, mas eu queria saber a tua opinião sobre isso: tem muitos espetáculos destinados às crianças e poucos aos jovens, concordas com isso?

Concordo, sim, há muito tempo. Essa é uma discussão do teatro em si, mas todas as tentativas de se fazer um espetáculo para a juventude mesmo, para os adolescentes, enfim, com raras exceções, acaba não dando certo. Ou tem que ter uns globais metidos ali, ou uma persistência, como faz a nossa colega lá, com aquela peça *Adolescer*.

A Vanja

A Vanja. Aquela fica persistindo, persistindo.

Que momento a gente “perde” a criança? Porque a plateia dos teatros adultos, não sei se tu enfrentas esse problema, mas o que eu estou acostumado a ver como público e como professor de teatro é que se tem público de peças para crianças e um público difícil para espetáculos para adultos, então a gente perde em algum momento, e eu acredito, pessoalmente, que é nessa faixa.

É que eles têm... o mundo hoje está girando de uma forma... nós sabemos... que absorve de uma maneira... *internet*, não sei o quê. Um tipo de informação que tira o interesse, realmente, cultural da criança. Então os professores trabalham as crianças até a oitava série, sei lá até onde, com teatro, com isso, com aquilo, daqui a pouco eles estão com outra... mas eu acho também que é falha nossa, talvez a gente ainda não tenha encontrado o caminho. Mas esse caminho só vai se encontrado se houver um acordo com as escolas, que elas queiram que isso aconteça. Eu noto quando a gente procura uma escola nessa faixa etária que há uma grande dificuldade. Bah! “Isso aí tem que ver, isso daí não é bem assim”.

Tu acreditas que a formação de público está totalmente ligada ao teatro que se faz para as escolas?

Ah, eu acho.

Que a formação de plateia passa por isso?

Ah, com certeza... porque... assim: dá pra notar... eu tive alguns exemplos bem práticos na nossa trajetória, a Lucinha viu *A Menina das Estrelas* em 1975 seis, sete vezes e ela hoje é uma atriz. E vários atores que trabalham comigo e tal, as suas primeiras peças, muitos que... eu já dirigi mais de duzentos e cinquenta atores e

disseram “a primeira peça que eu vi foi a tua, lá na escola não sei onde...”, então a gente se sente até meio atores, então tu vê, até as pessoas que chegam aqui hoje são avós, como eu sou também, que dizem “oh, antes eu levava meus filhos, agora estou levando meus netos”, então alguma formação a gente consegue, não é uma utopia tão...

NM - Essa história de faixa etária para mim é golpe. É golpe! É golpe em cima dessa questão: “ah, eu penso nessas crianças e adoto”, é golpe em cima de incapacidade, é claro tem alguns trabalhos muito específicos, de animações super simples, que passam a ser dedicadas a uma faixa etária de menores, crianças de cinco, seis anos, quatro, cinco, em que tu vai fazer jogos muito simples, reconheço que exista, mas geralmente, essa questão da faixa etária vem carregada de uma carência de talento gigantesca, então como eu não tenho talento para desenvolver uma coisa melhor, coloco a faixa etária.

CL - Olha, eu nunca fiz isso, viu, mas eu não sou contra, até acho desafiador. Eu acho desafiador uma pessoa fazer um trabalho infantil de repente pegando a primeira etapa, quando a criança está ainda chegando a linguagem, ou chegando a... antes da escola, vamos supor, antes da pré-escola. Que tipo de linguagem, que tipo de literatura, que tipo de imagem, como tratar essa criança? Isso é desafiador. Uma outra na primeira faixa escolar, dos sete aos doze ou dos sete aos quatorze, também, até com os problemas! Justamente a biologia está muito forte aí, a criança está passando por mudanças, processos e esses processos biológicos estão também interferindo na relação com o mundo, na afetividade, na aceitação, como é que ela é aceita, como é que ela é vista, o que que esperam dela. Isso é fundamental, isso é o que tu trabalha com faixas etárias que podem realmente tratar de um tema com mais profundidade. Eu acho desafiador, eu acho um desafio. Talvez se eu vá fazer outra peça infantil mais adiante, poderia ser uma coisa que me interessasse buscar uma faixa etária.

Tu pensas ainda em dirigir espetáculo pra criança? É uma vontade que tu tens?

Claro! Eu inclusive tenho desejo de fazer algumas adaptações, que é uma coisa que eu gosto. Eu não tenho assim, penso eu, que eu não tenho o dom de escrever diretamente uma peça, criar uma peça, mas transformar um conto, um romance, uma novela em teatro, isso eu tenho capacidade e me fascina! Eu acho muito interessante e acho que dá bom resultado também. Então, tem algumas peças que eu tô... alguns textos que estão lá separadinhos com a possibilidade de um dia virar teatro.

O que te levou a dirigir espetáculos para crianças?

RO - (Pensa)... estou tentando me lembrar o que que foi... eu acho que era uma peça chamada *Palhaçadas*, não, isso eu trabalhei, era eu e o Júlio... primeira peça que eu dirigi, infantil... não lembro, mas possivelmente, tá? Era dinheiro. Possivelmente era isso. Se não me engano era isso, porque sempre foi aquele trabalho obrigatório anual para conseguir alguma estabilidade para poder fazer teatro, por que eu, rarissimamente, trabalhei em outras coisas, tipo assim: fui funcionário de não sei o quê... nunca, não tenho essa experiência. Então teve uma época que eu trabalhei num centro de comunidade, então eu trabalhava de tarde lá e fazia teatro o resto do tempo. Aquilo foi temporário mesmo, trabalhei um ano... não sei se chegou a um ano... já trabalhei no Hotel Lage de Pedra, oito, dez meses de trabalho ali. Então são coisas temporárias porque na maior parte do tempo eu trabalhava em teatro. Então o teatro infantil veio sempre como um recurso, assim, como o caça-níquel que chamava o tal do Heemann, embora eu nunca tenha feito esse tipo de teatro essencialmente caça-níquel. Com certeza foi isso.

DM - Eu tinha entrado no Dad, e no Dad... no Cad, e no Cad, no meu segundo ano eu fiz dois trabalhos, um foi uma manifestação política da comemoração da semana de 22 de 72, cinquentenário da semana de 22, que em 72 nós estávamos no auge do regime autoritário, então foi um ato político que acabou envolvendo a escola e a escola foi invadida, o Instituto de Artes que quando eu entrei no Cad, o Cad acabou de sair da filosofia então eu tenho a carteirinha como a faculdade de filosofia ainda, no segundo semestre foi pra Escola de Artes então, a gente...acabou a escola sendo invadida e eu fiz uma pantomima *O Presente* e logo em seguida participei da Primeira Mutepla, mostra de música, teatro e

artes plásticas (MU – musica, TE – teatro e PLA – artes plásticas) e é muito, ah...e este trabalho que eu fiz foi *Babel* também era um texto meu e ali eu era... entre as minhas colegas tinha a Sandra Dani, que ela era psicóloga e fazia um trabalho com uma escola, não sei o que...”Bah, pessoal a escola pediu um trabalho pra crianças” e aí eu comecei a desenvolver o trabalho pra crianças, só que passou a época que tinha que apresentar e o trabalho não ficou pronto e acabamos aprontando o trabalho e levando pra apresentar no Teatro de Câmara uma temporada. Este trabalho se chamava *A viagem de André*, era um texto meu, em cima do meu conhecimento do universo infantil e era um espetáculo didático praticamente, porque a proposta inicial era fazer, pra esta escola que a Sandra tinha dito, um espetáculo didático. Então eu, ah, reúno todos os personagens do meu imaginário, a Emilia, o Esopo, e enfim um universo fantástico. Mas foi legal. *A Viagem de André* trouxe bons frutos, o elenco era muito bom e foi uma experiência muito boa e aí me animou a fazer o outro espetáculo posterior que foi *A Terra dos Girassóis*.

RR – Respondeu anteriormente.

NM - Eu estreei como diretor, em 1978, com alunos, com dois textos infantis, eu tinha vinte e quatro alunos e precisava de peças com muitos... (risos), com muitos... então os textos que me caíram na mão foram de duas peças infantis. Mas, na verdade, na época eu pensava que era mais simples, depois fui ver que não era diretor, que não tinha a mínima intenção de dirigir. Já como diretor, eu acho que foram “as más companhias” Milton Negri, Ludoval Campos, Ronald Radde, todo esse bando aí... de núcleos onde eu trabalhava... em 82 o Ludoval disse: “eu tenho uma montagem de *As Aventuras de Tibicuera*, que a gente queria apresentar em teatro, tu gostaria de fazer uma montagem?”, daí sim, era muito simples pra mim, me diverti muito. A primeira que eu fui dirigir mesmo para crianças, eu, direção minha, direção profissional, coisa e tal, foi no ano seguinte, a primeira versão de *Escravos de Jó*, texto do Carlinhos Carvalho, que aí já fui mexendo no texto, “eu quero isso, vamos fazer outra, reescreve aquilo, blá, blá, blá...”, que foi uma montagem maravilhosa, que depois foi pro Rio, ficou no Rio durante muitos anos e coisa e tal... mas foi a convite do Ludoval, daí depois de convidado, eu percebi que tinha a possibilidade de criar sem aquela amarra de estar trabalhando para criança, até por que a primeira vez que eu vi teatro infantil, não era teatro infantil, era uma montagem do *Médico à Força*, que tinha crianças e adultos assistindo, e aí me acostumei a “perai, essa coisa infantilóide não me bate na cabeça, eu preciso de uma coisa que todo mundo assista”.

CL - Qual seria, primeiro, o primeiro teatro pra criança? Será que foi *O Diabo Malandro*? Eu acho que foi *As Aventuras do Diabo Malandro* foi aquele grupo que nós, lá no Dad, que a gente se reuniu, tinha o Roberto Oliveira, tinha o Julio, tinha outras pessoas em torno. Mas o três que hoje ainda continuam, nós três. Então nós fizemos uma... meio que... uma hora era um que dirigia, outra era outro, e pra mim tocou essa, *As Aventuras do Diabo Malandro*, da Maria Helena Kümer. Foi muito legal, ali que eu comecei a descobrir a questão do ritmo, que eu comecei a ver a semelhança com a música, a partitura dos corpos, os atores, os movimentos, as paradas, as pausas. Eu comecei a sentir alguma semelhança com os ritmos musicais e a dança e tudo mais. Foram pequenas coisinhas e já ali eu percebi que vem, até hoje, me acompanham, agora de um jeito mais inconsciente, já vem naturalmente no meu trabalho, foram coisas que apareceram, foi através do *Diabo Malandro* que eu dirigi.

Em que medida a tua infância é refletida nos teus espetáculos para crianças?

RO - (Pensa) Pois é... na medida de valores que eram importantes para mim na minha infância e que eu acabo mantendo nas histórias que eu acabo contando agora. Então, minha infância foi povoada por Robin Hood, aqueles contos assim onde a justiça, a bravura, entende? A amizade, a solidariedade, não sei o quê. Esses valores que compuseram a minha infância, parece que isso eu tento jogar, ou trazer, ou discuti-los de novo nesses trabalhos que eu faço agora.

Tu sentes uma necessidade disso? De repassar esses valores para essa geração?

Acredito que sim.

Por quê?

Porque, talvez, pode ser que algumas dessas crianças se sensibilizem com isso e isso passe a ser um valor dela também e que ela, no trabalho dela, seja qual for, vá passar isso, vá levar esse negócio adiante. Agora, por quê? Pois é...

Tu sentes uma falta de valores nessas crianças de hoje?

Não, não se trata disso. Acho que realmente são coisas que me tocavam, as leituras que eu fazia, entende? São coisas que ficaram “encucadas” dentro de mim, que, daí quando eu vou escrever o texto, no caso do *Risco, Arisco, Corisco*, coisa assim, agora mesmo no *O que seria do vermelho...* sempre são histórias com amigos, com amizades, com vencer determinadas tarefas, essa coisa da superação, não sei, por aí...

DM – É... ah... nos primeiros espetáculos, sim, tinha muitas referências da minha infância, especialmente as histórias que eu tinha escutado e a literatura toda que a gente acabava lendo, e isso foi tudo pro meu primeiro espetáculo praticamente. E nos outros espetáculos, especialmente nos espetáculos que se seguiram mostrava mais a minha... as imagens... trazia mais as imagens da minha adolescência e da minha juventude, e do momento que eu tava vivendo ali e transportado pra um mundo fantástico.

RR - Ah, nenhum jeito.

Nenhum jeito?

Incrivelmente, mas eu nunca pensei nisso. Acho que nada, porque minha infância foi bem diferente, assim. Numa vila, num mato, nós sempre pobres... eu acho que pode ter refletido socialmente nas minhas peças adultas, quando eu discutia algumas questões sociais, mas para crianças não.

Não?

Não.

NM - (pausa) Eu acho que pela carência daquilo. É muito mais interessante ser criança hoje do que em 1950, eu nasci em 1952, não tinha essas montagens todas, tinha muito pouca coisa, acho que os primeiros contatos eram pelas questões indígenas, já com dez, onze, doze anos. E com o teatro... eu acho fui descobrir Disney, essas coisas todas já quase adolescente, me sobrou muito pouco tempo pra desfrutar essas coisas todas. Então eu fui ter redescoberto o teatro infantil, essas questões todas, já como adulto. Fui ver que era possível usar a fantasia sem sarcasmo, sem essa necessidade de estar dizendo coisas, entre aspas, importantes e, aliás, tendo a responsabilidade de que aquilo que eu estava falando vai ser ouvido e assimilado... é uma coisa muito louca, até por que eu detesto todas essas questões morais e aí foi uma coisa interessante que gente começou a descobrir: que não interessa qual é o tema que tu estás tratando, não interessa qual a moral que tu estás colocando, interessa a forma que tu estás utilizando, porque as tuas ideias, a tua maneira de tratar passa através das formas, não através de uma série de informações, que só vai ter depois. O que é importante não é dizer “tu atravessa a rua na esquina”, quanto mais tu te comunica com ele, de que maneira, e aí sim, se tu vai tratar ele como um ser humano, aí se tu vai dialogar com ele, não é dizer (Néstor faz som de bebê chorando), tá entendendo? Um débil mental. Não. Tu vai tratar ele como um ser humano com capacidade de ele completar a tua obra.

CL - Olha, teve uma peça, com um roteiro de minha autoria, era a música de um colega meu, que já faleceu, ele tinha uma música que se chamava *Menino Levado Por Que Tu Não Fala?* era uma coisa de menino de rua, e eu tenho na minha história da minha vida, um período dos nove aos onze anos, que eu trabalhei como engraxate, eu engraxava sapatos, então... aquele de caixinha ainda, então aí dessa música, que ele se tornou ator da peça e também o músico, o que fez a música. Eu peguei o tema do

menino levado e coloquei *O Menino do Joelho Sujo*, achei que era um nome bom pra peça e ficou sendo um personagem, esse roteiro que foi improvisado, nasceu um texto e a peça fez um sucesso absoluto. Foi a origem do *Faces & Carretos*, foi em oitenta e dois. E deu muito público, nós fazíamos duas sessões na Álvaro Moreira, foi uma coisa impressionante! E nós não tínhamos um tostão, nós montamos essa peça só com objetos descartáveis e não esperávamos que fosse ter tanto sucesso essa peça e nunca tinha acontecido da Álvaro Moreira ter duas sessões, foi uma coisa difícil de nós convencermos a administração de ter essas duas sessões, aí nós fizemos uma as três e outra as cinco, ou uma as quatro e a outras as seis, não me lembro direito, mas fizemos duas sessões, lotávamos e deu tanta grana que nós compramos uma Kombi, primeira Kombi do grupo *Face & Carretos*, por isso o nome *Face & Carretos*, material de luz, a caixa de luz eu tenho até hoje, uma caixinha pequena com *dimer*, com disjuntor, um número lá de refletores, uns dez refletores que nós viajávamos, tínhamos já a luz e o transporte através dessa peça! E essa peça tem a minha biografia, compreende? Um pouco fantasiada, mas tem a minha vida aí... então eu acho que isso aí responde.

E como é que foi pra ti ver isso em cena? Te enxergar em cena.

Ah... foi super legal... eu acho que daí... foi uma espécie de reconhecimento, de que eu sabia fazer alguma coisa, que eu tinha um dom pra alguma coisa porque no começo eu não tinha muita certeza de que eu realmente tinha talento para fazer teatro e tinha muita gente da minha geração que era muito boa mesmo e a gente olhava e dizia "bah, mas esse cara é muito melhor, essa mulher é muito melhor. O que que eu tô fazendo aqui?" e eu não sabia bem se eu queria ser ator ou diretor. Então essa peça me deu um retorno no sentido de além de ser uma história que tinha algo de biográfico da minha vida que era um personagem, era um herói, né?, ele se dava bem no final e era muito bacana, a peça tinha uma intervenção, era uma época em que se fazia muito teatro de intervenção do público e no final ele era encaixotado pelo Mago Tecnológico, três caixas de papelão que entravam em cena, era uma pilha de caixas e numa delas ele tava dentro e os amigos dele na peça procurando, não encontravam então perguntavam para o público e ele tocava uma gaitinha de boca, aí o público dizia "não, ele tá ali, ou ali" então acabava que as próprias crianças entravam em cena e soltavam o herói, e o herói saía dançado e tocando a gaita dele no meio da criançada. E é isso né, cara, essa peça me colocou no caminho, me botou nos trilhos.

Eu tava vivendo essa dúvida que tu disse, que tu queria ser ator ou diretor, e me lembro de uma conversa que a gente teve em Erechim, tava contando para o Prego agora ali, que eu sentei na mesa contigo e com o Bereta e disse que eu não queria ser diretor, eu queria ser ator e tu me respondeu o seguinte: "é muito mais fácil ser ator do que ser diretor, existem muitos atores por aí, tu vais ser diretor"

Viu? Te dei um bom conselho!

Com relação aos elementos teatrais, luz, música, cenário, figurino, como tu enxergas a sua utilização em ambas as categorias? Observas diferenças?

RO - (Longa pausa)... Bom, a música sim, eu acho que no teatro adulto a música é mais ligada ao clima da peça, na cena e tal, no teatro infantil ela é usada como um elemento de narração alguma coisa assim, quer dizer, é difícil citar isso, no teatro do Brecht a música também é narrativa, mas daí são canções... no teatro infantil é que tem mais essa dinâmica de ter uma parte teatral e daí vem uma música para tornar aquilo mais atrativo e interessante, entendeu? Eu acho que é utilizada de uma outra forma... digamos assim (risos), que em alguns casos ela cumpre o mesmo papel no teatro adulto e no teatro infantil, tá? Mas existem alguns momentos que as músicas assumem especificidades para cada uma dessas duas áreas.

E quanto aos outros elementos?

O cenário eu acredito que é a mesma coisa, que pode ser realista, pode ser ilustrativo, a criança, às vezes, completar aquele cenário na cabeça, mas isso é mais ou menos como no teatro adulto, sempre que tiver a presença de um cenário, ele vai estar dando alguma informação, ele vai se tornar como um signo daquela peça, informando o público de alguma maneira, a respeito daquele local do espetáculo, do espaço... alguma coisa assim. Eu acho que para a criança vai se sempre buscar essa coisa do lúdico e talvez seja um pouco mais figurativo, sei lá, infantil, sabe? A função, tecnicamente, vai ser a mesma. Figurino tem uma diferença também nessa parte assim... figurino no teatro infantil é sempre mais colorido, mais carregado de efeitos, elementos e tal que busquem essa coisa... tem gente acha que tem que ser muito colorido, muito colorido (risos), mas a função também vai ser a mesma: caracterizar o ator.

DM - Eu sempre tive sorte, não sei se eu procurei, eu sempre tive sorte de estar cercado de bons iluminadores, bons cenógrafos e figurinistas... do início da minha atividade até hoje eu sempre tive cenógrafos, normalmente no início artistas plásticos, eu sempre me identifiquei mais com artistas plásticos do que com arquitetos pra fazer os meus cenários. Eu tive o Alziro, cenários e figurinos, especialmente. O Alziro, o Alziro Amaluque numa certa época também, o Fernando Zimpeck, o Daniel Lion que é um ótimo cenógrafo e figurinista. Tu vê... eu sempre me meti muito, eu sempre palpitei muito e acabei sempre conservando uma mesma pessoa próxima pra que entendesse a linguagem. Eu, por exemplo, com o Alziro ou com o Daniel, eu falo as coisas e eles trazem praticamente prontas. A gente altera sempre muito pouco porque eles sabem o que eu quero e isso é muito importante. A iluminação também, eu sempre apitei muito, eu sempre dei muita informação pros figurinistas. Eu sempre tive uma preocupação visual muito grande, uma preocupação fática melhor dizendo, muito grande.

RR - Não. Eu acho que esse tipo prático, de visual, essa coisa toda, eu sei que tudo tem que ter em qualquer montagem, até em música e tal, tem que ter. O que eu acho que aprendi a fazer foi eu não querer fazer tudo. Desde o início eu sempre procurei equipe. "Ah, tu és da luz? Então a luz é tua. Ah, tu és figurinista, então o figurino é teu." E eu não me meto muito, não. Eu só ali, ó. Dou uma coordenada. E tenho sido muito feliz em trabalhar em equipe. Sou um cara bem aberto, vem com sugestão eu aceito. A Helen fez *O Mágico de Oz* e logicamente tu te remetes para uma bruxa, fez a Bruxa Má do Oeste. "Uma bruxa? Como nós vamos fazer? Mas não vamos fazer de filme, vamos fazer... ver como é que é, vamos fazer tipo uma *drag queen*, ela vai trocar várias vezes a peruca, vai usar salto alto, vai ser uma gostosa, peituda e tal... Bah, vamos fazer!" E foi um sucesso, uma coisa diferente. Os outros bem como eram, mas ela não, ela arrasava. Então, se eu não tivesse ouvido poderia ter sido menos, não é?

NM - Se tu for trabalhar em Rio e São Paulo, normalmente para o teatro infantil só sobra o proscênio (risos).

Aqui tá quase isso aí, né?

Aqui tá quase isso, em certos lugares a falta de respeito com qualquer tipo de produção é assustadora. Eu tive uma experiência em 91, 92, quando eu fui dirigir um texto do Luis Fernando de Abreu, em São Paulo, texto premiado, no elenco tinha Borgh, um monte de gente lá, alguns paulistas, um belíssimo grupo, e conseguimos o TBC, sala grande, a gente estreou dia 22 de janeiro, sabe que dia eles me entregaram o teatro para ensaiar? Dia 2 de janeiro. Sabe que horas eram os ensaios? Eu que marcava. As duas da manhã, quando eu começava o ensaio geral, vinha o porteiro e me dizia: "Seu Néstor, me desculpa, mas se alguém quiser entrar durante o ensaio, eu permito ou não?". Bom, nenhum pouco de incomodação. Aqui não. Aqui tu chega no teatro e dizem: "Não ultrapassa as onze e meia que eu tenho que pegar o ônibus, viu? Não pode usar mais lâmpada que isso aí.", é uma série de "não pode", a totalidade das coisas que eles colocam a disposição é para proteger a propriedade, não para facilitar

o espetáculo. Vê bem: tu tens plantonistas pra tu não mexer em nada que possas estar roubando ou, sei lá, rasgando, tu tens técnicos para tu não mexer no equipamento, mas tu não tens uma bilheteira, tu não tens quem te traga um café, tu não tens um cenotécnico que possa te facilitar a vida, tu não tens tempo para ensaiar lá dentro, tu não tens porcaria nenhuma, ou seja, tu és tratado como um predador. A arte no Rio Grande do Sul é tratada como predadora. Qualquer grupo é um bando de predadores. Eu acho que a gente é melhor tratado hoje nos teatros particulares, muito melhor tratado nos teatros particulares do que nos teatros oficiais, apesar de que alguns teatros particulares terem pegado os vícios dos teatros oficiais, mas isso dura pouco normalmente, porque logo, logo alguém vem e diz “chega!”. Mas a arte, os artistas, são tratados como predadores, só são respeitados os artistas que não são provincianos. Tu chega lá no Teatro Renascença, por exemplo, “não pode isso, não pode aquilo”, daí chega o Peter Brook e diz “eu quero uma lâmpada aqui. Sim, senhor.”, foram lá e parafusaram (risos). Isso aí é legal, é ótimo. No teatro São Pedro tinha dois canhões, tem ainda, aqueles dois canhões lá em cima, na galeria, e aí tinha uma temporada em 91, início de 91, e aí eu estive lá e pedi aqueles canhões lá embaixo, “não pode, claro que não pode!” só que na semana anterior a minha tava o Gerald Thomas e ele botou os canhões onde lhe deu na telha. “Ele pode, eu também quero!” (risos). Mas é isso, ainda vão nos tratar como esses “bostinhas” daqui, que não tem a mínima ideia do que é ser artista, artista são os que vem de fora! Artista é um predador! Artista tá pra te sacanear!

CL - Eu penso sempre que esses elementos, eles estão, assim, muito vinculados a proposta estética de cada espetáculo. Eu sempre que vou fazer uma coisa, por exemplo, assim, tu pode dizer assim o Camilo tem uma assinatura nas peças dele, mas a minha assinatura é não ter também uma assinatura, porque raramente eu levo uma coisa de uma peça pra outra. Se tu viste, eu não sei as últimas peças que tu viu, mas eu vou te citar duas: se tu visse *O Estranho Senhor Paulo* e viu a *Merda Presidentas* são duas peças completamente diferentes, completamente diferentes cenograficamente, a ideia, o conceito, a interpretação, a interpretação no sentido de qual linguagem teatral os atores usam. São completamente diferentes! Aí tu vai lá olhar *Maria Degolada*, tu vai ver um folhetim de época, em que os atores trabalham de maneira realista, dialogando em cena e se comportando em cena completamente realista, aí vai ver *Os Crimes da Rua do Arvoredo* já é uma fantasia, já é pra você rir, eles trabalham de um jeito natural, mas misturadamente com um jeito expressionista e ao mesmo tempo uma revista, é musical e é cantado. Então, a minha assinatura bem no fundo, e eu até digo isso com um pouco de orgulho, mesmo que as pessoas falem que eu tenho uma pegada tão forte que eles vêm sempre a mim, mas não tem aquela coisa de dizer “ah, sempre tem tal coisa nas peças do Camilo” eu acho que isso não existe... penso eu que não existe. Então, o cenário, o figurino, esses elementos, luz e tal, eles são vinculados sempre a proposta que essa peça vai me trazer, o que é um diálogo eu não sei de antemão o que que eu vou fazer com uma peça, eu sei que eu tenho uma peça pela frente, agora eu tenho *MilkShakespeare*. Quando eu sei que eu tenho essa peça pela frente, eu leio e releio o texto e eu tô ali, assustado de frente ao desconhecido. É a peça em si que vai, aos poucos, vai aparecer elementos na rua, quando eu vejo alguma coisa na rua, vai a aparecer elementos... e isso é verdade o que eu tô falando, não é de contador de histórias, é verdade, é comum. Sonho! Eu sonho com cenas inteiras! Aconteceu peças que eu não sabia como resolver uma cena e eu sonhei com a cena, eu simplesmente depois copieei o que eu sonhei, foi o me inconsciente que resolveu pra mim. Vai aparecer questões que eu sei da realidade no momento, que são diferentes do que era antes, Aquilo que eu falei que essa sociedade está assim, está assado. Essa peça trata do direito autoral, quem é o Shakespeare e eu tô te falando que tem toda uma questão atualmente com relação a autoria. Então, essas coisas elas vão provavelmente surgir na peça. Ah... mortos-vivos... o que que são estes mortos-vivos que estão aparecendo tanto no cinema e tal e coisa, e vampiros e motos-vivos e agrada tanto. Então, certamente também eu vou trabalhar com este elemento porque os personagens da peça eles são mortos-vivos ou são personagens ficcionais, como sendo Hamlet e Shakespeare, eles não existem, eles são ficcionais, mas o Shakespeare e o cara que vem alegar ser ele na verdade o autor, eles já estão mortos a muito tempo então é uma mistura de ficção, de mundo virtual e de mortos-vivos. Então, isso está tão atual também, até a questão... a nossa questão de

que nós vivemos parasitando animais, nós *homo sapiens*, nós vivemos das galinhas, dos peixes, das vacas e isso aí, antes não era problema nenhum, mas está começando a se tornar um problema até ecológico, né? Tem boi demais no mundo, isso tá causando um problema na camada de ozônio, as galinhas, pra poder botar mais ovos, eles dão hormônios e está começando a interferir na nossa saúde. Então, coisas que não teriam importância nenhuma. Era o fazendeiro da vaquinha, coisa mais linda, não é mais, agora é industrializado. Então, essa matança, essa questão da matança, essa nossa antropofagia, não é outros homens que nós comemos, nós comemos animais que estão muito humanizados, eles são criados confinados e escravizados pra nos alimentar. Então, de certa maneira, nós já projetamos o humano neles, então, não deixa de ser uma antropofagia também. Esses temas, provavelmente vão aparecer nessa peça. Então, são temas que tu nota que me agradam. Por que que eu sou instigado? Porque é um texto que possibilita tratar de assuntos que me agradam, que é assuntos polêmicos, conflitantes, que gerem reflexões, que assustem, que incomodem. Sabe que a peça *Merda Presidentas*, a Barbara Eliodora levantou no meio da peça, ela não vou inteira e a peça não tinha nada demais! Como é que eu consegui chocar aquela mulher tão experiente? Porque algo incomodou ela muito, ela devia de ser muito igual a uma daquelas velhas, ela se viu de tal maneira que ela não resistiu e levantou gritando “Que horror!”. Então, às vezes, eu consigo incomodar e eu acho isso legal.

E quanto à preparação dos atores para um espetáculo adulto e para um espetáculo infantil?

RO - Que existe, existe, tá? No meu trabalho não, mas a gente vê, pela experiência, que sim. Nas coisas que eu faço não, eu tento trabalhar a mesma coisa, dentro de uma mesma pesquisa de movimento do ator e tal, de buscar uma mesma... um aquecimento. Todo trabalho é feito de uma mesma forma, entendeu? Encarando como fazer teatro.

DM - Eu não preparo atores. Não sou professor... ah... o máximo que eu faço é homogeneizar o grupo, unificar o grupo numa linguagem, explicando uma linguagem e trabalhando diretamente para que essa linguagem seja comum. Ah... não que eu não goste, mas eu acho que a montagem de um espetáculo não é o lugar, o espaço e o momento adequado pra desenvolver um trabalho de formação. Ele... a montagem faz parte do processo de formação, mas tu não consegues formar um ator para um espetáculo.

RR - Está existindo no... não. O teu caso, por exemplo, tu tivestes a felicidade de conseguir fazer o que nós sempre precisamos fazer nas infantis, que é ter atores que dançam, cantem, interpretem, sejam cada vez mais completos. Então... não são todas as peças adultas que precisam, mas as infantis sim. Isso aí está vindo uma marca, uma referência a isso aí. E o adulto também está acontecendo porque o Brasil ingressou na era dos musicais, então o ator que não for completo vai dançar. Ele tem que aprender tudo agora.

Tu preparas teus atores?

Não. Eu pego alguém que prepare. Eu chamo alguém para preparar. Chamo coreógrafo, professores de dança, de ginástica, conforme a necessidade. No *Peter Pan*, para as espadas, eu trouxe professor de esgrima. Eu não preparo ninguém, mas eles são preparados.

NM - Existe, existe. Normalmente o teatro infantil trabalha com uma pré-disposição física muito maior. É como a questão de um encantador de serpente em ele mexe o joelho e toca flauta: se ele parar de tocar flauta, o bicho “nhac”, se ele para com o joelho, o bicho “nhac”, então ele não pode parar. Então, se tu quer manter teu espetáculo numa cadência plástica, etc, etc, etc... tu vai ter que ter um preparo físico, tem que pular, não pode trabalhar na base de um realismo muito televisivo... num realismo teatral tu vai ter que buscar uma série de linguagens, de *clown*, de fantoches, de animação, disso, daquilo e aí tu vai ter que trabalhar feito louco. O preparo tem que ser maior porque tu tem que atingir essa leitura múltipla, o adulto vai ter que ler a história que tu tá contando, mas a criança vai ler muito mais por aquilo que tu faz do que por aquilo que tu tá dizendo, que significa teu físico vai ter que contar a história e pra isso tu tem que cantar, e bem, tu tem que dançar, e bem, tem que fazer acrobacia, e

bem, tem que fazer *clown*, e bem, vai ter que manipular, e bem... eu acho mais complicado preparar pra criança, pra teatro infantil que para o teatro adulto.

CL - Eu acredito que o teatro infantil exige mais, sabe? Geralmente, fisicamente as peças infantis são mais movimentadas. Não que também, não vamos cair no erro de se fazer uma peça em que se corre demais. Tem gente que porque é peça infantil... tu cansa... Era de uma gota de chuva a peça, mas a diretora ficou tão angustiada pra prender a atenção das crianças que ela caiu no pólo oposto, ela movimentou tanto aquele negócio todo que as crianças encheram o saco pelo excesso de movimento, as crianças começaram a levantar, falar, se movimentar também. Ela caiu no pólo oposto. Não! O ator tem que ser bem preparado pra se precisar virar cambalhota, se precisar, em suma, fazer alguma acrobacia, fazer alguma brincadeira, principalmente se ele estiver interpretando criança, o que é comum em peças infantis, atores adultos interpretarem crianças, ele tem que ter um preparo físico, vai botar lá um ator já meio gordo, meio cansado, que tu sabe que só trabalha com a voz, aliás está diminuindo esse tipo de ator hoje em dia, o que antigamente era muito comum o cara só tinha voz, a questão toda era uma boa voz e isso já não mais assim. Então tem que se pensar nessa questão, o ator pra trabalho pra criança, eu penso que devem ser atores tenham... quanto mais habilidades ele tiver de canto, de dança, de movimentação, quanto mais preparo, é melhor! É bom pro ator, em suma, eu acho que precisa ter mais preparo. A questão do ritmo no teatro infantil é uma coisa bem importante, porque eu já vi peças bem paradas que as crianças ficaram muito atentas, gostaram muito. Então, essa noção de que a criança só gosta de coisa agitada, é uma invenção do adulto, é o adulto que está estressado porque esse nosso mundo é muito rápido, muito veloz. Tu quer ver um filme ou uma peça e diz "isso aí já está dito, porque não pula essa parte?" É bem comum, eu sou assim! Eu sou um cara muito rigoroso com os cortes nas minhas peças porque eu tenho um tempo X da peça que eu que não pode passar daquilo, são neuroses minhas, que eu me preocupo. Já eu conheço...o Nestor Monastério, por exemplo, não se preocupa com isso, as peças dele são longuíssimas. É uma questão de característica de cada um, mas a questão do ritmo é importante porque aquele que faz teatro infantil, se perguntasse se a ansiedade que ele tá colocando na peça é dele, é de quem? É da criança? Por que que uma criança seria neurótica e ansiosa? Naturalmente ela não deveria de ser, se ela é, é porque ela deve de ter alguma coisa no mundo familiar dela ou ela é pode ser uma criança, mas naturalmente... normalmente uma criança saudável não é ansiosa. Se a história está legal e a personagem para pra pensar, a criança naturalmente para pra pensar também. Ela sabe o que que é isso, e muitas vezes a criança está completamente parada no mundo da lua, e eu só te comentei isso porque é um referencial pra quem faz teatro infantil que passa batido, que é aquela coisa do "não, teatro infantil tem que ter muita ação, muita cor! Muita cor!!!" Então, as vezes tem tanta luz colorida, cara, que embanana, sabe? O figurino tu já não sabe se é branco, se é cor de rosa, se é vermelho porque o cara bota luz vermelha em cima da cor e verde... são coisas que, tu dirige, tu sabe, tu tem que repensar esses valores do teatro infantil, o antigo, porque quando eu comecei era assim, muita cor e muito movimento e eu também achei que era assim quando eu comecei e aí eu comecei a ver, comecei a estudar, comecei a ver "não, espera um pouquinho cada cor, cada luz tem que ter um motivo, em principio a luz é branca, depois nós vamos ver se tem alguma coisa.

Que espetáculo teu tu consideras que mais marcou as crianças que o assistiu? Por quê?

RO - Olha, tem o *Flicts*, tá? Que tem história... tem duas peças que eu acho legal ficar entre elas: O *Risco*, *Arisco*, *Corisco* e *Flicts* que, para mim, marca muito mesmo. Porque os dois têm uma história que é, como é que se diz? Eles mexem com arquétipos. O *Flicts* é a história da cor que quer um espaço para colorir, então é o que todos nós buscamos na vida: uma identidade, um espaço para gente poder atuar, trabalhar, viver a sua vida, ter as suas relações e tal. Então tu falas aquilo e se estabelece uma empatia. A história do Ziraldo é uma maravilha! E o *Risco* é o ritual de passagem, de criança ele se apaixona pela moça e deixa de ser criança, passa para a outra fase. E, na história, o Senhor do Mal prende um dos amigos. Eram três amigos e ele prende um dentro de uma garrafa e os outros dois fazem o possível e o impossível para salvá-lo e tirá-lo da garrafa. Então isso também tem um apelo emocional muito grande, pega todo mundo. Todo mundo já passou por isso, sente, agiria da mesma maneira... então essas duas tiveram uma... o *Risco* era mais maniqueísta, era sempre essa luta do bem contra o mal, a peça era toda montada em cima disso, do maniqueísmo. Funcionava, funcionava com as crianças. Eles pediam a história, eles se colocavam sempre do lado do bem, torciam para que o bem ganhasse e testavam os

personagens que faziam a parte do mal. Mas o *Flicts* eu acho o mais amplo, pela linguagem do teatro de bonecos que atinge adultos e crianças e é o que mais longevidade teve, por esse momento de prazer que ele causa, entende? As pessoas param para assistir cinquenta e poucos minutos de peça, muitos pela história do Ziraldo e pela música, muitos pelos bonecos.

DM - Eu não sei se... ah... eu tive a felicidade de ter, no teatro pra crianças, ter tido espetáculos que foram... ah... são citados por pessoas importantes, pessoas que eu considero, então... e é engraçado que as pessoas citam espetáculos diferentes. Desde o... desde *A Viagem de André* e mais, os mais presentes, né? Que são *As Aventuras do Avião Vermelho*, ou o *Anil*, ah... *As Aventuras de Mime Apestovich* ou a trilogia dos palhaços, que é o *Serragem, Farinha e Farofa*, *A Pintura do Avião Vermelho* ou *O Hipnotizador de Jacarés*. Eu confesso que gosto muito, sempre gostei muito do *Anil*, foi um espetáculo difícil de fazer e que eu mostrava exatamente a dificuldade do criador, tentava reproduzir e eu achava que era uma coisa tão difícil de ser entendida, mas não! Ela foi captada tranquilamente. *O Hipnotizador de Jacarés* eu também gosto muito, como eu gostava do *Serragem, Farinha e Farofa*, como gostava do *Avião Vermelho*, *Lili Invento o Mundo*, que *Lili Invento o Mundo* foi... a primeira montagem foi feita assim, ah, com muito poucos recursos, com muita reutilização de material, e o resultado foi muito... eu me lembro que o Mario Quintana tava vivo, a gente foi conversar com o Mario Quintana e parece que aquele encontro funcionou como uma responsabilidade, uma promessa de assumir a coisa e fazer... e o resultado me agradou, bastante. Então, eu não sei se eu devo ter esquecido algum, alguma, algum espetáculo, vou me lembrar. Teve espetáculo que eu fiz assim, que achava que poderia ter ido, mas, um pouco além, mas não consegui. Foi *O Banana* que era do Rainer Hachfeld, que era um espetáculo que cenário e figurino do Alziro, muito bonito, muito próximo, mas não, não... a linguagem não se adequava ao meu universo. *A Vida Íntima de Laura* que é da Clarice Lispector, que foi um espetáculo extremamente delicado e a minha filha, Mariana diz que é o espetáculo que ela mais gosta e foi um espetáculo que foi muito maltratado (risos) foi... ah... não teve uma receptividade, mas é um espetáculo delicado. Era um trabalho de pesquisa corporal, com o Trio de Madeiras, o Trio de Madeiras tocando, né?! O espetáculo tinha expressão corporal com os atores, o elenco era um elenco muito bom.

RR - Vamos ver agora... deixa eu pensar um pouquinho para ver se eu tenho alguma... eu acho, ao meu ver assim, pela repetição, agora estou vendo o cartaz aqui, acho que é *Peter Pan*. Porque nós já apresentamos *Peter Pan* faz quatro, cinco anos também. Sempre que volta é sucesso. E tem essa coisa dos pais falando “meus filhos vinham aqui e estavam deste tamanho, agora estão deste...”, acho que este espetáculo tem uma coisa muito terna, muito romântica até, que é aquela história do menino que não cresce e isso toca todo mundo. E do jeito que nós fizemos, com o elenco que a gente fez, a gente nota que os adultos saem emocionados, então eu fico pensando como as crianças devem...

Tu dirias então que a questão da emoção está completamente ligada ao sucesso do espetáculo?

Ah, sim. E a gente trabalhou muito isso, porque eu traduzi do livro direto para o teatro, eu nunca uso os desenhos. Vou lá no livro, quero saber lá. E é ali que eu faço adaptações.

Tu sabes que existe essa imagem errônea que as pessoas fazem dos teus espetáculos, né?

Eu sei, a Aline me disse que o Radde só monta Disney. Disseram lá no DAD, o Radde só monta Disney. Muito pelo contrário, o trabalho que dá. A gente lê Bettelheim e agora o novo, dos Corsos.

NM - Dos meus? Eu acho que depende de cada momento. Teve um momento, luminoso, que numa apresentação da temporada de estreia do *Pequeno Príncipe*, a montagem foi muito feliz, eu tinha um elenco, fazia parte do elenco, o Mario Valente, espetacular, e de repente tinha a morte e o momento da morte no *Pequeno Príncipe* é de repuxar o coração de uma maneira... e uma criança, toquinha, uns três

anos acho, subiu lentamente no palco, venho caminhando, abraçou a Lolô, deu um beijo e desceu, nós em pânico primeiro e depois o elenco, público, técnico, tava todo mundo aos prantos. Era uma emoção louca! Acredito que aquilo tenha ficado marcado de uma maneira que...

Só de tu contar eu já fico emocionado...

Nossa! Uma emoção maluca! Então eu acho que depende do momento de cada um. Eu, ainda hoje às vezes cruzo com um que diz “eu assisti em 19...”, é fantástico quando encontra um que assistiu e que modificou alguém! É genial!

CL - Peter Pan.

Por quê?

Peter Pan eu acho que foi um momento brilhante da minha carreira porque eu estava com um grupo muito bom, o *Faces & Carretos* estava no auge da carreira de grupo, eu acredito que teria mais ou menos perto de dez anos de existência, os atores muito maduros, sabendo fazer, e já bem legais. E a peça foi muito bem adaptada, foi a primeira montagem em Porto Alegre, eu investi bastante em produção de efeitos, que a peça permitia efeitos, o voo da Sininho, o voo dos personagens, a floresta, o navio, as lutas de espadas, a questão emocional que a peça tem das crianças que querem uma mãe, querem que a menina fique lá com eles sendo a mãe deles. Tudo aquilo ali era uma coisa que era uma peça infantil, mas ao mesmo tempo, era uma peça que era naturalista. Eu trabalho de maneira naturalista. E o lado emocional, o Capitão Gancho se desesperava porque o Peter tinha a Wendy e ele não tinha. Ele queria uma mãe pra ele também! Então, isso aí... os adultos tinham as suas leituras, a peça que pressentia tudo isso. Então, esse lado eu trabalhei com os atores, sejam verdadeiros, sejam crianças, ou sejam adultos carentes, vamos experimentar isso, que não há no teatro infantil, não se faz isso aqui. Então, deu muito certo, as pessoas se emocionavam, choravam, o teatro lotava, aquele Renascença, não sei se nós fazíamos duas sessões também, não me lembro... deu ainda, isso que é importante ressaltar, quando dá público, público de bilheteria, não era questão de um patrocínio, não tinha essa de o patrocínio reverteu em cachê para os atores. Não! Nós fizemos com nosso próprio dinheiro, não tinha patrocínio de nada e a bilheteria deu retorno para os atores terem... sabe...a quele borderô, sair com o bolso cheio, feliz da vida, depois de fazer um trabalho gostoso. Sair com o bolso cheio, nós repartíamos sempre no domingo, no último espetáculo, todo mundo com a sua grana. Olha, cara, não é um momento feliz pra ter uma boa lembrança de um teatro em que nós vivíamos de bilheteria? Então está aí, essa peça me chama muito a atenção. Depois a *Alice* também teve, mais ou menos, o mesmo enfoque, mas já foi numa época um pouquinho posterior, já o público não era tanto, também teve ótimas críticas, naquele mundo da *Alice* nós conseguimos também muitos efeitos porque juntei os dois livros, tinha todos aqueles personagens maravilhosos da *Alice*, e era uma menina. Porque como o Peter Pan era o menino, a *Alice* era o contraponto feminino, mas já estava começando a diminuir, as pessoas estavam começando a não ir mais ao teatro. Por que será? Alguns dizem que é por causa do DVD, o vídeo cassete no começo... tu sabe, milhares de explicações vieram, cara. Eu não sei. É difícil encontrar os porquês... alguns nós temos que encontrar, alguns porquês nós temos que encontrar pra ter alguma coisa onde trabalhar, onde mudar, mas...

Existe, dentre os espetáculos que tu fizeste, algum que tu não consideras exitoso?

RO - Eu sempre sou uma pessoa que gosta muito das coisas que eu faço. Acabo gostando. Mas... deixa eu pensar... ah, tem trabalhos como nós fizemos... *O Jogo da Velha*, texto meu também, que eu não gosto do texto, ele é confuso, mal resolvido, sabe? Eu leio de novo e acho muita confusão, muita coisa

meio besta, até se fez uma temporada e outra, mas acabou talvez por isso mesmo, não sei... era confuso. Tem trabalhos como *Abracadabra* que eu gosto da forma, mas não gosto do conteúdo, por exemplo. Eu acho o texto muito babaca. É de uma amiga minha de Tramandaí que eu achei que devia fazer e tal a história, queria fazer uma coisa rápida e fácil assim que... mas aí no meio a gente demorou um tempo fazendo a peça porque foi buscar uma outra linguagem para fazer o trabalho, uma coisa mais corporal, que até ficou bonito, interessante, as crianças gostam, mas o texto em si não é uma coisa que me agrade.

DM - Pois é, o que é que é êxito pra ti? Êxito é espetáculo lotar e todo mundo gostar? Ou é tu gostar do que tu faz? Quer dizer... eu... mesmo assim, mesmo *A Vida Íntima*... e mesmo *O Banana*, mesmo *A Galinha dos Ovos de Ouro*... um musical... *Os Saltimbancos*, que eu esqueci de mencionar, porque *Os Saltimbancos* teve peculiaridades, assim... eu fiz dois ou três *Saltimbancos* e eu quero te dizer o seguinte, que eu fiz os *Saltimbancos* cada um diferente do outro. O *Saltimbancos* que eu fiz, o primeiro *Saltimbancos* era com o Zé de Abreu, a Nara Kaiser, Augusto Pereira, o Felipe Calvin e era, e se passava numa, numa, se passava no campo, dos animais indo pra cidade e o cenário do Alziro era um cenário todo em tons bege, madeira, cru, era... e o segundo no circo, no Circo Teatro Pitanga. O Circo Teatro Pitanga era todo azul (risos) contraditoriamente, mas era, era... e fazíamos: eu fazia o Cachorro, a Vera Bertoni fazia a Gata; o Miguel Ramos fazia o Jumento e a Clênia Teixeira, mulher do Miguel, fazia a Galinha.

Eu li a crítica deste espetáculo do Heemann e é um barato porque a crítica cita todo mundo e diz “a menina que fez a Gata (a Gata ou a Galinha? Agora eu me perdi... A Gata.) “a menina que fez a Gata”... Não tem o nome dela citado, é um barato isso! Acho que foi a primeira peça da Vera Bertoni, não foi?

A Vera tava muito bem...

A crítica é muito favorável, só que é engraçado porque ela cita o nome de todos do elenco, né? E não cita a Vera... não cita o nome dela. Deixa eu retomar um pouquinho isso contigo, tá? Quando tu falou da questão o êxito, tipo “isso é êxito de público ou isso é êxito pessoal”, então tá, eu vou desmembrar isso: Qual foi, se é que existe, aquela que teve um sucesso de público maior?

Os Saltimbancos. A gente apresentava no teatro da OSPA de terça a domingo!

Mas que maravilha, heim? Qual das três versões foi?

A primeira.

A primeira?

A segunda versão também foi, mas não foi tão. Até porque a gente apresentava em teatros menores.

E o êxito pessoal? Aquela que tu dirigiu, ou participou, que tu disse “Ah, essa foi a minha preferida”?

(Pausa) Pois é... eu sou encantado com algumas coisas que eu fiz. E agora, lembrando, eu nunca, eu nunca parei pra refletir. Eu pensava que isso eu ia fazer na minha aposentadoria, mas eu acho que a minha aposentadoria não vai chegar porque eu sou um artista e artista não tem aposentadoria. Mas, ah... agora com toda pressa, o que eu penso é que, ah uma das que... que eu considero êxito pessoal... tem duas que eu gosto bastante, que é o *Anil* e a *Mime* que são umas linguagens muito mais próximas

do que eu queria. Eu... eu fui atrás de uma coisa e consegui chegar próximo do que eu queria.

A "Mime" é a peça preferida do Roberto Oliveira. Foi a que ele disse. Ele nem hesitou. Foi assim "Qual foi... Mime!" e ai me deixou muito curioso porque eu não tive a oportunidade de assistir.

Eu acho que foi influenciado por ele, mas muitas pessoas dizem que é a *Mime*...

Isso é uma coisa curiosa, mas quando tu coloca o teu nome no Google, né? É impressionante a quantidade de referências que tem da Mime, né? É uma coisa curiosa, assim, por que tu digita lá Dilmar Messias, vai aparecer muitas coisas da Mime. Talvez seja o espetáculo com mais links que tenha ali, ou de coisas que falam a teu respeito.

Eu pensei que era "O Circo"...

RR - Infantil?

Teus espetáculos.

Tem um infantil: *Putz, a menina que buscava o sol*. Foi uma dificuldade para eu montá-lo, porque a gente trabalhou nele numa linguagem que, talvez naquela época não tivesse tanto... talvez hoje em dia ele funcionasse melhor. Não funcionou. Não funcionou. Não funcionou... Quem entendia criticamente falava que era maravilhoso, mas o público não. As escolas não gostaram.

E tu achas que era essa questão da linguagem?

Eu acho que a linguagem que a gente utilizou foi muito... muito... como é que eu vou dizer... rebuscada, sei lá, deu uma de intelectual na gente.

Que ano era?

Era no Museu do Trabalho. Foi em... a Lucinha fez, foi em 95, por ali. E adulta foi a produção de uma peça que eu fiz, alemã, *Nem peixe nem carne, muito antes pelo contrário*, de Franz alguma coisa, que para nós era o estouro da boiada, com um elenco maravilhoso e não foram nem aquelas mil pessoas que vão no teatro adulto. Talvez o nome... as vezes a gente erra. Mas eu, na minha vida, felizmente, conto nos dedos o que não funcionou.

NM - O maior fracasso de todos os tempos, um espetáculo lindo, com um acabamento. Um trabalho de atores alucinante, cenário de primeira, trilha de primeira, coreografia do caralho. Tudo! Chama *A Original História da Chapeuzinho Vermelho*, A gente sempre ficava com aquela história: "Por que que um monte de gente monta a Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, coisa e tal... e enche o cu de dinheiro?! E nós, fazendo um trabalho super sofisticado, a gente não consegue? Vamos fazer uma versão" Só que o que nos traiu foi aquela história antiga, né? Sabe aquela história antiga? Quando no meio do rio o escorpião mata a pomba e "por que?", "vai entender..." a essência do escorpião é assim. E com o Guto foi assim, foi a essência do escorpião. O que que aconteceu? A gente queria fazer Chapeuzinho Vermelho, mas a gente tinha pavor de fazer uma coisa babaca, então fizemos as sete traduções do texto com o Guto, a gente fazia *brainstorm*, o pessoal achava que a gente estava se cagando a pau e, na verdade, a gente estava discutindo sobre o que fazer. O Guto tinha sete traduções e na última era assim: a ambientação era durante a Revolução Francesa, os *Cordelier* eram um grupo de atores, e houve... que o enviado do rei tá fugindo, foge com as jóias da coroa e ele usa um chapéu vermelho, então sai a perseguir, e no meio do caminho se atravessa uma Chapeuzinho, começa a parte

que ela tava com a cestinha, que tá com as joias... bom, eu botei a Vera Mesquita como Chapeuzinho, com uns setenta quilos na época, a Vera Mesquita fazia uma Chapeuzinho maravilhosa! Cada um dos atores trabalhava em cima de um animal, a Vera era uma marreca, o Salimen era uma hiena (risos), João França era... olha o elenco! João França fazia um urubu e o Cacá Correa fazia um rato, três bichos bravos atrás da Chapeuzinho e aí o jogo... o cenário do Rodrigo era maravilhoso! Coreografia da Eva Shul, trilha minha, com uns arranjos lindos, tudo certo, figurino impecável de Guilherme Gil... o que que aconteceu? Na estreia a gente convidou trinta escolas para assistir, como sempre fazia. Conseguimos vender uma apresentação (risos). O único que comprou foi o Bom Conselho, que o professor não conseguiu ir, não assistiu (risos), perdeu. Disse "eu compro" de olhos fechados. E todos que assistiram não quiseram o espetáculo, o espetáculo era um fiasco!

CL - Infantil?

É.

Tem

Por quê?

Tem e eu vou citar até o nome, que é uma peça que foi remontada. Eu chamei assim *Dois Idiotas, Cada Qual no seu Tonel*, eu trabalhei com dois grandes tonéis. Eu tava ali, eu e as pessoas, não era bem o meu grupo, tá? Foi o Miguel e o Sérgio... que é um músico, eu não sei onde ele anda agora, Sérgio Oliveira, fez algumas trilhas muito boas pra mim. Nós piramos! Era o Sérgio Oliveira, um outro Fernandinho, que eu não me lembro o sobrenome dele que eu acho que tá em Curitiba, eu diretor e o Oliveira músico em cena, em cena existia uma galinha, eles brigavam pela galinha. Eu acho que eu fiz muito bem, mas acontece o seguinte, foi bem demais e aquela peça é uma crítica violenta contra a humanidade, contra a bomba atômica e nós pegamos pesado, pegamos pesado. E os pais saíam incomodados "não, isso é peça pra criança?" O que é isso e papapapá". Eu não fiquei feliz porque não era bem o que eu queria, eu via a peça como lúdica e agradável, divertida. Então eu fiquei descontente com o responsável, falei "pô, se o Fernando tivesse por interesse em agredir os pais e tal, tudo bem", mas não era meu interesse, então eu errei a medida, me passei. Esse foi o exemplo, me lembro.

Qual dos dois públicos consideras mais exigente?

RO - Ainda sobre a pergunta anterior: não há nada que eu me envergonhe, que olhe para o troço e ache horrível (risos)...

Ainda bem! (risos)

Aí tem um outro preconceito com o teatro infantil que diz que o público infantil é muito mais exigente, por isso, por aquilo, entendeu? Acho uma bobagem, o que acontece é que o público infantil é mais honesto, se o espetáculo está chato, eles começam a conversar na tua cara, não querem nem saber. Se nós dois estamos assistindo uma peça de teatro adulto e começa a ficar chato, o máximo que a gente faz é se olhar assim e fica quieto, mas não vai começar a rir, falar de futebol durante a peça por educação. E as crianças, não por má educação, mas por uma certa honestidade, comportamento não hipócrita que eles tem, eles começam a conversar, pulam, olham para trás, sobem nas cadeiras, eles fazem o diabo, entendeu? Então aí tu vai dizer "o teatro é mais exigente". Não. Eles é que estão manifestando a cada momento... o Peter Brook é que dizia que testava os espetáculos dele colocando diante de plateias infantis para ver como eles se comportavam e tal, para ver os momentos em que eles perdiam o interesse, momentos em que ficavam mais

interessados... então, nesse sentido, é uma plateia mais honesta. Muito mais honesta que a plateia adulta, pela manifestação do seu prazer ou do seu desprazer diante do espetáculo, mas em termos de exigência, eu acho que é a mesma coisa, porque para o público adulto eu também tenho que atender às exigências intelectuais, reflexivas, entende? Preencher também a sensibilidade dele de alguma maneira. Agora, eu só conto com aquela convivência do adulto e com a criança não tem como (risos)...

DM - Qual dos dois públicos é mais o que?

Exigente.

Olha, eu acho que os dois são igualmente exigentes. Todas as pessoas vão ao teatro, vão sentar, colocar os sentidos a disposição, focado naquele espaço iluminado. Mas, a criança, ela responde instantaneamente. Ela é um público que te ajuda porque ela responde instantaneamente. Não tô falando em satisfação. Tô falando em emanções, tô falando em respostas... e o público adulto, não. O público adulto é mais... a menos que tu estejas fazendo uma comédia, um espetáculo de circo, o adulto também, igualmente, parece que vira criança, mas o espetáculo mais, digamos, mais reflexivo, mais racional, mais adulto, aí o público é uma... é um mistério até o final do espetáculo, quando eles aplaudem. Aí é só neste momento é que eles revelam.

RR - Ah, a criança. A criança, com certeza. Ainda ontem tivemos esta experiência com *O que será que virá?*. *O que será que virá?* é uma peça que... não é que se busque, eu elimino o máximo possível, mas o jeito que se fez foi desafiador, pois a concepção que se criou favorece a que a criança participe. Não que o ator venha e fale contigo, mas uma coisa é lançada no ar e elas querem participar. Querem porque querem e daí a comunicação não anda. Quando os atores não estão muito ligados nisso daí, especialmente para escolas, dá uma segurada, a coisa não anda. Então ontem mesmo a gente trabalhou isso daí, não vamos fazer essa pergunta desse jeito, senão eles perdem até a evolução do roteiro, então tem esse fator aí, mas quando acontece é erro da gente. Falha nossa e tem que ser corrigida.

NM - Boa pergunta! Pra desagradar público infantil só se for muito canalha. Não tem essa historia de que o público infantil é exigente, mas tem uma coisa interessante: Quando a gente fazia *O Príncipe*, a gente ia pras escolas e misturava as séries, as primeiras com as últimas, as primeiras com as oitavas. Às vezes tinha uns alunos de quatorze, quinze, dezesseis anos, mas a gente tinha uma coisa que era muito interessante, vinha as professoras, as diretores e eu dizia “não fala nada, se o espetáculo funciona, ele tem que funcionar por si próprio” e começava o espetáculo era aquela barulheira, dali a pouco ia baixando a bola... baixando a bola... e tinha uns caras de dezessete, dezoito anos babando até o fim... babando até o fim! Era o nosso grande prazer! Eu dizia “putz, se tu consegue fazer isso...” e todos os espetáculos que a gente fazia na época não tinha menos que uma hora, uma hora e vinte. Quer dizer: essa historia de que espetáculo tem que ter quarenta minutos senão a criança perde a atenção, é papo furado. Quarenta minutos na verdade é a paciência que ele tem pra aguentar uma porcaria de espetáculo. Se tu não tem capacidade de ultrapassar os quarenta minutos, é por que o teu espetáculo é uma bosta. Criança fica uma hora e meia, duas horas assistindo Harry Potter e não tem problema nenhum. Aquele papo de quarenta minutos é papo furado! Já o público adulto, claro, vai ser mais exigente no sentido de ter uma outra capacidade de analisar o que tu tá apresentando, tem maneiras discretas de dizer “não gostei” aquela coisa... Ele vai fazer um aplauso médio pra tu te sentir incomodado...

CL - Pô, cara, o que que eu vou te dizer assim...Posso te falar das minhas peças e posso te falar do geral, do trabalho das outras peças que eu vejo. Das minhas peças havia... posso dizer que eu tinha um público já acostumado, já fiel a ver minhas peças e eu creio que ambos eram exigentes. Tem um senhor que eu encontro até hoje que ele me pega na rua e começa a falar até que me caia a ficha de eu saber quem é, eu fiz duas versões do Peter Pan, na primeira versão ficou tão apaixonado... **(aqui perdeu-se pouco mais de um minuto de entrevista devido a uma pane no gravador)** ... por uma questão de achar que tinha qualidade, também a mídia naquele momento, eu ia falar, falei em pais e não falei em mídia, a mídia

naquele momento, nós estávamos bem amparados, nós tínhamos muitos críticos, chegamos a ter cinco, seis críticos. Tinha muito jornal, não era só esses dois e o Cláudio Hemman que era um excelente crítico, ele escrevia e ele pegava as vezes pesado, ele instruía, ele dizia “cara, tá ruim aqui por causa disso, por causa daquilo” e as vezes ele dava bronca também, azar, pegava no pé. Por exemplo, Nestor ele dizia essa prozódia castelhana não pode subir no palco. Ele dizia! E realmente, por que ele foi fazer um malandro, Lorde Bundinha com sotaque castelhano não dá, o malandro era do Rio! É que morreu o ator. Então tinha muita crítica boa, eram páginas inteiras de jornal falando bem da peça, entende? Claro, o público ia, estava bem informado e essa coisa toda. Então, no meu caso era exigente igual, nos dois tipos de teatro, agora eu estou pensando que o público não está sendo exigente em nenhum dos dois casos, porque não esta coincidindo reconhecer um bom trabalho de um ruim, os ruins estão enchendo mais do que os bons, porque eu andei me informando por aí, eu penso sempre ter o cuidado de não citar nomes porque se uma pessoa está trabalhando, bem ou mal, eu considero um trabalho, né? Se ele achou esta forma e o povo está indo é porque quer, ele não obriga ninguém a ir, então, se ele tem as artimanhas dele de trazer o público e o outro de que se esforça não tem, o que que eu vou fazer? Vou ter que discutir as éticas todas, mas não posso malhar o cara. O que acontece é que o público está buscando coisas assim muito imbecis, umas comédias óbvias. O que faz rir? Tem uma peça aí que tá dando muita grana, cara, muita grana mesmo, eu fui ver a peça e, cara, eu me senti muito mal, não conseguia entender aquelas pessoas rindo em torno de mim, mas rindo de que? Eu pensava, não tem graça, não tem inteligência e é preconceituoso. Só com piadas preconceituosas. Então, o que que está acontecendo? O que acontece é que agora o público, pra mim, não está exigindo qualidade nenhuma.

Por que fazer teatro para crianças?

RO - Por que fazer? Bom, eu acho que a gente poderia enumerar uma série de razões, desde as mais... digamos assim... das mais práticas até as razões mais filosóficas, não sei... mas então... tem essa coisa da fruição do prazer estético, tu não precisas esperar até uma adolescência ou ser adulto para começar a ter, então uma criança pode e deve ser exposta à arte, à todas as artes, à boa música, ao bom teatro, tudo para começar a lidar com essa coisa da fruição estética. Acho que tem que se fazer pela formação de plateia, tem que começar... aquele ditado “é de pequenino que se torce o pepino...” (risos) então aí é uma faca de dois gumes... o teatro, para mim, cumpre um papel de civilizador, ele pode, mesmo não sendo didático, educativo, mesmo não pretendendo ser essas coisas, ele acaba cumprindo o papel de formação da ética da criança e da... civilizador assim... a criança ver as boas maneiras, ela enxerga... o teatro poderia passar essas coisas, através da arte, da gentileza, tudo. Poderia passar... entende? É um canal para passar esses valores, essas coisas que eu estava falando, esses valores que são importantes para nós enquanto sociedade ou quanto indivíduos. Então eu não sei... eu acho importantíssimo, como a música infantil, não é? A gente adora... de um tempo para cá, quando tem nenê, a gente coloca uma música para ele dormir, de acordo com o gosto dos pais, mas aquilo já é formativo, já é fruição estética... então eu acho que é indiscutível a necessidade da arte em qualquer idade do ser humano.

Roberto Oliveira, muito obrigado pela tua atenção. Tuas palavras serão muito importantes para o meu trabalho.

Foi um prazer, boa sorte.

DM - Eu faço teatro por necessidade, necessidade de testar tudo aquilo que eu quero, que eu quis a vida inteira. Que eu não consegui por uma dificuldade enorme de verbalização. Quando eu entrei na *Escola de Arte Dramática* eu era completamente gago. Eu queria vencer esta gagueira, esta dificuldade. Eu venci um pouco a gagueira, mas permaneci, como permaneço até hoje, muito tímido de me manifestar, de fazer palestras, de participar de grandes grupos. Eu me inibo de uma forma patológica, eu diria. É uma timidez patológica e, agora, eu tenho... aliás, passei a vida inteira tentando vencer isso e agora to conseguindo um pouco mais, mas é muito pouca coisa. Então, eu sempre fiz teatro pra me expressar e eu descobri, no teatro pra crianças, que o que eu usava como ferramenta e como matéria prima era uma coisa que me preenchia, me satisfazia muito mais do que no teatro adulto. Mas eu nunca deixei, eu nunca deixei de ir atrás das dificuldades, né? Então eu sempre tentei fazer do teatro adulto... fiz coisas que eu considero muito boas no teatro adulto. Eu fiz *Eu Faço Este Anúncio Para Esclarecimento do Povo*,

que trabalhou o João Pedro Gil, A Sandra Dani e o Carlos Magalhães, que achavam um ótimo espetáculo e fiz coisas de humor, trabalhei como ator. Mas eu faço teatro pra criança por este prazer de exercitar a minha poesia. E eu acho o teatro pra criança fundamental pra enriquecer o universo infantil que já é bastante rico. Se as crianças são capazes de, com um pedaço de madeira, transformar e ver nele um carrinho, um automóvel, imagina um espetáculo tão rico e variado, o que elas não são capazes de ver e de transformar este material. Então eu acho que o teatro pra crianças é fundamental pra que a gente continue com esperança, continue acreditando no homem e continue acreditando que um dia pode acabar estas coisas todas que a gente acha que não devia existir como a miséria, a fome, a injustiça...

Muito obrigado pelo teu tempo, pelas tuas palavras. Foi, assim, além de ser um trabalho super importante pra minha pesquisa, foi um momento especial pra mim, porque tu és uma grande referência pra todos os diretores dentro de Porto Alegre pra mim também, né? Então eu te agradeço muito, tá?

Eu modestamente agradeço porque eu não acho... eu sou um lutador, como todos nós. Às vezes a gente acerta, as vezes a gente erra mas o que eu puder fazer em benefício do coletivo, especialmente do nosso coletivo de teatro que é tão... que é sofrido. Eu achava que isso era um discurso só, mas vivendo na pele, pô, é sofrido! As dificuldades são muitas. Nós somos ainda o único grupo de profissionais que não temos tempo. Não temos início... não temos hora pra começar e nem hora pra terminar, entende? Nós trabalhamos *fulltime*. Sempre! Quando eu vejo assim as pessoas "Ah, mas, pô, vamos ensaiar um pouquinho menos". Pô, tchê! A gente ensaiava cinco, seis, sete... oito horas! Varava a madrugada, ia pra casa, não tinha nada aberto pra lanchar, a gente não tinha dinheiro e vivemos muito felizes!

RR - Bah, daí sim... Bom para mim, quando iniciei, foi a ideia da formação de público, já trabalhava com teatro adulto há oito, nove anos, via os teatros esvaziando... nós fazíamos sucesso porque éramos *freelancers*, íamos nos locais de tudo que era jeito, com essa história de política, de debate e tal, isso daí nos acompanhou muitos anos, então era na faculdade de arquitetura, de filosofia, o dono da escola tal e os grêmios estudantis foram fechados e aquilo era peça política... mas eu via que os teatros esvaziaram. O Arena, com todo aquele ícone, ninguém mais ia no Arena, ninguém mais ia a teatro nenhum, foi quando nós começamos a pensar que talvez a gente tenha que formar plateia, foi aí que veio essa ideia de trabalhar com crianças. Talvez na criança se crie a plateia do futuro. Isso eu acredito diariamente. Continuo acreditando.

O que te motiva, depois desse tempo todo, a tu continuares fazendo teatro?

Em primeiro lugar, eu nem sei se eu sei fazer, mas eu só sei fazer isso. Segundo lugar porque esses momentos de criação, por mais que tu já tenhas a fórmula com o tempo, sempre tem aquela história de que tu vais te realizar quando tu vires aquela obra sendo aplaudida. Pô, mais uma que eu consegui emocionar pessoas, que eu consegui motivar um pessoal para trabalhar comigo e dar tudo de si para que fique bonito, para que fique certo, fique legal. Então esse jogo aí de interação com elenco, com a plateia... então isso daí motiva muito. Não é uma questão de vaidade, eu sou até muito tranquilo e gosto de ficar nos bastidores, não apareço, a maioria nem sabe quem eu sou. Eu gosto de ver o trabalho bem feito, bem acabado e aplaudido.

O que tu ainda desejas? O que tu ainda ambicionas com o teatro?

Na verdade eu tenho um sonhozinho, assim, de final de carreira (risos) que é montar uma escola de teatro, mas uma escola tipo americana. Lá o cara entra na escola e vai estudar dança, vai estudar canto... teatro vai ser um dos fatores, ele vai se formar em várias coisas, inclusive ele vai ter que tocar até um instrumento, aprende música.

Então essa escola que eu estou assim, num embrião. A gente já tem uma escola aqui, mas eu estou em um embrião, criar essa escola com mais expectativas do que até as que existem em Porto Alegre. Eu queria fazer uma escola mesmo. Eu já tenho um esqueleto, tenho professores que querem trabalhar, então essa é minha ideia de futuro, administrar essa escola.

NM - Olha, é bom quando tu tem um bom projeto independente do que tu quer fazer. Se esse projeto inclui criança é bom, dá prazer! Os últimos que eu fiz pra crianças, na verdade, foram através de projetos da CEEE, que tem um caminhão itinerante, não discrimina crianças, público, nada! Porque é tudo no meio da rua. O que eu queria... bom... então vamos fazer um negócio pra CEEE que é sobre economia da energia mas também pode ser nosso grande espetáculo, a gente pode fazer disso um bom espetáculo. Então vamos com tudo! Eu acho que se eu consigo fazer espetáculos que a maioria das pessoas...

CL - Tchantchan tchan...

É! A derradeira.

Porque é bom, né, cara! Tem gente que não gosta, tem preconceito com o teatro infantil, acho que eu acabei não desenvolvendo aquela história tem gente aí, até do mundo acadêmico, tinha um professor aí muito importante, que detestava teatro infantil, por ele não abriria nem espaço pra o teatro infantil, quem sabe ele não teve infância, deve ter algum problema aí, né? E tem muita gente que acha que é teatro menor, o teatro pra começar, pra iniciantes. Todas essas classificações, eu descarto. Eu acho que isso não é correto. Ele é um teatro mais específico porque ele se destina a não adultos, nós temos uma definição, até dezoito anos é menor e antes ainda, é criança e aí, o imaginário, o mundo é diferente, então é lógico que o teatro, ou o livro, tu vai buscar é um livro que é pra criança que está recém começando a ler, é um livro menor? Não! É um grande livro porque está conseguindo atender aquela criança, um Saramago não conseguiria. Então, para aquela criança o Saramago é menor e o Ziraldo é maior. Porque ele vai falar, ele vai colocar uma coisa muito simplinha, O Menino Maluquinho, por exemplo, e a criança vai entender e vai gostar. Então, esse maior e menor é relativo, quem disse que o teatro infantil é um teatro menor, tem preconceito, está equivocado, está totalmente errado. Por que que eu tô dizendo isso?

Porque fazer teatro pra criança.

Ah... por quê? Porque justamente é um nicho pra quem produz arte que também pode te trazer satisfação de retorno. E muitos até, por exemplo, até o João Gilberto começou a escrever agora para adolescentes, de repente uma pessoa começa a achar interessante tentar dialogar com esse público em especial, é aquela carência do artista, se comunicar, com qualquer... se comunicar com crianças, e justo se as crianças gostam, cara, olha, super gratificante, super gratificante, depois porque é um de expressão estética também, bem interessante poder utilizar fantasias e efeitos no palco que no teatro infantil propicia. O teu mundo infantil agora, se é isso que tu queria tocar ou se tu achas que tem alguma coisa a ver, a criança dentro de ti. Então, ela continua viva, essa criança continua viva e fazer teatro é brincar, todo encenador é uma criança porque ele está brincando de montar, brincar de fazer casinha, de fazer personagem, essa coisa toda. Agora, então, no teatro infantil mais ainda, ele vai conseguir mais ainda tornar-se uma criança, entendeu? Mais ainda ele vai conseguir dialogar. E se ele é uma criança que quer qualidade, não é uma criança boba, é uma criança inteligente, criança não é burra, ele vai fazer melhor ainda. Então é por isso que eu acho que tem que fazer teatro infantil. Não sei se eu vou fazer, mas eu tenho alguns livros ali esperando.

Tomara que tu faças. Obrigado.

Foi um prazer. Abraço.