

O teatro infantil e suas diversas linguagens

Carlos Augusto Nazareth
Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro
Infantojuvenil – CEPETIN – Rio de Janeiro



PÁGINAS 172 e 173: Espetáculo *Peer Gynt*
(2006 - RJ). Cia. PeQuod. Direção Miguel
Vellinho. Foto de Simone Rodrigues

Resumo: O estudo discute aspectos da criação do espetáculo teatral para o público infante juvenil na cidade do Rio de Janeiro. Apresenta variadas visões sobre a concepção de criança, em diferentes épocas e contextos culturais, destacando que a noção de infância resulta de construção social. O artigo também reflete sobre as contribuições da arte – em especial o teatro – na construção da identidade da criança e na sua importância para o exercício da fruição artística.

Palavras-chave: Infância; teatro para crianças; teatro de animação.

Abstract: This study discusses aspects of the creation of theatre performances for children in the city of Rio de Janeiro. The article presents a number of visions of the concept of the child in different periods and cultural contexts, highlighting the notion of childhood as a social construction. The article also reflects on the contribution of art – and especially theatre – in the construction of the child's identity and in its importance for artistic fulfilment.

Keywords: Childhood; children's theatre; puppet theatre.

Um olhar sobre a infância

Na Grécia Antiga a infância era um período fantástico para o aprendizado. É comum se dizer que o que se aprende, quando criança, fica de modo indelével na memória. A cultura grega tinha a tendência de considerar a infância como uma fase privilegiada da vida humana. Diferentemente da grega, a arte romana não teve uma preocupação com a idade e com a criança pequena e em crescimento. Preocupação esta que só estaria presente na arte ocidental durante a Renascença. Vale lembrar que a primeira lei que proibia o infanticídio data de 374 DC.

Na Idade Média, não há um conceito exato de adulto e muito menos de criança. A infância se estende apenas até os sete anos. Nessa idade passa a ter acesso à língua escrita. O menino de sete anos é um homem em todos os aspectos, exceto na capacidade de fazer amor e guerra. O mundo da infância não existia, as crianças freqüentavam festas em que homens e mulheres alcoolizados se comportavam vulgarmente, sem pudor na frente dos menores. Sintetizando, *invisível* é a palavra que definiria a criança na Idade Média.

Sem dúvida uma diferenciação entre o mundo medieval e o mundo moderno. Na modernidade, em culturas onde há diferença explícita entre o mundo adulto e o mundo infantil, os segredos do mundo adulto são revelados às crianças na medida em que elas se encaminham para a fase adulta e quando se acredita que esses segredos já sejam assimiláveis psicologicamente.

Um novo ambiente começa a tomar forma no século dezesseis como resultado do surgimento da imprensa e da alfabetização, aparecendo uma nova definição do conceito de idade. Chega-se a uma concepção de infância que reclama a necessidade de esta ser protegida dos segredos do mundo adulto, principalmente os sexuais, e assim surge uma visão considerada moderna do conceito e visão de infância.

No entanto, para que a idéia de infância se concretizasse foi necessária uma mudança fundamental, que ocorreu em meados do século XV, quando Gutenberg inventou a imprensa. A nova idade adulta passou a excluir as crianças, e estas, expulsas do mundo adulto, passaram a habitar um outro mundo, o mundo da infância.

Depois da invenção da imprensa, os jovens, para se tornarem adultos, tinham que entrar no mundo letrado, e para tal precisavam de educação. A escola foi inventada pela civilização européia e seu surgimento provocou uma revolução profunda no próprio sentimento de família: esta não era mais responsável pela aprendizagem de suas crianças, pelo contrário, confiava à escola o papel de educar seus filhos. E assim, no século XVII, as crianças foram se tornando sujeitos de respeito, especiais. Com natureza e necessidades diferenciadas, separados e protegidos do mundo adulto.

No século XVIII, difundiram-se dois conceitos de infância. Um, em que a criança era vista como uma “folha em branco” a ser preenchida, a caminho da maturidade. Tudo se constituía num processo de desenvolvimento do aprendiz, em nada importando o biológico. E, por outro lado, a visão romântica, que concebia a criança como importante em si mesma, de natureza sincera, curiosa, espontânea, que não deveria ser castrada pela educação, mesmo sendo considerada um cidadão em potencial.

No final do século XIX, se estabeleceria uma discussão que fundamenta até os dias de hoje os debates sobre a infância. Por um lado havia quem sustentasse, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que a mente da criança não é uma *tábula rasa*, devendo-se levar em conta as exigências e sua natureza, pois, caso contrário, ocorreriam disfunções em sua personalidade. Ao mesmo tempo, Sigmund Freud (1856-1939) confirmava John Locke (1632-1704), afirmando que as primeiras interações da criança com o meio são decisivas para determinar a estrutura de personalidade do adulto em formação, encontrando na razão um meio de controlar e sublimar as paixões da mente humana. Da mesma forma, mas em âmbito filosófico, John Dewey (1859-1952) afirmava que as necessidades psíquicas da criança devem ser entendidas a partir do que ela é, e não do que ela será; e que apenas com a identificação dos instintos e das necessidades reais da infância, a disciplina e a cultura da vida adulta virão na época devida.

A criança passou a ser então entendida como tendo regras próprias de desenvolvimento, uma natureza própria, a ser elaborada em interação com o meio sócio-familiar e com seu ambiente, e essas características próprias, inerentes, inalienáveis não devem ser reprimidas sob risco de não se alcançar uma maturidade plena, realmente adulta.

O desaparecimento da infância

Através dos meios de comunicação, a informação hoje chega a todos de maneira indiscriminada e simultânea: a mídia eletrônica não retém qualquer tipo de segredo. Nesse contexto, explicita-se o motivo pelo qual a infância ora se vê ameaçada:

os segredos são inexistentes. Como dissemos acima, o segredo é um pré-requisito para que exista a infância. Na Idade Média não havia meio de contar com a informação exclusiva para os adultos; portanto, não havia diferenciação no nível de conhecimento e, conseqüentemente, não havia infância. Na Era de Gutenberg surge este meio. Na Era da Televisão, ele se dissolve. Donde se infere que tanto a autoridade do adulto quanto a curiosidade da criança perdem espaço, pois é nos segredos que as “boas maneiras” e a vergonha estão instaladas. Estamos diante das mesmas condições presentes no século XIV, quando nenhuma palavra era considerada imprópria para a percepção audível de um jovem.

Pelo visto, a infância é um evento social, pois está condicionada ao “olhar” da cultura e de um determinado momento histórico. Deve-se considerar, também, para essa conceituação, o fator econômico, uma vez que a infância perpetuou-se, de fato, apenas no momento em que uma idéia de classe média em ascensão pode sustentá-la. A linha divisória entre a infância e a fase adulta criada pela prensa tipográfica foi apagada pela televisão. A cultura livresca criou um novo modo de pensar adulto, alicerçado em um progresso gradual e cumulativo de conhecimentos; em contrapartida, a cultura predominantemente visual e imagética permeada pela linguagem oral, que a televisão traz em seu bojo, ora permite que as crianças tenham acesso ao mundo que antes era considerado impróprio para elas. Assim, antes mesmo de a criança aprender a ler e a escrever, a mídia televisiva já lhe terá escancarado o universo do adulto, que antes se constituía em algo a ser desvendado aos poucos, acompanhando passo a passo seu crescimento.

Atualmente os conceitos de adulto e de infância estão um tanto confundidos, sem fronteiras. As brincadeiras de rua, os jogos, os brinquedos manuais já não são mais alvo de interesse de nossas crianças ou não estão mais disponíveis às mesmas. O vestuário infantil confunde-se com o do adulto: crianças vestem roupas sensuais, salto alto, usam maquiagem e acessórios exagerados; e adultos querem prolongar a adolescência, vestindo-se de forma apropriada a

este período. A partir dessas considerações, parece que a concepção de infância dos dias de hoje é semelhante à da Idade Média, quando a criança era concebida como um adulto em miniatura.

Nesse sentido, é a noção de “individualidade” que faz com que a criança seja entendida, como se vê nas *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil* (1998): a criança aí é um “sujeito de direitos”, um ser uno, indivisível, curioso, dotado das melhores potencialidades da espécie e que deve ser respeitado, pois se encontra num momento de formação da personalidade e dos valores morais. A criança passou a ter uma “identidade” e constitui-se em alvo de atenção e respeito.

É essencial destacar aqui que o sentimento de infância geralmente é muito mais presente nas famílias dotadas de maior poder aquisitivo. Afastando as crianças das brincadeiras e da vida escolar, o trabalho infantil é um velho conhecido, ainda encontrado na pós-modernidade. Está presente no cotidiano tanto dos menos quanto dos mais favorecidos economicamente, embora, é claro, de maneira diferenciada. Enquanto uma minoria, geralmente oriunda de famílias mais privilegiadas economicamente, trabalha atuando na televisão, nas passarelas, e até mesmo junto aos pais em seus negócios, a maioria das crianças advinda de camadas desprivilegiadas da sociedade trabalha em atividades penosas e fisicamente desgastantes. Mas ambas as formas de trabalho prejudicam a criança, que é privada de se desenvolver dentro dos limites de suas potencialidades. A infância está cercada de inúmeras ameaças. Neil Postman (1999) defende a idéia de que a infância está desaparecendo.

É diante dessa infância ameaçada e de tão difícil definição que a Arte atua e tem papel preponderante. Mas, para isso, mais que nunca é necessário que se conheça a criança, hoje. Suas necessidades, anseios e carências. Seu real e seu imaginário.

Através da arte tocamos o sensível. Através do drama tocamos o sensível e o lógico. A possibilidade de construção e reconstrução se faz aqui e agora no contato com a Arte, e com a Arte dramática o repensar é mais amplo, porque drama é a interação do sensível com o lógico.

O teatro sob a perspectiva da obra de arte

O indizível – aí é que começa a Arte.
Jean-Louis Ferrier

As pessoas devem confiar na sua sensibilidade
Fayga Ostrower

Para Fayga Ostrower, a arte é necessária, é uma linguagem que mostra o que há de mais natural no homem. Através dela é possível verificar até mesmo que o homem pré-histórico e o pós-moderno não estão distantes um do outro quanto o tempo nos leva a imaginar:

A arte é baseada numa noção intuitiva, que forma nossa consciência. Não precisa de um tradutor, de um intérprete. Isso é muito diferente das línguas faladas, porque você não entenderia o italiano falado há quinhentos anos atrás, mas uma obra renascentista não precisa de tradutor. Ela se transmite diretamente. E essa capacidade da arte de ser uma linguagem da humanidade é uma coisa extraordinária. (OSTROWER, 2000)

Arte – definições diversas tentam se acercar do indizível. Será arte todo objeto que possui qualidades artísticas, tendo na estética sua função dominante, dada pela intencionalidade do artista? Será que existem valores característicos do belo? Como pensamos a Arte e os valores estéticos, hoje? Qualquer objeto ou atividade podem ser detentores de uma função estética? Será de prazer a sensação gerada quando estamos diante de uma obra de arte? Prazer este que move à necessidade de repetição deste estado?

O diretor de teatro Peter Brook disse, certa vez, que a beleza de uma peça está na qualidade e na perfeição que o público é nela capaz de identificar. O juízo estético não é o juízo dessa adaptabilidade, mas expressa o prazer desinteressado que experimentamos ao concentrar nossa atenção na apreensão de um objeto. Kant propõe ainda o pleno exercício na apreciação da obra de arte.

Esta experiência do prazer estético, a que se segue o desejo de sua repetição, no teatro, seguindo a teoria de Peter Brook, é a

qualidade – e, acrescentemos, o equilíbrio e a unidade conseguidos através da pluralidade de expressões artísticas que compõem a cena. No teatro inúmeras linguagens se unem para mostrar uma história. E por mostrarem, a palavra não é seu material único, mas parte de uma diversidade de linguagens que se percebe, que se sente e que se vê em cena. Tudo serve ao objetivo central de se encenar ou um texto, ou uma idéia, ou um fragmento. Importa o suporte, mas importa ainda mais o que se quer dizer ao público. E tudo deve estar a serviço desse objetivo: cenários, figurinos, luz, cor, atuação, texto, e o que mais entrar na escrita cênica. Essa unidade, em que os múltiplos sentidos são atingidos pela diversidade de linguagens, esse bombardeio múltiplo e uníssono sobre a emoção e o racional é que faz existir a experiência estética no teatro, e lhe dá essa característica única, de estímulos múltiplos sendo absorvidos num mesmo momento e ativando todas as áreas de percepção.

A função do teatro é igualmente múltipla. O teatro é ritualístico. Possivelmente em suas mais antigas expressões se confunde no tempo com a origem do contar histórias. No caminhar dos tempos o ritualístico se tornou expressão quase que religiosa, por um lado, e herética, por outro, mas o ritual, a celebração, permanece em sua base.

No teatro grego, as grandes questões, os arquétipos e os mitos eram oferecidos ao público e a catarse era sua grande propulsora. Mas o passar dos tempos foi reunindo em torno do teatro inúmeras funções: o teatro tem a função estética, catártica, questionadora, transformadora, política e social. É, como tal, *uma obra de arte* - expressão artística do homem, que fala do homem, para o próprio homem, e questiona o ser humano.

O tecido teatral

Nas mais diversas culturas surge periodicamente à tendência para considerar o mundo como um texto e, conseqüentemente, o conhecimento do mundo é equiparado à análise filológica desse texto: à leitura, à compreensão,

à interpretação.[...]O texto universal compor-se-ia por “textos da vida” e “textos da arte”: unicidade contra pluralidade, existindo entre estas um isomorfismo geral ou mesmo uma relação generativa.

Lotman e Uspenskij, 1988

A partir destas afirmações de Lotman e Uspenskij, podemos tomar um texto como expressão do universo. O macro texto – o universo - seria composto de milhões de micro-textos que, interligados, o estruturariam. E mais: textos de arte refletiriam, por mimetismo – conceito encontrado na *Arte Poética* de Aristóteles – os textos da vida.

É a vida que é representada na arte.

Portanto, o texto teatral seria um dos muitos textos possíveis, e, como os outros, reproduziriam o mundo real por meio da *mimesis*. A *mimesis* de que fala Aristóteles, não é, como erroneamente se toma muitas vezes, simples imitação dos acontecimentos, mas sim das paixões que movem o homem a realizar o fato. Portanto, ao re-criar o fato em um texto teatral, o dramaturgo não está apenas reproduzindo, mas apropriando-se do fato e recontando-o, com toda a gama de emoções da ação mostrada, através de uma ótica que passa pelo olhar crítico e contemporâneo do autor. Ou seja, a proposta de texto não se limita a “reproduzir”, é um relato que traz nele embutido uma visão crítica, comentando o mundo, interpretando-o, falando sobre ele.

A palavra *textus* vem do particípio passado de *texere* (tecer) empregado em sentido figurado, metáfora que considera o conjunto lingüístico do discurso como um *tecido*. Compreende-se que a palavra *textus* tenha surgido num mundo judaico-cristão que possuía as tábuas da lei “escritas pela mão de Deus” (Êxodo, 31,18) que assim torna sagrado o próprio ato da escrita. E o teatro tem sua origem no sagrado também. O texto expressa o mundo e a compreensão e interpretação dos textos são a compreensão e interpretação da vida e do mundo.

O espetáculo teatral é uma narrativa que começou a ser analisada sistematicamente nos anos de 1915-1930, pelos formalistas russos que se apoiavam nas sugestões do grande folclorista Aleksandr Niko-

laevich Veselovskij (1838-1906). E foi ainda o folclorista Wladimir Propp (1895-1970) que, nesses mesmos anos, levou mais longe o método de análise. Essas investigações foram retomadas a partir dos anos 50, com a contribuição de etnólogos como Lévi Strauss e teóricos da literatura como Tzvetan Todorov e Claude Bremond.

O espetáculo tem origem ritualística, e como todo ritual, pretende mantê-lo fiel a seus princípios básicos. Da mesma forma que o texto pode ter origem divina, o teatro sempre foi a celebração do divino. E como ritual e celebração obedece a uma série de preceitos que constituem sua própria essência. A essência primeira do teatro seria a possibilidade de *mostrar*, ao invés da essência da narrativa que é o contar.

O ritual do teatro congrega inúmeras manifestações do ser humano; a dança, o canto, a palavra, o gesto – e assim chegamos a idéia de tecido: inúmeras linguagens que se entrelaçam e criam uma tessitura una.

Partindo do conceito de trama, tecido, urdidura, o espetáculo teatral é um tecido composto da urdidura e trama de diversas linguagens: o texto, o ator – corpo, voz, interpretação, cenário, figurino – ou seja, a plasticidade, a música, a luz. Portanto o espetáculo tem idéias, emoções, música, plasticidade, movimento – corporalidade. Tem, além da ação dramática, a ação no sentido de fisicalidade, acentuada no teatro antropológico de Eugênio Barba.

Cada uma destas linguagens – e ainda há outras que se podem associar, como a linguagem de animação, do clown, do contador de histórias – são narrativas das quais os criadores precisam se apropriar. É também necessário, então, que se apropriem das técnicas. Linguagem e narrativa têm sentido, código, sintaxe. A luz tem significado, o movimento é narrativa, o som, a música é texto, o ator em movimento é a fisicalidade do teatro, e tem significado.

Portanto, é necessário, para uma expressão artística, que aceite ou comporte tantas linguagens, que cada uma delas seja plenamente exercida, e que seu conjunto resulte num todo único e harmônico, esteticamente agradável, que passe emoção, prazer estético, que emocione, e faça pensar. E o teatro para a infância, como todo e

qualquer teatro, precisa de todos esses requisitos para ser Teatro.

Num mundo capitalista em que a terceira idade e a infância, sendo economicamente “não produtivas”, são desvalorizadas, a produção voltada para a criança é olhada com total descaso, por vários setores, pela mídia e até pelos próprios artistas. Acredita-se que “qualquer um” pode fazer teatro, qualquer um pode escrever, qualquer um pode montar um espetáculo teatral, porque “é para criança”... Mas teatro é obra de arte e, como tal, atua na formação da criança de forma marcante e contundente. E exige ser realizado trazendo benefícios e não causando danos – às vezes irreparáveis – não só ao desenvolvimento do gosto estético da criança, mas quanto à ideologia que o espetáculo transmite. Para realizá-lo bem é necessário talento e técnica para subsistir, pesquisa, estudo, experimentação, além de espaço para discussão e uma (re)avaliação metodológica e permanente.

Uma experiência de construção de espetáculo com bonecos e atores

O teatro infantil é, como todo teatro, feito de uma trama de linguagens diversas, que buscam uma unidade para expressar de forma eficiente, um idéia, como um todo. Dentre as muitas linguagens que surgem no teatro infantil, o teatro de formas animadas se faz quase sempre presente.

Em nossa experiência de trinta anos de teatro para crianças sempre percebemos o grande apelo/identidade do boneco com a criança. Sempre fomos fascinados pelos títeres, embora não sejamos especialistas em teatro de formas animadas, mas em 90% de nossos espetáculos o boneco está ali presente. Por que será? É uma pergunta que ainda hoje nos fazemos - e que nos leva, aqui, a sermos auto-referentes.

Montamos anos atrás um espetáculo chamado *O Pássaro do Limo Verde*, um reconto popular, da tradição oral, registrado no interior da Paraíba e recontado por “Altino Pimente” codinome de Maria das Graças Pimentel, mãe de Altino Pimentel. (Na época não era costume

as mulheres assinarem cordéis, daí a necessidade do pseudônimo).

O processo de construção do espetáculo foi dos mais ricos e trabalhosos. Primeiramente freqüentamos as oficinas de Margaretha Nicolescu, diretora do teatro de marionetes Tandarica da Romênia, e na época, diretora da École Nationale Supérieure des Arts de La Marionnette – ESNAM de Charleville-Mézières, e para o curso já levamos um primeiro tratamento do texto. Felizmente o curso era destinado a diretores da América Latina, e lá convivemos com grandes mestres como Fernando Augusto, do Mamulengo Só-riso, Magda Modesto, e outros artistas de todo o Brasil e da América Latina. Era um curso de direção de teatro de bonecos, mas ali aprendemos antes de tudo Teatro.

Nas discussões durante o curso fomos construindo o espetáculo. O texto, de origem pernambucana, nos remetia ao teatro de Mamulengo, ainda mais com a forte presença ali de Fernando Augusto. Por não ser estritamente bonequeiro, e sim diretor de teatro de atores que se utilizava da linguagem de bonecos em seus espetáculos, tentei, propositalmente, unir estes dois lados – atores/bonecos, em perfeita igualdade de importância. E vimos como é difícil a arte do marionetista. O que importava era o personagem, não importava se feito por atores ou por bonecos. A passagem de atores para bonecos era sutil.

Recebemos a visita de um diretor argentino que nos disse que, quando ele queria trabalhar ao mesmo tempo com atores e bonecos, se utilizava da linguagem da *farsa*, pois a linguagem da farsa e a linguagem do teatro de formas animadas tinham grandes semelhanças. Primeiramente ambos trabalhavam com tipos populares, com características exageradas, que deveriam ser reconhecidos de imediato pelo grande público.

A partir daí resolvemos nos utilizar da estrutura do mamulengo para encenar o espetáculo, e mantivemos a tradicional empanada, que por vezes era quebrada, como elemento limitador, pelas intervenções do personagem Mateus. E ainda introduzimos a contadora de histórias, pois, na verdade, tudo surgira do registro

de uma história contada por uma mulher do povo.

Num processo de seis meses de pesquisa, trabalho, ensaios, o mais difícil foi dar uma personalidade de fato aos títeres. Por exemplo, havia O Mercador – homem gordo e suarento que só pensava em dinheiro. Primeiro passamos essa idéia ao marionetista carioca Fernando Santana, que confeccionou os bonecos; depois procuramos na manipulação, os movimentos, a voz, os trejeitos, que trouxessem vida ao boneco, transformando-o em marionete atuante e com personalidade marcante. Importava o personagem. Quando fomos buscar os atores, buscamos que tivessem as mesmas características, de modo que, ao passarmos do boneco para o ator, e do ator para o boneco, não houvesse quebra de continuidade, pois todos estavam embasados no personagem – e este permanecia todo o tempo em cena, embora por vezes representado pelo boneco, e, por vezes, pelo ator.

A partir desse trabalho, e da percepção da dificuldade de executar esse tipo de trabalho com verdade, técnica e emoção, minha admiração pelos artistas que se dedicam em tempo integral ao teatro de bonecos se tornou maior. Para nós, foi um desafio, que acreditamos ter conseguido vencer, já que o espetáculo se manteve cinco anos em cartaz e ganhou quase todos os prêmios da crítica no ano de 1994. Isto porque respeitamos o teatro de marionetes, pesquisamos, estudamos, fomos duas vezes a Recife, enfim, encaramos como um desafio penetrar naquele universo. E só com muita força de vontade conseguimos penetrar, de fato, no universo mágico do mamulengo e do teatro de bonecos, de formas animadas.

E aí descobrimos também como pode ser simbólico o teatro de formas animadas, que, no primeiro momento, parece uma simples reprodução de situações do cotidiano. E acreditamos que essa capacidade de trabalhar com o simbolismo, o mágico, é que torna o teatro de formas animadas insuperável. Foi a experiência que me fez entender melhor o que é o teatro de formas animadas, buscando um caminho para que as delimitações bonecos/atores fossem menos rígidas.

E o caminho do teatro de bonecos segue adiante, com alguns percalços

Como crítico do *Jornal do Brasil* tive a oportunidade de ir a inúmeros festivais onde vi espetáculos incríveis. Porém nenhum me tocou tanto como *PEER GYNT* dirigido por Miguel Vellinho, em que ele rompe todas as barreiras de boneco/ator e cria praticamente uma linguagem nova e renovada, sem rótulos. A meu ver, o trabalho de Miguel Vellinho, já conhecido e reconhecido, se torna um referencial do teatro de formas animadas, de conceito amplo e irrestrito, que nos permite criar, sonhar, construir imaginários sem limites.

Se, por um lado, vemos o teatro desenvolvido por Miguel Vellinho, brilhante, criativo, resultado de pesquisa profunda, por outro vemos inúmeros espetáculos de teatro para crianças que usam, e não se utilizam do boneco: arrastam os bonecos pelo palco como pedaços de pau e pano, o que os torna sem nenhum significado maior. Este é um dos grandes problemas das Artes: as pessoas se acham talentosas e acreditam que o talento é o bastante para levar para o palco tudo aquilo que se deseja. E está quase que cientificamente provado que isso não é verdade. O conhecimento, a técnica, a pesquisa, o trabalho sério é que criam linguagem, que criam significado. Fato semelhante se vê nas encenações que usam a figura do *clown* sem o menor conhecimento da importância desta linguagem, e do efeito que ela tem – também de encantamento, magia e, ainda mais, de crítica.

Aqui paramos para um momento de reflexão: por que todos acham que podem fazer teatro, se utilizar de todas as técnicas existentes, sem o menor preparo, estudo ou pesquisa para desenvolver este tipo de trabalho? Do contador de histórias, passando pelo *clown*, até o teatro de formas animadas, a veleidade com que artistas se lançam a aventuras mal sucedidas utilizando-se dessas linguagens é quase desastrosa, e tão perniciososa que faz com que pais, professores e público vejam estas artes como artes menores. Não que elas sejam menores, mas porque são apresentadas ao público feitas de forma menor. São essas distorções que vão criando uma sintaxe perversa do teatro infantil.

O panorama do teatro infantil no Rio de Janeiro

O teatro infantil precisa deixar ao largo as questões repetitivas e recorrentes sobre o espetáculo teatral para crianças. Se levantarmos os artigos escritos sobre o teatro infantil - e são poucos - as questões são recorrentes, antigas e sem nenhuma proposta de solução ou de encaminhamento. E isto porque não há uma pesquisa constante, séria, acadêmica ou não, sobre esta expressão artística.

Além do que é normalmente tratado é necessário, antes de mais nada, repensar e responder a algumas perguntas e questões:

- Que criança temos hoje no teatro?
- Do que necessitam, o que anseiam ouvir, o que desejam?
- O teatro como Obra de Arte e o teatro como produto comercial.
- A mídia.

Ficam as questões. E o teatro continua, milenar e atual – ESSENCIAL.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BRAYNER, Flávio. *Da Criança-cidadã ao Fim da Infância*. In: Educação e Sociedade, v.22, n.76, 2001
- POSTMAN, Neil. *O Desaparecimento da Infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- RUSSEFF, Ivan. *A Infância no Brasil pelos Olhos de Monteiro Lobato*. In: FREITAS, M. C. (org.). *História Social da Infância no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- OSTROWER, Fayga. Palestra proferida em 29 de agosto de 2000. Belo Horizonte: PUC-Minas.
- ARISTÓTELES. *Arte poética: texto integral*. São Paulo: M. Claret, 2004. 150 p.
- BRASIL. Parecer sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. Brasília, DF. 17 dez. 1998.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1984.