

Espectador iniciante ou espectador “café-com-leite”?¹

Flávio Desgranges²

As lutas para a modificação do estatuto da criança na sociedade estão estreitamente ligadas aos combates travados pelos direitos de parcelas desfavorecidas da sociedade. A primeira tomada de consciência coletiva, no que diz respeito à situação das crianças, ocorreu na época da Revolução Industrial, em fins do século XIX, tendo por base uma visão em princípio econômica. Uma batalha que se iniciava, à época, contra a exploração da mão-de-obra infantil e vinculava a luta pela emancipação da criança com aquela implementada pelo proletariado por melhores condições de trabalho e de vida. A partir deste período, em consonância com o crescente debate acerca do lugar estabelecido para a criança em nossas sociedades, a construção de espetáculos teatrais, bem como de obras de arte em geral, principalmente obras literárias, destinadas ao público infantil, intensifica-se pouco a pouco. As informações que nos chegam das peças oferecidas ao público infantil nesta época, contudo, dão notícias de uma produção dotada de qualidade artística duvidosa, apoiada em uma linguagem pobre e excessivamente açucarada. A produção teatral direcionada ao espectador infantil começa a ganhar contornos mais definidos, aprimoramento da linguagem e da pesquisa estética, no início do século XX, especialmente em países europeus, e, desde então, vem se desenvolvendo continuamente por todo o mundo.

Por volta de 1970, o então chamado “teatro para crianças” ganha força jamais vista.

A prática teatral direcionada ao público infantil se desenvolve intensamente nos mais

¹ Artigo retirado do livro *A Pedagogia do Espectador*, Hucitec, 2003.

² Flávio Desgranges é diretor teatral, dramaturgo e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Autor dos seguintes livros: *A Pedagogia do Espectador*, Editora Hucitec, 2003; *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*, Editora Hucitec, 2006.

diversos países; um movimento que estava calcado na urgência de se realizar produtos artísticos para espectadores privados de acesso aos bens culturais. A partir dos anos 1980, a quantidade dos espetáculos teatrais oferecidos às crianças começa a ser contraposta à baixa qualidade dos mesmos. A discussão acerca da qualidade do teatro direcionado ao público infantil passou a ser preponderante, não bastava mais montar peças para crianças e jovens, era preciso, a partir de então, oferecer a este público um teatro de qualidade. Este debate se prolonga até os dias atuais, neles vigorando, entretanto, uma produção de baixa qualidade.

Conhecendo bem a evolução do teatro infanto-juvenil, nós todos sabemos que algumas trupes desenvolvem projetos fabulosos, tendo uma intransigência extrema acerca da qualidade de suas produções, mas a proliferação de espetáculos medíocres – e que se vendem muito bem nas escolas, a preços baratos – contribuem para manter na opinião pública a imagem tradicional, um pouco débil, que decididamente está colada à pele do teatro infanto-juvenil. O fenômeno existe também na França, no Quebec, e um pouco por todos os lugares, eu creio. (Deldime, 1990, p. 69)

A baixa qualidade artística das produções teatrais destinadas às crianças está, em grande parte, fundada na própria necessidade de adequar a linguagem do espetáculo ao pretenso “gosto da criança”, ou melhor, na necessidade de agradar aos adultos, aos responsáveis, em suas diferentes instâncias, de satisfazer as expectativas de quem possui, no fim das contas, o poder de compra (responsáveis culturais, professores, pais) ou o poder de determinar o bom desdobramento de uma produção (críticos de jornais e revistas, jurados de prêmios, etc.). Tudo isso acaba por definir um padrão estético para o dito “teatro infantil”, levando os produtores a não se contraporem ao conceito de infância estabelecido, construindo espetáculos que não incomodem ou choquem, adequando seus trabalhos ao consenso estético em vigor, que determina o que é “bom para a criança”.

Escrever e encenar espetáculos para o público infantil supõe, então, que a negociação com os representantes desse mercado se faça implicitamente e as margens desta negociação são estreitas, situando-se entre o “bom gosto”, uma certa idéia positiva do mundo, e um didatismo cada vez mais sutil. Estas condições são pouco desejáveis para a criação artística, desviando o teatro aberto às crianças daquele que deveria ser seu principal objetivo: constituir-se, antes de tudo, enquanto teatro, ponto. Um teatro em que a exigência seja fundamentalmente artística, com tudo o que a arte teatral pode oferecer de incômodo e desestruturador. É desejável, portanto, que os produtores culturais lutem pela liberdade de conceber espetáculos dotados da capacidade, inerente à obra de arte, de abalar as certezas e costumes dos espectadores (tanto crianças, quanto adultos) em termos de teatro ou de vivência cultural. A busca de uma criação adaptada a uma determinada compreensão, de um teatro específico, de uma linguagem adequada “para crianças” deixa nebulosa a dimensão estética da obra. Nossos palcos, no entanto, nas ofertas feitas ao público infantil, estão entulhados (ainda hoje, apesar de tanta reflexão e tanto palavrorio sobre o assunto) de um teatro que não conhece a dúvida, que não interroga a sua função, nem seus modos de escrita e encenação, buscando adequar-se a um pretenso gosto, fechando-se em uma estética de consenso. Um teatro dócil, que visa não desagradar ninguém, trazendo uma “mensagem” obrigatoriamente positiva e otimista, um teatro submisso que abaixa a cabeça para as normas de pensamento e de percepção.

“Assumir a exceção contra a regra: esta é, de fato, a responsabilidade ética do ‘théâtre jeune public’³; é a única condição de emancipação de seus espectadores.” (Pigeon, 1991, p. 78) Abrir as portas das salas de teatro ao público infantil, convidando a criança espectadora ao diálogo estético, não significa construir determinada forma de teatro, tendo

³ Designação francesa que vem, recentemente, sendo aplicada ao teatro oferecido às crianças e jovens.

por base a busca de uma linguagem “específica”, adequada ao seu gosto e à sua capacidade compreensiva, mas tão somente fazer teatro, com a liberdade, a inquietude, a investigação de linguagem próprias ao fazer artístico, estimulando um debate em que o espectador infantil também participe, estabelecendo um diálogo, um encontro, entre adultos e crianças, convidando todos a refletir sobre os problemas do mundo contemporâneo, nossos questionamentos, a partir de diferentes pontos de vista, de diversos enfoques.

Pontos de vista que permitam às crianças e aos jovens esta atividade sensível e intelectual de espectadores plenos [...] se colocarem como indivíduos pensantes e responsáveis face às grandes questões de sua época, aos debates urgentes de nossas diferentes sociedades. (Yendt, 1989, p. 66)

Reconhecidos como “teatro para crianças” ou “teatro infantil” ou “teatro jovem”, os espetáculos oferecidos a esse público continuam sendo, enquanto produto dotado de linguagem específica, como prática marginal, considerados subprodutos artísticos, não participando efetivamente do movimento teatral global. A luta para acabar com a sua especificidade, portanto, é também a luta para que ele saia da marginalidade; trata-se, fundamentalmente, hoje, de lutar para tirar a criança (e os produtos culturais que lhe dizem respeito) do gueto cultural ao qual está submetida; uma batalha, portanto, contra a segregação cultural e o empobrecimento artístico da produção teatral direcionada ao público infantil. O que significa, em última análise, afirmando o teatro enquanto espaço privilegiado de debate das nossas questões, incluir efetivamente a criança nos diálogos travados acerca dos fatos da atualidade.

Afinal de contas, a vida está aí, aberta para a criança, em toda a sua intensidade, como estão abertos os meios de comunicação contemporâneos. Portanto, torna-se

fundamental que o teatro seja também oferecido a ela em todo o seu vigor, principalmente se levarmos em consideração que “teatro é vida condensada” (Brook, 1991).

A noção de infância é construção histórica, conceito que se faz e refaz ao sabor das transformações sociais no decorrer dos tempos. A concepção “infantilizada” que se tem do teatro feito “para crianças” é o reflexo da própria visão de infância estabelecida por nossas sociedades, concebendo a criança como ser incompleto, alguém que está em vias de, em estado de aperfeiçoamento. O adulto, neste caso, é o modelo de bom acabamento e de perfeição.

Supõe-se, assim, que a infância deva ser vista como mero estado de passagem, precário e efêmero, que caminha para a sua resolução posterior na idade adulta, por meio da acumulação de experiências e conhecimento. A linearidade do tempo cronológico autoriza uma compreensão da infância que lhe atribui uma qualidade de menoridade e, conseqüentemente, sua relativa desqualificação como estado transitório, inacabado e imperfeito. Essa concepção vai marcar de forma profunda a compreensão do que é ser criança nas sociedades complexas modernas, definindo padrões de normalidade e deficiência, além de legitimar todo tipo de tratamento infligido sobre as crianças pelos “especialistas”. (Jobim e Souza, 1996, p. 44)

Cada vez mais cedo (hoje a partir dos 9, 10 anos), as crianças deixam de querer ver o teatro que lhes é oferecido pois, argumentam, “teatro infantil é coisa de criança”. E elas têm razão mesmo, pois se é para a tal da “criança” que se deve mostrar um tal tratamento “infantilizador”, quanto antes ela se emancipar e deixar de ser considerada “criança”, melhor será.

Ainda um último ponto. Porque isto preocupa a vocês, eu sei. Após um espetáculo, uma idéia atormenta, incomoda: “Será que meus alunos compreenderam tudo?”. É natural este temor quando se é um bom professor. Mas fiquem tranqüilos, no teatro não é como na escola: não é preciso compreender tudo. O bom teatro deixa zonas de sombra, de incerteza, provoca questões e dúvidas [...]. (Pigeon, 1991, p. 180)

Até quando trataremos a criança espectadora enquanto participante “café-com-leite” do evento teatral, como alguém que está presente na brincadeira, mas não é convidado a brincar de fato? E como formar espectadores sem lhes oferecer um desafio estético efetivo? Em seu diário de trabalho, com base nos diversos experimentos teatrais por ele realizados em escolas na Alemanha, Brecht escreveu: “a experiência demonstra que as crianças compreendem, tão bem quanto os adultos, tudo o que merece ser compreendido”. (Brecht, 1977, p. 217) Enfim, a intensidade do prazer teatral e a pertinência da leitura dos signos das obras não estão diretamente ligadas à faixa etária do espectador.

Referências bibliográficas

- BRECHT, B. *Diario de Trabajo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- BROOK, P. *Le diable c'est l'ennui*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1991.
- DELDIME, R. *Le quatrième mur: regards sociologique sur la relation théâtrale*. Bruxelles, Promotion Théâtre, 1990.
- JOBIM E SOUZA, S. Re-significando a Psicologia do Desenvolvimento: uma contribuição crítica à pesquisa da infância. In: KRAMER, S. & LEITE, M.A. I. *Infância: fios e desafios da pesquisa*. Campinas, Papirus, 1996.
- PIGEON, J. Soyez fous, osez le théâtre! In: DELDIME, R. *Théâtre et formation des enseignants*. Carnières (Morlanwelz), Lansman. p. 173-80, 1991b.
- YENDT, Maurice. *Les ravisseurs d'enfants*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1989.