

REVISTA DO

Relativa ao Seminário
realizado em 2003



MESAS REDONDAS

A criança e a experiência com o teatro

Teatro -Educação

Ética e Estética



Da mobilização de artistas, técnicos e arte-educadores do país nasce o Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude – CBTIJ.

Criado em 1995, o CBTIJ é uma entidade sem fins lucrativos, filiada à Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude – ASSITEJ, uma organização de difusão cultural, existente em 75 países, que promove a paz, a educação e a harmonia racial e cultural, cujas ações estão integradas ao CBTIJ

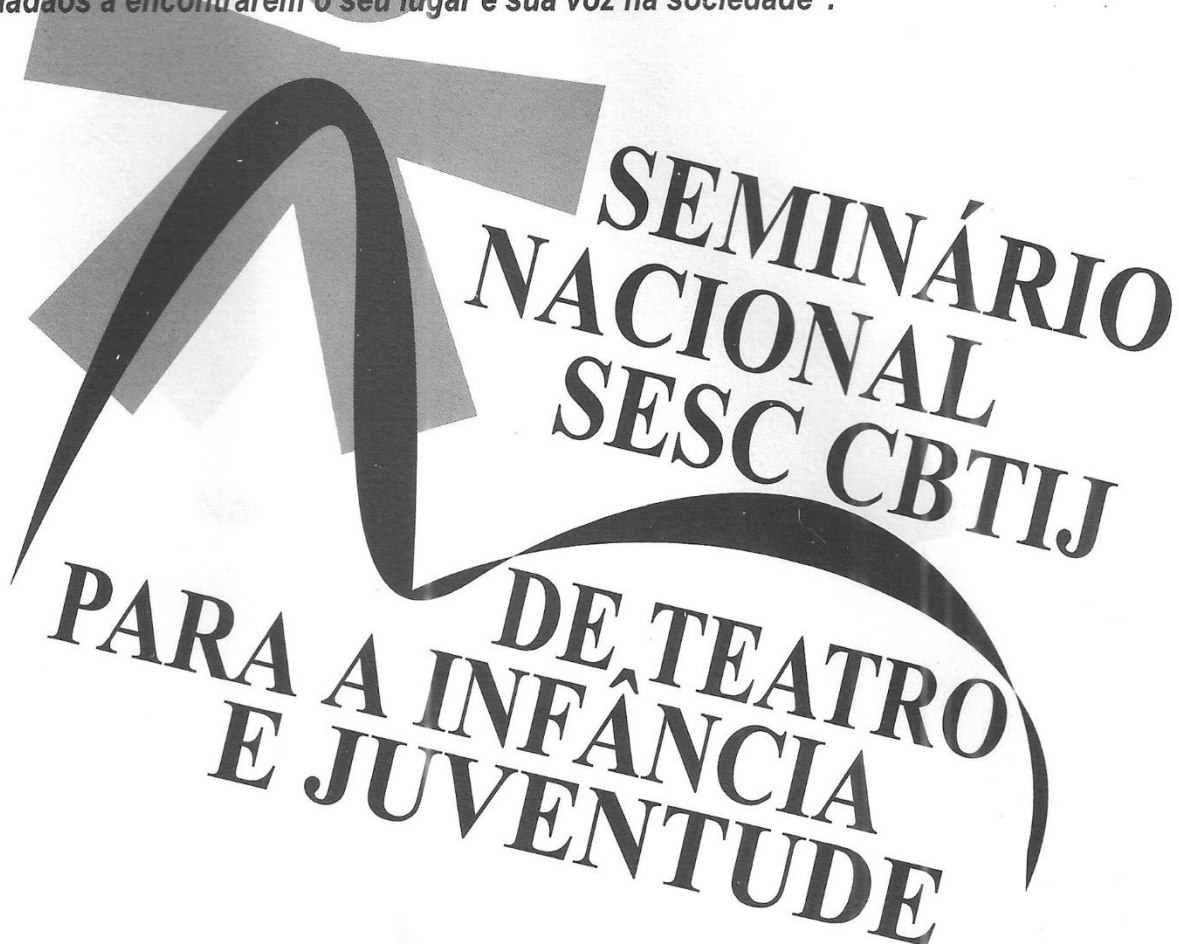
Ao longo desses oito anos, o CBTIJ tornou-se um centro de referência para o desenvolvimento da criança e do adolescente através do teatro, abrindo caminho para ampliar nacionalmente a criação de sedes em outras regiões brasileiras.

Suas ações estão voltadas para campanhas educativas, estímulo à circulação de espetáculos e divulgação de critérios públicos e transparentes na destinação de verbas.

Todo o trabalho desenvolvido pelo CBTIJ em suas ações e projetos e nas parcerias nacionais e internacionais junto aos seus associados – atores, diretores, dramaturgos, educadores, grupos e companhias teatrais – está fundamentado nos princípios contidos no Estatuto da Criança e do Adolescente, como a efetivação dos direitos referentes à cultura, à liberdade e à consciência comunitária, através de uma política ampla de acesso à cultura de jovens cidadãos, tendo o teatro como fator de inclusão social.

A Carta em Homenagem ao Dia Mundial do Teatro para Infância e Juventude, comemorado no dia 20 de março, expressa de alguma forma o significado desse trabalho:

“O teatro para crianças e jovens respeita seu público representando suas esperanças, sonhos e temores, desenvolvendo e aprofundando a experiência, a inteligência, a emoção, a imaginação, inspirando suas escolhas éticas, ajudando a conscientização social, e encorajando a auto-estima a tolerância, a confiança e a opinião. E acima de tudo, ajudando os cidadãos a encontrarem o seu lugar e sua voz na sociedade”.



**SEMINÁRIO
NACIONAL
SESC CBTIJ
DE TEATRO
PARA A INFÂNCIA
E JUVENTUDE**



O Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude - CBTIJ em parceria com o SESC Rio de Janeiro, realizou em 2003 o Seminário Nacional de Teatro para a Infância e Juventude: "Teatro-educação: a educação da sensibilidade", nos dias 21, 22 e 23 de maio.

Na ocasião, mais de mil e quinhentas pessoas, entre educadores, professores, profissionais de teatro, alunos da rede municipal e público em geral, tiveram a oportunidade de participar de debates, oficinas e uma mostra de teatro.

A primeira mesa redonda, "A criança e a experiência com o teatro", contou com as seguintes participantes: Isabel Fernandes, Laura Cristina de Toledo Quadros, Rosita Rodrigues Koschar, Silvia Petrili, tendo a mediação de Márcia Frederico.

No segundo dia foi oferecida a mesa de debate intitulada: "Teatro-educação". Essa mesa contou com os palestrantes: Ingrid Dormien Koudela, Maria Lúcia Puppo, João Francisco Duarte Júnior, Suzana Saldanha e teve mediação de Márcia Leite.

A última mesa, "Ética e Estética", teve mediação de Maria Helena Kühner e foi formada por: Lourival Andrade Júnior, Maria Theresinha Heimann, Dudu Sandroni, Karen Accioly e Célia Bispo.

As oficinas "Literatura em jogo", ministrada por Maria Lúcia Puppo, e "O jogo teatral", que teve a orientação de Suzana Saldanha, também foram oferecidas durante o seminário.

Participaram da mostra de teatro para crianças e jovens os espetáculos: "Eros e Psiquê" (Cia. de Teatro Medieval), "O Novo Circo dos Irmãos Brothers" (Irmãos Brothers), "Maria Borradeira" (Ludus Prods. Arts.), "O Macaco e a Boneca de Piche" (Centro Teatral e Etc e Tal), "Uma Rapunzel do Meio da rua" (Cia. Entre Nós de Teatro) e "Cantando Sylvia Orthof" (Cia. Zé Vagão).

O SESC Rio de Janeiro e o CBTIJ têm o prazer de oferecer esta revista que traz um registro idéias, opiniões e discussões realizados no 1º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro-Educação, Educação da Sensibilidade, em 2003, a todos aqueles que se interessam pelo teatro para crianças.

"O teatro para crianças tem que ser igual ao do adulto, só que melhor."

Stanislawski

A CRIANÇA E A EXPERIÊNCIA COM O TEATRO

Isabela Fernandes (prof. de mitologia e teatro clássico, doutora em literatura – PUC - RJ)

Laura Cristina de Toledo Quadros (psicóloga, especializada em Gestalt terapia, mestre em psicologia social e do desenvolvimento, prof. universitária – PUC RJ)

Rosita Rodrigues Koschar (psicóloga, especialização em psicodrama clínico e institucional, psicóloga clínica de crianças e adolescentes – RJ)

Silvia Petrilli (psicóloga clínica de crianças e adolescentes, psicodramatista e prof. supervisora – SP)

Mediadora:

Márcia Frederico (atriz, autora teatral, prof. de teatro, psicóloga e psicodramatista - RJ)

Antonio Carlos Bernardes, representando Ludoval Campos, Presidente do CBTIJ, após agradecimento ao SESC, passou a palavra ao Superintendente Geral do

Bruno Villas Boas - Boa noite. Para nós, do SESC, este é um momento de grande significação para o nosso trabalho em sentido social. Ao longo da história do SESC, nós temos sempre tentado ter sensibilidade para ouvir e perceber todas as demandas e necessidades do movimento social brasileiro, os caminhos que ele toma em cada momento da vida nacional para, a partir daí, tentar disponibilizar nossa equipe, nossas unidades e os nossos recursos para atender a essas demandas. Demandas que são as da sociedade como um todo, e principalmente as daquelas pessoas que hoje podemos considerar na linha de pobreza, ou mesmo abaixo dela. Por isso, o SESC tenta estar presente, de alguma maneira, em todos esses movimentos, e corresponder, na medida do possível, às demandas sociais que eles expressam.

Uma dessas demandas está muito ligada à cultura. A cultura tem sido uma ferramenta importante para o crescimento da qualidade de vida, para o desenvolvimento do pensamento, do senso crítico, do senso estético. Eu acho que o Teatro tem tudo a ver com isso. Então a nossa parceria com o CBTIJ é uma parceria pela qual nós temos muito carinho. E também muito orgulho. Porque reconhecemos não só notoriedade do CBTIJ, como seu talento, sua ética e sua importância no desenvolvimento de Teatro para a Criança e a Juventude. A parceria do SESC com o CBTIJ se dá exatamente para contemplar vários fatores sociais, várias demandas sociais, como, por exemplo, a de formação de novas platéias, que entendemos ser fundamental para o teatro de amanhã e que começa na infância e na juventude.

É através do teatro infantil, do teatro jovem, ou mesmo do teatro adulto, em suas várias linhas e gêneros, em seus diferentes temas, que temos tentado atuar no sentido de atender às demandas sociais. Então, repito, nós temos muito orgulho e muito prazer com o projeto desse Seminário do CBTIJ aqui no SESC, porque dele pode surgir a troca de opiniões, a troca de pensamentos e a troca de experiências que representam um exercício fundamental para o crescimento da arte no Brasil, independentemente de sua linguagem e de seu segmento. E vendo até como uma consequência ainda maior de tudo isso o próprio desenvolvimento social de nosso país, de nossa sociedade, a possibilidade de construirmos, com certeza, um Brasil mais justo, o mais rápido que nós pudermos.

Portanto, eu só posso expressar minhas boas-vindas a todos que estão aqui. Sejam bem-vindos. E eu tenho a certeza de que daqui vão resultar coisas importantes, não só para o Teatro infantil e o Teatro Jovem, mas, principalmente, vão resultar frutos importantes, idéias importantes para a sociedade como um todo, do Rio de Janeiro e do Brasil. Boa noite. E que se faça o melhor.

Bernardes O CBTIJ nos últimos anos está tentando criar uma série de parcerias para desenvolver trabalhos em comum. Por isso eu gostaria de chamar agora Teresa Maria Silva, que é a presidente do Conselho Municipal da Criança e do Adolescente.

Teresa Maria Silva Eu quero também dar boas-vindas a todos. Desejar que este encontro, nestes dias, tenha frutos significativos, principalmente para as crianças e adolescentes de nosso país.

Há quem não a conheça, mas todos devem saber que há 13 anos nós temos uma lei federal em nosso país,

denominada Estatuto da Criança e do Adolescente, que resultou de uma grande luta da sociedade civil, de juristas e de profissionais da área do trabalho com a criança e o Eles se reuniram para buscar uma alternativa, uma lei federal que pudesse reconhecer, de fato, a criança e o adolescente como sujeitos de direito de suas ações, independentemente de sua classe social, de sua raça, de sua condição econômica. A criança e o adolescente estariam, assim, sendo atingidos na sua plenitude. O artigo 4 do Estatuto da Criança e do Adolescente fala justamente disso: toda criança deve ter direito a estar inserido numa escola, em um programa de atendimento à saúde, em um projeto de avaliação, de sustentabilidade alimentar, de esporte, de lazer e de cultura. Cultura para todas as crianças, para todos os jovens e adolescentes desse país, independentemente de sua condição física, econômica e étnica.

É um grande ganho, esse que o país teve na década de 90: é a primeira lei federal no país com aprovação por unanimidade no Congresso Nacional. É a primeira lei que foi, de fato, discutida nas bases, nos sindicatos, nos espaços das igrejas, nos espaços dos movimentos culturais - como este, que o CBTIJ vem, com sua luta, tentando também ao longo de todos esses anos. Uma luta que também vem dos anos 90 até hoje, não é?

Então eu acho que discutir a cultura, discutir o acesso à cultura é não só ter a possibilidade de ouvir um pouco dessa linguagem diferenciada para a criança e para o adolescente, como de descobrir talentos e possibilidades dentro de um quadro, de uma leitura simbólica que cada um traz no seu interior, que cada menino, cada menina tem consigo. E eu acho que essa é a proposta, a experiência do trabalho do CBTIJ, que temos acompanhado desde o ano passado. O Conselho Municipal do Rio de Janeiro só tende a colaborar, a apoiar todas as ações dessa organização e a valorizar o trabalho de toda a sua equipe, que está engajada nesse sentido de fazer uma abordagem cultural importante para as crianças nesta cidade. Porque hoje estamos falando no Rio de Janeiro, mas sabendo que estão aqui presentes representantes de vários estados do país. Que todos vocês possam estar levando daqui os frutos deste encontro, para discutir, para debater, para ampliar em suas cidades. Bem-vindos. Boa sorte e feliz evento. Obrigada.

Bernardes Uma das questões que temos discutido muito é a questão do texto dentro dos espetáculos. Os autores que escrevem querem sempre divulgar seus trabalhos e não sabem como. E os atores, diretores e produtores procuram sempre novos textos e não sabem como encontrá-los. Mas nós sabemos que existem algumas propostas para tal, que vamos discutir aqui, nestes três dias. Foi para iniciar esse tema que convidamos Elizabeth Serra, Presidente da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Elizabeth Serra É com imenso prazer que eu vejo esta arena bastante cheia, a essa hora da noite, com pessoas interessadas na questão do Teatro e da Educação. A "dica" que eu recebi aqui - o texto no teatro - era por onde eu queria caminhar...

Eu represento a Fundação do Livro Infanto-juvenil. Eu não sei se todos a conhecem. Nós estamos comemorando este ano 35 anos de existência. A Fundação não é um órgão de governo, é uma instituição privada que tem resistido a todas as intempéries - inclusive a do governo Collor, que realmente destruiu um conjunto de coisas. Nós trabalhamos basicamente em cima da idéia de promover a leitura. Hoje esse tema está sendo bastante discutido, porque se fala na questão do analfabetismo funcional ou

do analfabetismo, que, no fundo, no fundo, é a questão da aprendizagem, do que é ler.

O que é ler, afinal de contas? É somente decodificar? Ou poder ler um texto é ir depreendendo desse texto um conjunto de coisas que necessariamente não estão escritas, e que só se adquirem ao lado do livro, ao lado do texto?

É esse o grande ponto de interseção entre a Fundação e o CBTIJ. (O nome da Fundação também é complicado: FINILINJ... Até aprendê-lo custa... Essas siglas terminadas em IJ são sempre complicadas, não é? Esse é também um ponto de interseção nosso...) Em relação à questão do Teatro, cabe lembrar que o teatro, antes, é texto. Fernanda Montenegro, no ano passado - vocês se lembram? - andou visitando o país exatamente com a proposta de leitura de textos, visando incentivar a criação ou o aparecimento de novos autores. Se lembrarmos o nome dos grandes atores de teatro e cinema, veremos que, em sua grande maioria, todos passaram pelo teatro inglês. A força do texto está por trás de todos os artistas: todos eles são grandes leitores, e o texto, no teatro, revela isso com muita força.

A Fundação, quando começou, fez um levantamento da produção cultural que existia no Brasil, de 1965 a 1977, em todas as áreas: livros de ficção, livros informativos, quadrinhos, e teatro. Antes de vir para cá eu estava revendo esse levantamento, para fazer uma comparação e contar para vocês: naquela época havia 28 livros listados, de crianças. Alguns anos depois, isso é feito novamente, e o número era mais ou menos por aí também. Depois, nos anos 90, final de 80 e 90, praticamente só Maria Clara Machado, Sylvia Orthoff, Ana Maria Machado tinham um livro de teatro editado, quer dizer, realmente não havia uma produção nova para crianças. Aí, em 97, nós instituímos o Prêmio Lúcia Benedetti de Teatro, e de lá pra cá todos os anos estamos premiando livros de teatro voltados para a criança ou para o jovem, visando estimular o mercado editorial no sentido dessa produção, que faz uma enorme falta. E eu trouxe aqui a notícia, para vocês saberem, de que nós estamos no dia 23 entregando os Prêmios do ano na Bienal do Livro: o grande *hors-concours*, porque já é premiadíssimo, é o *Curupira* do Roger Melo; e também a coleção para jovens que a Editora Martins Fontes está resgatando, na tentativa exatamente de suprir essa falta, no mercado, de textos voltados para a criança ou para o jovem: textos não-publicados de Jorge Azevedo, de João do Rio, de Aluizio de Azevedo e outros.

Então, a nossa vinda aqui é para parabenizar vocês, parabenizar a todos que estão, há 8 anos, nessa organização. Se vocês repararem, todos os nomes que vêm sendo lembrados, ou citados, são de autores: o Ziraldo acabou de escrever um livro, que primeiro saiu em livro e agora está indo para o teatro. Naquela coleção - eu participei da seleção de duas coleções - não sei se todos sabem, foram distribuídos 80 milhões de livros para todas as crianças de 4ª série e, em uma coleção de 5 livros, o 5º livro podia ser um texto de folclore ou de teatro. E eu fiz a proposta de ser teatro. Então, só nessa coleção, 8 milhões e meio de crianças e famílias receberam em casa essa coleção, cujo 5º livro é de teatro.

Portanto, nós acreditamos muito nessa idéia, investimos nela e, principalmente, nessa apropriação possível da palavra pelos brasileiros e por todas as crianças. Aliás, existe uma publicação, comentada, do Estatuto. Eu fiz o comentário do Artigo 54, que fala exatamente do direito à cultura, do direito à diversidade cultural, nacional e universal. Porque é nisso que nós acreditamos. A arte, em todas as suas expressões, é o poder que o ser humano tem, de transformar, não tudo, mas de transformar as pessoas. É nisso que acreditamos, lembrando que o texto escrito é a porta de entrada para a libertação.

Nós estamos à disposição de vocês: quem estiver na Bienal, nós estamos com uma biblioteca lá, uma biblioteca infantil e juvenil. E se, por acaso, lá estiver na sexta-feira, está convidado para assistir, às 6 da tarde, à nossa cerimônia: Ana Maria Machado, que é agora a grande acadêmica da literatura infantil, vai estar lá, juntamente com Ferreira Gullar e outros artistas. Aguardamos vocês lá.

Desejo, sinceramente, um sucesso enorme ao Seminário. E que vocês mandem depois as anotações feitas para que possamos acompanhar e divulgar tudo. Muito obrigada.

Bernardes - Eu queria agradecer muito a presença da Teresa e da Elizabeth, e dizer que nós vamos não apenas mandar as gravações feitas, como vamos fortalecer esses meios para possamos criar programas em conjunto.

Aqui dou por encerrada a abertura do Seminário. Vamos passar, agora, às mesas-redondas. Para começar, eu gostaria de chamar, então, Márcia Frederico, que é uma das fundadoras do CBTIJ. Márcia é atriz, autora teatral, professora de teatro, psicóloga e psicodramatista, e vai aqui encaminhar o debate com nossos convidados da mesa de hoje. De minha parte, muito obrigado a todos, e espero que tenham um bom evento.

Márcia Frederico Eu quero chamar, para compor a mesa, Isabela Fernandes, professora de Mitologia e Teatro Clássico, e Doutora em Literatura pela PUC do Rio de Janeiro; Laura Cristina de Toledo Quadros, psicóloga especializada em Gestalterapia, Mestre em Psicologia Social e da Personalidade pela UFRJ, professora das Universidades Estácio de Sá e Celso Lisboa, e também coordenadora de uma pesquisa na ONG IAP; Rosita Rodrigues Koschar, psicóloga especializada em psicodrama clínico e institucional, psicóloga clínica de crianças e adolescentes aqui no Rio de Janeiro; e Silvia Petrilli, psicóloga clínica de crianças e adolescentes, psicodramatista e professora supervisora, de São Paulo. Eu queria começar esta mesa explicando um pouco o tema que dá título à nossa mesa, e o que motivou o convite a essas pessoas para compô-la. Primeiro, quando eu pensei no título da mesa, "A criança e a experiência com o teatro", foi porque acredito que o Teatro pode ser, realmente, uma linguagem utilizada de várias formas e aproveitada por diferentes áreas do conhecimento, tanto no caso da criança que passa pela experiência de assistir a um espetáculo e se envolve com a história, quanto no da que passa a viver a experiência do personagem quando ela tem a oportunidade de fazê-lo num curso de teatro, numa aula de teatro.

Mas são experiências realmente bastante diferentes. Primeiro, quando você assiste, você ali vive aquela experiência de uma forma individual, introspectiva, em que você entra no seu mundo interno, absorvendo aquilo. Na segunda proposta, quando você está em contato com um grupo de crianças - eu estou falando de crianças para facilitar aqui um pouco o nosso discurso, mas o termo engloba de crianças bem pequenininhas a adolescentes e jovens - quando ela está em contato com outras crianças e vivendo o jogo teatral numa sala de experiência teatral, de aula de teatro, já é uma outra experiência, é outra a troca, existe toda uma questão da sociabilização, do compartilhar, do esperar, da liderança, da submissão. Elas estão ali em contato com outras regras, mas elas ainda aproveitam de uma forma muito pessoal aquele espaço. Já quando a criança se apresenta para uma platéia, como sucede, às vezes, numa apresentação de final de ano, é uma outra experiência, é um outro contrato. Ela já não vive aquela

experiência voltada para as suas experiências pessoais, e sim para exibir, mostrar, criar, e tem de entrar dentro de códigos do teatro para poder estar mostrando aquela experiência. E sabemos que, muitas vezes, esse é um momento muito delicado, de muito *stress*, de muita tensão para essa criança que está vivendo isso pela primeira vez. Hoje, como nós temos uma mesa composta pela área da Psicologia, o tema da mesa é mostrar que também existe um outro espaço onde o teatro há muito tempo já entra, um espaço ainda muito pouco conhecido, muito pouco difundido aqui no Rio de Janeiro, que é através do psicodrama clínico. Vou, para isso, dar a palavra à Silvia e à Rosita, que podem falar melhor sobre essa experiência. E introduzindo a área que vai ser o tema da mesa do terceiro dia, voltado para a Ética, da Estética e todos esses elementos no teatro, eu pensei em trazer desde hoje, para pontuar já um pouquinho quanto ao que falar e ao que fazer para a criança, a Isabela, que vai falar sobre os mitos, os contos, as fábulas, e sua importância na formação e desenvolvimento da criança. E finalmente, para termos uma visão mais ampla, eu convidei a Laura para falar da Gestalterapia. São áreas pouco conhecidas, eu acho que pouco se tem acesso a conhecer essas áreas que falam de um mundo muito simbólico, também das crianças, na clínica.

O que mais? Ah, uma outra coisa também que chama a atenção no próprio *folder* do Seminário, é que temos aqui, na Mostra, uma divisão por idades: tal espetáculo é para tal idade, não é próprio para aquela outra, ou é favorável para tais e tais crianças, ou para jovens... Essa classificação etária, por que precisamos disso? Ajuda? Prejudica? Como? Que critérios são usados, como é que está essa questão, como é que se desenvolve isso? São questões realmente típicas da nossa sociedade, que segmenta os seres humanos, da infância à “terceira idade”. É algo que está cada vez proliferando mais: há espetáculos para 2 a 3 anos, outros para 5 a 6... Então você vai vendo que os critérios estão cada vez mais fechando, ao invés de estarem mais amplos e favorecendo um número maior de pessoas. Isso também é uma das coisas que podemos deixar para a nossa discussão mais adiante.

Só lembrando: cada uma tem de 15 a 20 minutos para falar, e vamos deixá-las à vontade para explanar sobre esse universo da criança e a sua experiência com o teatro. Vamos começar com a Isabela Fernandes.

Isabela Fernandes Em primeiro lugar eu queria agradecer o convite de Márcia, agradecer também ao SESC, ao CBTIJ, e dizer que eu estou muito feliz de estar aqui. É muito agradável para mim falar da minha experiência com mitos e contos para profissionais de Teatro. Eu não sou profissional de Teatro, embora dê aulas sobre o Teatro Clássico, o teatro grego, na PUC. Mas é algo absolutamente ligado à História e à Teoria de Teatro grego. Então, é muito interessante essa troca, aqui, para mim.

Querida falar um pouquinho sobre a experiência dos mitos e contos, tentando contribuir assim para esse paradigma do conteúdo, e colocar a importância de se resgatar não mitos e contos apenas - embora seja importantíssimo que eles sejam sempre lembrados e dramatizados - mas resgatar a perspectiva mítica, a perspectiva simbólica que está nos mitos e contos, que é a perspectiva que, a meu ver, é a base de toda representação da literatura e do teatro para a criança.

E é essa perspectiva que eu vejo estar hoje voltando, de maneira geral. O que quero dizer com isso? Vou tentar explicar, e talvez até trazer algumas linhas míticas de alguns contos para tentar exemplificar. Em primeiro lugar, a ideia do mito como um conto, chamado mais popularmente de conto de fadas, conto popular, conto

folclórico, e o mito como sendo um arsenal riquíssimo para ser explorado, adaptado, readaptado e vivido pela criança na literatura e no teatro. Porque os mitos e contos, mais do que as obras consideradas modernas, falam dos dramas da alma. Basta ouvirmos um mito para perceber o quanto está falando dos dramas, dos estágios de desenvolvimento, da dinâmica das passagens e transformações profundas do ser humano. E isso é muito importante de ser resgatado para a criança que está em formação. Ouvir mitos, contos de fadas, e transformar essa escuta em drama, em dramatização, é um exercício de desenvolvimento espiritual da criança. Que é básico para a criança, porque ela não se satisfaz só com a escuta: todo mundo que trabalha aqui com a criança sabe o quanto ela entra no mundo que se faz e se constrói através do fingimento, do representar, do dramatizar. Tudo ela dramatiza. Desde o pai e da mãe até o que ela escuta e a encanta. Então esse pôr para fora, esse dramatizar, esse encantamento, esse mundo simbólico que chega a ela através dessa escuta dos mitos e contos é muito importante.

Eu só queria trazer rapidamente uma lembrança que eu tenho, de quando eu era criança: eu vivia num mundo de contos de fadas - é claro que é por isso que eu trabalho com mitos e contos - e eu não conseguia escutar apenas, eu ia imediatamente fazendo teatrinho. E agradeço a toda a minha família, que tinha aquele “saco” enorme, de ver sempre esse teatrinho, aquelas coisas... Era uma obsessão. Então, trabalhando com crianças, eu também percebo o quanto elas, logo que escutam um mito, começam a fazer gestos, rituais, tentando movimentar aquilo que elas escutaram, decodificar o simbólico para dentro de um paradigma delas, transportar e decodificar o simbólico para dentro de seu paradigma pessoal. Por isso, repito, é muito importante esse trabalho de contos e mitos, e de dramatização de contos e mitos.

Mas em que sentido eu acho que isso é mais importante? Talvez isso seja algo a ser pensado dentro desse nosso trabalho. Por que os mitos e contos? Porque eles, representando os dramas mais profundos da alma, falam das passagens, das etapas de transformação do ser humano. E isso é muito importante de ser internalizado pela criança. Percebemos o quanto isso é quase explícito quando estamos ali, falando do mito e do conto, daquele rito de passagem da criança por suas várias etapas, suas profundas perdas e aquisições, profundas evoluções e regressões, e como ela pode viver aquilo através do simbólico. Só para dar um exemplo, com mitos ou histórias que vocês certamente conhecem: como é importante, por exemplo, ela viver a morte do idílio amoroso com os pais. Vocês vêem isso nas primeiras páginas de um conto, de um mito muito popular: a história de João e Maria. No início, a mãe é boa, é maravilhosa, eles vivem numa casinha na floresta, em um lugar paradisíaco; de repente, Joãozinho, um dia, não dorme de noite e escuta a mãe, que ele amava, e era uma maravilha, dizer ao pai: “Nós temos que abandonar as crianças na floresta. Não temos mais pão para comer...” E aí, de repente, aquela mãe maravilhosa se torna uma mãe cruel, uma madrasta que abandona os filhos. Essa passagem do aspecto criativo da imagem materna para um aspecto destrutivo, e como a criança vai viver isso, e como essa experiência negativa da mãe vai ser transformada e depois ela vai se tornar uma bruxa, que a seguir abandona na floresta... Eles são abandonados e se deparam com a casinha da bruxa, que é, ao mesmo tempo, uma casinha de doces... Tudo isso vai falando das grandes transformações por que aquela criança está passando, no momento em que ela é afastada daquele mundo maternal; de como ela se encontra de repente frente a um mundo desconhecido, que é um mundo de crueldade, um mundo maligno; e de como ela vai suportar

isso, sabendo que ela pode superar. E o conto de fadas e o mito lhe mostram que ela pode superar isso, mostram que a mãe boa se torna a mãe má, torna-se uma bruxa devoradora, mas mostra também como a criança vai suportar e vai superar isso: diante da casinha, João e Maria, numa ânsia de regressão, de satisfação plena - que eles acabaram de deixar, porque acabaram de ser abandonados e estão dando um passo-chave para deixar o mundo paradisíaco da infância - eles de repente querem retornar a ele. Mas esse retorno seria um aprisionamento: nesse movimento de regressão eles são traidores, são aprisionados, e vão ser devorados, especificamente o Joãozinho. É muito importante, então, essa visão plena que o conto e o mito oferecem à criança, da crueldade de ele ser aprisionado numa gaiola em que a bruxa o alimenta como se ele fosse uma vítima sacrificial - que é o que ele se torna. O mito fala da criança se transformando numa vítima de sacrifício, porque ela tem que ser sacrificada, porque é a morte da velha criança que está sendo aí vivenciada simbolicamente. É um novo estágio que está surgindo: aquele Joãozinho, aquela Mariuzinha têm que ser sacrificados e a bruxa os alimenta como se eles fossem porquinhos a serem abatidos. E aquela gaiola com ossinhos, que denota o desenvolvimento de um mundo de trevas, de um mundo de morte, de cadáveres, é importante para a criança perceber, de uma forma muito bela, que eles estão num mundo de morte, de cadáveres, de ossos apodrecidos; e que aqueles ossos é que vão ser são a sua salvação: ao mostrar sempre o ossinho para dizer que não está gordinho, Joãozinho não vai ser abatido. A criança vai lidar com aquele mal, assimilar esse mal e transformá-lo, para canalizar essa destrutividade do mal, e da sua experiência negativa, destrutiva, com o mundo, com a família, com os seres, para transformar essa experiência, de início maligna, em alguma coisa criativa. O mistério dessa transmutação, de algo sombrio, mortal, para algo luminoso e criativo, é muito importante. E é um mistério mesmo, o do encontro com a morte, que é trazido para a criança de uma forma simbólica e amenizada, é claro, mas que é importante, e que eu acho que falta nos conteúdos dos textos atuais de teatro e de obras literárias que eu vejo. O encontro com o mistério da morte e da transformação da morte em vida que, afinal de contas, o mal é superado: Joãozinho e Maria conseguem sair do estágio de animais abatidos e tornam-se extremamente criativos, a bruxa é morta, e eles voltam para casa e retornam ao pai e mãe positivos - quer dizer, é uma imagem também de solução simbólica. Vários autores que trabalham com isso o vêem isso como soluções simbólicas para conflitos da alma, conflitos psíquicos. É uma solução que o mito está apresentando para mostrar à criança que ela pode passar pela imagem negativa dos pais sem culpa, sem rancor, porque se ela souber superar aquilo ela vai voltar à imagem amorosa. Só que em outro nível, em outro estágio. É uma outra maneira de entender essa crueldade, essa morte de que eu estou falando.

Essa morte simbólica é importante de ser vivenciada, de ser passada para a criança. Também a história da devoração de Cronos, do mito de origem, pra mim é muito profunda. As crianças a adoram, vibram com ela. Esse mito primeiro, da origem, é grego, contado por Hesíodo, um poeta do século VIII antes de Cristo, em sua *Teogonia*. É aquela história que todo mundo conhece: no início dos tempos, Urano e Gaia tiveram um filho (Gaia é a Terra e Urano é o céu). Mas Urano não deixava os filhos nascerem: Gaia ia gerando os filhos e Urano os empurrava de volta para o ventre da mãe; os filhos não conseguiam nascer e ficavam na barriga da mãe. Lá pelas tantas, a mãe teve que pedir a um deles que, por favor, lutasse contra o pai. E aí a criança imagina um Cronos devorador, que pega uma foice e castra o pai. E aí

o pai castrado afasta-se da mãe e deixa as crianças nascerem. E esse menorzinho, Cronos, que luta contra o pai e o destrói, vai se tornar forte e poderoso. Mas tende a repetir o padrão do pai: ele vai se casar, ter filhos, e vai ficar com medo de também ser destronado. E quando seus filhos vão nascendo, ele os vai roubando do cuio da mãe e devorando. A cena é terrível: a mãe, a deusa Réia, amamentando a criança e o pai roubando aqueles filhos e devorando-os. Ele devora assim cinco filhos. Mas o último, o sexto filho, Zeus, é salvo por Réia e fica escondido numa caverna para ficar longe da fúria devoradora daquele pai. E depois de 15 anos ele volta para lutar contra o pai. E volta, e luta, e vence o pai e se torna o mais importante dos deuses. Então aprisiona o pai, que vomita as cinco crianças já com forma de gente e velhíssimas. E isso ajuda Zeus a lutar contra o pai. Então é interessante ver que esses mitos colocam a crueldade e a experiência negativa em relação àqueles por quem a criança deveria sentir amor, como elementos estruturantes nessa função. Vemos a ambigüidade sendo colocada, o tempo todo: é o pai que empurra a criança de volta para a barriga da mãe - a cena original do nascimento é de uma crueldade, o arrependimento de nascer. São cenas que estão em todos nós: essa vontade de voltar para dentro da barriga e, ao mesmo tempo, sentir que esse voltar para dentro da barriga significa também uma sufocação. Então é um movimento de arrependimento: "Ah, que bom, voltei para a barriga da minha mãe, mas não dá para eu ficar lá dentro. E eu tenho que ser expulsa". São movimentos de tendências regressivas, mas também tendências regressivas que se manifestam depois como sufocantes, e que mostram à criança que ela tem de sair mesmo, de se afastar, lutar, ir para a vida e se afastar dos pais. E depois aquele pai que devora, despedaça a criança, e depois elas são vomitadas, lindas de morrer, mais fortes e mais brilhantes: a idéia de ser despedaçado, perder pedacinhos da vida, como tendo uma retribuição, como tendo uma solução, que vai possibilitar o renascimento em estágios superiores, dando maior poder e maior força para a criança que está sendo devorada. A imagem da criança que vence. E que depois pode lutar contra o pai. E aquela coisa de vomitar e devorar, que é a crueldade sendo altamente criativa. Então eu gostaria de lembrar que esse mal, a vivência da morte simbólica, esse despedaçamento, essa sombra, esses aspectos sombrios têm que ser colocados para a criança. Porque é o mistério da transfiguração que está nesse movimento da imagem da violência, do mal, dessa ambigüidade. É transformar o destrutivo em criativo - o que está faltando hoje. Vemos textos muito bonitinhos, da galinha contra o coelhinho Piu-Piu, do jabuti, parará, parará... São muito bonitinhos, agradam às crianças, mas fica faltando aquele mistério, aquela base que é a capacidade de transcender a vida e se espiritualizar através dessa integração, dessa assimilação do mal e da violência. É interessante também falar das armas, do mito do herói: todas as crianças têm armas e lutam, o homem é um guerreiro. É claro que ele tem que se adaptar à sociedade, e para isso ele tem que bloquear certos aspectos. O homem foi um guerreiro durante 20 mil anos. Ele tem que aprender a não ser guerreiro na vida social. Mas, para aprender a não ser guerreiro na vida social, ele tem que trabalhar o guerreiro na fantasia, no drama, e tem que usar armas. Meu filho só descia para o *playground* cheio de armas e com a máscara do Batman. Foi assim que ele aprendeu a se integrar e a ser amigo de todas as crianças, sem problemas: a máscara do Batman tinha, simbolicamente, na fantasia, aquele poder. As armas são importantes, as armas de plástico, com que você vivência a luta - claro que não nessa vulgarização banal da violência explícita, não é isso. É a violência com

significado de transformação. Eu acho que é isso que falta nos textos de hoje. E é muito importante. No nosso imaginário, que fica oculto por trás das nossas relações sociais, nesse imaginário existe a sombra, existe o mal. E em todo imaginário mítico e religioso com o qual eu trabalho você vê, em todas as sociedades antigas e até letradas, como elas trabalham o mal, como elas superam o mal na vida social: é sempre trabalhando esse mal no imaginário.

Portanto, o mal não pode ser rejeitado: ele tem que ser evocado através do simbólico. O demônio tem que ser evocado: na dança, colocam-se máscaras de demônios, máscaras de espíritos ameaçadores, ritualiza-se, finge-se o mal no drama, nos ritos, nos mitos, para poder combatê-lo. Porque se esse mal é rejeitado, se ele não é trabalhado em nível imaginário, ele se torna, como a fada amada, uma bela adormecida, esquecida e rejeitada. Ela não ia atrapalhar tanto a festa se ela fosse convidada, mas, como ela não foi convidada, ela se tornou enfurecedora, devastadora e absolutamente incontrolável. É aí que tudo fica em ruínas: quando esse mal não é trabalhado para se tornar algo criativo e produtivo. Então é isso que eu queria colocar: a importância de lidar com a imagem do mal e da violência como elementos de transformação e de transcendência do homem, para sua integração e fortalecimento da sua relação social pela integração desse aspecto sombrio, e sua transformação em uma coisa absolutamente criativa, para a sociedade e para o próprio ser humano.

Márcia Frederico Passo então a palavra a Laura Quadros.

Laura Quadros Em primeiro lugar, boa noite a todos. Eu também gostaria de agradecer o convite do SESC, do CBTIJ, na figura da Márcia, porque também para mim é um prazer enorme estar em um evento como esse. Normalmente eu falo para estudantes de Psicologia e para psicólogos. E eu estou aqui com uma platéia diferente. Então me desculpem se o discurso ficar um pouco em “psicologuês”, eu vou tentar traduzir bastante, mas as traduções nem sempre são muito boas. Porém um evento como este é muito importante no momento atual, porque você, numa cultura de consumo, está discutindo uma possibilidade diferente para a formação da criança e do jovem.

De início vou apresentar rapidamente a Gestalterapia que, como a Márcia falou, é uma abordagem menos conhecida, é uma abordagem pós-psicanalítica, e, portanto, uma abordagem mais contemporânea. Ela se fundamenta no existencialismo e na fenomenologia. A ênfase da Gestalt está no processo relacional. Fritz Pearls, que é um dos principais articuladores da Gestalt, afirma que é no estabelecimento das relações que nós nos desenvolvemos. Ele foi ator na juventude, e isso é uma influência forte em toda a construção dessa abordagem. Foi também contemporâneo de Moreno, o fundador do psicodrama. E embora as técnicas sejam diferentes, ele vincula essa experiência inicial ao restante de seu conhecimento, criando uma possibilidade de psicoterapia que vai privilegiar a vivência das emoções, através da experientiação, do que chamamos de experimento. Experimento no sentido de vivenciar a situação dolorosa, ou a situação do drama pessoal de cada um. A ênfase está nessa vivência, ao invés de no discurso explicativo e normalmente intelectualizado. Tenta-se sair um pouco do intelecto e partir mais para a expressão das emoções. A Gestalt vai buscar entender o ser humano sob esse enfoque interacional, não determinista.

O que nós chamamos de saúde, ou doença, são conceitos relativos, que não são definidos ou localizados

nem no sujeito, nem no ambiente, ou na sociedade onde ele atua, mas na relação que eles estabelecem entre si. Essas relações, no entanto, podem ser freqüentemente reestruturadas justamente pelo caráter dinâmico que permeia todo o processo humano. Portanto, estamos falando de um espaço que não é determinista, porque sempre há a possibilidade de transformação. Na visão da Gestalt, o homem é um sistema aberto e em constante interação. Podendo transformar a realidade sempre que puder acessar seu potencial criativo e puder confiar na autenticidade, confirmação de sua existência. Porque uma das bases da Gestalt é que a relação é fundamental para a confirmação, quer dizer, quando eu sou percebido pelo outro - e essa percepção é obviamente intensa, subjetiva - eu existo. Eu existo em relação a. Por isso a importância de privilegiar o contexto, as relações humanas - inclusive a relação terapêutica. Porque dessa forma o ser humano vai confiar em sua possibilidade de transformação.

Esse homem, potencialmente criativo um dia, parte de uma criança curiosa. Disponível para a novidade. Muitas vezes essa energia viva da criança, ainda descontaminada dos padrões de exigência ou das expectativas do meio, vem provocar - a meu ver, saudavelmente - o adulto esgueirando-se de um pseudo-conforto de um *script* de falas previsíveis, enrijecidas, sem possibilidade de imprevistos ou adaptações. A criança é, por natureza, viva, questionadora, ela está sempre, de alguma forma, nos provocando. E acho que provocando, como eu falei, saudavelmente: “E por que eu não posso?...” Ela tem sempre uma explicação para o que não a satisfaz, porque esse é o movimento dela. Então se, de repente, dizemos: “Porque não, e pronto”, às vezes interrompemos esse movimento. Em certos momentos pode ser necessário, mas às vezes, quando você invade a criança, quando você humilha a criança com o seu poder de adulto, você encolhe uma possibilidade dela, você invalida uma chance de ela continuar nesse caminho que é extremamente positivo. Essa curiosidade e a abertura para o novo fazem com que a criança aprenda a interagir mais facilmente no canal da fantasia e da imaginação. É a experiência lúdica, e é através da experiência lúdica que ela aprende a reconhecer e nomear os seus sentimentos, ampliando a sua compreensão do mundo e ensaiando para se tornar um adulto.

O teatro é uma das expressões artísticas mais antigas na história da humanidade. Ele emerge da necessidade do homem de representar simbolicamente seu universo interior numa forma de comunicação que possa ser compartilhada por todos. Portanto, nada mais adequado e atraente para uma criança do que interagir, com o teatro. Eu acho que a Isabela colocou isso muito bem, ao falar da necessidade do resgate desse elemento dramático, dessas emoções que socialmente são consideradas negativas, como a raiva ou a inveja: a inveja que tem a madrasta da beleza de Branca de Neve, o sentimento de rejeição, a fúria que vem da malévola que não foi convidada para a festa. A criança, no seu desenvolvimento, precisa aprender a nomear isso, porque são sentimentos humanos. E na medida em que ela consegue identificá-los e nomeá-los, ela conseqüentemente vai abrir caminho para a elaboração desses sentimentos. O Teatro reúne elementos que favorecem a expressão e o desenvolvimento da criança, tanto no seu aspecto cognitivo quanto no emocional. Ele é capaz de integrar o elemento lúdico à interatividade, à imaginação, à criatividade, à expressão e à expressão singularizada do sentimento. Porque cada criança que assiste à história vai ter uma forma de organizá-la internamente. Esse aspecto é também muito importante, porque ela vai levar essa experiência para a sua própria

“A criança é, por natureza, viva, questionadora, ela está sempre, de alguma forma, nos provocando.”

história. Dessa forma, essa possibilidade de a criança interagir através de sua participação, quer como platéia, quer como ator, representando, ou, em alguns momentos, na troca, representa um poderoso recurso de cura. E também de educação. Ela está ali aprendendo, ela está ali se organizando, ela está ali compartilhando e reconhecendo sentimentos para os quais, às vezes, ela não consegue, digamos, ter espaço em seu ambiente social, ou em seu ambiente familiar. O Teatro é, para a criança, uma história viva, que se desenrola ao seu alcance. É diferente de estar assistindo a um filme, ou a um desenho na tela. Ela está ali, está participando, está vendo a cena acontecer diante de seus olhos, muitas vezes até interferindo na cena. Eu tenho uma filha de 5 anos e nós vamos muito ao Teatro e eu percebo como a criança entra na história: ela às vezes quer mudar, quer às vezes refazer a cena. A história tem uma estrutura, tem um fundamento e uma ação. Quer dizer, um bom teatro tem uma estrutura, um fundamento e uma ação que vai ser decodificada pela criança. E vai ser contextualizada em seu próprio universo, em sua própria história. Então cada criança vai poder se reconhecer na peça, ou reconhecer alguma situação que ela vai posteriormente elaborar.

Se nós considerarmos os principais conceitos da Gestalterapia, que eu muito brevemente apresentei aqui para vocês, nós podemos afirmar que o Teatro é um ato relacional, no qual os atores, o cenário, a história e a platéia estão em constante interação. Dando sentido uns aos outros. Inclusive para os atores, que estão ali interagindo com a criança. A reação das crianças, a maneira como elas estão acompanhando a história, vai permitindo que eles possam reconfigurar a história, dentro, obviamente, da estrutura que ela tem. A criança que vive a experiência do Teatro tem espaço para a sua curiosidade - que eu, particularmente, considero um dos motores fundamentais para o desenvolvimento humano, juntamente com a criatividade. A criança vai ter espaço também para a criatividade. Vai ter emoções, porque a criança se emociona, se excita, se assusta, ela tem medo, ela vibra, ela torce. Ela às vezes se identifica com o personagem que é, vamos dizer, o "vilão". Ao mesmo tempo ela muda para o "herói". E essa possibilidade de fazer tudo isso no mesmo espaço vai permitindo que ela experimente o universo humano, que é exatamente isso: ninguém é só bonzinho, ninguém é só mau, todas as pessoas têm potencialmente todas as possibilidades. E é importante que a criança, em seu processo de desenvolvimento, possa transitar por essas polaridades. Porque dessa forma ela vai também poder resgatar a sua autenticidade. Sem precisar se envergonhar de certas emoções ou abafar certos sentimentos, que são, evidentemente, humanos.

No momento contemporâneo, com a instalação de uma cultura de consumo, muitas coisas são oferecidas prontas para a criança. Algumas das possibilidades de produzir o seu próprio conhecimento, a sua própria versão da história, às vezes fica encolhida. Com o teatro, a possibilidade de a criança estar no teatro, assistindo ou atuando, vai permitindo que esse universo do imaginário, da emoção, da criatividade seja acessado, que ele possa fluir de maneira mais livre. É dessa forma que se constitui a nossa subjetividade. Essa subjetividade, a valorização da construção desse processo, passa pela própria validação da experiência de cada um. Hoje você abre o jornal e vê situações em que jovens que estão vivendo histórias muito violentas. E nos assustamos quando vemos uma jovem de classe média, ou uma criança de 13 anos, por ter ficado frustrada, resolver matar o pai ou matar a mãe. Porque, na verdade, ela não teve, talvez, esse processo. Isso é uma especulação, mas eu acho que é um questionamento fundamental para não vermos

só os fatos em si, mas para podermos contextualizar essa sociedade contemporânea. Onde, nela, o espaço para o brincar, o espaço para a imaginação? Ele está ficando cada vez mais limitado. E esse espaço é fundamental para a constituição de um adulto saudável. Porque pela maneira com que ele vai organizando, extravasando e dando um canal possível para certos sentimentos, ele vai podendo assumir o seu espaço na sociedade. Ele vai construindo a sua identidade.

Eu acho que, em nosso país, existe ainda mais um elemento, porque é um país de muitas diferenças, e onde, até historicamente, há uma certa timidez, uma certa vergonha em relação a nossa cultura: o vermelho, azul e branco normalmente foi sempre considerado mais bonito do que verde e amarelo, que é uma combinação "menos harmônica"... Mas como é importante podermos resgatar a nossa identidade cultural através da arte! Porque a arte é a formadora desse cidadão futuro que vai poder constituir uma sociedade, não sei se melhor, mas pelo menos com mais oportunidades. Menos desigual. Na medida em que ele tenha espaço para se expressar e para reconhecer os seus sentimentos internos. Porque no momento em que ele se reconhece nessas experiências, ele pode ser confirmado como pessoa. E isso significa: "Eu existo. O que eu sinto é real e tem nome. A minha existência tem um sentido. E eu, então, posso fazer alguma coisa nesse mundo". Eu acho que esse é o sentido final. Ok. Obrigada.

Márcia Frederico Eu vou passar agora a palavra para Silvia Petrilli. Silvia, chegou a sua vez de introduzir o que é o psicodrama.

Silvia Petrilli Eu queria que vocês se espreguiçassem um pouco. Aproveitem, porque eu vou demorar. Vocês vão ficar com sono. E se eu perceber que vocês estão bocejando, eu paro imediatamente. Eu gostaria que vocês fizessem um pequeno exercício - eu sei que vocês, de teatro, são craques nisso. Eu que não sou de teatro, mas vou tentar uma brincadeira, que é assim: vocês vão imaginar que isso aqui é um clube e que existe uma espreguiçadeira branca perto da piscina. E eu, Silvia, fui me deitar nessa espreguiçadeira porque não conseguia pensar no que eu ia falar no Seminário. Então temos o seguinte: um dia de semana, de manhã cedo, uma fugida, pele aquecida, iluminada pelo sol claro de outono, cortinas dos olhos fechadas, para apreciar as imagens interiores. Ah, muitas imagens, muitas cenas, era o teatro da anarquia. Onde foi que eu me meti... Eu disse sim para a Márcia Frederico com prazer. Depois eu fiquei com medo da morte. Da morte nas ruas do Rio. As notícias de horror. (Até parece que em Sampa não se vive isso...) Medo da morte da minha reputação, ao me encontrar com gente desconhecida, a platéia, as colegas de mesa. Que sufoco. Que sufoco! O corpo relaxado apoiado na espreguiçadeira que, na verdade, é um colo bem menos macio que eu gostaria - mas bem próximo do azul da beira da piscina, o que me faz bem. Eu preferia estar pertinho do mar. Quem sabe lá me inspirasse Fernão Capelo. Uma gaitota poderia me salvar desse apuro, sussurrando em meus ouvidos as palavras mágicas, brilhantes, saborosas, atraentes, simples e claras que eu desejo compartilhar com a platéia do Seminário.

São tantos os aspectos e tão fascinantes, da experiência da criança com o teatro. Infância e juventude. Psicodrama, Teatro, educação, sensibilidade. A educação da sensibilidade. É possível educar a sensibilidade? Educar a capacidade de sentir? É possível? Eu fui pedir ajuda ao Aurélio - o médio, que era o único que eu tinha em casa - e lembro alguma coisa do que ele falou. "Sensibilidade: faculdade de sentir. Sentimento". É possível treinar a propriedade do ser vivo

de fazer as modificações nos meios externo ou interno, ou de reagir a elas de maneira adequada. Algo a ver com o treino da espontaneidade de que tanto falamos no psicodrama. "Espontaneidade: capacidade de dar novas respostas em situações velhas ou corriqueiras. Dar respostas novas, em situações novas", como aqui, por exemplo, eu. Não é impulso, não é imediatismo, é uma possibilidade de agir, sem amarras, com leveza e alegria, e também com adequação, à situação e responsabilidade. Não é oba-oba como muita gente pensa. É um conceito complexo. (Que barra!). Criatividade e espontaneidade andam juntinhas, quase inseparáveis, como duas meninas. Eu, aqui, pensando em sentidos. (Eu estou lá, lembrem?) Meus olhos estão fechados. Mas parece que meus ouvidos começaram a funcionar. Ou então deram o ar da sua graça. Acho que, na falta dos olhos, do olhar para fora, a audição entra de plantão, em alerta máximo. Isso é automático ou é educado? Ouço as vozes e as risadas de crianças bem pequenas brincando na piscina. Que delícia de descontração! Que fantástica interação! Parece que estão sem adultos por perto. Ou se algum estiver, está apenas ao lado, sem intervir. Que maravilha! Pena que essa vivência livre pode se restringir em algum momento. Pena que essa vivência livre seja, de uma certa forma, atrapalhada. No geral, ainda muito atrapalhada, e assim despreparada, a educação através da família, da escola e dos meios de comunicação continua despencando sobre essas crianças. Dificultando o seu livre movimentar, a criatividade, o talento e a coragem de experimentar. Sensibilidade, excitabilidade, susceptibilidade.

Mas ao chegar no planetinha a criança já não traz consigo a sensibilidade? A flor da pele? Ela é quase que só sensibilidade. Treinar a capacidade de emocionar-se e impressionar-se, melindrar-se, despertar emoções em si e nos outros. Que tal apurar? Aprimorar, cultivar, lapidar, manter, desamarrar-se. Evitar cristalizar. E se isso acontecer? Desconservar, para sentir e criar. Sei lá. Eu sinto o sol um pouco mais quente agora. O sol desta manhã de outono. Uma brisa refrescante, eu posso sentir, movimenta para lá e para cá alguns fios dos meus cabelos. Certamente os brancos, que embora poucos, ainda são uma novidade. Eles teimam finalmente em exibir-se de uma forma desalinhada. Sinalizando irreverência? Rebeldia? Revolução? Que bom, poder. Ora, ora. Estou lá, e estou indo para Viena. Que revolução provocou Jacob Levi Moreno, entre 1921 e 23, quando resolveu, muito antes do psicodrama, criar o Teatro vienense de Espontaneidade. Eu posso imaginar. Sempre me emociono com a ousadia desse homem, criativo, e muito, muito à frente do seu tempo, que naquela época se confrontou com todo mundo, e encontrou enorme resistência da parte do público e da imprensa, acostumados às conservas culturais do drama e a não confiar na criatividade espontânea. Isso me parece atual. O Teatro da espontaneidade queria produzir uma revolução do teatro. Alterar por completo os eventos teatrais daquela cidade, Viena. E do mundo, porque ele não tinha restritas pretensões. Eu li em algum lugar que Moreno estudou Stanislavski e Brecht, é isso? As relações entre ator, personagem, espectador. Eu não sei bem. Como foi mesmo que ele fez? Ah, me lembrei. Ele fez assim: eliminou o dramaturgo e o texto teatral escrito; a definição do tema, personagens, linhas gerais do enredo ocorriam no momento do espetáculo, como produto de uma pesquisa que ia sendo dirigida pelo diretor. O que acontecia? A participação da audiência. Portanto, era um teatro sem espectadores, no qual todos participavam. Cada um era ator. E o protagonista podia vir, por exemplo, do auditório. Podia ser da platéia. Atores e platéia eram criadores. Durante todo o espetáculo, qualquer integrante da platéia, todas as pessoas

presentes podiam intervir na cena. Trazendo um novo personagem, cuja atuação podia até mesmo redirecionar o enredo. Enfim, tudo era improvisado, a peça, a ação, o motivo, as palavras, o encontro. E a resolução de conflitos também. Em lugar do palco era o palco-espço. Espaço aberto, o espaço da vida. A vida mesmo. Ou seja, ele derrubava as paredes do palco. Nessa proposta de arte cênica não-cristalizada aparece a trama oculta que se esconde por trás da aparência. O fundo pode tornar-se figura. Opa: Gestalt. Que bom que alguém na mesa, a Laura, entende disso. Eu não vou precisar explicar, certo? A proposta dessa arte do improviso é que a catarse ocorra simultaneamente para autor, diretor, ator e espectador. A verdade cambiada não pertence ao passado, nem precisa se garantir pela universalidade. Pode ser algo que esteja mais perto do trivial das pessoas, que participam de uma *performance* específica. Pode ser espetáculo, pode ser uma aula, um *workshop*, uma sessão de psicoterapia, pode ser um trabalho entre duas pessoas, ou em um grupo. Numa praça pública, no pátio do colégio, ou na pré-escola. No galpão de uma empresa ou num hospital, na creche, albergue ou um clube. É um achado da verdade. Do aqui e agora. Está ao dispor de todos da forma mais imediata e supostamente mais eficaz. O substrato anarquista desta obra: uma proposta instigante de teatro, arte, ciência, psicoterapia e educação. É proposta relacional, é sociométrica. Conhecimento através da relação, da ação. Afina instrumentos. Apura a sensibilidade. Que danado, esse cara, não? E saber que hoje em dia demorou... - essa modalidade de teatro vem sendo utilizada em diversas áreas de intervenção social, psicoterápica, pedagógica, organizacional e comunitária. Não sem resistências, é bem verdade. Afinal, desafia convenções, bem como costumes e valores que norteiam a convivência humana - que é hoje estruturada e estabelecida. Legítima e prioriza a liberdade do ser humano de expressar-se, de relacionar-se. Dando-lhe chance de contestar o óbvio, o produto pronto para ser consumido e inoculado pelos agentes ideológicos. Não se prende ao objetivismo da ciência tradicional. Propõe-se como filosofia, ciência, religião, arte e método.

- Canguru ou tubarão? - O quê? - digo eu abrindo os olhos cheios de susto. Eu estava lá em Viena. O que é que eu estou fazendo aqui? Estava tão entretida nos meus devaneios que duas meninas, talvez de seis anos, despenteadas e molhadinhas pela refrescante água azul, estão olhando para os meus olhos, sorrindo. Ali da beira da piscina. Elas esperam de mim alguma coisa. E insistem: - Canguru ou tubarão? Em um tom muito sério eu falei: - Canguru. Não tinha entendido nada. Mas topei a brincadeira. Uma olha para a outra, sussurrando entre si: - Canguru primeiro. A gente vai como canguru e volta como tubarão. E saíram pulando, contentes em direção à outra borda da piscina. Após alguns metros elas olharam para trás e uma delas disse para mim: - Tia, fica olhando e vê quem vai chegar primeiro. Mas nem esperam a minha reação e continuam a pular na água como cangurus. Essa é boa! Gargalhei. Sem nem mesmo me pedir licença. E assim cá estou eu no papel de juiz. Brinquei ainda um pouco mais com as minhas novas amiguinhas, que foram muito competentes em me puxar para um relacionamento. Resolvi, então, voltar para casa e escrever contando, conversando, enlatando um pouco desses meus pensamentos para vocês aqui no Seminário.

Já fui para casa. Já estou aqui. A vida é mesmo um imenso teatro. Porém um teatro espontâneo. Não é farsa. Não é teatro-farsa. As pessoas estão se encontrando a cada instante. Construindo suas redes de relações. Um gênio em potencial que, lutando contra as conservas culturais, através da espontaneidade criadora, chegará a

encontrar sua liberdade: é este o conceito moreniano de homem. O homem é um ser, que a partir da espontaneidade, poderá desenvolver a centelha divina criadora que traz em si mesmo. Se o homem não desenvolver essa espontaneidade, ele adocece. E, segundo Moreno, era por isso que ele queria dar às crianças a capacidade de lutar, com a espontaneidade e a criatividade, contra os estereótipos sociais.

Nós, profissionais ligados à infância e juventude, não podemos esquecer essa grande "dica": teatro, educação, escola, aqui, sim, pode estar um bom motivo para ações parceiras. Moreno percebeu isso, por volta de 1911. A partir das histórias de fadas que ele, ainda jovem, contava para as crianças, brincando com elas nos jardins de Viena. Ele subia nas árvores, e juntava todas as crianças. Atráa muitas crianças. Quem não gostava muito dele eram os pais. Provavelmente achavam que o Moreno era o louquinho do bairro, sabe? Ele estava lá na praça.

O homem em relação, o existir em relação. Quando a criança tem condições propícias, ela inicia a vida dela a partir das relações. Relações que estão plantadas na família. É a partir dela que a criança cresce. E o objetivo da criança, de crescimento, não é só da criança, mas do processo: o processo de desenvolvimento não só leva essa criança a fazer um trabalho pessoal na vida em relação a papéis, como a ampliar o seu repertório de papéis. O teatro imita a vida. Quem foi que falou isso? Falaram, não falaram? Para o Moreno, o eu é revelado a partir do desempenho de papéis e vai privilegiar sobremaneira a técnica de *role play*, que é o jogo de papéis. A finalidade do jogo psicodramático, de papéis, além do treino da espontaneidade, é proporcionar ao ator, ou à pessoa que participa do jogo, uma visão do ponto de vista de outras pessoas. Assim é a cena e assim é na vida real: é uma aprendizagem do colocar-se no lugar do outro. A ficção é um traço essencial no psicodrama. A ficção pode facilitar a apropriação de conhecimentos pela criança. Se a ficção do jogo psicodramático permite um distanciamento da criança, ela pode ser aluno ou paciente. A partir de suas produções lúdicas, lhe possível, ao mesmo tempo, ocupar um outro papel que não o seu, pensar e provar que a coisa não é aquilo em que se acredita, que a realidade não se reduz às aparências, e que há sempre uma realidade outra possível. Na psicoterapia, por exemplo, a ficção autentifica o imaginário. E tem um efeito desestabilizante sobre as certezas do paciente. Ao menos sobre aquelas que lhe servem de defesa, aos aspectos de sua realidade interna. Para a pedagogia é facilitadora no processo de aprendizagem. (Já me avisaram que eu tenho que parar, mas, eu só vou falar mais um pouquinho.) Prato cheio isso tudo para o teatro, comilança para a educação e o teatro-educação.

Que penso eu de tudo isso? Eu estou agora de volta a 1984, mais ou menos. Eu, jovem psicóloga envolvida com saúde mental e educação. Orientadora vocacional, psicoterapeuta, psicanalista e psicodramatista, esposa e mãe. Num domingo, eu e o Paulo, e as nossas meninas, uma com 2 anos e a outra com 5 anos, resolvemos conhecer o Teatro do Ventoforte, o teatro do Ilo Krugli, em São Paulo. Que delícia de brincadeira! Todos juntos, os pais e as suas crianças, atores e personagens, cheirinho do pão assado na hora, que fizemos tão divertidamente. Pão de verdade. Agimos tão espontaneamente naquela tarde, que, ao nos despedirmos, não sabíamos se assistimos, montamos ou dirigimos o espetáculo. Ficamos sensibilizados, impressionados, alegres e sabidos...

Se a escola permitiu a entrada desse jogo é que deve ter tido vontade de instigar nos alunos o desenvolvimento da sensibilidade, da espontaneidade, da criatividade, que as Artes Cênicas tão bem sabem proporcionar. Esta é e

sempre será uma incrível parceria. Mas é preciso ir além do que tem sido realizado. Mais do que oferecer cursos de teatro para alunos, montar e apresentar espetáculos, as artes cênicas também podem favorecer o desenvolvimento da criatividade dos próprios educadores. Ajudá-los a encontrar formas mais atraentes de instigar os alunos. Nas crianças e adolescentes existe a vontade de aprender, de pesquisar, de refletir, de se organizar, de se alegrar, de sair do lugar-comum. Penso que, além das crianças, é urgente facilitar nos educadores a educação da sensibilidade. Eles precisam de instrumentos para a execução de sua enorme tarefa de transmissão cultural. Eles são os principais agentes da sociedade, depois da família. Merecem - pois não é fácil trabalhar ganhando pouco, na maioria das vezes, e sem apoio e instrumentos - sobretudo reconhecimento. Em minha opinião, comunicação verbal e não-verbal, propiciada pelo jogo de papéis, pelo brincar espontâneo e criativo, pelo estar junto, cultivando a sensibilidade e a imaginação. Tudo a ver, portanto, com Teatro e Artes Cênicas. É muito mais eficaz, pois é linguagem que a criança compreende e que lhes é familiar. É o seu berço. Porque o seu eu o teve como matriz.

Márcia Frederico Rosita Koschar.

Rosita Koschar É também com muito prazer que eu estou aqui porque eu acho que essa discussão, esse encontro visa entender e aproximar o teatro do público, do público infantil e da juventude. E quando nos convidam, a nós, psicólogos, é para aproximar o teatro do público. Que, sem dúvida alguma, às vezes podemos ter um texto dramático excelente, mas se não houver uma ponte entre o espectador e o espetáculo, este fica empobrecido e vai tudo por água abaixo. Eu acho que todas aqui falaram das coisas básicas: do quanto é importante o teatro para a formação do indivíduo, do quanto ele retrata situações de vida. É um treino para a vida, por todo o aspecto emocional e de sentimentos que é possível à criança e o jovem reviver, e elaborar, diante do teatro, assistindo a uma peça. Eu queria, então, passar para vocês um pouco da minha experiência, para aumentar ainda mais a dimensão das possibilidades de trabalho com vocês.

Eu trabalho com crianças em consultório. E percebi que não há uma forma melhor do que utilizar a dramatização para atingir o aspecto emocional de todos os conflitos e todas as dificuldades das situações-problema que a criança enfrenta. Eu vou falar rapidamente de dois casos que eu acho que ilustram bem isso. O primeiro foi o de uma mãe que me procurou com uma criança de 2 anos que só falava palavras. Essa criança tinha já ido a vários pediatras e não conseguia mais evacuar dentro do banheiro, como sempre fazia. Ela começou a regredir, voltou a fazer na fralda. E sempre num canto, escondida. Depois começou a reter as fezes. Com esse sintoma, a mãe foi me procurar. Eu fiquei meio impactada, porque nunca tinha trabalhado com criança de menos de 3 anos de idade. Que o verbal ajuda, embora a dramatização seja forte. Então eu pensei: bom, vou estudar, vou procurar. E achei, felizmente, nos escritos de Moreno, um trabalho que ele fez: ele pegava uma determinada situação e repetia essa situação de diferentes formas. E eu então montei, dentro do consultório, com essa criança, um cenário, em que havia bonequinhos, móveis, a privada, o pai, a mãe, tudo. Dados que eu fui obtendo: essa criança tinha vindo de outro estado para morar no Rio de Janeiro; na mesma época houve a separação dos pais; ele sempre ia, com o pai, fazer suas necessidades no banheiro. Então eu comecei a fazer uma série de dramatizações com ele, utilizando casinhas, bonecos e mobílias, para dar respostas novas àquela situação da criança. A cada dia inventava uma história diferente e ele

só era a platéia. Mas, mesmo assim, o sintoma dele desapareceu e ele voltou a ficar bem nesse aspecto - e não só em relação ao sintoma, mas também em relação à separação, à perda do pai.

Um outro caso que eu acho que é bem ilustrativo para mostrar a importância do teatro, é quando começamos a trabalhar os medos da criança. Eu tive um cliente cuja mãe veio com a queixa de que ele não conseguia dormir sozinho porque tinha medo. Depois de um certo tempo de terapia, montamos o cenário do quarto dele. Eu acho que a importância do cenário é enorme, quer dizer, ele começa a "aquecer" a criança para poder entrar no mundo da fantasia. Armado aquele cenário do quarto, ele mesmo propôs fazer as etapas do dia, até que chegou a hora de dormir. Nessa hora surgiu, então, um personagem que era um monstro, era uma mosca enorme e, através da dramatização, ora ele era a mosca, ora eu era ele, deitado. Ele foi aprendendo a lidar com aquele medo. Durante um bom tempo, ele só podia ser a mosca. Depois, gradativamente, ele foi experimentando voltar a ser ele mesmo, para enfrentar aquela mosca. E eu, no papel dele, ia fazendo com a mosca uma série de comportamentos diferentes, sempre falando alto o que eu sentia dentro de mim, fazendo o que chamamos de psicodrama de duplo, e aumentando, assim, a possibilidade de ele lidar com aquele medo.

Enquanto a Isabela estava falando, eu me lembrei de mais um caso: o de uma menina que sempre que chegava na sessão resolvia contar a história do João e Maria. Ela estava justamente passando por uma situação em que a mãe, que era usuária de drogas, estava internada e ela estava, portanto, longe da mãe. Depois a mãe passou também por um período de depressão, no qual ela solicitava a mãe e a mãe só vivia deitada, dormindo. Ela, então, contava aquela história várias vezes e, através dela, pôde elaborar essa situação da mãe que a abandonou, da mãe que ela solicitava e não estava lá.

Eu vejo muitos justamente trabalhando com a criança dentro da terapia, e até também em escolas que, com a dramatização, usam a facilidade da criança de apreender, transformar, se formar. Eu acho que o campo de vocês é enorme. Esse campo é o psicodrama de que a Silvia falou, que pode ser usado nas escolas, no hospital, em vários locais. É um campo no qual que eu acho que vocês também têm uma entrada muito boa. Antes a profissão era muito mais restrita. Eu acho que, hoje, quanto mais vocês puderem ampliar, melhor. Aqui no Rio - nós estávamos até comentando, antes de entrar - aqui no Rio ainda é pouco utilizado. Mas eu acho que vocês podem até ampliar isso mais do que os psicodramatistas, talvez. Eu fiz também uma formação em psicodrama pedagógico, que é justamente para utilizar o psicodrama dentro das escolas. Depois ampliei essa formação para o psicodrama institucional, para aplicar em outras instituições, não só a escola. Com isso você trabalha não só a criança, mas também as professoras. Nesse aspecto, eu acho que a nossa entrada é um pouco maior. E aí, trabalhando com os professores como lidar com as situações que se apresentam no dia-a-dia da escola, na relação professor-criança, eu acho que o psicodrama ajuda, utilizando o *role play*, o *role creating*, tudo que foi abordado por Moreno, para que as professoras melhorem a sua relação. O que não deixa de estar colocando também na escola a utilização do teatro.

Em 1979, eu trabalhei numa escola que dava muita importância a isso. Era uma escola baseada em Jean Piaget. Eles orientavam as professoras no sentido de todos os dias haver uma atividade em que houvesse dramatização. A história seria contada e dramatizada, desde os pequenininhos, que tinham 1 ano e meio, e ficavam com aquela de imitação de um modelo. E foram desenvolvendo cada etapa até chegar à montagem de

uma peça.

Eu acho que isso é uma coisa que vocês também podem fazer, não só se apresentar na escola, como também fazer cursos para professores, assinalando a importância de eles também utilizarem o teatro dentro da escola. Eu não vou falar muito porque eu gostaria que vocês fizessem perguntas e eu respondesse. Talvez até dentro dessa questão de faixa etária: será que se deve estabelecer faixa etária? Se a criança numa determinada idade ainda não consegue entender o enredo ou entender o texto dramático, que texto dramático é bom para cada idade? Ou, se não, pode ser visto por todas as idades? Ou na hora de ensinar a criança, ensinar a desenvolver, aí sim, ver o que ela é capaz de desenvolver. Enfim, eu acho que o importante é essa ligação do teatro com o público, de estarmos, nesse encontro, tendo a oportunidade de falar desse público infantil, e de outras pessoas da mesa falarem sobre a possibilidade de o teatro resolver impasses, conflitos e contribuir para o desenvolvimento do ser humano.

“Há exatos 55 anos, o teatro para a criança nasceu aqui no Brasil com Lúcia Benedetti, que pensou e escreveu um texto para crianças.”

“Teatro-Educação”

Ingrid Dormien Koudela (bacharel, mestrado e doutorado em teatro pela ECA – USP, livre docente ECA-USP, orienta teses de mestrado e doutorado no departamento de artes cênicas da USP – SP)

João Francisco Duarte Junior (Psicólogo pela PUC- Campinas, mestre e doutor em educação pela UNICAMP, prof. da UNICAMP – SP)

Maria Lúcia Puppo (professora titular no departamento de artes cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, doutora em estudos teatrais pela Universidade de Paris III. Orienta dissertações de mestrado e teses de doutorado na linha de pesquisa “Teatro-educação” - SP)

Suzana Saldanha (professora e atriz, licenciada em artes dramáticas e direção teatral UFRGS - mestrado em teatro educação Vincennes – Paris VIII - RJ)

Mediadora:

Márcia Leite (arquiteta, psicopedagoga, professora e arte educadora. Mestre em educação na UERJ - RJ)

Bernardes Em nome do Conselho de Administração do CBTIJ, quero dar boas-vindas a todos. Para quem não me conhece, eu sou o Bernardes, e faço parte também do Conselho de Administração do CBTIJ. Ontem, eu fiz um pequeno histórico da entidade, que não vou repetir hoje, até porque a maior parte das pessoas já estiveram aqui.

Mas eu queria apenas assinalar alguns pontos na questão do Teatro para a Infância e a Juventude. Há exatos 55 anos, o Teatro para a criança nascia aqui no Brasil com Lúcia Benedetti, que pensou e escreveu um texto para crianças. Embora ainda fosse apresentado em horário noturno, pois não havia horário diurno, as crianças iam assistir ao espetáculo com os pais. Foi esta, ao que se saiba, a primeira vez que alguém se preocupou em escrever algo destinado à criança. Mas desde então muitas pessoas trabalharam e continuam trabalhando em prol da criança.

O CBTIJ existe há 8 anos, e é fruto de uma longa batalha de outras entidades que já existiram e acabaram. Somos filiados a uma Associação Internacional que se chama ASSITEJ (Associação Internacional de Teatro para a Infância e a Juventude), que existe em 75 países. E temos um site que é www.cbtiij.org.br, no qual os professores podem encontrar muitos textos relativos a Teatro, Teatro-educação, Teatro de Bonecos, História do Teatro, entrevistas, enfim, muita informação para quem se interessa pelo assunto.

Vamos passar à mesa de hoje, que é sobre Teatro-Educação. A mediadora é a Márcia Leite, arquiteta, psicopedagoga, professora e arte-educadora, Mestre em Educação pela UERJ. É quem vai apresentar nossos convidados de hoje.

Márcia Leite - É um prazer enorme estar aqui. Eu queria inicialmente homenagear o CBTIJ pela iniciativa. Eu acho que vocês estão ocupando um espaço que, sem dúvida nenhuma, está precisando ser ocupado. Articulado essas discussões sobre arte-educação, teatro, infância. Nós temos visto e feito muita coisa, tem muita coisa acontecendo, mas há muito pouca articulação. Então, parabéns para vocês por essa iniciativa.

Eu confesso que não estou muito à vontade neste palco iluminado. Ainda bem que o meu papel é de coadjuvante... Eu estou aqui com profissionais que vêm se dedicando a esse tema, que vêm discutindo e vivendo situações a ele ligadas, que trazem experiências concretas e vêm realmente nos ajudando a superar as questões que encontramos nessa relação tão conflituosa entre Teatro e Educação, entre Arte e Educação, entre Arte e Escola. Como professora, aluna, e arte-educadora, eu vivi e vivo bastante de perto esses dilemas. E tenho o sentimento de que, se não precisamos resolvê-los, podemos pelo menos tentar enfrentá-los, conversar sobre eles e buscar alternativas. Eu achei muito interessante a forma com que está escrita a proposta da mesa-redonda: "Teatro-Educação". Porque não há um compromisso. Não estamos falando de Teatro na Educação, não estamos falando de Teatro e Educação, nem de Teatro para a educação. Isso, de uma certa forma, nos dá a possibilidade de viver as diferentes combinações dos temas. Uma combinação nem sempre muito feliz... Então vamos ouvir aqui os nossos convidados e travar uma discussão em cima das questões que se colocarem.

Vamos começar com a professora Suzana Saldanha, que é professora e atriz, licenciada em Artes Dramáticas e Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com mestrado em Teatro-Educação em Paris e atualmente trabalhando no Angel Vianna. A seguir, Maria Lúcia Puppo, que acabou de dar uma oficina, está numa verdadeira maratona de trabalho aqui. Seja bem-vinda, Maria Lúcia. Maria Lúcia é professora titular do

Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações da USP, e doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris. Orienta dissertações de mestrado e teses de doutorado na linha de pesquisa Teatro-Educação em São Paulo. Temos aqui também a Ingrid Koudela, que é bacharel, mestre e doutora em teatro pela ECA-USP. Livre docente pela USP, orienta teses de mestrado e doutorado no Departamento de Artes Cênicas da USP e é autora, entre outras obras, do livro "Jogos Teatrais, texto e jogo" publicada pela Editora Perspectiva - seu trabalho mais recente. E, por último, o único do gênero masculino aqui, João Francisco Duarte, psicólogo pela PUC-Campinas, mestre e doutor em Educação pela UNICAMP e professor da UNICAMP. Ele também tem publicado o livro "Sentido dos sentidos" - que está aqui na banca do saguão para quem quiser conhecer.

Espero, portanto, que seja uma noite divertida para todos nós. Com a palavra Suzana Saldanha.

Suzana Saldanha O convite feito pelo CBTIJ para o Seminário sobre Teatro-Educação - com hífen, com hífen! - imediatamente abriu uma janela furiosa na minha mente e comecei a dialogar comigo mesma: "Não, não me venham com esse papo de Teatro na Educação, Teatro e Educação, Teatro para a Educação, Teatro Pedagógico. É Teatro hífen Educação e ponto!" Volta! Volta - disse eu pra eu. Calma! Pois bem, um seminário de Teatro-Educação. Educação da Sensibilidade. Meu Deus! Foi a primeira expressão que me ocorreu. Em seguida eu pensei no Brizola. O Brizola, aquele que vocês conhecem, que foi governador aqui, e a quem muita gente odeia, e que é da minha terra. Eu pensei no Brizola: não lhe interessa o tema do debate; não lhe interessam as perguntas que lhe fazem, ele fala e responde o que ele quer. Depois eu me lembrei de um professor brilhante que me disse: a gente fala a vida toda a mesma coisa. Ah, é?... Tudo bem. A essência é a mesma. Mas a roupagem, eu juro pra vocês, é outra. No princípio era o Verbo: João, capítulo um, versículo primeiro. Bíblia de verdade. Pois no princípio era o Verbo. Não só o verbo relativo à palavra de Deus, ao próprio Deus, segundo a Bíblia, mas do ponto de vista semântico, que contém a noção de ação. A preocupação não era só com o fazer, com o agir, com o se movimentar, mas também com o enredo, o assunto da peça, com a palavra, o texto que leva à ação.

Eles, ou elas, as loucas, como as chamo carinhosamente, saíram montando Shakespeare, os tragediógrafos, Aristófanes, Molière, Machado de Assis etc, etc Não tinham o menor pudor em montá-los, adaptá-los, ou mesmo, se valer do tema e improvisar. Elas eram oriundas do planeta Teatro. Gostavam de ler, de ver teatro, cinema, artes plásticas, estavam em sintonia com o que se passava aqui no Brasil e fora dele. E isso porque não existia Internet. Muitas vezes eram marginalizadas na escola, não tinham formação específica, nem existiam. Não estavam na grade escolar e viviam mendigando um horário para fazer "seu teatrinho", como diziam alguns coleguinhos. As loucas normalmente eram os professores de Português, História, Literatura no caso, uma velhota prestes a se aposentar que, por pura paixão pela arte teatral, trabalhava extra-classe. As crianças, em sua grande maioria, adoravam!

Mas só quando chega a inclusão do teatro na educação no ano de 1971 - com a tal da Lei de Diretrizes e Bases 5692, na área de comunicação e expressão, junto com música e artes plásticas é que se começa a falar na formação do professor e nos conteúdos dessa disciplina. Aliás, eu tenho aqui, pra quem quiser ver, um papel amarelecido, com os tais dos conteúdos dessa disciplina: "Educação Dramática e sua didática".

Agora o ano é 1978: A criança e a expressão dramática

uma relação teórico-prática. A minha tese de mestrado começa assim: "De início consideramos que qualquer tentativa de idéias e considerações a propósito desta matéria esbarra numa questão, talvez numa controvérsia sem maior expressão para alguns teóricos, mas fundamental para nós, professores de expressão dramática: *Qu'est-ce que c'est l'expression dramatique? Expression dramatique et théâtre c'est la même chose.* Na verdade existe uma certa *mélange* entre expressão dramática, jogo dramático, educação dramática e teatro, muito mais na compreensão do que na sua aplicação. O jogo dramático não é teatro, mas também não é por si só a possibilidade completa de expressão dramática para a criança (Pierre Leenhardt). O meio de educar, o meio de viver. (Brian Way). O jogo dramático privilegia a escuta do outro e suscita a atividade do espírito. No quadro comparativo, jogo dramático, teatro, jogo dramático, projeto oral, é algo suscetível de variar. Teatro, peça escrita, jogo dramático, papel escolhido pelos jogadores. Papéis aceitos por proposta do encenador. Ações e propósitos improvisados, texto decorado pelos atores. Jogadores e não jogadores são intermutáveis. Os atores não são senão atores, e os espectadores não são senão espectadores. O jogo dramático pode fracassar se o tema não permitir à criança de jogar. A peça deve desenvolver-se em todas as fases previstas. Jogadores crianças em situação de jogo coletivo. Atores adultos em situação de trabalho. Crianças jogam fingindo que é expressão. Atores fazem parecer. Realização do projeto que motivou o grupo. Espetáculo, criação de situações com desejo de experimentar neles a criação de situações imaginadas pelo autor. Engajamento total da criança. Engajamento total do ator. Jogo-trabalho. Esta aqui é a ... - como é o nome da bichinha, meu Deus? Daqui a pouco eu digo - Catherine Dasteux, merci. Catherine Dasteux. Conclusão: até aqui, neste 1978, o jogo dramático e teatro são opostos, dão choque. Os Shakespeare, os Molière, os Machados de Assis foram desaparecendo, as crianças em estado de jogo não podiam ser perturbadas. Platéia, nem pensar!

As loucas maravilhosas são substituídas pelas lagartas: elas dão o jogo, a improvisação, e ficam na janela, ou conversando com outro professor, enquanto as crianças combinam tudo aos gritos, um só "lagarteando" - como se diz na nossa terra quando está muito frio e tem uma nesguinha de sol. Elas ficam lagarteando no solzinho. São as adeptas do jogo dramático. "Estão prontos? Só mais cinco minutos!"

Mas eis que chega o ano de 1979. Viola Spolin chega a Porto Alegre via Luiz Arthur Nunes. Grupo de estudo. Ele fazia a tradução e eu era a servil escreva. E quando já íamos chegar nos jogos chega também a Porto Alegre a Malu Puppo, que participara do grupo que Ingrid Koudela fizera na ocasião da produção do livro de Viola Spolin: *Improvisação para o Teatro*. Um grupo de estudo. Mamão com açúcar. Malu forma um grupo teórico-prático, fazemos os jogos, aprendendo principalmente o que? O tempo. O tempo pra se trabalhar. O tempo que se dá para o jogo, para cada proposta. A interferência do professor na hora certa.

Mais tarde, outra oficina em cima dos jogos de Viola, agora com a Ingrid. Muita coisa mudava enquanto os adeptos do jogo dramático negavam a avaliação, o produto final. Eles só queriam acreditar no processo. Platéia nem pensar. Ficamos divididos, sempre: os que fazem e os que vêem. Com esta divisão ela, de início, estabelece a relação palco-platéia, ou seja, a essência da arte teatral. A dupla novamente volta. Malu com seu texto: diferentes abordagens em teatro-educação. Em seguida a Ingrid com seu livro: *Jogos Teatrais*, da Ed. Perspectiva. Fala-se em duas correntes possíveis em Teatro-Educação: a contextualista, que sinaliza os aspectos

sociais e psicológicos da criança, da escola, família, comunidade; que leva em conta as etapas evolutivas; na qual que interessa é o processo. Nessa corrente estão inseridos os jogos dramáticos. E a corrente essencialista, que trabalha com a essência da arte. O teatro existe independente de qualquer aspecto educativo. Embora eduque. A grande seguidora desta corrente é Viola Spolin, que divide as técnicas teatrais complexas em seguimentos: onde, quem, o que. Sim, e daí? João, capítulo um, versículo primeiro: "No princípio era o Verbo". Olhem para este espaço. É aqui que vai ser o nosso local de trabalho. Nosso palco. Onde vai ser o nosso palco? E onde nós vamos deixar o nosso material, sacola, mochila etc? Onde vamos trocar nossa roupa? Combinado tudo? Pois bem, todos os nossos encontros devem obedecer a este contrato que nós estabelecemos hoje. (Jacques Lecoque). Todos devem botar a sua roupa preta para trabalhar a neutralidade. Eu posso vir com azul marinho? Não, querido, é preta a roupa. (Um parêntese aqui pro pessoal que faz oficina comigo amanhã: mandaram avisar que é roupa preta. Não esqueci). Objetivo do semestre: através de um trabalho sistemático cumulativo, com foco no ver, no ouvir, levar o aluno a jogar. Aqui, agora. Na linguagem não-verbal, da linguagem não-verbal para a linguagem verbal. Você não fala, meu querido, não é porque não pode. Você não fala porque você ainda não tem nada pra dizer. Três: o jogo, primeira sessão de orientação, POC, Viola Spolin. Quatro: jogos dramáticos. Todas aquelas estátuas cafonérrimas, que são maravilhosas quando são colocadas na hora certa: a estátua um, a estátua dois, a estátua três, a estátua quatro. Jogos de Viola. Além do POC, vendo o esporte, vendo o esporte relembra ouvindo o ambiente, cabo de guerra, jogo de orientação um, jogo de orientação dois. Um semestre chega. Precisamos verticalizar. O "platô". Jogo de regra fixa, que desenvolve a observação, a concentração, a neutralidade, o ver e ouvir. Mário Gonzáles. Partitura corporal. Cinco movimentos encadeados. Eugênio Barba. Introdução do texto pelo professor. Diário do aluno. Anotações dos exercícios feitos em aula. E, principalmente, observações pessoais do seu crescimento. O que foi que eu quis fazer com esta listagem de aulas do semestre, com esta listagem de aulas? Que eu acho que no momento em que vocês conhecem os jogos dramáticos, que vocês conhecem as duas correntes: a contextualista e a essencialista, que vocês fazem oficinas de teatro, existem determinados exercícios sistemáticos, cumulativos, que são vocês que vão escolher, que fazem parte da história de vocês, que vocês acreditam que vai dar um bom trabalho. Por isso que eu pego um daqui, um daqui, um de lá, sem pudor nenhum.

E pra terminar: se você tem formação específica, ou não, num primeiro, primeiríssimo momento, em caso emergencial é irrelevante. O que importa é que a sua vontade seja transformada em ação. Que você corra, por exemplo, pra Internet (não me pergunte como se faz pra entrar na Internet porque eu ainda estou no Faber Castell). E leia o texto *Hífen e reticências* de Ingrid Koudela. Por favor, Ingrid, seu site:

Ingrid - Posso falar? <http://www.eca.usp.br/prof/ingrid>

Suzana - Mas o que é isso? Que coisa imensa! É imenso!... Deu pra pegar, gente? Pegaram? Querem que ela repita, ou não? Não? Bom, falta só isso aqui, ó. Bem pequenininho. Que você corra, vá para a Internet, leia o texto, *Hífen e Reticências* da Ingrid, e fique sabendo que existe uma associação: ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, que está consolidando seus grupos de trabalho com temas de extrema importância, tais como (tudo que eu vou ler está no texto da Ingrid): A história do binômio Teatro-Educação (com hífen, tá?) O que divide o Teatro da Educação?

Bom, pra mim o que divide o teatro da educação são só os objetivos de cada um. Mapeamento do ensino de Artes Cênicas. Teatro-Educação em todo o país. A formação do professor, etc, etc. Que você saiba que existe uma literatura especializada, tanto nacional quanto estrangeira, nas correntes contextualista e essencialista; que existe Faculdade de Artes Cênicas e que a "galera" já está chegando no Doutorado em Teatro-Educação aqui no Brasil. Agora, se o seu aluno, na hora da avaliação, disser: - Sabe o que é que eu descobri hoje, professor? - O que? - Que o mais importante de tudo é o jogo, a brincadeira.

- E eu, eu também descobri que o olhar pro outro, ouvir o outro é o que importa. - Não adianta ir jogar, entrar em cena, com as coisas prontas na cabeça. Isso foi dito ontem na Faculdade Angel Vianna, pelas alunas Juliana e Mônica, para o meu assistente. Que pena que eu não estava lá. Mas valeu. E, acredite, se você escutar isso, você está no caminho certo. Eu te cumprimento. Eu te dou passagem. Sigo o meu caminho.

Márcia - Agora, com vocês, Maria Lúcia Puppo.

Maria Lúcia Puppo É muito bonito saber que o CBTIJ se propôs fazer este encontro com temas tão candentes. Vocês devem saber que nós temos um CBTIJ nascendo também em São Paulo. Temos, então, tudo para começar a tecer relações e levar adiante os trabalhos com a relação entre Teatro-Infância, que tem tantas vertentes, tantas óticas diferentes a serem trabalhadas. Muito obrigada pelo convite.

Eu queria começar dizendo que foi muito emocionante para mim, porque a Suzana foi buscar um pedaço muito antigo da nossa vida: ela começou mencionando um texto de Porto Alegre, de 79/80, em que os nossos caminhos se cruzaram e trabalhamos muito juntas. E é muito emocionante porque assim começamos a olhar perspectivamente e a ver o que foi esse tempo. E estar aqui reunidas hoje é um momento muito bonito, um momento de festa, que se deve festejar como tal. É muito curioso ouvir um relato sobre o que foram esses últimos anos, o que foi o sistema de jogos teatrais na perspectiva da Suzana. O que eu trouxe para vocês são algumas notas, que eu não costurei muito bem, com a perspectiva de que poder costurá-las à luz da oficina, com os seus participantes. Ou talvez possamos costurá-las aqui, numa conversa *a posteriori*. Ou talvez nem costuremos tanto assim... São umas três ou quatro observações que eu gostaria de trazer à tona, em torno da própria noção de jogo com a qual a Suzana começou a lidar e na qual eu gostaria de continuar, avançando um pouco mais em relação à ótica do que se tem feito hoje na Escola de Comunicações e Artes, no Departamento de Artes Cênicas, tanto na graduação como na Pós-graduação.

Uma primeira observação é sobre o que acontece quando se joga. Acabamos de viver essa experiência há pouco. O que ocorre quando estamos tendo o prazer de jogar teatralmente? Primeiro aprendemos, experimentamos aquela relação tão delicada entre ser capaz de propor e ser capaz de ouvir, de ouvir a proposta. Esse equilíbrio tão fugidivo, tão delicado e tão bonito de ser conquistado. Esse equilíbrio entre ser capaz de propor e estar aberto para ouvir, para perceber o outro. Olhar e escutar de um lado. Propor de outro, sendo que o espetáculo está acontecendo o tempo todo.

O que mais fazemos para isso? Nós estabelecemos uma relação com o espaço. Organizamos o espaço. Restauramos a dimensão simbólica do espaço. Instalamos uma dimensão simbólica dentro do espaço. Exercitamos uma prática coletiva, com tudo o que ela tem de fascinante e de extremamente difícil. Lidamos com a alteridade - e esse é o aspecto essencial do teatro, vocês estão carecas de saber disso... A gente exercita ser outro.

Empresta o próprio corpo para tornar presente um outro. Experimenta outras perspectivas de vista, de vida e, às vezes, com risco muito baixo. Porque estamos sendo o outro por um tempo circunscrito, dentro de um espaço definido. Cruzamos o imaginário. Temos um grupo no qual estamos inseridos. Desenvolvemos uma ficção, um outro grupo desenvolve outra ficção, e nossos imaginários se cruzam. Cotejamos visões de mundo. E, evidentemente, aguçamos a nossa percepção sensorial, aguçamos a nossa percepção. Tudo isso dentro desse grande equilíbrio, tão vulnerável, tão precioso, tão delicado que é o equilíbrio entre propor, por um lado, e por outro lado ver e ouvir.

Temos também que lembrar que quando lidamos com a metáfora, com a ficção do jogo teatral, estamos simbolizando. E se estamos simbolizando, estamos sendo capazes de viver num universo no qual não precisamos passar às vias de fato. Lidamos com a metáfora. Com a transposição simbólica. E para isso precisamos ter alguma distância em relação ao fato. Para isso delimitamos claramente uma área de jogo, uma área de não-jogo, o momento do jogo, o momento do não-jogo. À medida que simbolizamos, cada um está construindo a si mesmo e ao outro com o qual temos parte. Quando jogamos, somos convidados a formular e a responder a atos representados mediante uma construção física de uma ficção através de ação, através de espaço ou de fala. Essa construção ocorre através de relações que o jogador produz aqui e agora, com seus parceiros, num ambiente. E essas relações têm a magia de implicar sempre numa intencionalidade. Mas incluem sempre, necessariamente - e daí o aspecto tão singular do jogo - essa relação inclui necessariamente fatores aleatórios. Se pensarmos bem no que hoje experimentamos dentro do nosso encontro, há a possibilidade de analisar como é que, através do jogo, podemos construir um significado. O jogo é a cena. E podemos mergulhar na construção do significado em cena quando jogamos, e quando temos a possibilidade de dialogar com os parceiros, e dialogar com as pessoas que viram a cena a respeito do jogo jogado. O nosso comprometimento não é exatamente com a mimese, mas com a transformação lúdica. E quem tem experiência, quem conhece, quem teve a ocasião de experimentar o jogo teatral sabe que existe toda uma relação entre o que se faz e a leitura da cena. Há sempre a platéia, que, de alguma maneira, dá sempre o seu *feedback* para quem está jogando. E essa leitura e esse retorno podem ser uma espiral que vai crescendo, crescendo, crescendo de tal modo que possíveis retomadas desse jogo possam estar trabalhando com cenas que podem ter um crescimento que não tem fim. E eu posso, pouco a pouco, ampliar essa platéia, que de uma platéia de pessoas cúmplices pode, pouco a pouco, tornar-se uma platéia de pessoas menos envolvidas no processo e até, eventualmente, eu ter, do burilamento de um jogo, da retomada de um jogo, uma apresentação para uma platéia que não teve nenhum envolvimento com esse jogo até então.

Eu gostaria de lembrar - já que a Suzana levantou essa questão ao falar do percurso histórico por que ela passou - a relação entre jogo dramático e jogo teatral. Teríamos que lembrar que, na concepção de jogo dramático - vocês se lembram do livro da Maria Clara Machado, *Cem jogos Dramáticos?* - havia temas vistos. E quando falamos do jogo teatral, do sistema dos jogos teatrais, estamos falando de estruturas de jogo, nas quais não há um tema proposto. Diferentemente das primeiras modalidades de jogo dramático, nas situações de jogo teatral existem os chamados indutores de jogo. Existem chamamentos para o jogo, que são oriundos da própria linguagem teatral e que não são oriundos de temas: definições em relação a papel, a personagem, a espaço ou à ação é que levam um

grupo a definir uma situação a ser jogada. E eu gostaria de lembrar que - vocês sabem disso, - quando fazemos um jogo teatral, a história, o tema e a situação não são os pontos de partida. Eles são ocorrência do jogo, uma vez jogado. A fábula não é o nosso interesse primeiro. É o nosso eixo de ação. A fábula é uma decorrência. É algo que surge, que emerge a partir do jogo jogado. E essa característica do jogo, que tem a sua ênfase na fábula, nos elementos-chave da linguagem teatral, tem tudo a ver com a própria crise da fábula do teatro contemporâneo. Vocês sabem perfeitamente que, no teatro contemporâneo, há algum tempo, a própria noção de fábula, a história, a sucessão de acontecimentos muitas vezes foi pulverizada pela ação contemporânea. Nós temos aí uma relação muito estreita entre uma crise da fábula e uma modalidade de condução do processo teatral no qual a fábula não é central, é uma decorrência.

O segundo aspecto que eu queria trazer para vocês é, digamos, um bloco de reflexões, que diz respeito a essa falsa dicotomia entre processo e produto sobre a qual muito se fala. Parece que seria o caso de se dar um empurrãozinho a mais nessa dicotomia. Durante muito tempo nós tivemos esse *slogan*, que inclusive as artes plásticas nos emprestaram: "O importante é o processo, não é o produto" Esse *slogan* foi muito forte para nós, foi a nossa bandeira durante anos. E teve uma função. Teve uma função histórica. É evidente que não estávamos querendo derrubar toda uma antiga visão de teatro, uma visão na qual se esperava que houvesse alguma coisa bonitinha a ser apresentada. Mas me parece que, hoje, poderíamos talvez ir um pouco mais longe e colocar um pouco em xeque essa dita dicotomia entre o processo e o produto. Será que isso é uma dicotomia? Será que existe essa dicotomia? Como é que podemos examinar esse binômio, ou essa pretensa oposição, hoje? Em artes plásticas talvez ela seja mais pertinente, na medida em que, quando você trabalha com artes plásticas ou artes visuais, você às vezes tem alguma coisa que você pode levar para casa. Você tem um produto que é, digamos, menos perecível que o acontecimento teatral. O acontecimento teatral escapa pelas mãos. Você pode ter um documento dele, pode ter traços dele. Mas nem no verdadeiro documento você não tem o verdadeiro ato de representação representado. Você pode ter um vídeo, uma imagem, que são traços, mas não o próprio acontecimento. Qualquer representação teatral, vocês sabem disso, implica contínuas transformações, mudanças e alterações, que muitas vezes são ínfimas, são infinitesimais, mas existem. Vocês sabem que nunca uma representação é igual a outra. Nós estamos sempre em processo, dia após dia, o mesmo espetáculo nunca é idêntico. Isso por um lado. Agora, se nós formos pensar no dito processo... A cada vez que nós temos um jogo sendo jogado diante de outras pessoas, diante de uma plateia, nós temos um acontecimento teatral. Temos alguma coisa que não é, nem mais nem menos, que o teatro. É teatro. É uma manifestação teatral que não se diferencia, em absoluto, de uma manifestação teatral na qual você é convidado como plateia, eventualmente paga para entrar, e assim por diante. Então, talvez fosse uma coisa interessante pensarmos até que ponto essa pretensa dicotomia ainda pode nos servir de uma forma tão simplificada. Será que não seria mais importante pensarmos no desejo imenso que nossos jovens têm de poder partilhar com mais pessoas, com pessoas desconhecidas, ou com pessoas novas, o resultado sempre provisório dos processos nos quais eles estão imersos? Será que não seria o caso de equacionarmos esse problema de outras maneiras? Pensar em como jogos jogados podem ser, talvez, re-trabalhados, retomados ou apresentados sob modalidades totalmente improvisadas para uma plateia não comprometida com o

processo? Então, este é um toque no sentido de podermos ir além desse momento que foi um momento tão importante para nós. Mas agora podemos tentar dar um passo além. E questionar essa dicotomia - que na realidade, não é uma dicotomia.

Nesse sentido, eu gostaria de trazer à tona um pouco do que provavelmente deve ser uma das grandes questões que trazem vocês aqui hoje nesse encontro: onde é que nós temos atuado no processo de Teatro-Educação? Onde é que temos colocado a nossa energia? Por um lado nós temos, evidentemente, a rede educacional, temos um sistema educacional com todas as suas dificuldades, com todos os desafios terríveis que ele vem nos colocando, com toda a situação muito difícil que temos vivido nas escolas públicas do Brasil inteiro. E temos, então, a iniciação no trabalho teatral, com a perspectiva do Teatro-Educação, que tanto dentro dos currículos quanto como modalidade extracurricular, vem se desenvolvendo muito. No Rio eu não saberia dizer exatamente como está a situação, mas em São Paulo os encontros de caráter extracurricular têm aumentado muitíssimo, evidentemente, ora com aspectos interessantes e ora com outros, bastante complicados. Entre eles, o fato de que os coordenadores das oficinas, dos encontros, dos processos de teatro nessa modalidade não estão inseridos no corpo docente. Não fazem parte das conversas, das reuniões dos docentes, dos acordos, e assim por diante. Então, evidentemente, a primeira situação é o sistema educacional e a escola. Fora isso, há a questão, que vocês têm acompanhado, de muitos de vocês serem coordenadores ou monitores de oficinas que acontecem em espaços como oficinas culturais, casas de cultura, bibliotecas, ONGs, eventualmente prisões, escolas técnicas e assim por diante. E, nesse sentido, com certeza todas essas ações têm crescido muitíssimo, e há trabalhos notáveis, muitas vezes insuficientemente documentados - o que é uma pena. Mas existem experiências muito interessantes em vários desses setores, e em muitos mais, talvez, que não me tenham ocorrido e que vocês podem talvez completar. Porém, continuamos diante de um grande desafio, para o qual as propostas são cada vez mais difíceis e as soluções são cada vez mais, digamos, provisórias. A escola vem sendo, muitas vezes, até evitada por alguns de nós, na medida em que a situação está bastante difícil, desde a depauperação física dos prédios escolares até as atitudes que temos visto. As atitudes do próprio poder público em relação à escola evidentemente vão se refletir em atitudes ou posturas de um certo abatimento por parte do corpo docente. Apesar disso, vemos professores absolutamente heróicos, que têm tentado encarar, dentro do cotidiano escolar, a possibilidade de um trabalho teatral que, de alguma maneira, possa significar alguma luz no fim do túnel, alguma experimentação em termos de promover situações de experiência coletiva. E vocês sabem melhor do que eu o que é, muitas vezes, dispor-se a trabalhar dentro do sistema escolar ou mesmo dentro de algumas dessas esferas que eu citei: começa-se por um trabalho que está muito aquém do jogo teatral; às vezes se começa apenas com a possibilidade, ou, digamos, com o projeto de sermos capaz de nos sentar em uma roda e ouvirmos uns aos outros. Vocês sabem que muitas vezes nossos planejamentos caem por terra e começamos a ter que enfrentar esse tipo de desafio. Eu estou pensando especialmente em casos como o da FEBEM, onde têm acontecido situações muito interessantes e, infelizmente, muito pipocadas, sem continuidade.

Eu gostaria de trazer para vocês, talvez para concluir, para chegarmos a algum ponto que incorpore os já citados anteriormente, dois exemplos de uma Mostra de Teatro-Educação organizada, dentro do Departamento

de Artes Cênicas, por alunos que se formaram no ano passado. Nós tivemos uma turma de alunos que decidiu organizar uma Mostra na qual eles iriam trazer, e trouxeram, para a escola, para o nosso Departamento de Artes Cênicas, para a ECA, grupos com os quais eles tinham trabalhado ao longo de um semestre, seis meses uns, sete meses outros. E nós tivemos uma Mostra na qual os grupos apresentaram alguns momentos, e de maneiras muito diferenciadas, os processos que eles tinham vivido ao longo desses seis, sete meses: uns sob a forma de uma espécie de encontro aberto, de uma aula aberta; outros sob a forma de uma encenação acabada e burilada. E, por ocasião dessa mesma Mostra, nós tivemos ocasião de discutir, de poder debater com os colegas do Departamento as monografias de final de curso, que acompanhavam esse trabalho e eram, digamos, o elemento indispensável de conclusão de curso para esses alunos. E eu gostaria de citar dois exemplos, que são bastante extremados, de processos de trabalho que foram sendo fixados pouco a pouco, que foram sendo trabalhados pouco a pouco por dois coordenadores, então alunos formandos da Escola de Comunicações e Artes. Processos que partiram de jogos teatrais e que foram apresentados e debatidos nesse encontro.

Um deles é um grupo de trabalho de uma moça que atua numa biblioteca. Uma moça que trabalha dentro de um projeto da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo chamado Teatro Educacional. É um projeto que, *grosso modo*, tem como proposta fazer com que coordenadores de Teatro possam atuar em bairros da periferia de São Paulo, com a perspectiva de começar a criar os germes de um possível grupo de teatro. Evidentemente que isso é a meta, o que está no papel. Agora, nós não sabemos exatamente até onde esses grupos vão caminhar. A perspectiva é de que esses coordenadores possam caminhar com esses projetos de maneira que possam desenvolver alguma autonomia e, pouco a pouco, ir formando o grupo, e sendo capazes de gerir esse grupo, de coordenar esse grupo, sem a presença do coordenador. Então, ao longo de aproximadamente dez meses de trabalho, uma das estudantes da ECA, desenvolvendo todo um processo a partir de jogos teatrais com adolescentes, um belo dia, decidi que ia trabalhar através do sistema dos jogos teatrais com a montagem do *Anfitrião*, de Plauto. (Essa curiosidade pelo Teatro antigo, pelo Teatro romano, foi surgindo com a interação com o grupo). Pouco a pouco ela foi trabalhando o texto, foi experimentando através de uma sistemática de jogos todas as situações principais do *Anfitrião*. E um belo dia, quando havia a perspectiva de que todos esses processos de trabalho dentro do programa de teatro vocacional fossem mostrados, essa moça solicitou que houvesse um encontro suplementar, para que eles pudessem se preparar para organizar o que eles iriam apresentar no dia marcado. E uma parcela grande do grupo, composto por cerca de 20 jovens, argumentou que eles não poderiam vir nesse dia porque eles tinham um programa imperdível: tinham combinado passar um fim de semana na praia, uma boa parcela do grupo, cerca de dez estudantes, e eles não iam perder aquele dia, a idéia de passar um fim de semana na praia, o grupo todo, sozinho, sem pai nem mãe. Pela primeira vez, eles iam poder estar sozinhos numa casa emprestada. E eles não estavam nem um pouco a fim de perder essa ocasião para vir um dia a mais em relação aos dias previstos. Essa moça veio para a aula levantando o problema para os colegas. Era uma aula de prática de ensino, que eu estava coordenando. E ela chegou dizendo: "Mas como é que eu faço? Me deu um desespero! Eu pensei que eles estavam fascinados. Eu pensei que eles estavam entendendo, o processo,

entendendo o que estava acontecendo. Como é que eles vão trocar um encontro desses por um fim de semana na praia?" E a conversa que rolou foi muito interessante, porque os colegas dela, no diálogo, mostraram a ela que era uma ocasião muito importante para aqueles jovens, que era um momento valiosíssimo. E que talvez ela, no caso, tivesse que pensar nisso e, coerentemente com o processo de jogos criativos vividos, pensar em uma maneira de fazer com que esse encontro não fosse necessário, ou que se pudesse improvisar, no caso do dia D, ou encontrar uma outra modalidade, talvez, de revezamento. Alguém falou a palavra: revezamento. Ela pegou a coisa no ar e teve uma idéia que foi muito interessante, e que ela acabou desenvolvendo e burilando (Depois a monografia dela foi escrita muito em torno dessa idéia): ela propôs que as apresentações do *Anfitrião* de Plauto sempre ocorressem através de sorteio. Que ninguém soubesse nunca que papel faria, e que o sorteio fosse proposto a cada apresentação. E que, em cada momento, se definisse quem faria qual papel. A idéia acabou sendo usada naquele dia, porque as pessoas não vieram. E acabou sendo depois retrabalhada por ela, teoricamente... Esse é um exemplo que aconteceu nessa Mostra: de qualquer maneira, vejam que o jogo foi trabalhado com o texto, com a sagrada dramaturgia.

Um outro exemplo, de um outro bloco, bastante diferente, com um trabalho de uma outra aluna, a Cláudia, que desenvolveu o seu processo com crianças em um espaço de uma escola pública municipal, na periferia de São Paulo. Com crianças entre 8 a 10 anos. Dentro de uma biblioteca. E a biblioteca - aí tem um detalhe muito interessante - era o único espaço vazio da escola, o espaço em que havia algum vazio onde se pudesse jogar. E era um espaço, que, como acontece muito nas escolas de São Paulo, é um espaço fechado à chave. Então, foi preciso descolar a chave, tentar abrir, havia uma pessoa vigiando contra a perda de livros etc. E o processo que a Cláudia desenvolveu ocorreu durante um tempo muito menor, muito mais curto, ao longo de 3 ou 4 meses, dentro desse espaço da biblioteca. E através de todo um processo de jogos que foi desenvolvido por essas crianças, essas crianças acabaram chegando a uma equação, que surgiu a partir das improvisações que fizeram, e que foi a seguinte: "A biblioteca que nós odiamos e a biblioteca com a qual nós sonhamos". "A biblioteca que nós odiamos", e que elas trouxeram para essa Mostra, é a biblioteca na qual as crianças sentam, não podem tocar em nenhum livro, e tem um bibliotecário que escolhe o livro que ele, bibliotecário, quer, abre o livro e lê a história para as crianças. Quer dizer, as crianças não têm qualquer contato físico com o objeto-livro. Não têm condição, não têm a possibilidade de descobrir a leitura, de descobrir o significado: elas escutam o texto que é dito por alguém. Então, a partir dessa biblioteca odiada, a Cláudia propôs uma outra parte do processo com jogos teatrais para que as crianças pudessem elaborar e tornar real, de forma física e concreta, "a biblioteca com a qual nós sonhamos". No caso deles, era uma biblioteca com móveis muito maleáveis, móveis que se transformavam, que criavam diferentes formas. Na construção do jogo eles usavam cadeiras e mesas, que viravam torres, viravam barcos, viravam túneis... Era uma biblioteca na qual ocorria o jogo, mas na qual, de vez em quando, as crianças paravam de jogar e iam buscar livros no acervo, iam, sozinhas, pedaços ou trechos de livros, e combinavam, a partir da leitura, os jogos a serem jogados na seqüência. E isso foi apresentado na nossa Mostra. Foi muito interessante porque deu ocasião de conversar muito sobre o trabalho teatral como sendo elemento fundamental para a discussão, dentro da escola, sobre o funcionamento da própria escola. Essas duas cenas

"Onde é que nós temos atuado no processo de teatro-educação? Onde é que temos colocado a nossa energia?"

foram trabalhadas dentro da escola e foram, digamos, o foco de todo um trabalho pedagógico que acabou sendo assim suscitado. Não se tem notícia se prosseguiu ou não, mas houve um questionamento, houve uma ebulição, surgida dentro do corpo docente a partir dessa apresentação. São dois exemplos, entre os mais recentes, que ficam aqui jogados para refletirmos um pouco sobre eles.

Para concluir, eu queria lançar, então, para vocês essa idéia de que o grupo do Plauto e o grupo da biblioteca, assim como os grupos que vocês têm coordenado, têm experimentado essa possibilidade de improvisar, de jogar teatralmente, dentro da perspectiva de que todos nós temos condição de poder pensar o mundo através do teatro. E o que nós estamos fazendo é estar simbolicamente agindo sobre o mundo. Não estamos transformando realmente o mundo, mas estamos simbolicamente refletindo sobre ele. Estamos de alguma maneira lidando com essa dimensão tão mágica que é a dimensão do outro dentro de mim. Dimensão que seria importante termos em mente quando vamos trabalhar, quando nos dispomos a ir trabalhar com um grupo, numa situação difícil como a de tantos grupos com os quais nos temos deparado, em situações de carência absoluta, em situações de desorganização social, com o esgarçamento do tecido social, em situações em que não temos respostas para as questões que o grupo nos coloca. Seria muito importante lembrarmos que a nossa tarefa não consiste simplesmente em propor um jogo, ou propor um outro jogo, fazer colares de jogos, um depois do outro. Nossa tarefa está em instaurar processos de apropriação de uma arte, que é arte do teatro. Temos que pensar que, através dessa apropriação, o que estamos tentando suscitar, de uma maneira ou de outra, é a autonomia, é o espírito crítico, é a possibilidade de pensar o mundo com uma referência mais larga.

Eu queria terminar trazendo uma citação de que eu gosto muito, de uma pessoa que é um amigo: é o Jean Gabriel Carrassot, uma pessoa que fez parte do grupo do Boal na época em que o Boal estava exilado na França, e esteve vinculado ao grupo. Como vários franceses que continuaram trabalhando com a herança do Teatro do Oprimido, ele continua trabalhando com algumas modalidades, com outras experimentações. Carrassot diz uma coisa que eu acho da maior oportunidade lembrar em encontros desse tipo. É o seguinte: "Atrás do combate aparente pelo teatro na escola, escondem-se duas outras lutas mais profundas, mais antigas, mais essenciais, que fundamentam a nossa educação. Quando elas são ignoradas ou ocultadas, como hoje é freqüentemente o caso, todo o sentido do nosso trabalho fica desviado. Trata-se do duplo combate por uma outra educação e por um outro teatro".

Márcia Leite - Ingrid...

Ingrid Koudela Bom, eu gostaria de dizer que, como a Malu, eu acho muito engraçado sentar frente a frente na mesa. Eu já tinha visto muito teatro de arena, mas a mesa geralmente é composta no palco italiano, a mesa fica de frente. É interessante ver as duas emocionadas. Tem um espelho aqui, não é? E eu estou vendo a Suzana, eu estou vendo a Malu, a Nara, estou vendo o Renan, estou vendo a Liliâne. Encontrei algumas que eram alunas de Florianópolis, e cujo nome agora não lembro, mas .. E, assim, eu queria dar um puxão de orelha em algumas pessoas do Rio de Janeiro que ainda não entraram na nossa lista do GT. Por que nós temos uma lista de discussão, e eu acho que essa aproximação entre as pessoas que trabalham nessa área, e que ainda são poucas, é super importante. Nós temos mantido contato, eu acho que temos pelo menos trocado informações e

tido a oportunidade de encontros em Congressos da ABRACE sendo que o próximo é agora em outubro. Eu gostaria de convidar as pessoas e pesquisadores da ABRACE, que é uma Associação Brasileira de Arte Cênica. Que me dessem os nomes para poder mandar um convite e estabelecer também essa ponte entre a ABRACE e o CBTIJ. Entre o nosso GT de Teatro-Educação e o CBTIJ eu acho que vamos ter muita coisa. Aliás, eu vim falar sobre isso. Sobre essa ponte que é possível fazer entre Teatro-Educação e Teatro Infanto-juvenil. Eu assisti ao espetáculo de hoje à tarde, que foi *O Macaco e a Boneca de Piche*, uma história ou um conto tradicional, que o grupo se propôs trabalhar em pantomima. Então eu acho que para essa relação de ir ao Teatro e ver o espetáculo infantil, nós podemos fazer essa ponte entre os professores, ou os especialistas de Teatro-Educação e as pessoas que são atores, que são diretores, que fazem a parte da produção. Isso inclusive está previsto nos PCNs, nossos parâmetros curriculares nacionais para a área de arte: trabalhar o fazer e o apreciar. Trabalhar essa via de mão dupla entre esses dois movimentos.

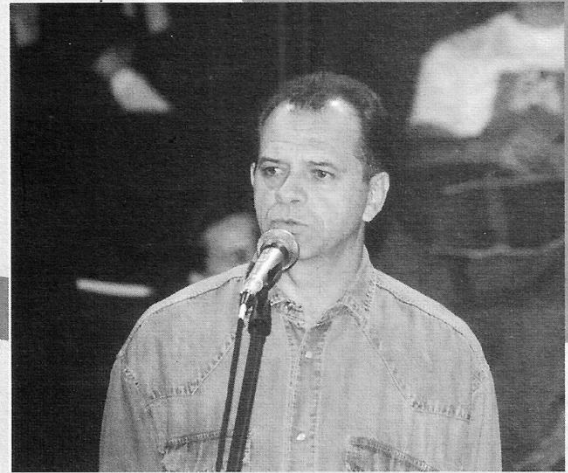
Eu trabalho com crianças de escolas públicas da rede municipal de ensino. E trouxe material para poder falar sobre essa experiência trazendo as vozes e as imagens das crianças. Voltando à questão do jogo, eu acho que a ponte tem que ser feita entre o jogo e esse processo do jogo, ou do fazer teatro com a criança, que se desenvolve através de diferentes etapas. Do jogo simbólico ao jogo de regras e o jogo teatral. E o apreciar o espetáculo. Ir ao teatro. Eu vou iniciar trazendo uma imagem. Está dando para ver bem? Eu queria começar lendo o depoimento de uma professora, em um curso que eu estou dando na Faculdade de Educação da USP, para professores de Educação Infantil. Nós temos um curso de Pós-graduação para esses professores. É um curso de especialização. Trabalhando com essa questão do jogo, essa professora trouxe um depoimento que gostaria de ler aqui: "Como criança ou adolescente, eu nunca participei de teatro na escola. E como para ficar vermelha era um breve piscar de olhos, dei graças a Deus. Mas posso dizer que me recordo claramente de momentos de minha infância, por volta de meus 5 ou 6 anos, das brincadeiras de faz-de-conta e dos jogos de rua. O quintal da minha casa era amplo. Com bananeiras, laranjeiras, limoeiros, figueiras e alguns animais. As crianças nessa época, na década de 60, ainda brincavam na rua. Diga-se de passagem, o melhor lugar para brincar de mãe-da-rua, mamãe-polenta, marinheiros da Europa, passa-anel, balança-caixão, esconde-esconde, pega-pega, bolinha de gude, pula-mula, pipa, pé-de-lata, marreta, bafo, pião, passa-passa três vezes, carrinho de rolimã, bicicleta, amarelinha... Através da relação com o outro aprendíamos tantas coisas! Mas logo vieram as proibições. A cidade estava crescendo e brincar na rua significava estar em perigo. Essas imagens são imagens de um quadro do Peter Bruegel, que é um pintor holandês de 1530, e se intitula "brincadeiras infantis". Quando a proibição de brincar na rua foi maior, o meu quintal era o local de mil aventuras e possibilidades. Fiz da goiabeira o meu cavalo, subia em seus galhos e lá ficava horas e horas, cavalgando, enfrentado batalhas, tempestades, ventanias e a bananeira, depois de retirado o cacho de bananas, era derrubada e seu tronco o meu navio. Eu agarrava as folhas das outras, as transformava em cordas, que me levavam de um navio ao outro. A flor roxa me servia de coração-de-boi a ser vendido no açougue. Pois eu também era açougueiro. O cabo de vassoura fincado no chão com uma tampa de lata era o volante do meu carro. Eu era a apresentadora do circo, e o porquinho da Índia, meu animal amestrado. Tornava-me cabeleireira com escovas de dente velhas. E meus clientes eram os



Abertura do Seminário com ANTONIO CARLOS BERNARDES



**SEMINÁRIO
NACIONAL
SESC CBTIJ**
**DE TEATRO
PARA A INFÂNCIA
E JUVENTUDE**



LUDOVAL CAMPOS, Presidente do CBTIJ

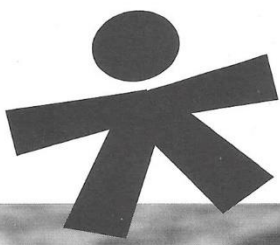


**Mesa Redonda:
TEATRO EDUCAÇÃO**



SEMINÁRIO NACIONAL SESC CBTIJ DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE

Foto do Seminário: PAULO RODRIGUES
Foto do Seminário: PAULO RODRIGUES



SEMINÁRIO NACIONAL



O NOVO CIRCO DOS IRMÃOS BROTHERS (Irmãos Brothers)



MARIA BORRALHO



UMA RAPUNZEL DO MEIO DA RUA
(Cia. Entre Nós de Teatro)



CANTANDO SYLVIA ORTHOF (Cia. Entre Nós de Teatro)

SESC CBTIJ DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE



...IRA (Ludus Produções Artísticas)



EROS E PSIQUÊ (Companhia de Teatro Medieval)



Zé Vagão



O MACACO E A BONECA DE PICHE
(Centro Teatral e Etc e Ta!)

Mesa Redonda:
A CRIANÇA E A
EXPERIÊNCIA COM O TEXTO



ISABELA FERNANDES
LAURA CRISTINA DE TOLEDO QUADROS



MARCIA FREDERICO



ROSITA RODRIGUES KOSCHAR e SILVIA PETRILLI



LOURIVAL ANDRADE JUNIOR
e MARIA THERESINHA HEIMANN

Mesa Redonda:
ÉTICA E ESTÉTICA



KAREN ACIOLY e CÉLIA BISPO



MARIA HELENA KÜNER e DUDU SANDRONI

gansos e patos, a quem escovava as penas. Mas todo esse encanto terminaria ao entrar para escola. O tempo de brincar foi aos poucos diminuindo, dando lugar às lições de casa e à leitura. Na escola, pouco tempo havia para brincadeiras. Eu acho que vocês estão reconhecendo algo, não? Alguns jogos nós conseguimos identificar. Vocês, aqui, conseguem me dizer o nome de um dos jogos? Cabra-cega? Passa-passa-passará?... Assim, nós ainda identificamos esses jogos, nós brincamos com esses jogos, e muitos de seus versos ainda voltam à nossa memória. Mas a questão que eu queria levantar era: e como é isso hoje? Por que são assustadores os depoimentos que nós ouvimos das professoras, de como as crianças hoje não conhecem mais jogos de regras, de como essa memória está se perdendo. Por isso eu estou trazendo o quadro do Bruegel, para nos lembrarmos de 1530, que é a época em que nasceu esse quadro. Pelo menos na minha infância tínhamos a memória desse patrimônio cultural. Mas com que rapidez isso está se perdendo! Isto aqui é uma imagem que eu recortei da *Folha de São Paulo* há algumas semanas: "Educação no pós-guerra", com a legenda em baixo dizendo: "Crianças brincam em Kirkuk, no Iraque, no 1º dia de aula desde o fim dos ataques". Então, assim, a reconstrução da roda, a reconstrução da brincadeira. A possibilidade de formar uma roda e levar essas crianças a brincar, a estarem juntas, a formarem novamente um coletivo tão abalado.

Mas eu estava retomando a questão do jogo. Agora eu vou trabalhar com a tarefa que me propus e vou fazer a ponte com o Teatro. Eu gostaria de dizer que eu não estava muito aquecida no início, talvez. Mas eu me sinto muito feliz quando eu vejo os espetáculos de teatro. Hoje à tarde foi uma experiência maravilhosa. Eu até estava pensando... Nós ouvimos muito falar sobre a crise da arte, a crise das artes plásticas, a crise ... Mas é o contrário. Eu acho que somos muito felizes no teatro, pelo fato de termos o mal-falado ou o querido Teatro Infanto-juvenil. Eu tenho visto espetáculos da maior qualidade em São Paulo. E venho acompanhando isso em um projeto, que tem um júri que seleciona os espetáculos. E dois espetáculos, a cada bimestre, são indicados para o "Leva ao Teatro". Eu vejo os espetáculos e a partir do espetáculo eu faço um roteiro didático, quer dizer, para cada espetáculo é um roteiro diferente. E o didático aí é antididático, porque cada espetáculo solicita uma resposta minha e uma problematização minha. Como é que eu vou levar isso para a escola? A qualidade dos espetáculos que eu tenho visto é muito grande. E o que eu vi hoje à tarde - e por isso eu gostaria de retomar um pouquinho - foi muito bom. Eu acho que o Teatro Infantil está tendo uma qualidade muito boa. E, assim, o prazer que eu tenho quando eu vejo Teatro Infantil é maior, às vezes, do que quando eu vou ver teatro adulto e falo "Ah, mas que chatice..." Porque a platéia de crianças, você vê a platéia de crianças - principalmente quando é uma escola pública que vai durante a semana e lota o teatro, como se viu hoje à tarde. É uma experiência muito boa, é uma emoção muito forte. Fora a adrenalina quando vão adolescentes...

Bem, essa imagem aqui é uma foto de cena de um espetáculo que se chama "Sonhos de uma noite de verão", que estava em cartaz em São Paulo. O Puck, que é um duende - vocês conhecem a peça? - mobilizou muitas crianças. Era o foco de grande atenção das crianças e de grande mobilização do interesse delas. Eu trouxe muitos desenhos das crianças. Então, a partir dessa ida ao teatro, foi formulada uma das perguntas feitas às crianças. E que era: "Se você fosse o Puck, se você fosse um duende e tivesse o poder de Puck, o que você faria para transformar a sua vida?" Então, eu vou ler alguns depoimentos. "Se eu tivesse o poder do Puck eu ia

comer frango todos os dias, ia transformar sapatos e roupas novas, ia transformar obturações em dentes novos e limpos, ia transformar minha bicicleta velha em uma grande, de marcha; ia transformar meus lápis velhos em novos".

Outras: "Se eu fosse um duende, ou um mágico, eu transformaria o meu sonho em realidade: tirava toda a violência do mundo e tirava todas as pessoas da rua". "Se eu fosse um duende, eu me transformaria em uma borboleta ou em uma abelha". "O Puck aprontou muito e eu vou contar um pouco o que ele aprontou: Puck espremeu a flor amor-perfeito na Titânia, rainha das fadas, e também na Lisandra e no Demétrio. Ele fez Titânia se apaixonar pela mariposinha. Se eu tivesse o poder do Puck eu tiraria a violência do mundo. Eu viraria adulto. Um homem bem bonito, para arrumar uma namorada para o Dia dos Namorados. É só isso o que eu faria se eu tivesse o poder de Puck". "Se eu fosse um duende, eu ia jogar um pózinho nas pessoas para que elas abrissem os olhos e não entrassem na mira da violência. O que eu quero de bom para esse mundo é que as crianças saiam das ruas e que vão ter uma vida alegre. E que também os adultos saiam das ruas e vão para as suas casas, ter uma vida normal como as outras pessoas".

O que volta muito, no retorno dado pelas crianças, são os refletores do teatro, a cortina. Aqui seria a cena final de agradecimento dos atores. Então, toda essa magia do Teatro, essa ida ao edifício, ao espaço teatral é uma coisa que também mobiliza muito a eles. A grande maioria dessas crianças veio pela primeira vez ao teatro. É a sua primeira experiência. Aqui é a 3ª série, ainda para a mesma peça, o "Sonho de uma noite de verão". Então a questão temática da violência sempre chama muita atenção. Aqui um outro espetáculo, do qual eu trouxe alguns documentos: é "As 4 chaves", do Ilo Krugli. A peça lidava com a questão do desejo. O que você deseja. E aí eram 4 personagens. A Joana, o que a Joana desejava? Ela desejava ter muitos filhos. Então, o desenho aqui é o da Joana e os muitos filhos da Joana. E como era um espetáculo interativo, havia uma oficina: o grupo era dividido em 4 e cada um dos atores fazia uma oficina muito rápida. Era uma oficina relâmpago, de 3 a 5 minutos, na qual as crianças construíam os filhos da Joana. Então, tinha panos coloridos: os filhos podiam ser brancos, amarelos, negros, azuis, vermelhos, roxos... Aqui também são os filhos da Joana. Ali, o outro personagem, que era o Desconhecido. O que vocês acham que o desconhecido queria? Qual era o desejo dele? Achar uma conhecida, não é? Em seguida, o Gigante: o que o Gigante desejava? Era um Gigante malvado, tinha um coração de pedra. Ele queria um coração... Depois tinha o *Seu Zé*. E o *Seu Zé* queria ter muitos pães. Eu não tenho nenhum desenho aqui do *Seu Zé*. Mas aí os desejos desses personagens foram roubados e os personagens encontram a carta do ladrão que roubou os desejos. Então, vamos ver como é a carta: "Eu, ladrão, roubei os filhos da Joana, o coração do Gigante, os pães do seu Zé e a conhecida do Desconhecido. E se vocês quiserem encontrá-los, terão que procurar muito, pois eu coloquei tudo dentro de uma grande caixa, tranquei com 4 cadeados e escondi as chaves nos 4 cantos do mundo". E os personagens vão junto com as crianças - porque o tempo inteiro as crianças participam, não tem uma platéia passiva - procurar os desejos. E a primeira chave está no fundo da terra; a segunda chave... eu acho que eu vou pôr as imagens, que fica mais fácil; a terceira chave está no fundo do mar. Então, os atores tinham um pano grande, dando o efeito de mar e todos procuram na água a terceira chave. A quarta chave está no alto do céu. Então, os atores colocam em cena objetos que simbolizam o elemento ar:

papéis picados que eram jogados por cima do público. Então, cada uma dessas chaves, na verdade, tinha uma resposta muito sensório-corporal, quer dizer, as crianças tinham essa experiência de entrar pelo túnel, de movimentar o pano e eu acho que essa experiência sensório-corporal aparece muito clara nos desenhos: as cores, o túnel, o céu - deixe-me ver se tem mais outro desenho tudo isso aparece claramente no desenho deles. Quer dizer, quando fazemos essa ponte entre ir ao Teatro e retomar isso com as crianças, eu acho que é um trabalho que é importante tanto para os artistas, para os atores que estão trabalhando - para verem o que ocorre, ver o que o espetáculo está provocando - como para o professor que está na escola, porque a ida ao teatro é um instrumento de educação fantástico, extremamente poderoso. Principalmente quando vai uma escola inteira e você pode trabalhar de uma forma interdisciplinar com todos os professores.

Essa peça aqui tem uma foto de cena do *Guliver*. A história do *Guliver* vocês conhecem, não é? O que é importante nessa peça, nessa história é a questão do grande e do pequeno. Então é um trabalho com a percepção também. Do grande, do pequeno, das dimensões dos objetos, do espaço. A própria cenografia lidava com a dimensão do ator e o tamanho do brinquedo. Às vezes trabalhamos introduzindo também a questão do texto. Também é uma possibilidade. Que o texto de teatro é um texto poético. Então, recortes de texto - não necessariamente a leitura da peça toda e menos ainda com a preocupação de fazer questionário para saber se elas entenderam ou não a peça. Ao fazer essa ponte, a busca é de que as crianças respondam num plano do simbólico, no plano da sua manifestação. Recuperar o elemento simbólico que está no espetáculo e também na expressão deles. E não querer transformar isso, a peça, em ensinamento, ou em mera brincadeira também. Eu vou ler aqui o *Guliver* e vocês vão ler os *Liliputianos*, está bem?.

“Amanhece. *Guliver* acorda. Tenta se espreguiçar, mas percebe que está completamente amarrado.

Guliver - Parece que meus cabelos estão presos. E meus pés, minhas mãos. Eu não consigo me mexer.

Um pequeno boneco, armado com arco e flecha começa a subir-lhe pelas pernas.

Guliver - O que é isso? Eu não estou entendendo. Vocês poderiam ser mais claros?

- (platéia participa)

Guliver - Olha, eu não sei do que vocês estão falando. Eu estou com fome. E não posso comer amarrado do jeito que estou. Como é que alguém tão pequeno pode ter feito isso tudo sozinho?

Entra um exército de pequenos homens armados com arcos e flechas.

- Vocês são muitos e eu sou um só. E com fome! (platéia participa)

- Eu estou com fome! Fome!

- ...”

E aqui estão alguns desenhos a partir da peça. E tem um textinho aqui:

“Quando *Guliver* acordou, estava sendo espetado. E quem o estava espetando eram os *Liliputianos*. *Guliver* falou:

- Quem são vocês?

- Nós somos os *Liliputianos*.

- Ah, já sei. Aqui é a terra dos pequeninos.

Eles amarraram *Guliver* com muitas cordas que pareciam pulseiras. *Guliver* não sabia a língua deles e pedia comida. E nenhum *Liliputiano* entendia o que ele falava. Mas afinal teve um *Liliputiano* que entendeu *Guliver*.

- Eu já sei que o que ele quer é comida. Ele está morrendo de fome. Tragam comida para ele.

Cada pratinho tinha dez pães com carne. *Guliver* comia

tudo de uma vez só. *Guliver* parou numa terra, onde os cavalos eram gente. E ele encontrou um amigo que falou da família dele. O amigo dele falou:

- A sua família está passando necessidade. Não consegue pagar o aluguel. Mas logo *Guliver* perdeu o seu amigo no canto da Sereia. Aqui ainda é do *Guliver*... E aqui de um lado é quando o *Guliver* estava lutando. E aqui é o *Guliver* com medo. Reparem na questão da percepção dos tamanhos, das dimensões, o traço tremido do medo. Quer dizer, é uma compreensão que vai muito além do racional, ou do intelectual no sentido estrito. “O que eu mais gostei foi quando o *Guliver* estava dentro da gaiola. Quando ele foi dormir, foi atacado por vários bichos que eram um gato e dois ratos, e duas serpentes bem gigantes. Eu gostei do *Guliver* também, do papel que ele fez. Eu gostei dos personagens. Eu gostei das cortinas, do cenário. E cada cena ficava bonita. Eu gostei do mar que parecia um mar de verdade. E da Sereia do mar.” Então tem os símbolos, os símbolos que estão sendo trabalhados na peça. E a apreciação do espetáculo, já. A *Maiara* está na 3ª série.

Hoje isso ficou muito presente no espetáculo que eu vi aqui, em que havia meta-teatro, o jogo teatral. Quer dizer, o teatro que se escancara, se desvenda enquanto teatro. Os personagens faziam a narração e a mímica. Eles entravam no papel e saíam do papel. Trocavam de papel. E ora usavam a 3ª pessoa, ora a 1ª pessoa. Essa narrativa, esse meta-teatro fazia com que as crianças ouvissem, estivessem envolvidas não só com a história, com a fábula do macaco... como é mesmo o nome? É uma história bem tradicional: *O Macaco e a Boneca de piche*. Mas eles também estavam observando o teatro que aqueles atores estavam fazendo. Aí eu acho que essa é uma grande “sacada” do teatro infantil: eu acho que os melhores espetáculos, os excelentes, são quando eles trabalham essa relação do jogo teatral. Agora eu estou usando o jogo teatral no sentido brechtiano, que em alemão se diz “theater spil”, jogo teatral, termo que o Brecht também usa. E Brecht joga com essa questão do meta-teatro o tempo inteiro nos textos dele.

Bom, eu não vou alugar vocês mais tempo. Só mais uma peça. Essa aqui foi *O Santo e a porca*, do Ariano Suassuna, que já trabalhou com grupos de adolescentes. Aqui você já tem outro tipo de retorno, e outro tipo de proposição: pode-se pedir que eles leiam o texto, que façam recortes de textos, e ainda trabalhar também a questão de quem é o autor, em que momento ele viveu, o que é o projeto Armorial, pedir para pesquisar na Internet... Enfim, as possibilidades de pesquisa e conteúdos que podem ser trabalhados com uma peça de teatro são muito grandes. E não só com crianças e jovens. Acho que com adultos também. Na Alemanha existe um site, que só está em alemão, e que se chama *Pedagogia do Teatro*, onde há grupos que trabalham com essa questão do receptor. Quer dizer, trabalhar o espectador para a ida ao Teatro. É um trabalho riquíssimo, bem pouco comum ainda entre nós, mesmo considerando que, em alguns textos, muitas vezes, essa preparação se faz realmente necessária. Como é o caso de encenações de autores como Hainer Muller e outros... É perfeitamente legítimo estar trabalhando esse receptor, no sentido de ele ir literalizado para o teatro, preparado para a ida ao teatro.

Esta imagem aqui também é de *O Santo e a porca*. Os símbolos são símbolos abstratos, bem próprios do adolescente. Podemos retomar essas questões no debate depois. Vou devolver a palavra à mediadora.

Márcia Leite João...

João Francisco Duarte Jr Boa noite. Muito obrigado pelo convite do CBTIJ. Eu ainda não conhecia a entidade.

Eu acho que é realmente uma iniciativa, um trabalho muito louvável, esse que vocês fazem aqui. Eu fico muito contente de ter sido convidado para esse encontro, para esse Seminário, apesar de eu hoje não estar diretamente ligado ao teatro. Eu sou meio um estranho no ninho. Eu trabalho muito mais com Teoria e com Filosofia da Arte-Educação, com um pouco da Filosofia da Educação Estética e não sou tão completamente estranho ao ambiente porque na minha formação, que é de psicólogo, passei pelo psicodrama e fiz teatro amador. Mas, profissionalmente, o meu trabalho é muito mais um trabalho de filosofia, de pensar um pouco as situações da arte e da educação.

De uma certa maneira, eu gostaria de construir uma fala como se fosse um pano de fundo para as discussões que foram colocadas aqui. Eu gostaria que a minha fala fundasse, ou fechasse, um lastro mais filosófico para esse tipo de análise. Queria basear minha fala neste texto que eu trouxe aqui e que se chama: "O sentido dos sentidos, a educação do sensível".

Minha idéia é partir de um conceito grego básico: o conceito de *aisthesis*. A palavra grega *aisthesis* significa *sentir o mundo*. Sentir o mundo com sentido. Quer dizer, o grego entendia, desde os clássicos, que, quando estamos sentindo o mundo, estamos dando um sentido a ele, dando a ele um significado. A palavra deu duas outras em português: *estética* e *estesia*. *Estesia* é a tradução literal do grego, é sentir o mundo com sentido. Quando eu estou sentindo o mundo eu estou dando um sentido a ele. E *estética* é sentir o mundo no modo da beleza, no modo da harmonia, no modo do prazer estético, o prazer do belo. Não usamos muito estesia. Usamos mais sua negação: *anestesia*, que é exatamente a negação da estesia.

A partir desse conceito eu acho que podemos pensar a educação e o conhecimento como tendo dois grandes blocos: eu posso falar em *conhecimento inteligível* e *saber sensível*. Eu inclusive uso dois verbos, duas palavras. Eu uso *conhecimento inteligível* para todo esse conhecimento valorizado pela educação formal, esse conhecimento que mora na minha cabeça, esse conhecimento que é simbólico, que é abstrato. E chamo de *saber sensível* a sabedoria que habita o nosso corpo, a sabedoria que nos é dada através dos nossos órgãos sensitivos. Eu gosto de fazer essa distinção entre *conhecer* e *saber*, que para mim é uma distinção muito importante. O verbo *saber* nós não usamos no sentido clássico da palavra portuguesa, mas lá em Portugal ainda continua se usando assim: os portugueses dizem "sabe-me bem esta comida", para dizer que essa comida tem um gosto bom; ou "esse doce sabe-me a chocolate", para dizer que este doce tem gosto de chocolate. A origem do verbo *saber* é o *sabor*, quer dizer, o corpo *sabe* o mundo. O corpo *saboreia* o mundo. E o *saber sensível* é aquilo de que o nosso corpo se alimenta, aquilo que o nosso corpo saboreia. Então, essa distinção para mim é muito básica. O saborear o mundo, o ter prazer em comer o mundo, ou digerir o mundo. Esse prazer sensível é uma construção do conhecimento. É na verdade a construção de um saber. E isso diz respeito também à distinção que fazemos entre o sábio e o especialista: especialista é aquele que conhece intelectualmente algumas fatias da realidade, de alguns setores, de algumas coisas mais abstratas sobre o mundo; o sábio é aquele que incorporou o conhecimento, ou os conhecimentos parciais, e isso faz parte da sua vida. Vejam, por exemplo, que o verbo é exatamente *in-corporar*, quer dizer, trazer ao corpo. Eu *incorporo* o meu conhecimento e ele se torna *sabedoria*. Então, a minha preocupação nesse texto é exatamente com esse saber sensível, que a escola deixou de lado, que a nossa civilização moderna, principalmente, veio deixando de lado. Veio, inclusive, deixando de considerar

como um saber. Eu gostaria de ler um trechinho de um filósofo holandês chamado Luijpen, que em um de seus livros diz o seguinte: "Meu corpo sabe muito melhor do que eu o que significa algo duro, mole, agudo, viscoso, frio, quente, pesado, doloroso, saboroso, etc etc As pernas de um grande futebolista, ou antes, todo o seu corpo sabe muito mais do campo, da bola, do gol, dos companheiros, do espaço e do tempo que o próprio jogador. Enquanto pode confiar nesse poderoso saber, ele é um excelente futebolista. Assim que começa a refletir está no momento de pensar em ser um técnico. Meus pés conhecem muito melhor que eu, pessoalmente, as escadas que todo dia subo e desço, e meu corpo sabe, muito mais que eu, a respeito da minha bicicleta. Sob um sujeito pessoal a pôs em ação um sujeito pré-pessoal. Esse sujeito pré-pessoal, eu quase diria anônimo, é o corpo humano, o qual já firmou um pacto com o mundo antes de o sujeito pessoal completar a sua história." É para essa sabedoria sensível, esse saber misterioso, num sentido poético, que habita o nosso corpo que eu acho que tem que atentar. É para esse saber que eu acho que temos que voltar os olhos. Esse saber que veio sendo desprezado, deixado de lado, na nossa escola, na nossa educação e mesmo no nosso cotidiano.

Então, o meu trabalho, hoje, é pensar um pouco o corpo como a primeira fonte de significação. A primeira fonte de sentido para o mundo. E aí outra palavra-chave para mim é exatamente *sentido*. Sentido é uma daquelas palavras poéticas que em si próprias são um poema para mim. Na língua portuguesa temos várias e *sentido* é uma delas. No dicionário do Aurélio Buarque de Holanda existem 18 significações para a palavra *sentido* - inclusive em algumas locuções, em composições. Mas cinco delas são básicas para o meu pensamento: *sentido* com significado de *consciência*: eu perdi os sentidos, desmaiei. *Sentido* como *razão de ser*: qual o sentido disso? *Sentido* como *orientação*: em que sentido devemos seguir? *Sentidos* como os órgãos dos nossos sentidos: visão, audição, tato etc *Sentido* como aquela *intuição misteriosa*, aquela coisa que de repente se descobre, mas não se sabe como: o sexto sentido. E *sentido* também como o particípio passado do verbo sentir. Ou seja, sentido é tudo aquilo que é sentido por mim antes de ser pensado pela minha cabeça. Tudo que foi sentido pelo meu corpo. E não há muito sentido nos sentidos. É fundamental isso. Construimos os sentidos a partir dos sentidos. E esses sentidos básicos foram ficando de lado. O que eu chamo de Educação, já que eu estou partindo da *estesia*, é exatamente isso: os sentidos dos sentidos. Eu preferi voltar um pouco a minha atenção para uma coisa um pouquinho anterior à educação estética ou o que a educação estética contém e que é a educação estésica. Eu acho que a educação estética e estésica são muito próximas. Uma depende da outra. A estésica é um primeiro passo. É claro que na estesia já há uma estética. Essas coisas se imbricam. Eu estou fazendo uma distinção meio didática. Essas coisas vêm juntas: na medida em que eu faço uma educação estésica eu estou fazendo uma educação estética também.

Minha reflexão parte da idéia de que o mundo moderno... Estamos mergulhados em 500 anos de modernidade. Eu não acredito nessa história de pós-modernidade, isso é uma grande falácia. O que estamos vivendo é a crise da modernidade, em que todos os pressupostos do mundo moderno estão presentes, que só que mais acelerados, mais vitaminados. Mas esse mundo moderno que começou em 1500 foi um mundo que - não dá para fazer uma reflexão profunda aqui - mas foi um mundo que privilegiou um tipo de conhecimento que implicou no afastamento do corpo. O mundo moderno é um mundo essencialmente do conhecimento inteligível, um mundo do privilégio do inteligível, do conhecer intelectual, no

qual o saber sensível vai sendo deixado de lado. Vai sendo preterido. Vai perdendo os seus canais de expressão. E a arte é um canal de expressão simbólica própria desse saber sensível. Então, o corpo vai sendo deixado de lado.

E chegamos, em meados do século 20 e começo do século 21, hoje, a um momento crucial, com esse processo todo de globalização, que uma aluna minha, muito espiritualmente, chamou de processo de *bobalização*. É um processo forte de massificação. Eu acho que estamos vivendo um período muito sério, de regressão sensível. As grandes massas do mundo, as grandes multidões, as pessoas estão ficando embrutecidas. Eu costumo dizer que as pessoas têm hoje uma sensibilidade de porta de cofre: você precisa de uma marreta e uma bomba, ou de um filme daqueles típicos de Hollywood, cheios de explosões, de violência, para que elas sintam alguma coisa, sintam-se tocadas. Eu acho que estamos criando uma crosta. A educação de massa, toda essa sociedade de massas, globalizada, está criando um embrutecimento dos sentidos. Por isso eu acho que a educação estética, a educação dos sentidos hoje é uma coisa fundamental. E é uma coisa que começa lá na infância e tem que chegar a nós, adultos.

Nesse meu texto, mesmo não dando para fazer aqui uma discussão detalhada, eu procuro pegar alguns indicadores. Eu uso um ensaísta de São Paulo, Gilberto de Melo Kujawski, que traz esses indicadores. E eu acrescentei mais alguns, sobre como a nossa sociedade está vivendo uma crise de modernidade, uma crise dos sentidos. Podemos ver como as crianças, hoje, como os jovens de hoje estão sendo deseducados sensivelmente pela sua vida cotidiana. Vamos começar fazendo uma análise da moradia. Em que tipo de casa as pessoas estão morando hoje? É claro que não podemos nem pensar nas favelas... Mas, e aqueles conjuntos habitacionais despersonalizados? Qual o seu tipo de arquitetura? (Não sei nem se podemos chamar isso de arquitetura...) Ou que tipo de escola essas pessoas vivem? Uma escola toda degradada. Uma escola que é uma agressão para os sentidos. Eu não sei aqui no Rio, mas em Campinas, onde eu moro, há um tempo atrás a Prefeitura, em vez de erguer escolas, levou *containers* de navios e fez salas de aula com aquilo. O calor chega a 50 graus lá dentro e as crianças ficam enlatadas ali. Aquilo virou salas de aula. Que tipo de educação sensível se pode dar dentro de um lugar desses? As crianças são cozidas lá dentro! E as professoras também! Só aí temos toda uma discussão possível sobre o espaço educacional, sobre a arquitetura moderna - que é uma arquitetura funcionalista, menos sensualista, mais racionalista. Podemos fazer a crítica dessa arquitetura moderna. É uma discussão muito longa, mas tudo a ver com esse em-torno em que vivemos e como isso embrutece os nossos sentidos.

Um outro indicador é o caminhar. Eu me lembro do *Dicionário* do Millôr Fernandes, com as novas definições que ele criou para as coisas. E ele diz: "Caminhar - aquilo que você faz quando desce do automóvel e vai até o elevador". E daí a discussão é exatamente de como é esse exercício de caminhar pela cidade, de encontrar pessoas, praças, ruas. Aqui no Rio ainda se mantém um pouco esse hábito, não é? Mas em São Paulo é mais difícil, a cidade é um espaço conflagrado em que pouco se anda. Esse passeio é pouco exercido. Nas grandes cidades o espaço, as ruas se tornam um espaço funcional, uma ligação entre casa e trabalho que tem que ser feita rapidamente. A Ingrid estava mostrando os jogos infantis. Eu não resisti e achei algo num pedacinho do livro que, se vocês me permitirem, eu vou ler, porque tem tudo a ver com o que a Ingrid estava falando e também fala justamente do caminhar: "Muito

pouco caminhamos por nossas cidades estando desprovidos de um objetivo utilitarista. Muito pouco exercitamos os nossos sentidos com sons, cores e odores que não sejam os desagradáveis subprodutos da degradação ambiental urbana. E muito pouco espaço para o encontro com a natureza e com os amigos nos é oferecido nos conglomerados contemporâneos. Situação que se afigura ainda mais trágica para as crianças cujo desenvolvimento sempre implicou nesses contatos naturais e sociais. Foram-se os jogos de rua amarelinha, cabra-cega, pega-pega, balança-caixão e tantos outros, presentes hoje apenas na memória dos mais antigos, já que para a infância vêm restando apenas os *playgrounds* desses nossos edifícios, pródigos em cimento e regras restritivas, com brinquedos chatos e industrializados - quando existem". E por aí vai, discutindo exatamente sobre como as crianças perderam o espaço das ruas - e nós também.

O outro indicador é o conversar. O quão pouco a gente tem conversado. Sentar numa praça para conversar, encontrar pessoas. Nossas conversas são cada vez mais profissionais, cada vez mais funcionais. O famoso "contar causos", o bate-papo, o jogar conversa fora, esse tipo de coisa vai se perdendo. Perde-se a arte de conversar, a arte de ouvir, a arte de conversar que não é só a arte de falar, mas a arte de ouvir. Rubem Alves, que é um filósofo psicanalista e poeta, meu amigo, outro dia escreveu em uma crônica no jornal que ele ia montar um curso, já que todo mundo dá curso de oratória. Mas que ele ia montar um curso de escutatória. Por que as pessoas não sabem mais conversar. Todo mundo quer falar e não sabe ouvir - que é um exercício dos sentidos, mesmo, da audição, de ouvir o outro.

Também acho que uma coisa fundamental para essa educação estética, uma das artes mais fundamentais da vida, é a arte culinária. Comer é um dos exercícios mais sensíveis, estéticos e estésicos que eu conheço. O comer envolve praticamente todos os sentidos: o olfato, a audição, o tato... O comer é uma coisa fantástica, tinha que se chamar *arte* culinária mesmo. O filme *A festa de Babete* é exatamente a exaltação desse tipo de coisa, desse prazer dos sentidos, que é uma coisa fundamental. E o que temos hoje são os *fast foods* da vida. Eu tenho um amigo que fala que é ótimo comer no McDonald porque ele come o sanduíche e a embalagem, come os dois pelo preço de um, já que tem tudo o mesmo gosto. Reunir-se para cozinhar é uma coisa fundamental que estamos perdendo. Reunir-se em torno de um fogão, ficar cozinhando e conversando até o prato ficar pronto. É uma prática fundamental, estética e estésica, que estamos perdendo e que os orientais mantêm: o prazer estético e estésico da comida. Não sei se vocês sabem, mas existe um movimento muito sério no mundo, criado na Itália, que se chama *slow food*, em contraposição ao *fast food*. Eles têm dois núcleos aqui no Brasil. É óbvio que um é na Bahia. E o outro é no Rio Grande do Sul. Eles têm projetos de educação sensível. De recuperar comidas tradicionais que vão se perdendo, de recuperar a cultura através da comida. E de fazer grandes banquetes, para ensinar às pessoas pratos, e que comer é um movimento muito interessante. Surgiu em pequenas cidadezinhas da Itália. Há ainda outros indicadores. O ato de trabalhar como um ato mecânico. Os atos de ver, cheirar, tocar. Falamos um pouquinho deles quando falamos da comida. Eu me lembro de ter lido na *Folha de São Paulo* um artigo muito bonito, de uma psicanalista de São Paulo, Ana Verônica Malkman, uma senhora já, em que ela descreveu, quando ela era menina, uma viagem dela - eu acho que de Pinheiros, não me lembro exatamente o bairro da cidade de São Paulo - de bonde. Ela percorria todo o espaço até chegar na escola através dos cheiros que ela tinha de São Paulo: os cheiros das rosas, de um pessoal que cultivava

rosas; passando pela hípica, os cheiros dos currais; passando por uma torrefação, o cheiro de café. E comentou como são importantes os cheiros da cidade. Que hoje a cidade está submersa em um cheiro de óleo diesel e perdeu-se toda essa dimensão olfativa da cidade. E as memórias olfativas são nossas memórias mais fortes. Os cheiros trazem sentidos passados, lembranças muito fortes da vida da gente.

Enfim, essas são algumas idéias. É claro que não dá para explorar cada uma. Eu estou dando para vocês as manchetes. E para mim isso tem muito a ver com o teatro. Porque no teatro, o corpo é o instrumento e a matéria-prima. Vocês trabalham com essa coisa fundamental que é a percepção através do corpo. Eu acho que o teatro e essa educação estética têm muito a ver. Eu acho que através dos jogos, desses jogos, podemos desenvolver esses sentidos. E podemos também ligar essas coisas a coisas fundamentais. Eu costumo trabalhar com as pessoas usando uma cebola. Às vezes levo em palestras uma cebola e digo que a cebola é um mundo inteiro. A partir de uma cebola dá para se trabalhar tudo: geometria, geografia, arte culinária, e até poesia: a *Ode à cebola*, de Pablo Neruda, é um poema fantástico. Com uma cebola a gente viaja pelo mundo: por geografias, por artes, por sabores, por odores. Podemos chorar com uma cebola também. Portanto, essa educação estética é fundamental.

Só para terminar, que já é tarde, eu me lembrei de uma conferência que fiz lá na cidade de Rio Claro, interior do estado de São Paulo. E de uma coisa que a Suzana falou: que nós escrevemos sempre o mesmo livro, vamos tirando um de dentro do outro, como aquelas bonequinhas russas. Um livro sai de dentro do outro, mas é sempre o mesmo. São variações sobre o tema. E eu lembro que fui para Rio Claro e uma pessoa que fez o curso lá comigo me disse: - Você precisa ir lá, abrir o ano letivo para redes de educadores e tal, mas uma coisa é fundamental: você tem que falar que as crianças precisam brincar! E se sujar! E eu respondi: - Mas, por que isso? - Porque as mães estão entrando em pânico e as professoras também porque as crianças não podem mais nada! Essa professora dá uma atividade de educação física, tira os sapatos das crianças e elas brincam na lama, têm que subir em árvores... Mas não pode. Ela dá aula numa escola fantástica, que tem até um bosque. Tem árvores. Mas a criança não pode subir em árvores, não pode pisar na lama, porque a criança tem que voltar com o uniforme limpinho para casa... Existe uma neurose, mães com mentalidade de *shopping center*. Ao falar naquela coisa do caminhar, esqueci de falar como se substituiu a cidade pelo *shopping center*. Mãe com percepção *shopping center* é exatamente isso, essa coisa ascética, em que os sentidos das crianças não são trabalhados. Eu me lembro de que, quando eu era criança - ainda bem que eu cresci numa cidade do interior! - eu vivia ralado, vivia com o dedão amarrado, com os joelhos ralados. Foi fundamental para mim cair da árvore, subir em árvore... Uma coisa fundamental. E essa vivência do corpo está sendo negada às crianças por essa nossa sociedade. E talvez por isso os sentidos delas estejam ficando tão embrutecidos, tão regredidos. Só para terminar, existe uma pesquisa feita na Alemanha, com crianças em idade escolar, mostrando que elas não conseguiam identificar e não conheciam o sabor amargo. Ou seja, não faz mais parte dos pratos pré-fabricados para ela nada que seja amargo. É um sabor que está se perdendo no paladar delas. Em nome de uma suposta felicidade do "tudo docinho". Então, podemos juntar tudo isso e discutir um pouco agora. Obrigado.

“ÉTICA E ESTÉTICA”

Lourival Andrade Junior (diretor teatral, especialista em teatro pela Faculdade de artes do Paraná, mestre em história cultural pela UFSC, membro da comissão de seleção do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau - SC)

Maria Theresinha Heimann (mestre em educação do ensino superior e professora de estética na Universidade Regional de Blumenau, artista plástica, diretora da Fundação Cultural de Blumenau e Coordenadora do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau - FENATIB - SC)

Célia Bispo (atriz, diretora do Grupo Nosconosco e professora do Núcleo de Teatro Educação da UERJ - RJ)

Dudu Sandroni (diretor, ator, autor do livro “Maturando - aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil”, diretor do Teatro Gonzaguinha - RJ)

Karen Acioly (autora, diretora, atriz e responsável pelo Centro de Referência de Teatro Infantil do Teatro do Jockey - RJ)

Mediadora:

Maria Helena Kühner (escritora com 25 livros publicados e 14 prêmios em teatro e literatura, participa permanentemente de seminários, festivais, cursos e congressos no Brasil e no exterior; licenciada em letras e psicologia pela PUC - RJ)

Ludoval Campos Abrindo esta terceira mesa-redonda, eu gostaria de chamar a Maria Helena Kühner para coordenar, como diz a Suzana Saldanha, as mesas-quadradas no nosso redondo, aqui. Maria Helena Kühner é uma pessoa bastante conhecida, e uma pessoa muito especial para o CBTIJ, com licenciatura em Letras e Psicologia, vários livros publicados e inúmeros prêmios nas áreas de Literatura e Teatro. Hoje é ela quem vai coordenar a nossa mesa sobre “Ética e Estética”. Muito obrigado.

Maria Helena Kühner Boa noite a todos. É um prazer estar aqui mais uma vez, num Seminário como esse. Eu me lembro de que o do ano passado foi bastante vivo, concorrido e ativo, mostrando que as pessoas vêm realmente com vontade de discutir, de trocar experiências, de ter um encontro verdadeiro. Então eu gostaria de chamar, para começar, a Prof^a Maria Teresinha Heimann, que é artista plástica, arte-educadora, mestre em Educação do Ensino Superior com concentração em Estética. É também a criadora do Festival de Teatro Infantil de Blumenau, que é considerado um dos mais importantes do país e seguramente o mais importante para o Teatro para a Infância e a Juventude. Lourival Andrade, professor, diretor e ator de Teatro, além de Professor de História Medieval e Coordenador do Curso de História na Faculdade de Lages, Santa Catarina. Também trabalha com Teatro infantil e adulto há vários anos, tendo, portanto, uma rica experiência também. Karen Acioly, já mais próxima de nós, pelo menos geograficamente, e que todos conhecem também como diretora e autora reconhecida e premiada. Célia Bispo, do grupo *Nós Conosco*, também reconhecida diretora, com uma vasta experiência, tendo muito a dizer, acredito. E Dudu Sandroni, que também trabalha permanentemente com Teatro Infantil, não só produzindo e dirigindo espetáculos de reconhecida qualidade, como também teorizando, “maturando” as questões que ele suscita. Teremos, portanto, muito que conversar.

O nosso tema de hoje é “Ética e estética”, evidentemente ligadas ao Teatro Infantil. Para alguns pode parecer que, ao falar em Ética e Estética, se esteja falando em algo excessivamente teórico, ou que leve à pergunta que ouvi há pouco: - Por que falar de ética e estética no teatro infantil? Haveria algo de próprio ou diferente na ética e estética do teatro infantil? Algo ligado ao nosso tempo? Algo ligado ao nosso meio?

Sabemos que a estética e a ética sofreram mutações através dos tempos: nos gregos, era valorizada a experiência, a percepção; o que era levado à mente passando antes pelos sentidos, a visão ou estruturação de mundo se dando pela conexão de fatos. Em termos éticos, a virtude maior era o auto-conhecimento, a felicidade, o bem-viver estava associado ao con-viver, a ordem do mundo refletia a harmonia e ordem das almas, gerando uma “cultura estética” em que o sentir era um sentir com, sent-imentos e sent-idos dando às coisas um sent-ido ou direção. Passando por isso a ser vivido como uma tragédia, ligada a sofrimento e exílio, a di-visão, o afastamento da Natureza-Mãe à qual se estivera antes ligado, Jocasta tornando-se estranha no momento em que à lei dos deuses começa a contrapor-se a iniciativa humana e a lei da *polis* por ela criada.

Dos séculos 15 a 19, o homem, empenhado em descobertas e invenções que dão expansão a seu mundo, preocupado com seu *des-envolvimento*, distancia-se do mundo, tornado *ob-jeto* (algo *colocado diante de*), visto em perspectiva. Com essa visão distanciada e analítica visa o controle racional, busca conhecer para agir, ter poder e domínio sobre, aprofundando aquele “movimento anti-Natureza” e

fazendo da divisão em dois mundos (natureza x civilização, cultura, história) uma divisão em si mesmo - mente e corpo, pois a própria liberdade passa a estar em entender a sua natureza (instintos, emoções) e controlá-la. A ética vê o indivíduo como um sujeito agente, identificado por sua Razão, que determina a lei moral, as *normas* a que se deve obedecer. E o discurso da razão - o *logos* marca sua linguagem: a palavra analisa, comenta, demonstra, representa. A estética vai se preocupar com definições, com conceituações, com apresentar modelos, um ideal.

Mas é outro já nosso tempo. Um tempo em que se vê que, se aquele forma de conhecimento/ visão / relação triunfou na ordem das coisas, com certeza não foi um progresso para o ser humano: que o centro de referência da verdade, deslocando-se do concreto para o abstrato, fechando os olhos do corpo para ver com “o olhar do espírito, que é a demonstração”, substituiu a realidade do mundo vivido, real, dado à percepção, experimentável e experimentado de fato que é o mundo de nossa vida cotidiana - por um mundo “inteligível”, de relações ditas “objetivas e científicas”, dotado de continuidade e homogeneidade tão ilusórias quanto o mundo do imaginário, da fantasia, da afetividade, do lirismo, que foram sob tal acusação desqualificados. Hoje, a quebra de limites no espaço e no tempo, a aceleração dos movimentos, a velocidade, a diversidade de pontos de vista, a primazia do efêmero e do acidental sobre o essencial, a interligação dos planos inclusive o ético e o estético - nos desafiam com uma complexidade que leva muitos a falarem em caos, crise, transformações. E diante dessa complexidade surgem novas e inquietantes questões: por que a exigência ética é fundamental em nosso tempo? Qual seria a estética do nosso tempo? A estética adequada a esse tempo em que não estamos mais nem mergulhados dentro de um mundo, nem vendo o mundo como um objeto à distância, mas sentindo-nos, simultaneamente, um ser-no-mundo e tendo também que dele nos distanciar para vê-lo e pensá-lo? Quais seriam as nossas exigências éticas e estéticas? E que desafios elas criam aos que hoje lidam com a criança e o jovem?

Temos, então, um tema que é bastante rico e bastante amplo e que certamente vai sublinhar, complementar ou aprofundar aspectos já abordados anteriormente. Neste sentido é muito significativo que a mesa esteja composta por pessoas que possam não só teorizar a respeito, como ilustrar com a própria experiência, mostrando como a sua concepção veio a influenciar essa experiência e a sua prática. Então eu começo passando a palavra a Teresinha Heimann.

Teresinha Heimann Boa noite a todos. E, em primeiro lugar, eu quero agradecer ao CBTIJ pelo convite, que é muito bom estar num espaço onde as coisas estão organizadas, estão acontecendo. Eu já tive a oportunidade de estar aqui no ano passado e sinto que há realmente um espírito de grupo e de entrosamento entre o pessoal do CBTIJ e seus participantes. E isso é muito bom, dá prazer estar aqui.

Em função de mudanças que aconteceram na composição da mesa, fizemos alguns cortes no nosso texto, e eu acabei fazendo mais como que um levantamento de informações a respeito da ética e da estética, ou, talvez mais da estética, dada a minha experiência, sobretudo nas Artes Plásticas e Artes Visuais, que é onde eu mais trabalhei. Mas que está também em tudo com que trabalhamos dentro do Teatro, na questão da cena, e dos cenários, da indumentária, dos adereços que complementam todo o processo de criação, da direção, dos atores, do conjunto que é o espetáculo. Então, eu vou muitas vezes me referir à obra de arte, mas não só como obra de arte plástica, mas como um conjunto

que reúne esse material.

Ética e estética. É interessante como algumas palavras, nos últimos tempos, têm mudado de sentido ou, pelo menos, não parecem significar exatamente a mesma coisa para todos. Quanto mais a comunicação acontece, quanto mais informações se recebem, tanto maior é a dificuldade de se compreender e assimilar o significado das coisas. Parte dessa dificuldade se deve ao grande número de fontes de informações que disputam cada vez mais os espaços e o tempo disponível de seu público. Muitas palavras são entendidas de maneiras diferentes e acabam tendo sentidos diversos do de sua mensagem. Uma dessas palavras é *arte*, umas pessoas se referindo a ela como à obra consagrada, outras entendendo como arte somente a que é feita por artistas consagrados, outros, ainda, avaliando-a também nas manifestações da cultura popular.

Da mesma forma, também é grande a confusão nos que vêem arte: será que isso é arte ou não? Será que existem valores característicos do belo? Ao retomar esse debate, Cristina Costa, em seu livro *Questões de arte sobre o prazer do belo*, de pronto lembra filósofos e historiadores do século passado. Mas, e hoje, como pensamos a arte e seus valores estéticos? Afinal, qualquer objeto, seja natural ou construído, ou qualquer atividade pode ser detentora de uma *função estética*. Trocamos a todo instante de paisagens, de cenários, criamos a cada momento possibilidades de outras imagens, circulamos e convivemos com outras pessoas, com produtos e informações. Somos bombardeados por imagens a cada instante, convivemos com uma infinita produção de formas e conteúdos que exigem sempre mais de nossa sensibilidade. Como podemos deixar de ser observadores se as circunstâncias nos exigem essa participação?

Além disso, nas atividades que desenvolvemos, temos que ter cada vez mais um conhecimento geral, e mais sensibilidade para dar conta das tarefas que nos são conferidas. Em quase todos os espaços que circulamos, está presente a questão da forma estética, que precisamos compreender. Mas, o que é, então, o *belo*? São apenas regras do gosto, da emoção, da perfeição? Dentre as características mais importantes da arte destacamos a emoção e o prazer que a obra desperta. Alguns filósofos o identificam como o prazer do belo ou o *prazer estético*. Trata-se da sensação que temos ao apreciar uma pintura, ao ouvir uma música, ao assistir a uma dança ou a uma peça teatral. O prazer como estado de espírito, diferente do prazer de um bom descanso. Um prazer que desperta idéias, formas, sons, percepção dos objetos, um olhar que consegue distinguir formas diferentes do senso comum, que aliadas à cor, podem dar sensações diferenciadas, de leveza, de conforto, de movimentos livres, de alegria, impressão do agradável.

São resultados cheios de significados, que constituem o prazer do belo, de que gostamos muito e que deixamos em um lugar em destaque. Um prazer que ocorre diante de uma bela obra, com uma foto, com uma paisagem, com um filme, uma peça, a que assistimos. O prazer muitas vezes é tanto, que acabamos querendo repetir aquela sensação de prazer. O diretor de teatro Peter Brook disse, em um de seus escritos, que "a beleza de uma peça está na qualidade e na perfeição que o público é capaz de identificar nela". Dizia que um simples gesto ou uma palavra podia identificar a beleza e qualidade de um espetáculo. Para ser arte precisa ser capaz de estimular o sonho, a fantasia, a imaginação a ponto de se entregar à obra. O que faz o homem sentir emoção senão as suas vivências, da infância, do que aprendeu na escola, ou em casa? Ter sensibilidade para determinada linguagem, seja ela plástica, musical, ou visual, vem da educação do sentimento, do olhar, da formação na

sociedade em que vivemos e das experiências daquilo que nos rodeia.

A experiência de sentir prazer não tem valor igual para todos. O que é belo para um não pode sê-lo na mesma proporção para o outro. O que é percebido por um, pode não ser percebido pelo outro. Assim, o que vale é o quanto estamos atentos para perceber os motivos que nos levam a sentir prazer. E isso se identifica com a vivência que temos das coisas identificadas como belas e como elas se tornam importantes quanto ao gosto e ao prazer que sentimos ao apreciá-las.

Vemos, então, que a arte tem muito a contribuir para a educação, servindo como mecanismo facilitador de aprendizagem, na busca de identificação dos conteúdos de espaço, forma, tempo, do aprender, do lúdico e do respeito à diversidade. Esse processo ativo na educação e aprendizagem em arte, desenvolve desde cedo a percepção do imaginário, a construção do olhar e prepara para o exercício da cidadania. Conseqüentemente, aponta um cidadão mais consciente para a transformação. Como coloca Ana Amália Bueno em seu livro *O olhar em construção*, "esse processo de conhecimento pressupõe o processo de desenvolvimento da capacidade de abstração da mente, tal como: identificar, selecionar, classificar, analisar, sintetizar e generalizar, presentes na própria organização humana, como um produto da nossa relação com o mundo".

Quanto mais a arte estiver presente na vida, tanto mais saberemos trilhar o caminho para aproximar-nos do objeto estético e da comunicação que a arte proporciona. Fayga Ostrower, em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* afirma: "O homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. O modo de sentir e de pensar os fenômenos, os próprios modos de sentir-se e de pensar-se, vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e os eventuais insucessos, tudo se molda seguindo idéias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve esse indivíduo".

Nota-se que o homem só se desenvolverá uma vez integrado socialmente e a sociedade só se constituirá como sociedade quando estruturada substancialmente. Essa substância de que falamos não contém apenas o essencial, nela estão contidos os valores éticos e a sua história. Uma história que envolve relações de propriedade, de estruturas políticas, sociais, morais, culturais, as ciências e as artes.

Não existe hierarquia entre essas relações. Só depende de nós a construção dessa história, da nossa vida produtiva e das relações entre os homens e a sociedade. Assim, a própria história da arte tem procurado definir os diversos movimentos estéticos da arte ocidental, tem posto em evidência a diversidade e variedade dos princípios estéticos e das tendências artísticas de uma época para outra. A arte é uma facilitadora das múltiplas formas do saber, é fruto de uma experiência de vida, de um processo de criação do artista - partilhada em seu tempo e espaço, dimensionando o homem como um ser social e cultural, ou seja, o criador e a sua criatura.

É preciso conhecer esse homem como indivíduo e o seu papel na sociedade, suas atitudes perante a realidade e suas funções estéticas. Cada uma das atitudes, quando assumidas pelo homem, exige toda a sua capacidade de agir em determinado sentido, porque a cada uma, a cada momento, precisa de todo o seu empenho a fim de atender a seu objetivo. Do ponto de vista prático, uma conduta, um esforço e uma escala variada de recursos. Para alcançar esses objetivos são necessários determinados instrumentos, que, por sua vez, deverão ser duradouros e existir mesmo quando não estiverem empenhados em uma atividade cuja estrutura dê indícios de sua capacidade. Assim, essa função aparece não de

modo causal, mas como uma característica do seu portador.

Considera-se desde então a função estética com origens e fundamentos nas atitudes que o homem adota perante a realidade: é a chamada *atitude estética*. Ao adotarmos uma atitude estética, o que interessa é a influência imediata que exercemos sobre ela. O que avaliamos a partir de então são os instrumentos que nos convêm para alcançarmos os resultados desejados. E o que entra também em questão são os signos. Por exemplo, quando um determinado movimento corporal é entendido enquanto função prática, logo o corpo responde com a prática. Mas, se nesse exercício são aplicados critérios estéticos de movimento, logo esse exercício adquire um valor e exige uma atenção a todos os pontos do exercício e de sua execução. Nesse caso, o exercício engloba não apenas a atitude estética, mas além dela, pela força mágica que esta representa.

Há quem diga que a estética tem assumido o papel de fornecedora de "receitas" para compor poemas, peças teatrais, músicas. Para outros, a estética, hoje, apenas se contenta com o seu papel, que consiste em ser um conhecimento e lutar pelo domínio teórico da realidade. Em seu livro *Escritos sobre estéticas e semióticas da arte*, Juan Mukarovsky diz o seguinte: "A estética tem fronteiras, como muitos outros, tem relação com as várias esferas da vida prática, relações com a arte e com a criação artística, relação com as ciências concretas de cada uma das artes, em particular. Juntamos a isso as suas relações, tanto ativas quanto passivas, com muitas ciências cujo material não é estético - como a psicologia, a sociologia, a lingüística. Essas relações são, por sua vez, e em certos períodos, tão estreitas que por mais de uma vez comprometeram a própria independência da estética".

Hoje entendemos, mais do que nunca, a sua independência, mas também a sua ajuda a outras ciências. No entanto, não se pode esquecer também que o valor estético de uma obra está no movimento de interação que estabelece entre o sujeito e o objeto.

Assim, quando se podem dominar esses sistemas em relação à obra ou ao acontecimento de um espetáculo, a *experiência estética* acontece. Esse ponto é elucidado no livro *Estética e Teoria da Arte*, de Harold Osborne, em que ele afirma que "...o que denominamos a beleza em um objeto é a qualidade de adaptabilidade à mentalidade humana", que a torna capaz de expandir e favorecer seus poderes de expressão. O que Harold Osborne diz sobre o pensamento de Kant é que ele apresenta uma intencionalidade sem intenção: "O juízo estético não é juízo dessa adaptabilidade, mas expressa o prazer desinteressado que experimentamos ao concentrar nossa atenção na apreensão de um objeto" Kant propõe o pleno exercício na apreciação da obra de arte. A descrição, que se faz necessária, é a experiência estética que procura demonstrar seu ponto culminante sendo expressão. E nessa expressão, que é colocada à nossa frente, é também possível observar um freqüente desafio às artes.

Citemos, por exemplo, o *teatro experimental*, onde podemos observar que diretores com freqüência se preocupam em realizar projetos que desde logo agradem e obtenham resposta do público, esquecendo o papel fundamental do teatro, da construção enquanto conteúdo, forma, atuação e conjunto. O teatro é uma das práticas culturais que colocam o diretor sempre em confronto com o espectador e consigo mesmo, pois é essa preocupação que provoca a transformação em suas práticas e, ao mesmo tempo, o inspira a criar resultados estéticos. Observa-se que muitos grupos deixam de lado os elementos de atuação para se ater aos efeitos, e conseqüentemente, ao resultado. Pois o homem em si é

muito criativo e sua maior satisfação é levar adiante suas idéias. É comum encontrar espetáculos com uma tendência ao não-uso da palavra em cena, privilegiando os aspectos visuais. Fayga Ostrower em seu livro *O Universo da Arte* fala sobre o efeito que a cor causa no espetáculo: "A mistura de cores provoca a sensação de se estar contido no espaço. Dá a sensação básica para que o homem possa vivenciar experiências que afetam o interior humano, assume uma imagem para depois chegar à consciência". Fayga fala de algo que nos toca de modo profundo ou superficial, usando intuitivamente imagens de espaço. A cor é muito complexa, porém, é justamente nos relacionamentos da cor que se fundamenta a lógica da forma. A título de exemplo, pode-se dizer que, ao se iluminar uma forma vermelha com a cor azul, observa-se que o objeto será visto na cor preta. Já o objeto branco terá a cor sobre ele projetada. Falamos aqui de combinações de cores que, conseqüentemente, vão gerar efeitos estéticos e de comunicação.

Dentro dessa visão estética Gerd Bornheim, preocupado com o conjunto do espetáculo no teatro contemporâneo, diz em seu livro *A Estética do Teatro*: "O que está em jogo é nada mais nada menos do que a *unidade* do fenômeno teatral. É sempre em relação a sua profundidade que a função do Teatro pode ter um sentido natural e espontâneo". Cabe a pergunta: até que ponto o emprego desses adjetivos se justifica em nossos dias? O que reforça o autor é a concepção estética da integração dos elementos em cena. Ainda que fragmentado, o texto deve prevalecer sobre a harmonia do todo. Do contrário entendemos que há como que um empobrecimento do espetáculo. Assim, enquanto contempladores da arte, nós vamos utilizando a nossa percepção estética aliada às nossas experiências e vivências. O prazer estético se manifesta em nosso cotidiano, expressando-se nas diferentes formas, embora suas raízes na análise subjetiva e na interioridade só aconteçam quando estão em comunicação com alguém, exigem diálogo e controvérsia, são fontes inesgotáveis de interpretação de sentidos.

Da mesma forma, quando falamos de ética, não falamos só do que é certo ou errado, ou da ética que se reporta à ciência do ideal da natureza humana, ou ao desejo de uma conduta disciplinar. Falamos de respeito ao texto, ao ator. Falamos de qualidade, de procedimentos críticos, reflexivos, de valores que podem ser assegurados e compartilhados por todos, porque a eles estão vinculados os fundamentos da vida social.

A educação tem buscado de modo sistematizado contribuir de modo sistematizado com a formação humana, expressando-se através das linguagens artísticas e da didática - caminhos que conduzem ao desenvolvimento pleno do ser humano. Muitos limites têm sido superados, mas barreiras comportamentais e sociais - como segregação, baixa estima, preconceitos, pobreza, falta de acesso - têm levado quotidianamente à exclusão social.

Desse modo, falar de ética, de estética, onde está presente uma conduta e um julgamento comportamental que delineiam as características de uma obra (seja ela arquitetônica, rítmica, teatral ou visual) naturalmente vai exigir uma "conduta de conhecimentos que, como diz José Antonio Torres Gonzalez, no livro *Educação e Diversidade*, "está relacionada com a conformação e o desenvolvimento do caráter social do grupo humano como espécie e com a continuidade e a transmissão das realizações alcançadas às próximas gerações. Tem, portanto, um caráter cultural acentuado."

Assim, a arte torna-se acessível apenas para aqueles que a podem olhar de um modo pertinente, ou seja, com apreensão. Isso nos leva a uma análise de que não gostamos - próxima somente à lógica da discussão

artística. Pode-se falar aqui em descrição, mas não se pode comparar essa narrativa com a descrição de imagens, por exemplo, de um sonho contado por alguém, que são impressões de um narrador, uma representação pictórica verbal e expressiva. É diferente no caso estético, onde existe a imagem, sentimentos envolvidos e coisas materiais percebidas como objeto estético. Por exemplo, uma cena de teatro: o texto que é vivido pela platéia representa a coisa material, mas, na medida em que acontece a imaginação visual, o sonho, a apreensão, o desempenho dramático, a experiência estética também acontece. Conclui-se que uma obra de arte, dentre as mais diversas linguagens, é uma coisa material composta para ser apreciada como objeto estético. E o papel da ética e da estética envolve toda a conduta humana: a educação do olhar, a apreensão das imagens, o comportamento social, visual e expressivo, o sentimento, o gosto, em todas as experiências e com todas as suas implicações. Obrigada.

Maria Helena Kühner Bem, depois de Teresinha nos ter dado essa panorâmica bastante ampla - que vai desde a conceituação da arte até seus recursos, efeitos e significado para o indivíduo e para o homem enquanto ser social, que nos levam a perceber a relação da estética com a ética - vamos ver o que nos diz o Lourival.

Lourival O olhar que tentarei trazer entre estes dois temas propostos e suas articulações na arte teatral, será estabelecido por meio de minha experiência com o Teatro (principalmente em direção) e a História (ciência em que me tenho debruçado e me especializado em termos acadêmicos). O outro olhar que quero lançar é o de um teatrego que vive em um estado onde a violência está sendo discutida em outros parâmetros, que obviamente não são os parâmetros com que convivem atores, alunos e professores de grandes centros como o Rio e São Paulo, para citar apenas dois.

Eu parto do princípio de que tudo é construído através da experiência humana e sua relação com o outro. Sendo assim, se tudo é construído, tudo pode ser destruído e reconstruído, dependendo dos interesses e olhares de cada época.

A estética nas artes cênicas pode ser pensada com o olhar de seus produtores sobre seu tempo, e com interesses ideológicos específicos. A estética no sentido etimológico, como bem nos lembrou ontem o Professor João Francisco e hoje a Professora Maria Teresinha Heimann, nos fala da "faculdade de sentir", da "compreensão dos sentidos".

A estética está a serviço de uma ideologia, como todas as práticas humanas contemporâneas (recortando para não ser generalista). Num espetáculo teatral nunca me importa o estilo estético que é apresentado, mas sim a articulação da linguagem cênica e sua proposta imagética. Não importa muito, por exemplo, se o espetáculo em sua construção cenográfica é concebido com papel crepom ou com materiais de última geração. O que me importa é a articulação desta linguagem com o que o diretor e os atores desejam. A estética também está colocada na articulação da interpretação com o todo do espetáculo. Não pode mais ser admitido por nós, teatregos que pensamos e repensamos nossa ação (aqui lembrando que ação e prática necessariamente não significam a mesma coisa), o que observamos: atores despreparados em cena, que trabalham num estilo de interpretação caricatural, primário e inconseqüente, desqualificando o ser-criança e suas múltiplas facetas: interpretação de criança com pernas tortas para dentro, olhares arregalados e expressão facial beirando a debilidade, devem ser rechaçadas e questionadas.

É claro, quando falamos em crianças - aqui o plural é

determinante que estamos falando de um ser complexo e plural. E não de um estereótipo fugaz e irresponsável.

Vale lembrar que estamos montando espetáculos para crianças e adolescentes com o nosso olhar de adultos. A nossa responsabilidade cresce na mesma proporção mesma dos efeitos causados pela arte naqueles que assistem. Dizer qualquer coisa e mostrar qualquer coisa será entendido como qualquer coisa pelos espectadores. A estética une-se à ética nesse momento: o que eu quero dizer para quem assiste a meu espetáculo? Isso está diretamente ligado ao meu olhar sobre o mundo. Está ligado a um mercado cultural selvagem que nos empurra a produções que não refletem nosso desejo enquanto artistas, mas que respondem a nossas necessidades imediatas de sobrevivência. Este mercado selvagem, em muitos casos, passa a ser a desculpa mais freqüente para justificar os resultados de um processo caótico e sem pesquisa.

Eu continuo acreditando que teatro é coisa séria e que pode causar traumas irreparáveis a um público que se deixa envolver pelo espetáculo (e não estou sendo demasiadamente dramático!!) Gostaria de dizer que entendo os saudosismos puristas de nossa geração e de gerações anteriores à minha, ao desejar que as nossas crianças pudessem viver num mundo de jogos variados de rua e de interação constante. Mas, também não quero acreditar que o passado possa voltar em sua plenitude. A essência deste tempo passado pode estar readaptada e reagrupada em outros jogos e outras linguagens. Sei o quanto foi bom para nós termos vivido tudo isso, mas nossas crianças (principalmente que vivem em cidades, enclausuradas nelas mesmas), possuem os interesses de seu tempo e de suas experiências atuais.

Acredito que a sensibilização de nossas crianças, fundamental para buscarmos um mundo mais humano (parece terrível este termo, já que estamos falando de humanos buscando a humanidade...), deve partir de outros canais que não os do passado. Mesmo em cidades pequenas o convívio com novas tecnologias está na ordem do dia. Negar esta realidade é fechar os olhos para o nosso presente. O teatro pode ser este canal de sensibilização, vai depender deste olhar sobre o presente e do que desejo nesta busca.

Negar que a criança também é cruel é acreditar que no mundo tudo é colorido, enfeitado com fitas coloridas e que o amargo não deve ser experimentado. Volto à complexidade de nosso tempo. Temos que aprender a conviver com este mundo urbano e que não nos deixa em paz. Acredito ser possível uma humanidade sensível e fraternal neste mundo urbano. Temos que articular as linguagens urbanas a esta criança atual. Não estou fazendo uma propaganda contra os espetáculos saudosistas, penso que são fundamentais como linguagem e proposta, mas não acredito que eles sejam os únicos que possam costurar a criança a uma desejada cidadania responsável.

Da mesma forma que o passado deve ser entendido no seu contexto histórico-cultural, o futuro deve ser pensado em sua imprevisibilidade. Temos medo de um futuro incerto e catastrófico, mas nós somos os construtores deste futuro. Antes de temer o futuro, temo o presente. É nele que estamos e nos relacionamos. É nele que criamos raízes e linguagens. É nele que influenciaremos e seremos influenciados. Quero me debruçar sobre o meu tempo e seus paradigmas. Quero me indignar com autores, diretores e atores que menosprezam uma platéia. Quero me indignar com modelos pré-estabelecidos que tentam se impor como linguagem para todos. Quero me indignar com modismos baratos e pouco consistentes. Quero me indignar com montagens que não conseguem o mínimo - que é a articulação entre dramaturgia, encenação e interpretação - parecendo

mais uma fórmula rápida e fácil de conseguir alguns trocados. Quero me indignar com textos que fazem propaganda direta ou indireta de preconceitos que não cabem mais em nossa sociedade.

Quero aqui propor que montagens e textos que façam propaganda da misoginia e da homofobia sejam duramente questionados. Não podemos conviver com grupos que ainda acreditam em fórmulas fáceis de fazer as crianças rirem (por exemplo) - porque, infelizmente, para muitos, se a criança dá uma gargalhada o seu objetivo foi alcançado, independentemente dos meios que provocaram esse riso fácil. A estes maquiavélicos não podemos fazer concessões.

Tenho observado nestes últimos anos, como membro da Comissão Permanente de Seleção do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, uma quantidade significativa de montagens que usam termos misóginos, machistas, homofóbicos e excludentes. A postura anti-ética destes "pseudo-teatros" tem de ser refutada. A comissão de seleção até já enviou cartas a estes grupos expondo o porquê de sua não seleção: justamente por motivos éticos.

Não estou aqui defendendo um falso moralismo, nem o "bom-tom" clássico aristotélico, mas sim uma responsabilidade com a sensibilização e com uma postura mais adequada a uma sociedade desejada, menos desigual socialmente.

Como nos lembra Marilena Chauí, entre outras coisas, o sujeito ético deve ser "responsável, isto é, reconhecer-se como autor da ação, avaliar os efeitos e conseqüências dela sobre si e sobre os outros, assumi-la bem como às suas conseqüências, respondendo por elas" e também "ser livre, isto é, ser capaz de oferecer-se como causa interna de seus sentimentos, atitudes e ações, por não estar submetido a poderes externos que o forcem e o constringam a sentir, a querer e a fazer alguma coisa. A liberdade não é tanto o poder para escolher entre vários possíveis, mas o poder para auto-determinar-se, dando a si mesmo as regras de conduta".

A estética que pode variar de região para região, de cultura para cultura, e deve ser entendida nesta sua complexidade. Já uma postura anti-ética deve ser arrancada de nossos espetáculos de nossas ações cotidianas, sob preção de estar construindo, no presente, um futuro que não será tão imprevisível assim, mas carregado de preconceitos abomináveis e injustificáveis. Lembrando Vigotsky, pensador do sócio-interacionismo: os conceitos devem ser trabalhados nas crianças desde muito pequenas.

A nossa responsabilidade é enorme, gigantesca. O olhar que devemos lançar sobre nossa obra, e a de nossos companheiros, deve ser um olhar de cumplicidade generosa - postura esta que deve passar pela *sinceridade*, palavra que, em sua etimologia, significa *sem cera*, na análise de uma obra de arte e sua validade artística. Temos que nos abrir ao falar sobre o trabalho do outro da mesma forma que devemos nos abrir para escutar sobre nossas obras. Como lembrou ontem o Prof. João Francisco, citando um artigo do pensador Rubem Alves, deveríamos fazer cursos não só de oratória, mas também de "escutatória", e também lembrando um pensamento chinês que defende a postura da escuta: "Temos dois ouvidos para ouvir e apenas uma boca para falar". A meu ver esta é uma boa postura ética: pararmos e ouvirmos. E talvez esta seja uma boa saída para cumplicarmos com nossos pares de ofício as nossas ações.

Acredito numa sociedade mais igualitária e penso que o teatro pode ajudar a criar as sensibilidades necessárias para esse mundo ainda sonhado. Não podemos desacreditar nisto, sob pena de apenas passarmos pelo mundo sem deixar contribuição alguma. Acredito que, por

meio do teatro, podemos desconstruir um pensamento social que aprisionou a capacidade de mudança, fazendo com que muitos se tornassem "vacas de presépio", "Maria vai com as outras" e "massas de manobra" (estou me apropriando de termos populares, que me parecem bem precisos e objetivos).

A verdade é uma construção. E deve ser vista assim. O respeito às diferenças deve estar completamente contemplado em nossas posturas éticas e estéticas. O voluntarismo, a subserviência irracional ao mercado, a misoginia, a homofobia e a futilização da criança e da arte-teatral devem ser extirpadas de nossas obras. A ética deve fazer parte de nossas posturas coletivas e não apenas de discursos em projetos para capacitação de recursos para montagens. A ação deve mostrar quem somos - e não apenas os discursos.

Não sejamos proféticos e sim agentes ativos em nossa realidade cotidiana. Busquemos "táticas" como nos lembra Michel de Certeau.

Quero acreditar numa sociedade melhor. Por isto continuo sendo um teatros e tenho a companhia de tantos que somam, contra aqueles que apenas dividem. Obrigado a todos!

Maria Helena Kühner - O Lourival já faz a passagem do teórico para o prático, falando de suas "indignações" e da postura que todos nós, teatros, temos que ter diante da nossa função e do nosso espectador. Então, como estamos exatamente passando para a prática, podemos começar a fazer o circuito dando a palavra a Karen Acioly, que acredito que nos reportará sua experiência e sua prática.

Karen Acioly Bom, vamos lá. Eu estou vendo que o que eu posso contribuir é muito pouco, mas vamos começar. A primeira coisa que eu gostaria de falar sobre a questão da ética é que eu acho que todo mundo que trabalha com criança deve estar, primeiramente, perto das crianças. O que eu sinto, quando eu observo muitos espetáculos, é que se fala sobre ética, se fala sobre teatro, se fala sobre sensibilidade, sobre emoção, sobre linguagens, e, no entanto, pouca gente tem contato com a criança. Num mundo em que a célula familiar não existe mais como existia antigamente; num lugar como o Rio, em que a presença de babás é constate na platéia no lugar dos pais, eu acho que devemos começar a observar a nós mesmos, e - aproveitando as palavras da Teresinha e do Lourival nos perguntar: onde é que é que a gente pode somar?

Eu acho que onde a gente pode somar é como classe artística, como pessoas que pensam a criança, a criança que nós temos dentro de nós e a criança que quer contato, que quer afeto. Eu não tenho observado, no teatro carioca mais especificamente, esse contato. E posso observar reproduções de muitos modelos superados. O que são esses modelos superados? São atitudes diante das crianças como se "participação" fosse o X da questão. E como se a criança, na verdade, não existisse num espetáculo para crianças. Por que é que eu estou falando assim? Porque eu acho que se pode teorizar sobre todos os aspectos da ética numa classe desunida e eu acho que aqui colocamos o dedo na ferida. Porque a nossa classe é desunida. E temos que nos unir, por exemplo, até para um espetáculo de qualidade ter o nosso maior potencial. Fizemos agora, há pouco tempo, eu e Célia, parte de uma comissão escolhida para julgar os projetos encaminhados à Prefeitura. E foi assustador o que pudemos observar, não só em termos de redação de projetos, como de desconhecimento do que já foi feito em termos de dramaturgia e em termos de histórias para crianças. A ponto de pegarmos um projeto que tinha todo um texto do Braguinha e o proponente dizer "Autor

popular desconhecido”.

Então, eu gostaria de chamar a atenção para esse aspecto e também falar da última ópera que eu escrevi, “O Librieto”. Eu fiz um trabalho de experimentação de cada cena com um grupo de crianças de 1 ano de idade e com grupos de crianças com 2 anos de idade. Porque a procura que eu propus aos atores e a toda ficha técnica foi de procurarmos não só o nosso olhar - que a gente já está macaco velho de saber, e às vezes nem sabe tanto assim - mas procurasse ver que tipo de observação se pode retirar do olhar de quem está nos assistindo. Então, foi um trabalho meio esquizofrênico: observar o tempo todo aqueles que nos observavam. Eu gostaria de contribuir aqui com essa experiência, contar um pouquinho mais para vocês. O dia em que a gente representou bonecos. Bonecos vivos. As crianças sofreram muito com isso. Porque eles morriam e eles viviam. Os atores faziam os bonecos e tudo o mais. E aí descobrimos que era uma experiência totalmente equivocada. Porque tínhamos era que partir da brincadeira da criança usando o boneco para fazer a cena, para formular a cena.

Eu estou falando tudo isso porque o teatro no Rio de Janeiro já foi muito mais forte do que ele é hoje. O teatro no Rio de Janeiro é bem verdade que já teve apoios, patrocinadores, muito mais potenciais do que temos hoje. Mas o que eu sinto é uma certa desistência, até mesmo da classe artística, em assistir ao teatro infantil. Nós temos que falar de ética, temos que falar de preconceito e de inclusão do teatro infantil em todas as áreas. Hoje, quando você fala de dramaturgia, você não fala da dramaturgia do teatro contemporâneo feito hoje para crianças. Você nunca vê a Ana Maria Machado sendo chamada para uma mesa de debates de literatura e encenação e, no entanto, ela é da Academia Brasileira de Letras. Nós estamos num momento especialíssimo, no qual o Prêmio Jabuti é um Prêmio dedicado a um autor que escreve para crianças. Então, a sensação que eu tenho é que estamos diante de uma classe desunida, que pouco conversa sobre os próprios princípios éticos. Estamos diante de um grande inimigo que é o teatro de má qualidade, que assusta a platéia, que assusta o patrocinador, assusta a própria classe artística de nos assistir. E assusta, por exemplo, quando você encaminha um projeto de teatro noturno, vamos dizer assim, porque teatro é teatro para qualquer idade. Você pode ser chamada de “não, ela faz teatro infantil”. Não é teatro para crianças, é teatro infantil...

Então, temos que mudar a nossa discussão e ver que princípios são esses, dentro da classe artística, em que não se fala sobre o que é a criança. O que é estar perto de criança. E, realmente, me dói muito quando vejo uma criança, com seu olhar generoso, assistindo a peças ruins e tentando achar coisas boas nelas. E as crianças acham. Elas têm um imaginário tão bom que elas podem ver em qualquer coisa ruim algo de bom. E a crítica, que os pais podem ajudar a desenvolver e, no entanto, não fazem; eles fazem com que essas crianças futuramente possam assistir a qualquer coisa e engolir.

Então eu acho que temos a missão também de criar, dentro dos nossos princípios éticos, a crítica, o desenvolvimento da crítica na criança e o desenvolvimento da crítica em nossos trabalhos. Raramente nos encontramos para debater questões, raramente nos encontramos para somar. Podemos até entrar nos mesmos programas, mas para competir, raramente para somar. Isso não é um puxão de orelhas em ninguém. É uma constatação nesses 25 anos que eu tenho de teatro. O Bernardes me disse: “Puxa, então você fez muita plástica...” Brincou comigo. Mas não é isso, não. É que nós começamos - tanto eu, quanto a Alice, que está ali na frente - muito pequenas a fazer teatro na escola, onde aos 5 anos você aprendia a mexer em luz, você

aprendia a contar histórias, a dirigir seus amigos... Então, é muito importante que se fale sobre ética e sobre currículo, sobre inclusão das Artes Cênicas no currículo escolar. Eu estudei em uma escola que tinha música, que tinha dança, que tinha teatro, e isso foi fundamental na vida da gente, eu posso dizer.

É uma coisa que eu ando observando bem. A gente está no mundo de muitas imagens, o tempo todo. E quando a Teresinha menciona que o texto deve prevalecer sobre a harmonia do todo, eu fico pensando: que tipo de texto? O texto que a criança acaba de aprender? Ou seja, a fala da criança é uma fala com que ela está começando a entrar em contato. Nesse espetáculo, nós começamos a falar o “bebelês”. Por que? Porque queríamos também que os adultos comessem a tentar ouvir a fala da criança. O esforço que ela faz para nos entender. O quanto o dia dela é exausto e exaustivo de informações para que ela possa entrar em contato com os próprios pais. Que na verdade não estão prestando, hoje em dia, muita atenção nelas. Então, elas têm muitos problemas de fala, comparativamente ao que tinham anos atrás. Então eu estou querendo falar sobre fala, eu estou querendo falar sobre dramaturgia, sobre estética em cena. Eu acho que tudo mudou. As crianças de hoje têm a mesma potência de vida que qualquer criança tem. Mas tudo em volta mudou. As crianças de hoje, realmente, no Rio de Janeiro, são crianças que brincam com brinquedos. As crianças de hoje têm pouco afeto em volta delas. Não vou nem falar nas crianças de rua, nas crianças que não têm absolutamente renda nenhuma e nenhuma ligação com o social, com a sociedade, nenhuma chance de vida, de perspectiva de vida.

Mas são essas crianças que a gente deve discutir. Que princípios éticos nós podemos ter para torná-las nosso público-alvo? Como ir aos lugares? Como criar acesso e circular? Como difundir o nosso teatro, que é um dos teatros mais “legais” para crianças, no mundo? Nas poucas viagens que eu fiz por aí eu sempre vou aos espetáculos infantis e eu acho que temos uma sorte danada. Porque temos crianças muito felizes, apesar da nossa pobreza. Mas são crianças inquietas. Que não agüentam o tempo europeu de um espetáculo. Que não agüentam um texto dito sem respiração. Então, eu descobri uma coisa que eu gostaria de compartilhar com vocês, que é a dramaturgia pontilhada. Que é o visual não-completo, que é você sugerir para a criança completar. E isso eu descobri nesse trabalho. É uma coisa muito recente, mas eu gostaria de pensar sobre a palavra, sobre o texto de uma forma um pouco diferente. Eu não considero mais que o texto esteja acima do todo. Eu considero que o texto possa existir, ou não, que ele possa fazer parte da dramaturgia, ou não. O não-dito, para uma criança, sentido por ela pode ser mais importante do que o que está sendo dito. E isso é um problema de um diretor de teatro. Porque o que fica é o texto. O que fica é a programação visual e as críticas que foram feitas daquela obra.

Então tudo isso é uma questão da ética, quer dizer, se formamos, desde pequenos, os nossos conceitos, os nossos princípios bons, de convívio com o outro. Temos que realmente mergulhar, porque o princípio e a infância estão perdidos no caos do mundo atual. Eu acho que nós, que lidamos com crianças, que escrevemos para crianças, que trabalhamos com crianças, temos que pegar e introjetar todas as perguntas e ficar em casa muito tempo até conseguirmos formular como perguntar para o outro. As respostas não existem mais. Se você olhar... Eu tenho uma filha muito pequenininha, de 3 anos. E a sensação que eu tenho é que ela está diante do perigo a cada segundo. Não de um perigo físico. De um perigo moral, de um perigo ético, estético, a cada segundo. E pergunto a vocês, que estão aqui, e possivelmente são

interessados no que fazem: Qual é a proximidade verdadeira que vocês têm com a criança? Quero deixar isso no ar.

Quero também agradecer ao CBTIJ, a toda organização, e dizer que eu não vou poder ficar até o final porque tem uma estréia hoje, a que eu não poderia deixar de ir. Muito obrigada.

Maria Helena Kühner Como vemos, na prática, as questões estão sendo levantadas cada vez mais. Quer dizer, não basta falarmos em princípios: nós temos uma prática que nos questiona, vivemos em um mundo em que tudo está mudando e novas experiências nos desafiam. Entre esses desafios, o de conhecer de perto essa nova criança com que nós estamos lidando.

Então, para falar de sua experiência, Célia Bispo, por favor.

Célia Bispo Boa noite. Eu quero agradecer também ao CBTIJ e dizer para vocês que eu estou morrendo de medo. Ontem a Suzana falou que ela estava com um frio na barriga, não foi? O meu já nem é mais nem frio, é uma geleira completa. Quando o Bernardes ligou para mim, e me convidou para estar aqui nesta mesa, eu aceitei. E depois pensei aliás, esse é o meu grande defeito...-pensei e comecei a perguntar a mim mesma os porquês. Primeiro: por que eu? Mas não respondi. Comecei então a pensar nos porquês da minha vida: por que essa doença? Por que esse vírus do teatro entrou na minha corrente sanguínea e teima em não me deixar? Vocês vão ter um pouco de paciência que eu vou tentar averiguar isso junto com vocês, fazendo um rápido retrospecto da minha vida. Eu nasci no Catumbi e me criei em Paquetá. Filha de pai bicheiro. Prestem atenção: bicheiro, não um banqueiro. Bicheiro é aquele que engole a lista do bicho quando a polícia chega. Pelo menos era assim quando eu era pequena. Mãe costureira. Infância na ilha, sem acesso a teatro. Cinema, só o da igreja, onde o padre, com a sua máquina super-8, passava filmes antigos e quando nós, crianças, fazíamos bagunça, ele tacava amendoim lá de cima, nas nossas cabeças, para que nós parássemos com a bagunça. Brinquei muito. Subi em árvores, joguei bola, nadava, pescava, pedalava, brincava. Teatro? Eu nem sabia que existia. Aos 13 anos, o primeiro contato com teatro: novamente o padre, montando uma pecinha com texto da Maria Clara Machado. E eu, metida como sempre fui, lá estava para fazer não sei bem o quê. Mas eis que virei uma bruxa. Claro que não a bruxinha Ângela. Essa ficou para a menina loirinha, magrinha e bonitinha cujo papai bancava o espetáculo...

A adolescência chegou, a vinda para o Rio de Janeiro, porque Paquetá não tinha o antigo curso ginásial. Bairro do Estácio - é o meu destino. Instituto de Educação, minha próxima parada. Normalista serei. E lá, uma professora (na vida da gente tem sempre uma professora) me apresenta o *Pluft*. E novamente Maria Clara, com seus textos, entra na minha vida. E mais uma vez eu não fui a personagem que queria: outra menina foi o *Pluft* e eu fui um dos marinheiros. Enfim, me formo. Sou professora primária. Casamento. (Era praxe naquela época) Três filhos. Muito trabalho. Muita responsabilidade. E o teatro fica pra atrás... Fica. Nem assisto. O dinheiro não dava. (Naquela época não tinha o Teatro a R\$ 1,00. Aliás, eu acho que um tal de prefeito nem ia ao teatro naquela época). Fazer teatro, nem pensar. Afinal, eu era uma professora e mãe de família. Os filhos crescendo, o casamento se esvaindo e eu, sem saber exatamente porquê, seguindo em busca de alguma coisa. Mas, o que? Ah, já sei. Faço faculdade de Pedagogia. (Caminho natural, afinal eu era professora). Surge então, nos anos 70, uma nova personagem para mim: a orientadora educacional. Só que eu já havia sido mordida por um tal

bichinho e não sabia. Por isso nada me satisfazia. Alguma coisa me faltava. Mas, o quê? Por que? Um belo dia, passeando de ônibus (sim, porque naquela época a gente passeava de ônibus) passo na Praia do Flamengo e vejo uma construção maravilhosa. Metida como continuava sendo, deparo com uma Escola de Teatro. Entro. O palcão, os labirintos daquele prédio, quem conheceu sabe do que eu estou falando. Quem não conheceu, é uma pena. Perdeu. Com a impulsividade que me é peculiar, peço aproveitamento de estudos para um curso de licenciatura curta. Afinal, eu era professora. E pensei cá comigo: "Quem sabe eu posso tornar as minhas aulas mais interessantes". Para minha surpresa fui aprovada. Passo no teste de aptidão, na entrevista, e eis que no final do processo descubro, no primeiro dia de aula, que estou numa turma de formação de atores. A licenciatura curta naquela época deixara de existir e eu me formaria como atriz. Ahn? Não. Não quero. Eu não sou isso, eu sou professora. Ah, meu Deus, o que fazer? Mas, como eu nunca fui de desistir, nem de deixar as coisas pelo meio, devagar, temerosamente, fui indo. Demorei 3 meses para sair da cadeira na aula de arte cênica do Hilton Carlos. O contato com Pernambuco de Oliveira, Ian Michalski, Bárbara Heliodora, Hilton Carlos, Orlando, Nélio Laporte, Alsônia, Roberto de Cleto... Vocês se lembram do Teatrinho Trol, na TV? Com ele e Norma Blum? Ele era o príncipe do teatrinho Trol. Quando eu vi isso, fiquei deslumbrada. Mas, prestem atenção: não era Teatro, era teatrinho. Afinal, era para crianças. Era infantil. E *infantil* vem de *infante*, "aquele que não fala". Essas pessoas, e muitas outras "feras", me apresentaram um mundo mágico, fascinante e diferente, que eu não conseguiria mais deixar. O tal bichinho encontrara sua morada. Anos doloridos da Uni-Rio. Eu, 32 anos, casada, com 3 filhos, usando *tailleur*. (Naquela época se usava *tailleur*. E salto alto. Eu trabalhava na Secretaria de Educação, onde *tailleur* e salto alto era praticamente o uniforme). Cheia de colegas de 18 anos, que falavam em Brecht, Stanislavski, Artaud, teatro grego, teatro romano. Ah, a Bárbara Heliodora me reprovou duas vezes em Teatro Grego. Eu não conseguia analisar as peças do jeito que ela gostava. E só passei em Teatro Grego quando ela foi ser decana, que aí outro professor chegou, me deu uma prova prática, e eu fiz a Medéia, que tinha uns cabelos ondulados, enormes... E aí entrei de férias. Quando voltei, em fevereiro, eu tinha cortado os cabelos à *la* Joãozinho. O professor quase me matou, mas me aprovou. Qorpo Santo. Eu pensava: será que é o corpo de Cristo de que o padre tanto falava? E comecei a pensar. E cadê a Maria Clara Machado na Uni-Rio? E cadê o Teatro infantil? O *Pluft*? A bruxinha? Na Uni-Rio, - bom, isso era lá pelos anos 80 - não se falava nada sobre o Teatro Infantil. Acho até que era proibido. E quando alguém tocava no assunto... era uma coisa menor, feita por amadores, ou em escolas, eram "pecinhas". Quem estudava Teatro não podia se deixar influenciar por essas coisinhas para crianças.

Nossa, pensei, onde é que eu me meti? A criança era a "minha praia". Eu já trabalhava com ela e para ela há pelo menos 15 anos. Eu acreditava na criança. Acreditava que ela não era um ser humano em miniatura que precisava ser moldado para o futuro. Que ela não era um espectador para o futuro. Ela era um espectador para agora. Eu tinha que dar o melhor para ela. O futuro... Hum, se eu pudesse prever o futuro...

O curso na Uni-Rio acabou. Cinco anos. (Eram 4, mas eu consegui fazer em 5). Me formei. A Uni-Rio não estava mais naquele prédio maravilhoso. Ela estava na Praia Vermelha. Primeiro, nós passamos por aquele hospício que tem ali na Praia Vermelha. Ficamos ali 1 ano. Lugar ideal para uma faculdade de Teatro. Mas, infelizmente, nos transportaram para aquele prédio atrás do CPRM,

aliás, um lugar belíssimo, mas com uma construção moderna demais para o meu gosto. Meu casamento acabou: não resisti às aulas de Teatro e à cerveja no bar do Chico. (Aliás, tenho que confessar, muito mais às cervejas do que as aulas. Só quem é de teatro dá para entender essa química entre a cerveja e a aula ou o ensaio. Outros mortais, que não tenham sido mordidos pelo tal bichinho, jamais entenderão)

Bom, agora eu estou trabalhando numa escola na ilha de Guaratiba. Estava trabalhando quando, ao abrir o Diário Oficial do Estado (Pasmem, eu lia o Diário Oficial! Quando não tinha nada para fazer e era obrigada a cumprir horário e, obviamente, na ausência da direção) vejo um edital para concurso de Professor de Arte Cênica para o CAP-UERJ, o Colégio de Aplicação da UERJ. Com a exigência de que os candidatos tivessem licenciatura em Pedagogia e bacharelado em Artes Cênicas na Uni-Rio. (Eu acho que eu era a única pessoa no mundo que tinha essas 2 habilitações e lia o Diário Oficial). Fiz, passei e me deparei com turmas para ministrar Artes Cênicas, sem ter licenciatura em Artes Cênicas. Aliás, o curso ainda não existia. E a licenciatura curta, tinham acabado com ela. 500 alunos por ano. Do 1º e 2º segmentos, naquela época, estagiários de prática de ensino.

Novamente, o que fazer? Fui para a livraria, sentei no chão e pedi que descessem todos os livros de exercícios de Teatro. A partir daí, montei minhas aulas. Peguei um pouquinho de cada um e pronto. Estava feito. Agora, era só aplicar e ver que bicho dava. Papai do céu foi bondoso. Confiou em mim e graças a Deus, 20 anos de UERJ, está dando tudo certo. Comecei a fazer Teatro na Escola: jogos, exercícios, montagens, Boal, Viola, Paulo Coelho (, na sua fase professor de Artes Cênicas) Glorinha Beutemiller, Hilton Carlos e etc etc etc. Nunca acreditei no fazer por fazer. Processo pelo processo. Sempre existiu para mim processo e produto. Criamos belíssimos espetáculos. Aluno com direito a aluno diretor, cenógrafo, ator, iluminador, aderecista, sonoplasta e todo mundo que cercava uma montagem teatral.

Ninguém acreditava na criança. Eu acreditava na criança não como um ser desprovido de fala, mas como uma pessoa que fala e quer ser ouvida. Alguém que, assim como eu, também queria falar, para e com a outra criança. Nos tornamos uma dupla "supimpa".

Mas o tal bichinho, não contente, queria mais e mais. Nos fez ganhar o mundo e investir no teatro profissional para crianças. Aí, surge a *Cia. Teatral Nós Conosco*. Grupo de pessoas, que mordidos pelo tal bichinho, não medem esforços, trabalham sem parar, de segunda a segunda, gastam o pouco dinheiro que têm - aliás, ficam sem nenhum, pois, afinal, já tinham muito pouco. Interpretam, costumam, fazem cenário, dirigem, distribuem filipetas, rodam o programa, imploram para os amigos irem, ficam felizes com as flores que a mamãe leva, não sabem que existe crítico teatral, a Cia. não aparece no jornal e, fatalmente, estréia às 15 horas em um palco de clube. Com platéia de cadeiras duras, sem ar condicionado, mas felizes. E nunca mais param de fazer teatro...

Nosso começo foi assim. Eu apostei que muitos de vocês também começaram assim. Naquela época, éramos mais puros, mais verdadeiros. Ainda não havíamos entrado na máquina. Nosso fazer teatral era incipiente. Mas a nossa vontade era gigante. Tudo começou com um *Sonho de uma Noite de Verão*. Fomos para a UFF e Lúcia Cerrone, crítica do *Jornal do Brasil* (aliás, eu não sei por que cargas d'água...) foi nos assistir. Fez uma crítica. Ganhamos duas estrelas e uma foto. Gente, isso era o máximo!

Anos 90. Anos bons. Em que os jornais davam espaço para o teatro infantil, os críticos iam assistir aos espetáculos sem que precisássemos implorar, mandar dez convites, pedir ao amigo do amigo do amigo do crítico e, pasmem!, faziam críticas, boas ou más, não importa,

mas faziam, e elas eram publicadas. Tínhamos matéria de estréia. Eu disse matéria, não um cantinho esquerdo e um quadrado de 1x1 no jornal depois de você mandar *releace*, várias fotos, muitos e-mails, pedidos de "pelo amor de Deus". E os Prêmios? Prêmio Coca-Cola, Prêmio Mambembe, nossa... quanta saudade! As festas da Coca-Cola, lembra, Dudu? Que festas...

Com a efervescência dos anos 90, os espetáculos, que andavam "pra lá de Marakesh", começaram a melhorar, e muito. Paramos de ter peças do tipo "O coelhinho Pernalonga encontra com Chapeuzinho Vermelho e vai para o parque junto com sei lá quem..." Não é com o Lobo Mau, que ele nem entra nessa história, deve ser outro, o Gasparzinho, talvez. E retomamos a época do Hombu, do llo, da Lúcia Coelho... Eu posso estar esquecendo de algumas pessoas. Mas todos, todos, gente de Teatro. Ratos de palco. E, principalmente, pessoas que gostam de teatro para crianças e fazem teatro para crianças. Com respeito, respeitando as crianças. A eles se incorporaram nomes como Teresa Frota, João Gomes, Marcos Ácher, Sérgio Miguel, Dudu, Márcia Frederico, Karen, João Batista, Nadege, Eveli Fisher, e muitos outros que com certeza eu vou esquecer nesse momento. Me perdoem, se eu esqueci. Mas todos trabalhavam com respeito pelo seu público, compromisso com seus atores e numa busca constante de um fazer teatral para crianças e jovens.

E nós, da *Cia. Teatral Nós Conosco*, tivemos a sorte de chegar nesse momento. Ao longo desses quase 15 anos de existência, a Cia. construiu muitos fazeres teatrais: *O Inspetor Geral*, com o qual fomos para um teatro particular. (Alguém aqui já teve a experiência de um Teatro particular? Vendemos um carro para poder pagar em dólar aquele Teatro que era ali na galeria... Teresa Raquel. Mesmo eu pagando e perdendo o carro, não deu para segurar). Mas depois vieram *O Arlequim servidor de 2 patrões*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Moça perfumosa Rapaz pimpão*, *As artimanhas de Molière*... E, ao longo dessa trajetória, muitas indicações, 3 Prêmios Mambembes, 1 Prêmio Coca-Cola e uma coleção de Festivais por todo o Brasil. Dinheiro? Continuávamos "duros". A única vez que vimos um patrocínio ficamos muito felizes: era um o patrocínio da Caixa Econômica. Mas é igual a quando você compra um Karman-guia ou então um Jipe que chove dentro: você fica feliz quando o compra e mais ainda quando o vende. O patrocínio da Caixa é a mesma coisa. Você fica feliz quando mandam um telegrama para você dizendo: "Ganharam o patrocínio". Mas quando percebemos que o dinheiro da bilheteria não ia poder pagar o patrocínio, que nós íamos ficar no vermelho, e íamos ficar quase indo em cana mesmo, o que fizemos? Ninguém recebeu nada. Guardamos o dinheiro lá, para que, quando a Caixa começasse a descontar, o dinheiro estivesse guardado. Então, o patrocínio não serviu de nada, o dinheiro ficou na Caixa mesmo. Foi uma vã ilusão. Para concluir: peçamos a Deus, ao diabo, aos santos, a quem vocês queiram pedir, que ilumine os nossos caminhos para que possamos voltar a ter mídia, e patrocínio de verdade; que edital seja edital e cadastro; que as datas sejam cumpridas; que passe a época do excesso de contrapartidas; que os resultados de apoio do governo sejam divulgados e cumpridos; que tenhamos a mesma quantidade de refletores que as outras produções no mesmo teatro, que o infantil não tenha que trabalhar no proscênio, que acabe a alta rotatividade nos teatros etc etc etc. Mas, como é muita coisa para Papai do Céu, não vamos deixar tudo nas mãos Dele. Vamos dar as nossas mãos e vamos brigar juntos pelo que acreditamos: por um Teatro para crianças que respeite a criança pelo que ela é agora; por uma estética voltada para a mesma criança; por mais respeito ao nosso trabalho, para que possamos fazê-lo com paixão, tranqüilidade, competência e viver do nosso trabalho, já que o tal bichinho não vai nos deixar e a

nossa doença é incurável. Que possamos morrer como Molière, no palco. Mas enterrados com dignidade. Saudações dionisíacas.

Maria Helena Kühner - As palmas já dispensam qualquer comentário, já falam o que é uma história de vida em que se vê, ao vivo, como e que princípios éticos são aplicados, e como a vida mesma vai dando resposta a quem está buscando como você. Comovente, Célia. Passamos agora ao Dudu, que tem também toda uma vivência nesse sentido a contar, a comentar, para levantar outros pontos como os que têm sido levantados até agora.

Dudu Sandroni Bom, nessa história da Célia, há uma parte que me toca, lá pelos anos 90, que eu acho que para nós foi uma situação meio difícil. Porque que nós conhecemos um momento de esplendor do Teatro infantil aqui no Rio de Janeiro, e todos nós aqui fizemos parte disso, Karen, Célia, Márcia, eu, Luiza, várias pessoas que estão aqui presentes. Quando vivemos uma pequena utopia, um momento de utopia. Eu acho, inclusive, que esses anos 90 ainda vão gerar mais histórias, e positivas, para nós de teatro. Mas geraram uma pequena utopia, basicamente relativa ao trabalho de grupo, criando com isso toda uma ética e uma estética do fazer teatral na cidade do Rio de Janeiro. E hoje vemos que essa utopia - talvez o nome do grupo da Célia, *Nós Conosco*, seja uma bela imagem disso - não era bem isso, com esse sentido. Só pegando essa imagem, de que nós conosco mesmos poderíamos resolver essa parada. Porém nós, por nós mesmos, não conseguimos resolver a "parada". E ao final dos anos 90 e começo dos anos 2000, vemos que muitos desses grupos tiveram que terminar, ou então mudar um pouco suas características para tentar sobreviver no mercado. Ou melhor, no não mercado - porque a utopia era justamente achar que nós poderíamos viver de nosso trabalho, fazendo os espetáculos que nós queríamos fazer. Foi por isso, justamente, que nós fizemos excelentes espetáculos e tivemos excelentes grupos durante essa década. Acreditando que somente com o nosso espetáculo, com a nossa arte, colocando esse espetáculo em cartaz, nós poderíamos ter num futuro a consolidação de um trabalho, a consolidação de nossas carreiras, a sobrevivência etc. E é com isso que nos deparamos hoje: não foi possível, não é possível. Isso acabou. Hoje em dia os caminhos são outros. Porque hoje em dia percebemos que o mercado não existe. Não existe isso de você ensaiar uma peça, colocar uma peça em cartaz e viver daquilo. Isso não existe. Acabou, acabou. Não existe mais. Ninguém vive assim. A não ser quem está começando e está ainda a fim de vivenciar isso. Quer dizer, isso aumenta um pouco a nossa responsabilidade. Um pouco não, muito. E aumenta a cobrança que o Lourival fez; aumenta a responsabilidade em relação à qualidade dos espetáculos e a nossa crítica em relação a eles; aumenta a cobrança que a Karen fez, de organização da classe, de nosso diálogo; aumenta a cobrança que nós nos fazemos historicamente, como nesse depoimento da Célia, por estarmos comprometidos com o Teatro até a última raiz dos cabelos.

Porque, hoje em dia, quem sustenta o Teatro é o Estado, nem que seja através de leis de incentivos fiscais. E no caso do Teatro infantil isso é muito pouco, porque as grandes empresas não querem se associar, não patrocinam o Teatro para a Infância, e os governos só atuam através das escolas e de algumas instituições. Uma delas, por exemplo, o SESC, comprando espetáculos. E principalmente através das escolas. Portanto, o Teatro para a Infância e Juventude, hoje, é essencialmente um teatro voltado para a Educação, para a relação com as escolas. Ou para a formação de platéias em lugares em que essas platéias ainda são pequenas. E

isso aumenta muito, muito mesmo, a nossa responsabilidade e nos coloca essa discussão - que é uma discussão que até está na moda, com relação a essa polêmica toda do Ministério da Cultura, onde se levantou a questão de se a obra em si justificaria os patrocínios do governo, a Lei Rouanet... Tese da qual eu discordo radicalmente. Eu acho que, a princípio, para mim não quer dizer nada, ou seja, o discurso da obra em si é o discurso dos que têm mais poder, dos que sempre tiveram privilégios para continuarem a ter poder. E a nossa responsabilidade, no caso, é para com a criança, para com essas platéias que nós vamos formar e educar. Essa discussão não pode passar em brancas nuvens, quer dizer, nós temos que ser cada vez mais criteriosos na escolha do que nós vamos fazer e de como nós vamos fazer. Porque, hoje em dia, até o público não sabe muito bem o que escolher. Até o público tem que ser educado também. Eu me lembro de que sempre falei isso para a Célia, na época nós já falávamos disso. Recentemente, ou melhor, há uns 3 ou 4 anos, eu montei um espetáculo chamado *Aladim*. Estreei na Tijuca e cobrava cinco reais, preço popular. Quando nós estávamos ensaiando o espetáculo, eu pensava: "Vai ser um sucesso, porque a gente está enganando o público. Por que *Aladim* a 5 reais na Tijuca é igual os *1001 Dálmatas* da Lady Francisco no Tijuca Tênis Clube a 5 reais." Quer dizer, é essa a platéia que vai assistir a nosso espetáculo, achando que vai assistir a uma reprodução da Disney, ao filme. E nós estávamos fazendo outra coisa. Inclusive me interessou a história do *Aladim*, porque contava a história de um menino de rua, um menino que vivia na rua, um menino pobre que, de repente, o destino coloca numa situação de mudança de vida, de poder. E ele vai se defrontar com esse poder e vai ter que optar entre o bem e o mal. Essa questão nos interessava. Por isso nós fomos ao original chinês do *Aladim* e coisa e tal... E dito e feito. Foi o maior sucesso: as pessoas chegavam lá na porta do Teatro Ziembinski, filas, voltava gente... E nós ouvíamos: - É... eu não tinha nada para fazer com a criança... Tinha essa peça aqui. Ela tinha o filminho lá em casa e a gente veio assistir... Era assim que o público optava por assistir *Aladim*. Obviamente, após o espetáculo, saiam absolutamente agradecidos pelo espetáculo, porque tinham assistido a um espetáculo que era outra coisa, que mexia com eles, com a cabeça deles, etc. Então, era outra coisa. Mas essa própria educação do público, hoje em dia, é cada vez mais também importante, até porque "representar" ficou muito fácil. Hoje em dia todo mundo sabe representar pela televisão. Coincidentemente eu estou fazendo um trabalho (Essas coisas de correr atrás de grana...) para a Líder Magazine, que é uma loja de modas. É um treinamento dos funcionários para eles fazerem esquetes na loja, em um projeto deles chamado "O atendimento é um show". Então os funcionários têm que fazer... esquetes. Temos 3 dias para ensaiar gente que nunca fez teatro. Mas me surpreendeu ver como as pessoas estão preparadas para representar, assim, sem cobrança no primeiro momento, porque não tem nem como, em 3 dias eu tenho que botar o cara para fazer a cena. Então criamos coisas simples. "Vamos fazer um caipira. Uma dupla caipira que entra numa loja Líder e se surpreende com... porque lá na roça não tem nada disso..." Situações assim. Levamos a idéia para as pessoas: "Ah, o Nelson da Capitinga... Ah, a Goretti..." São referências que eles têm e sabem fazer aquilo. Hoje em dia, nós já temos uma geração de atores de televisão, e até alguns fazendo teatro também, que chegaram à televisão sem qualquer formação, fazendo concurso no Faustão. Concurso no Faustão, de representar, e coisa e tal. Hoje são atrizes e atores que as pessoas já absorveram. Eles já viram tanta televisão, viram tanta representação assim, que já sabem fazer isso...

Negar que a criança também é cruel é acreditar que no mundo tudo é colorido, enfeitado com fitas coloridas e que o amargo não deve ser experimentado.

Então, a nossa questão hoje é muito mais profunda: nos fecharmos nos nossos grupos, por mais que o saldo disso tenha sido super positivo, por mais que essa história tenha deixado espetáculos e experiências super positivas, já não é mais... Quer dizer, nós estamos sendo obrigados, quase, a olhar para os lados, a olhar para nós mesmos e a nos cobrarmos todas essas questões que foram lembradas: nos organizarmos - está aí o CBTIJ, está aí o centro de referência do município, e os debates estão existindo por aí para examinarmos, com responsabilidade, as conseqüências dos nossos trabalhos, que têm que estar muito mais direcionados para a formação desse público, que, em sua maioria, não teve nem tem acesso ao teatro.

Por outro lado - e eu vejo aqui muitos professores na platéia - acho que as escolas, no caso, têm um papel fundamental. Não só nessa formação, como na seleção desses espetáculos. Na seleção e na responsabilidade do que fazer dentro da escola. No ano passado, eu promovi um Festival de Teatro Escolar através do Centro de Artes Calouste Gulbenkian. Está aqui a professora Célia, que participou e foi uma das vencedoras com um espetáculo super bacana chamado *Eu e os outros*, de uma escola em Padre Miguel. Nós, jurados, chegamos à escola e a uns dez passos da porta de entrada já nos deparamos com traficantes, com maconha, pessoas fumando maconha no meio da rua, enfim... Uma diretora deprimida porque a situação lá é sempre péssima, o governo não apóia, etc. Entramos. Um espetáculo maravilhoso refletindo justamente sobre essa questão do narcotráfico e do recrutamento dos jovens. Em compensação, fomos a uma escola um pouco melhor colocada e o espetáculo era simplesmente o Hércules, o disquinho do Hércules colocado no CD e as crianças fazendo todas as coreografias, e coisa e tal... do Hércules. Uma coisa, assim, que nos deixou..."Meu Deus do céu, o que é isso?"

Então, é preciso cobrar essa responsabilidade, de todos nós, e também dos professores, nesse momento, e dos governantes. E as pessoas que estão nos diversos poderes são as que, junto com a classe artística, hoje, têm a tarefa de levantar novamente o Teatro Infantil. É mais ou menos isso que eu queria falar para vocês.

Criado em 1995, o **Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude - CBTIJ** é uma entidade sem fins lucrativos, filiada à **Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude - ASSITEJ**, uma organização de difusão cultural que congrega mais de 70 países, promovendo o intercâmbio através de uma rede internacional que reúne milhares de teatros, entidades e pessoas em defesa da paz, da educação e da harmonia racial e cultural através do teatro, cujas ações estão integradas ao CBTIJ.

Na política de atuação do CBTIJ, constam campanhas educativas, estímulo à circulação de espetáculos e divulgação de critérios públicos e transparentes na destinação de verbas para o setor.

O site **www.cbtij.org.br** é o único endereço eletrônico que contém informações históricas voltadas para a pesquisa na área de teatro para crianças, além dos mais diversos temas como: teatro-educação, teatro de bonecos, linguagem cênica, reflexões, glossário e entrevistas com profissionais e técnicos. Possui também uma listagem dos mais diversos prêmios dessa categoria e a seção Acervo possui fotos, cartazes e programas de espetáculos.

O CBTIJ abriu seu primeiro Núcleo em São Paulo, o **Centro Paulista de Teatro para a Infância e Juventude - CPTIJ**, em 2003, comemorando neste 20 de março seu primeiro aniversário. Em 2004, numa parceria com o SESC Nacional, a entidade está desenvolvendo um trabalho de criação de Núcleos em mais cinco estados: Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina, Pernambuco e Alagoas. Nesses estados, serão realizados seminários, que pretendem criar uma aproximação de grupos, companhias e interessados pelo teatro para crianças.

O CBTIJ realiza também ações sociais, como o "**CBTIJ em Ação**", com apresentações em orfanatos e comunidades carentes.

Ao longo de sua trajetória, o CBTIJ estabeleceu diversas parcerias com entidades e instituições públicas.

Uma das parcerias fundamentais é com o SESC Rio de Janeiro. Em seu quarto ano, a **Mostra SESC CBTIJ de Teatro para Crianças** vem apresentando um variado repertório de espetáculos de qualidade. Mais de 45 mil espectadores assistiram à 3ª Mostra em 2003, indicando um crescimento que ultrapassa à soma dos participantes dos dois anos anteriores. A cada ano, espetáculos de 18 grupos e companhias são apresentados em treze unidades do SESC, abrangendo a capital, Baixada Fluminense e cidades do interior.

A realização do **Seminário Internacional para a Infância e Juventude**, em 2002, foi de grande importância junto aos profissionais da área, possibilitando uma troca e aprofundamento de experiências e conhecimentos, assim como a afirmação do teatro brasileiro no cenário internacional.

O encontro realizado pelo SESC Rio, CBTIJ e ASSITEJ, contou com a participação de representantes de 25 países, entre os quais, Inglaterra, Japão, Suíça, Canadá, Holanda, Estados Unidos, Austrália, Argentina, Bolívia, Uganda e Zimbábue. Este evento representou uma importante contribuição para o olhar que se tem e se pratica sobre a produção teatral para a infância e a juventude, não apenas no Brasil, mas em todos os países participantes.

Em 2003, foi realizado o **1º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para Infância e Juventude "Teatro-Educação: A Educação da Sensibilidade"**, que resultou nesta revista.

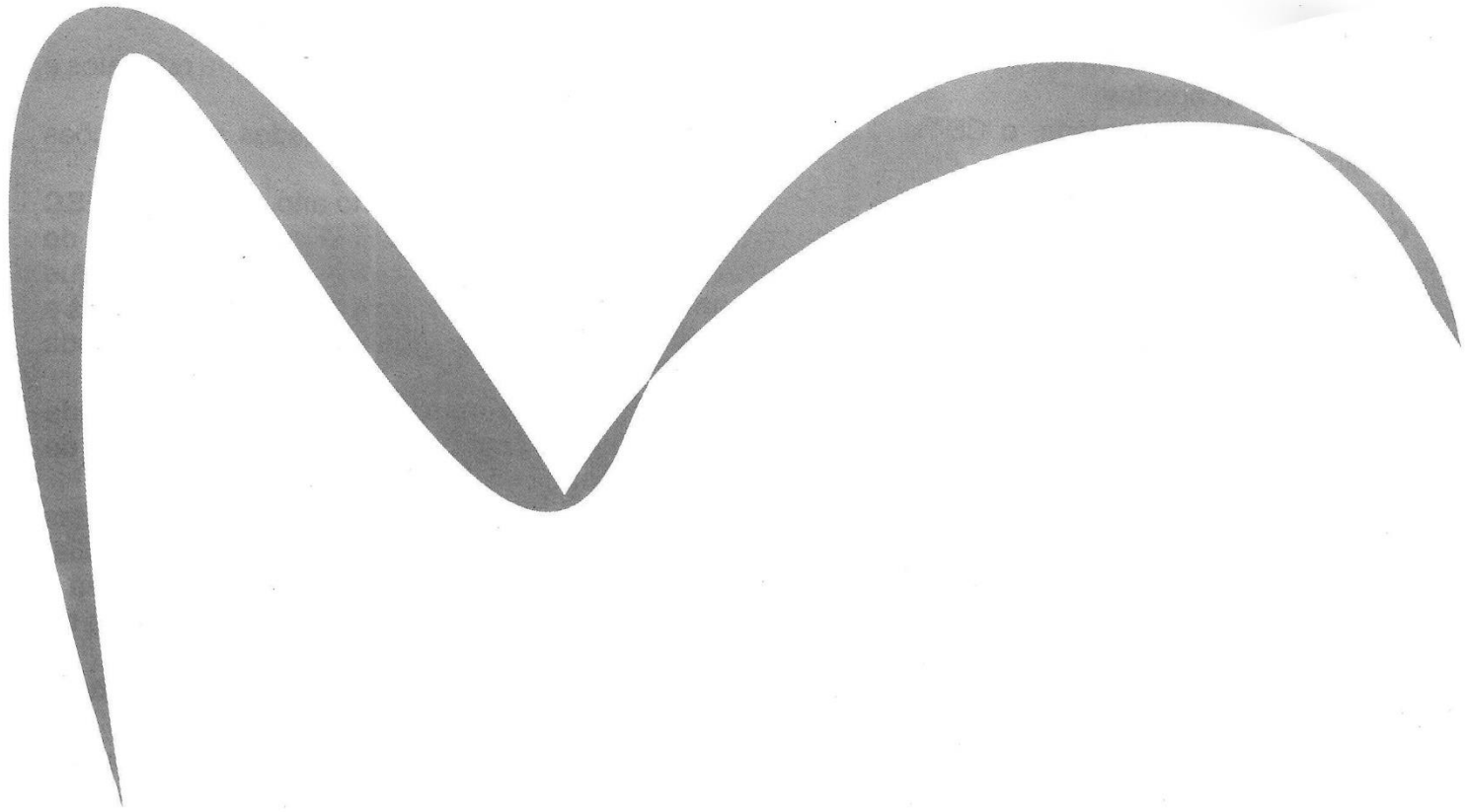
Dramaturgos, diretores teatrais e educadores de todo o país discutem este ano o tema "**Sensibilidade e Imaginação - Dramaturgia e Educação**" no **2º Seminário Nacional SESC CBTIJ de Teatro para Infância e Juventude** em mesas redondas, fóruns abertos, oficinas de dramaturgia e leituras dramatizadas seguidas de debates.

Na parceria com a FUNARJ - Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, o CBTIJ está coordenando a programação infantil do Teatro Glaúcio Gill e desenvolvendo também um programa de apresentações para escolas públicas e particulares.

Com a FUNARTE - Fundação Nacional de Artes, o CBTIJ mantém uma importante parceria em relação à sua sede, sem a qual seria impossível realizar todas as ações desenvolvidas desde a fundação, além do apoio à pesquisa e do levantamento de informações junto ao Departamento de Documentação do órgão para o site da entidade.

Ao longo desses oito anos, o CBTIJ tornou-se um centro de referência para o desenvolvimento da criança e do adolescente através do teatro, inclusive junto à Rede Municipal de Ensino, abrindo caminho para ampliar nacionalmente a criação de núcleos da entidade.

Todas as conquistas e realizações do CBTIJ, na verdade, são fruto do trabalho coletivo de cerca de 300 associados - atores, diretores, dramaturgos, educadores, grupos e companhias - razão principal da existência de uma entidade de teatro voltada para crianças e jovens.



**Centro Brasileiro de Teatro
para a Infância e Juventude -
CBTIJ**

**Conselho de Administração e Fiscal
(Biênio 2002/04)**

Presidente: Ludoval Campos

Secretário: Alvaro Assad

Tesoureiro: Ana Barroso

Conselheiros: Alberto Magalhães,
Antonio Carlos Bernardes, Fátima Café,
Ine Baumann, Luiza Monteiro,
Márcia Frederico, Marcos Edon,
Mônica Biel, Silvia Aderne.

Auxiliar administrativo: Irany Oliveira

Assessoria de Imprensa:

Ana Lúcia Pardo

Seminário Nacional 2003:

Coordenação e produção:

Ine Baumann e Fátima Café

Produção executiva:

Nadege Jardim e Sérgio Miguel Braga

Projeto gráfico:

Marcos Ácher

Assessoria de Imprensa:

Maritza Fernandes Portella

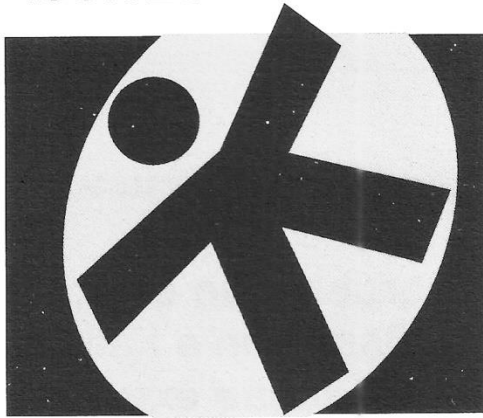
realização

SESC

RIO DE JANEIRO

centro brasileiro de teatro para

CBTIJ
ASSITEJ - BRASIL



a infância e juventude



realização

SESC
RIO DE JANEIRO

centro brasileiro de teatro para

CBTIJ
ASSITEJ - BRASIL



a infância e juventude



apoio

Espaço
s e s c

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte
MINISTÉRIO DA CULTURA



PROLink
www.prolink.com.br

Conheça nosso site: www.cbtij.org.br