

O TEATRO INFANTIL: ARTE OU DIDATISMO?

Amanda de Queiroz Bessa¹
Clarice Fortkamp Caldin²

Resumo: Apresenta o teatro como manifestação artística do ser humano, especialmente das crianças. Oferece um panorama histórico do teatro no Ocidente a partir de suas origens gregas. Aponta as funções do texto e do espetáculo cênico. Mostra o início do teatro no Brasil e o desenvolvimento do teatro infantil em nosso país. Menciona o envolvimento da escola com a dramaturgia infantil. Finaliza com reflexões acerca da importância do teatro no imaginário das crianças.

Palavras-chave: Teatro. Teatro infantil no Brasil. Teatro na escola. Teatro e imaginário infantil.

CHILDREN'S THEATRE: ART OR DIDACTICISM?

Abstract: The article presents the theater as an artistic manifestation of the human being, especially of the kids. It offers a historic panorama of the theater in the West from its Greek origins. The functions of the text and the scenic spectacular are presented in the article. It also shows the beginning of theater in Brazil and the development of the child theater in the country. It mentions the involvement between the school and the child dramaturgy. It ends with reflections about the importance of the theater in the child imaginary.

Keywords: Theater. Child theater in Brazil. Theater in School. Theater and child imaginary.

¹ Mestre em Ciência da Informação. Professora no Departamento de Arquivologia e Biblioteconomia da Universidade Federal do Amazonas. Fone: (092) 33054584. amandaqbessa@gmail.com.

² Doutora em Literatura. Professora no Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Santa Catarina. Fone:(048) 37214075. clarice.fortkamp.caldin@ufsc.br.

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios a humanidade sentiu a necessidade de representar seus temores, conflitos, agruras, aventuras, seja para exorcizar seus medos, seja para convencer a comunidade de feitos gloriosos perpetrados por deuses ou heróis, seja para entretenimento e esquecimento momentâneo dos males.

Essa representação é denominada *teatro*. Cabe lembrar que *teatro*, termo de origem grega, pode significar a) o espaço físico onde o espetáculo é apresentado; b) o espetáculo em si; c) o texto literário que se presta à dramatização.

No presente artigo teatro se refere ao texto dramático e sua atualização, isto é, a encenação, a passagem da escritura à performance. Muito embora se apresente o teatro como manifestação artística do ser humano independente da faixa etária, foca-se no teatro para crianças, com suas peculiaridades.

Para tanto, pretende-se oferecer um panorama histórico do teatro no Ocidente a partir de suas origens gregas; apontar as funções do texto e espetáculo cênico; apresentar o início do teatro no Brasil e o desenvolvimento do teatro infantil no nosso país; mostrar o envolvimento da escola com a dramaturgia infantil e por último, contribuir com reflexões acerca da sua importância no imaginário das crianças.

2 O TEATRO: HISTÓRIA E FUNÇÃO

O teatro no Ocidente originou-se na Grécia, teve continuidade em Roma, espalhou-se para toda a Europa e de lá, para as Américas.

Torres (1980 apud LUZ, 2000, p. 7), a respeito do teatro, afirma:

[...] uma necessidade do povo. As peças de teatro na Grécia surgiram com um simples concurso de versos em que o poeta lia os seus versos. Depois disto houve não somente a necessidade do poeta ler os seus versos, mas também de um outro para responder, ou seja, além do protagonista, fez-se necessário também o antagonista, até que a cidade fosse caracterizada, surgindo então o coro, representando os habitantes da cidade. O teatro se ampliou em Roma, onde pequenos teatros não eram mais suficientes. Foram construídos então os colossos como o Coliseu e o Círculo Máximo, onde o povo comparecia para assistir a acontecimentos sócio-político-econômicos de Roma daquela época.

No tempo de Platão (428 a.C. – 347 a.C.) a vida cultural em Atenas era pautada, sobretudo, na representação teatral:

No teatro, são encenados problemas morais, questiona-se o sentido da existência, os espectadores atenienses têm diante de si uma profusão de temas que, por meio de uma aparente retomada de figuras míticas, na verdade, viram pelo avesso o seu próprio cotidiano (ZINGANO, 2002, p. 17-18)

Platão desconfiava dos poetas e dos sentidos, pois acreditava que somente o mundo das idéias conduziria à verdade. Assim, desprezava a experiência e o senso comum.

Aristóteles, seu discípulo dissidente, leitor inveterado, pesquisador da natureza, preocupado com o poder de argumentação, valorizando as sensações e a razão, viu a arte como uma imitação (*mimese*) e um prazer, uma possibilidade de compreensão do mundo.

Para Aristóteles a tragédia servia para depurar os sentimentos indesejáveis, visto que, para o filósofo, a tragédia imita os homens “melhores do que são na realidade” ao passo que na comédia, representa-os “piores”; tal se dá porque a comédia é a “imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é ridículo” e a tragédia “é a imitação de uma ação importante e completa [...] suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2006, p. 27, 33, 35).

Na época, entendia-se a tragédia como propiciadora da catarse, visto que continha a fala, a música e a intriga entre familiares (deuses ou heróis), elementos indispensáveis para provocar o temor e a compaixão por mexer com as emoções e depois apaziguá-las.

Tragédia, termo grego, significava *canto do bode*; primitivamente um grupo de atores vestidos de bodes (ou sátiros) fazia um coro em honra a Dioniso. Somente em 534 a. C. passou a ser um espetáculo dramático, uma epopéia, uma narrativa em torno de assunto ilustre, vinculada a acontecimentos históricos, com a presença do maravilhoso, de forças sobrenaturais sobre a ação dos heróis (MOISES, 1988).

Brandão (2011, p.11, grifo do autor) muito embora concorde que o vocábulo tragédia tenha se originado do canto dos sátiros, “homens-bodes”, esclarece que “outros acham que *tragédia* é assim denominada porque se sacrificavam um bode a Dioniso, *bode sagrado*, que era o próprio deus”, que era “imolado para purificação da *polis*.”

Assim, vinculam-se na tragédia grega a religião e a política.

Deslocada para Roma, a tragédia ganhou novos contornos no Renascimento, com expoentes franceses, espanhóis, ingleses e italianos. No século XIX, entretanto, a estética romântica defendeu a mistura dos gêneros, o esfacelamento das regras e a mudança de paradigmas como indispensáveis à liberdade artística.

Hugo (1988, p. 18-26, grifo do autor) explicita:

[...] é sobretudo na tragédia antiga que a epopéia sobressai por toda a parte. Ela sobe ao palco grego sem nada perder, de alguma forma, de suas proporções gigantescas e desmedidas. Suas personagens são ainda heróis, semideuses; suas molas, sonhos, oráculos, fatalidades; seus quadros, enumerações, funerais, combates. [...] No entanto a idade da epopéia chega ao fim. Assim como a sociedade que ela representa, esta poesia se gasta girando sobre si mesmo. Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero; e, como para acabar dignamente, a poesia épica expira neste último parto. [...] Com o cristianismo [...] se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos Antigos e singularmente desenvolvido entre os Modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia. [...] O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] Eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma, é a comédia.

Cabe destacar que a comédia, originada nas festas gregas de aldeia, agregada aos cantos fálicos em homenagem a Dioniso, continha licenciosidade em excesso e era vedada às crianças gregas; tanto Platão quanto Aristóteles consideravam-na prejudicial para a formação dos meninos atenienses.

A comédia na Grécia passou por três fases: a) comédia antiga (versava sobre assuntos políticos ou sociais); b) comédia mediana (priorizava o mitológico e o literário; c) comédia nova (tratava das paixões e dos costumes).

Em Roma a comédia era o meio por excelência para entreter as massas. A imitação das pessoas “piores que nós” que Aristóteles menosprezava, alcançou sucesso entre os latinos até o Renascimento, principalmente entre os franceses e os italianos.

Lembra Moises (1988, p. 91) que durante a Idade Média “praticamente a comédia deixou de existir, e o termo passou a designar toda narrativa ou poema de epílogo feliz” e com a Renascença, “não só a palavra assumiu a primitiva significação, como também o teatro cômico adquiriu estrutura fixa sem perder desembaraço”; floresceu em Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra e França.

A comédia apresenta situações da vida real, a surpresa, aspectos que conduzem ao riso. Ao mostrar o inesperado, quebra expectativas e desobedece à lógica. Também: não tem intenção moralizante; ao explorar o ridículo não faz julgamento de valor das personagens. Além disso, não se preocupa com o passado histórico; registra o atual, o cotidiano.

Segundo Moises (1988) a comédia ligeira tem como função apenas entreter o público; a comédia séria, por seu turno, utiliza o riso para conscientizar a sociedade de suas falhas.

A dramaturgia tanto na tragédia quanto na comédia se constitui em um ritual e segundo Nazareth (2005, p. 91) “congrega inúmeras manifestações do ser humano: a dança, o canto, a palavra, o gesto”.

Tal ritual não é gratuito, assume um compromisso com a sociedade, pois empresta corpo e voz aos desejos do ser humano; texto e espetáculo exploram as emoções humanas, apresentam ideias e pela verossimilhança permitem a identificação com as personagens. Além disso, induzem à reflexão.

Para Luz (2000, p. 6) “o teatro é uma arte que cumpre uma função social possibilitando a expressão dos sentimentos emprestados da personagem e vividos pelo ator a partir do desempenho dos papéis, que é o momento de representação no palco.”

A expressão desses sentimentos e emoções só é possível à medida que o teatro trabalha com “o texto, ator (corpo, voz e interpretação), cenário, figurino, música e luz” (NAZARETH, 2005, p. 92).

Pode-se mesmo dizer que o teatro está intimamente relacionado à ética, levando os indivíduos a intermináveis questionamentos, principalmente no que tange ao seu papel na sociedade, suas condutas e práticas.

A relevância do teatro é ressaltada por Nazareth (2005, p. 93):

[o teatro] não reproduz apenas um fato ou uma ação. Reproduz um estado de espírito presente nesta ação – a emoção que se repete todos os dias, ou que se renova, que se refaz. Não é uma simples repetição de palavras, uma repetição física. É um resgate de um momento onde a emoção tem que estar presente, ou corre o risco de não ser teatro.

Cabe lembrar que o teatro para crianças só foi concebido como tal a partir do século XIX, quando a criança ganhou identidade. E como seria de esperar, ganhou contornos didáticos. Muito embora apresentasse o lúdico, trazia embutida uma mensagem educativa. Assim, seguiu os passos da literatura infantil, unindo arte com pedagogia.

É o que afirma Menine Júnior (2009, p. 46):

A concepção do adulto de uma imprescindível realização do processo de socialização, formação intelectual e ensino de valores ético-morais para a criança constituiu uma importante parcela da produção artística e cultural, leia-se, literária, e, por extensão, teatral, a partir de uma relação pedagógica.

Se o teatro para adultos serviu para representar os temores, exorcizando-os; para fortalecer os vínculos comunitários, para divulgar os feitos de heróis, para entretenimento, o teatro para crianças não se furta a esse mister. Tanto textos cômicos como textos trágicos (mesmo que matizados para não ofender a moral vigente ou assustar e comover demasiadamente o público infantil) são apresentados às crianças no mundo todo. Mas o foco desse artigo é discorrer sobre a dramaturgia infantil no Brasil, que perpassa pelo teatro jesuítico, de fundo pedagógico. É o que será mostrado a seguir.

3 O TEATRO INFANTIL NO BRASIL

A história do teatro infantil no Brasil se confunde com o desenvolvimento do teatro nas escolas e sua herança jesuítica, voltada para as questões didáticas, morais, conservadoras, “ignorando” a infância como elemento-chave desse processo.

No século XVI, o padre José de Anchieta explorava o *auto*, peça teatral curta de tema religioso, com a dupla finalidade: educar o colono e instruir os índios nos princípios da fé católica.

Segundo Luz (2000, p. 9)

em 1564, ano em que nasceu Shakespeare, foi realizado no Brasil o primeiro espetáculo de teatro dramático – O Auto de Santiago, que foi apresentado pelos jesuítas na Bahia. Este espetáculo foi encomendado pelo padre Manuel da Nóbrega ao padre José de Anchieta para catequizar os índios.

O espetáculo teatral agradava aos índios pois unia canto e dança, elementos culturais indígenas; aos colonos (portugueses e espanhóis) servia como mitigador de conflitos. Assim, à função evangelizadora, unia-se a função política. De toda maneira, o didatismo estava presente: havia uma mensagem moralizante em todas as peças encenadas. Essa tradição se estendeu ao teatro para crianças em nosso país.

Para Nazareth (2005, p. 95)

o teatro para crianças carregava o peso de sua origem jesuítica, ensinante, moralizante e nada provocadora. Era, poderia-se dizer, “utilitário” e, por conseguinte não era criado como uma obra de arte, uma expressão artística que tem a intenção de dizer o indizível. Havia regras determinadas a serem seguidas pelos seus “conhecedores” e a esta pobre expressão ficava reduzido o teatro. Era o teatro esvaziado de seu conteúdo mais rico.

Logo, o teatro não era expresso como arte e sim como um conjunto de regras que tinham a função de preparar a personalidade das crianças envolvidas para a convivência em sociedade, segundo os preceitos da época.

Desde os tempos jesuíticos, quando se percebeu que o adulto índio ou colono não reagia tão bem aos ensinamentos quanto se desejava, voltou-se para a criança indígena ou portuguesa no Brasil como tentativa de solidificar valores morais e quiçá influenciar seus pais. O teatro foi uma das formas utilizadas para tanto. A arte era um meio para um fim.

As primeiras iniciativas do teatro para crianças que entravam em contraposição ao que até então era praticado somente ocorreram por volta da década de 1930, com ênfase na dramatização. Assim, o teatro infantil foi perdendo o didatismo que sempre o caracterizou e enveredou pelo caminho da arte, do lúdico, muito embora mantendo relações estreitas com a pedagogia.

Nazareth (2005, p. 96, 97, grifo do autor) destaca a importância de Maria Clara Machado para o teatro infantil brasileiro: em 1948, quando escreveu *O casaco encantado*, “o teatro como espetáculo de arte e um teatro profissional”; em 1951, quando “funda o Tablado, ao lado de seu pai, o escritor Aníbal Machado”; e ao longo de sua obra, em que “se destaca pela excelência de sua carpintaria teatral”. E na década de 1970 Ilo Krugli, “monta um espetáculo chamado *História de lenços e ventos*, considerado por Ana Clara Machado um marco na história do teatro para crianças” (NAZARETH, 2005, p. 97, grifo do autor).

De fato, é na década de 1970 que a produção teatral para crianças se expandiu tanto no sentido de quantidade de peças encenadas quanto no sentido de acréscimo de público.

De acordo com Superbi (2007, p. 24, 25, 6) “a explicação para a expansão está associada a diversos fatores, principalmente àqueles que dizem respeito ao contexto social e político brasileiro da época” pois “em função de ser um momento muito difícil na história de nosso país há uma censura muito rígida e diversos artistas buscam no teatro para crianças a possibilidade de continuar trabalhando”; contribuem para isso também as “verbas oferecidas a esse tipo de produção no início da década (1970) seja pelo Serviço Nacional de Teatro ou por outras entidades governamentais”; além disso, destaque-se o “crescimento das cidades e a ampliação da rede escolar.”

Muito embora os estímulos financeiros tenham ocasionado o surgimento de espetáculos de qualidade estética, deu oportunidade também para espetáculos com apelo puramente lucrativo.

Esclarece Superbi (2007, p. 25) que apareceram profissionais “responsáveis por trabalhos de qualidade e que representam a base de muitos grupos atualmente em atividade” e “os oportunistas: figuras que se aproveitam da ampliação do público e do conseqüente aumento nas possibilidades de vendas.”

Assim, paralelamente, o texto dramático e sua representação em espetáculos afluíam ora como proposta lúdica, ora como proposta mercantilista.

De maneira geral, porém, a qualidade predominou sobre a quantidade, as técnicas teatrais foram se aprimorando e o público infantil foi contemplado com textos e peças inovadoras que fugiam do padronizado e trilham caminhos da experimentação. O resultado foi positivo; desde então texto e espetáculo priorizam o estético, o cuidado com a encenação, a liberdade de interpretação; os textos instigam a imaginação e a reflexão. Respeita-se a criança como espectador de obra de arte. Mesmo assim, cumpre lembrar que ainda existem embutidos e disfarçados na dramaturgia infantil, ensinamentos morais, olhar maniqueísta da vida e didatismo. Cabe, então, separar o joio do trigo, selecionar e divulgar peças de qualidade artística, comprometidas com as especificidades das crianças.

Stanilawsky (1907 apud NAZARETH, 2005, p. 93) ressalta aos estudiosos e praticantes do teatro infantil: “o teatro para crianças é como o teatro para adultos, só que melhor.”

O teatro infantil “é melhor” porque, como afirma Maria Clara Machado (apud NAZARETH, 2005, p. 97):

Quando escrevemos para crianças somos apenas aqueles que estão abrindo o caminho que vai do sonho à realidade. Estamos criando, através da arte e a partir do maravilhoso, a oportunidade do menino sentir que a vida pode ser bonita, feia, clara, escura, feita de sonhos e realidade.

A imaginação, o sonho, as cores são características marcantes do teatro infantil; sem esses elementos não há como a criança transcender a realidade que vivencia e criar outra realidade, mais rica, charmosa e cativante.

Nazareth (2005, p. 100, grifo do autor) chama atenção para uma série de aspectos que marcam o teatro infantil:

[...] o teatro estimula de forma diversa da narrativa o imaginário infantil. Primeiro porque o atinge com manifestações artísticas múltiplas; não tem, ou não deve ter, a presença do narrador, o que estimula com muito mais vigor a imaginação. Na narrativa há sempre alguém que vai conduzindo a história. No teatro a *ação* é a condutora dela. E é através da *ação dramática* que a história se conta. [...] O teatro não é uma simples “imitação” de ações acontecidas ou inventadas – é uma ação que resgata uma situação através da razão e da emoção presentes ali naquele momento frente ao espectador que presencia o fato.

O teatro transporta a criança no tempo, ele a faz viver situações carregadas de emoção, sensibilidade e razão manifestadas por expressões corporais envoltas em um ambiente lúdico e prazeroso.

Deve-se atentar para o fato de que o teatro infantil

Não é recreação, não é uma sessão de contador de histórias, pois se *mostra* e não se *conta* uma história. Não tem por fim ensinar. Tem como finalidade discutir as questões básicas do homem, dentro do nível de compreensão da criança que também não pode ser resumida a: “isto é para criança”, “isto não é para criança” (NAZARETH, 2005, p. 101, grifo do autor).

Muito embora o teatro não tenha a finalidade de ensinar as crianças é um meio educativo utilizado nas escolas. Até que ponto a arte é suplantada pelo desejo inculcar valores nas crianças? Será que pode conviver o estético com o ético?

4 O TEATRO E A ESCOLA

Assim como os gregos, os romanos consideravam o teatro um elemento formador da personalidade humana, na medida em que ensinava lições de moral às crianças envolvidas no processo de ensino-aprendizagem.

A inserção do teatro nas escolas brasileiras está ligada aos jesuítas e à criação de inúmeras escolas, após a chegada de Dom João VI ao país.

Este teatro possuía características jesuíticas, isto é, direcionadas ao ensino, às lições de moral e a não contestação dos fatos. Era o teatro afastado da arte, carregado de regras a ser seguidas por quem o praticava (NAZARETH, 2005).

Ao longo dos anos o sistema educacional brasileiro não se afastou muito do modelo tradicional e mesmo utilizando o teatro mascarado de ludismo, este servia como meio de transmissão de valores estabelecidos. A novidade do teatro na escola foi a presença do teatro escolar, ou seja, um espetáculo produzido pelos alunos.

É o que afirma Grazioli (2007, p. 46): “nas décadas de 1950 e 1960 a montagem de peças teatrais na escola brasileira apareceu como uma atividade que movimentava alunos, professores e a comunidade escolar.”

Os textos teatrais dessas décadas mesclavam ludismo com crenças religiosas, acontecimentos históricos e eventos cívicos.

Grazioli (2007) aponta a obra de Zulmira de Queiroz Breiner intitulada *Dramatizações escolares* (com data presumida de primeira edição em 1955) como responsável por grande parte das montagens escolares, uma vez que os professores de escolas primárias dela se valiam para unir recreação e educação por meio de peças teatrais.

Mesmo com fundo utilitário tais peças alavancaram o interesse das escolas para os traços e formas dramáticas (teatro), até então ofuscados pela preferência dos traços e formas narrativas (romance, conto, novela) e traços e formas líricas (poemas).

Japiassu (1998) afirma que estudos e investigações entre teatro e educação no Brasil somente foram de fato realizados a partir da década de setenta, com a iniciativa de um grupo de pesquisadores paulistas estudiosos da área. Iniciava, dessa maneira, um novo período na relação teatro x educação, afastado da herança jesuítica e de suas práticas voltadas às regras e à moral.

Arcoverde (2008) concorda com esse ponto de vista, pois considera que somente nessa década o teatro para crianças pode ser considerado um gênero específico, uma vez que se afasta do didatismo e da moral européia.

Mas de que forma o teatro poderá ser utilizado na escola? Somente como entretenimento? Ou como elemento de relevância no processo de ensino-aprendizagem?

Nazareth (2005, p. 99, grifo do autor) explicita

O teatro *deve* estar dentro da escola através do texto teatral. O texto teatral é considerado uma obra de arte intermediária, que só se completa no palco. No entanto, ela pode ser completada no imaginário de cada leitor e cada um terá seu próprio espetáculo. Porém para que isso aconteça, a estrutura do texto teatral, diferente do texto narrativo, precisa ser conhecida pela criança. Texto teatral não é para treinar entonação ou leitura. Texto teatral é para ser entendido como uma história sendo contada com uma estrutura diferenciada. E o aluno precisa ser introduzido nesse universo e assim se estabelecerá uma ponte para o espetáculo teatral.

O texto teatral despertará então, o imaginário da criança, influenciando nos aspectos cognitivos, na organização das idéias. Um estudo acerca da recepção teatral pelas crianças foi realizado por Ferreira (2010), tendo como universo de pesquisa alunos de uma escola da rede pública de ensino em Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul; baseando-se em diversos autores como Morley, Martín-Barbero, Orozco Gómez, Bakthin, entre outros, apresenta o espetáculo teatral como um produto cultural que propicia às crianças o entendimento do mundo, a percepção de variadas experiências, a possibilidade de atuarem como promotores de ideias e construção de sentidos.

A partir de depoimentos das crianças infere que: o teatro é uma fonte de prazer, de divertimento, de aprendizagem lúdica, de diálogo com os contextos do espectador, na capacidade de elaborar signos e de formular juízos; a linguagem teatral estimula a imaginação; o espectador torna-se coautor da obra (FERREIRA, 2010).

Ferreira (2010, p. 13, 31,) constata que “É notável que o modo como as crianças percebem, sentem e pensam o teatro passa pelo caminho e pelos atravessamentos propostos pela instituição escolar” uma vez que a “ida ao teatro não é uma atividade cotidiana às crianças na contemporaneidade”, o que considera lastimável, pois “o teatro pode ser uma experiência valorizada e determinante na constituição das identidades destas crianças, enquanto cidadãos”.

Vygostky (1972, p. 316 apud JAPIASSU, 1998) já preconizava a contribuição das artes para o desenvolvimento humano, para o ajustamento do indivíduo à sociedade:

é perfeitamente admissível a opinião de que as Artes representam um adorno à vida, mas isso contradiz radicalmente as leis que sobre elas descobre a investigação psicológica. Esta mostra que as Artes representam o centro de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade e que se constituem no meio para se estabelecer o equilíbrio entre o ser humano e o mundo nos momentos mais críticos e importantes da vida. Isso supõe uma refutação radical do enfoque das Artes como adorno.

Em contrapartida, Nazareth (2005, p. 100, grifo do autor) faz uma crítica à utilização do teatro com fins didáticos e acentua sua função artística:

O teatro não é didático, embora seja pedagógico, por si mesmo. O teatro é uma obra de arte; portanto, enquanto obra de arte, cumpre por si mesmo sua função transformadora, sem necessidade do “aproveitamento” pedagógico do espetáculo nem o seu relacionamento com datas e eventos – e isso nos remete às origens “catequisadoras” do teatro jesuítico.

De fato, não se deve esquecer que o teatro é uma obra de arte e que a riqueza de sua essência poderá ser deixada de lado, perdida, caso seja utilizado como mero instrumento didático.

Muito embora as pesquisas a partir da década de 1970 tenham contribuído para a diluição do didatismo, o teatro infantil ainda manteve laços com o pedagogismo e com o tradicionalmente estabelecido.

Lamenta Grazioli (2007, p. 52):

Quanto ao teatro escolar hoje, podemos afirmar que se destacam algumas encenações produzidas de acordo com o que temos percebido em diversos festivais de que participamos, tanto como diretores quanto como avaliadores. [...] O pouco espaço que a arte dramática tem na escola brasileira é ocupado muitas vezes por encenações contaminadas de conteúdos ultrapassados, que remetem tão-somente a perpetuação dos preconceitos e da ignorância, não ao florescimento da sensibilidade e do gosto de criação.

Há que se resgatar nas escolas brasileiras o texto dramático e sua representação como um exercício de leitura poética, de fruição estética, de reflexão e de questionamento da realidade.

Para tanto, contribuem a figura do professor e do bibliotecário. Se trabalharem em conjunto, poderão organizar encenações instigantes, prazerosas, lúdicas. Talvez assim o sistema educacional brasileiro invista mais na dramaturgia infantil e possibilite às crianças o usufruto da arte pela arte.

Ferreira (2010, p. 13-14, grifo da autora) registra que

A escola e o teatro produzido, tendo como público-alvo as crianças, têm mantido estreitas relações no panorama da produção, do consumo e da circulação de artefatos culturais no Rio Grande do Sul nas últimas décadas. Relação que tem se especializado, contando com uma ampla gama de produtores e projetos que levam a escola ao teatro ou o teatro à escola. Trata-se de [...] uma atividade que confere certo *status* às instituições de ensino, que passam a tomar como diferencial as atividades culturais que proporcionam aos discentes, que, no caso da rede particular de ensino, são mostradas nas propagandas e material de divulgação dessas escolas, servindo como parâmetro para que muitos pais escolham matricular seus filhos em determinadas instituições de ensino que ofereçam algo mais que o conteúdo curricular mínimo.

Se essa prática se estender pelo Brasil, ganharão: a criança (ao se apropriar de uma nova forma de linguagem), o professor (ao extrapolar os conteúdos didáticos e perceber que teatro não ensina mas educa), o bibliotecário (ao sair de seu conhecido papel de técnico e assumir o papel de coprodutor de texto), a escola (ao apresentar um diferencial em relação às outras que não priorizam o espetáculo cênico nos seus recintos).

Uma sugestão interessante de executar o teatro nas escolas é oferecida por Grazioli (2007): a leitura pura e simples do texto dramático, com as falas das personagens e das didascálias sendo assumidas pelos alunos. Segundo o autor, a concepção é a de que o texto dramático sem a posterior encenação é incompleto não passa de um equívoco, pois é possível ler, compreender o enredo e instigar a imaginação pela leitura dos diálogos e das explicações (ou didascálias, também chamadas de rubricas).

Como mediadores da leitura, professor e bibliotecário teriam no texto dramático material rico e denso para compartilharem com as crianças. Se bem aceita pelo público infantil, tal leitura seria uma ação cultural que poderia culminar, ou não, na encenação. O importante seria o benefício advindo da leitura: as múltiplas interpretações que o literário possibilita, a catarse e a identificação com as personagens ficcionais.

Diversos trabalhos de dramatização de textos literários infantis têm sido realizados em creches e escolas, por professora e alunos do curso de Biblioteconomia da Universidade Federal de Santa Catarina, em atividades de biblioterapia. Caldin (2010) constatou que a dramaturgia infantil encanta as crianças, produz emoções e depois as modera, causando o necessário, equilíbrio ao corpo e à mente. Além disso, verificou como os espectadores, pelos depoimentos apresentados em diálogos posteriores à encenação, se identificavam com determinado personagem da peça, dependendo de suas expectativas, vivências, imaginação. Constatou que quando as professoras dessas instituições atuavam como parceiras na montagem do cenário, estímulo à assistência, participantes das brincadeiras, o clima era hospitaleiro e convidativo às expressões de agrado, de crítica ou sugestões de novos finais ao texto dramático. Dessa feita, os espectadores passavam de meros observadores para coprodutores. Isso mostra como o teatro infantil estimula a expressividade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a antiguidade o teatro se revelou como uma manifestação artística que possibilitava a comunicação entre as pessoas, atuando de forma determinante no processo de socialização dos indivíduos.

Ao permitir a harmonização entre canto, dança e gestos, o teatro possibilita que o ser humano vivencie todas as suas emoções e racionalidade necessárias ao espetáculo teatral.

Com o teatro infantil não é diferente: a criança, personagem ou espectadora principal dessa expressão artística dá asas à imaginação em um ambiente lúdico, alegre e prazeroso.

Para que o teatro infantil brasileiro possa atuar como elemento transformador, o mesmo necessita estar livre da herança colonial, carregada de lições de moral e regras que o impedem de ser vivido como obra de arte.

Portanto, o teatro infantil não deve ser didático e nem moralizante, mas uma expressão artística que envolve a criança no imaginário e no real, desenvolvendo suas idéias, atitudes e posicionamento frente à sociedade em que está inserida.

Muito embora algumas peças teatrais para crianças ainda conservem em seu bojo didatismo e pedagogismo embutidos, tais elementos devem ser obliterados pelo poético e o lúdico. Cabe ao professor e ao bibliotecário selecionarem textos de qualidade, em que o literário ofusque o utilitário.

A esses mediadores de leitura nas escolas não devem passar despercebidas as potencialidades do texto dramático enquanto leitura e representação. Se tal ainda não acontece com a frequência desejada, está na hora de pensarem seriamente em executar e divulgar essa idéia.

REFERÊNCIAS

ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. A importância do teatro na formação da criança. 2008. Disponível em: < <http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/629-639.pdf> > Acesso em: 27 mar. 2014.

ARISTÓTELES. *Arte poética*: texto integral. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. 12. ed. Petrópolis: vozes, 2011.

CALDIN, Clarice Fortkamp. *Biblioterapia*: um cuidado com o ser. São Paulo: Porto de ideias, 2010.

FERREIRA, Taís. *A escola no teatro e o teatro na escola*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler*: o texto e a formação do leitor. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do “Prefácio de Cromvell”. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. Jogos teatrais na escola pública. *Rev. Fac. Educ*, São Paulo, v. 24, n.2, jul./dez., 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-25551998000200005&script=sci_arttext. Acesso em: 27 abr. 2014.

LUZ, Ana Maria Lima da. *Autoconhecimento e teatro*: a contribuição do teatro para o autoconhecimento do ator. 2000. 253 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

MENINE JÚNIOR, Mauro de Araújo. Leitura crítica de uma literatura dramática para crianças e jovens; o caso d'O macaco e a velha, de Ivo Bender. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 46- 62.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

NAZARETH, Carlos Augusto. O que é qualidade em teatro infantil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005. p. 91-102.

REVERBEL, Olga. *Um caminho do teatro na escola*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2007.

SUPERBI, Fábio Emílio. *Panos e lendas: três décadas de histórias*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2007.

ZINGANO, Marco. *Platão & Aristóteles: o fascínio da filosofia*. São Paulo: Odyseus, 2002. (Imortais da ciência).