

RESUMO

Tendo como objetivo a superação do conceito de teatro “para” crianças por um teatro “com” crianças, o seguinte artigo reflete sobre as desterritorializações inerentes à interação entre crianças e um coletivo teatral formado por artistas em situação de residência artística. Os devaneios voltados à infância do filósofo francês Gaston Bachelard e os estudos da *Sociologia da Infância* foram inspiradores do *processo colaborativo* instaurado.

Palavras-chave: *Teatro e Infância; Sociologia da Infância; Processo Colaborativo*

ABSTRACT:

Having as the aim the overcoming of the concept of theater “for” children for a theater “with” children, the following article reflects about the deterritorializations inherent in the interaction between children and a collective troupe formed by artists in situation of artistic residence. The reveries focused on the childhood of the French philosopher Gaston Bachelard and the studies about *Sociology of Childhood* were inspiring for the *collaborative process* in established theater.

Keywords: *Theatre and Childhood; Childhood of Sociology; Collaborative Process*

Sidmar Silveira Gomes

Mestre em Pedagogia do Teatro pela ECA-USP, tema Teatro e Infância. Orientador de Artes Cênicas do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi Franca-SP. Diretor e Dramaturgo da Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro.

Teatro e infância: em busca da poética do devir

O presente artigo reflete sobre a noção de *processo colaborativo* em encenações que incluem a criança, aproximando esse caminho de criação ao teatro contemporâneo e aos estudos da *Sociologia da Infância*. As reflexões são adensadas pela realização de uma experiência prática que superou a dicotomia do fazer teatral “por” crianças e fazer teatral “para” crianças, por meio do fazer teatral “com” crianças. Essa experiência diz respeito ao processo de residência da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro* no interior da *ONG Arca do Saber*, tendo em vista a proposição de uma ação artística que culminou na criação, por meio de *processo colaborativo*, da dramaturgia do espetáculo teatral **pareSER**.

O conceito *teatro para crianças* pressupõe uma ideia pasteurizada, produzida e acabada acerca do fazer teatral. Como um produto a ser utilizado por consumidores pré-estabelecidos, fabricado na medida certa para os primeiros anos da vida, o *teatro para crianças* considera o adulto artista como o transmissor de formas artísticas, e não como o desencadeador e fomentador do processo criativo e sensível da criança. A essência dialógica da fruição artística nessas circunstâncias é comprometida. Por meio de um processo dinâmico de interação entre a criança e o artista adulto, que tem como terreno o fazer teatral, parece-me mais pertinente o conceito de *teatro com crianças*.

O *teatro com crianças* reconhece a premissa fundamental relacionada às múltiplas possibilidades do fazer teatral: o contato dialógico entre o olhar e a sensibilidade da criança e do adulto sobre uma mesma questão gera deslocamentos de lugares comuns com base na valorização dos conhecimentos que ambas as fases da vida apresentam sobre o mundo.

Em dado momento do percurso artístico da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro*, passou a fazer parte do desejo de seus artistas integrantes leituras e reflexões que tivessem como tema a criança. Viemos a conhecer então os estudos sobre a *Sociologia da Infância*, implementados pelo professor português Manuel Jacinto Sarmiento; o ensaio *Os devaneios voltados para a infância*, de Bachelard; e o conceito de *Devir-Criança*, de Deleuze e Guattari. Desses estudos partimos para a exploração do artista adulto que cria e materializa seu fazer artístico a partir de seu *Devir-Criança* sensível e aberto aos fluxos de sua memória e imaginação.

Para o filósofo francês Gaston Bachelard, quando o poeta está imerso em seu processo criativo seus modos de ser e estar aproximam-se aos modos da criança. Por meio da análise de poemas identificamos dizeres que revelam relações com o tempo e o espaço descaracterizadas de suas referências

convencionais como, além do estado de onirismo, tom *nonsense*, predominância do sensível, imagens poéticas justapostas, jogos de palavras e lacunas. Ampliando a noção de Bachelard às demais linguagens artísticas, identificamos que o artista quando imerso em seu processo criativo também mergulha com braçadas largas nos estados acima apresentados. Partindo de suas próprias memórias, agora coloridas e atualizadas pela imaginação, o artista confere à sua existência frescor de novidade por meio de memórias devaneadas. Seria a arte, então, território marcadamente potencial para o encontro entre a criança e o adulto?

Se há um domínio em que a distinção se torna difícil, é o domínio das recordações da infância, o domínio das imagens amadas, guardadas desde a infância na memória. Essas lembranças que vivem pela imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, particularmente no tempo da idade apaziguada, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo: a memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória. (BACHELARD, 2009, p. 20).

A memória da infância tem a função de territorialização, de localização num tempo-espço da história pessoal. Entretanto, uma memória devaneada, imaginada, desterritorializa nossas lembranças: uma criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança, numa linha de desterritorialização que nos leva não a identificar o estado de infância, mas a questionar se se trata de nossa própria infância.

O principal ponto de relação entre o adulto e a criança, pautado nos devaneios voltados à infância, nos remete à noção de *Devir-Criança* apresentada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tão pouco é relacionar relações formais. Nenhuma dessas duas relações de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir dar formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui e das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 64).

Para esses autores, *Devir-Criança* é algo do campo do desejo, da desterritorialização e da coexistência de durações. Uma memória devaneada, portanto, alimenta e revela o desejo do artista frente à novidade do que está por vir, desancora-o da segurança de territórios conhecidos e confere à sua existência durações que se mesclam entre o vivido e o imaginado, entre passado, presente e futuro comprometidos em seus limites, indivisíveis no tempo e no espaço do movimento de seu corpo.

No *processo colaborativo* de construção da dramaturgia de **pareSER**, as crianças adentraram radicalmente a sala de ensaios da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro* com todas as suas forças criativas e revigoradoras, dividindo conosco em igual medida os instrumentos de pesquisa e criação. Cultivamos caminhos de criação e interação fortemente influenciados pelo já citado jogo entre memória e imaginação, próprios da criança.

Os acontecimentos que caracterizam o mundo contemporâneo localizam as crianças em zonas de tensão. Inseridas em jogos de afeto e consumo compulsivo, que denunciam situações que seguem o rumo dos interesses dos adultos, as crianças são comprometidas em suas capacidades de interação, sensibilidade, pensamento racional e opção entre valores distintos. A constatação desse fato, somada ao desejo da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro* de discutir o seu papel e encontrar novos caminhos de relação entre a micro sociedade teatral da qual faz parte e a macro sociedade que a envolve, gerou a proposta de residência artística na *ONG Arca do Saber*.

A *ONG Arca do Saber* é uma instituição de ensino informal, localizada na comunidade da Vila Prudente, na cidade de São Paulo. Para a ação

artística decorrente dessa residência, além dos autores já citados, nos inspiramos na obra de *O Mestre Ignorante*, do filósofo francês Jacques Rancière. O primordial na obra de *O Mestre Ignorante* aos propósitos de nossa *Ação Artística* relaciona-se à perspectiva da emancipação, ou seja, da confiança no conhecimento intelectual do outro e na possibilidade de se ir além do lugar em que se está. Reconhecendo a criança enquanto ator social, sujeito e objeto de cultura, reconhecemos também que, independentemente de sua idade e suas experiências de vida, ela é detentora de conhecimentos sobre o mundo.

Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la ou, simplesmente, forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse conhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação. (RANCIÈRE, 2010, p. 12).

O conceito de *Ação Artística* nos foi esclarecido pelas oposições entre arte e cultura apresentadas pelo teórico em políticas culturais Teixeira Coelho (2008). A *Ação Artística*, primeiramente, é movida pelo desejo. Como meio de expressão, a *Ação Artística* localiza-se no campo minado do risco eminente, desestabilizador, inventivo, questionador, efêmero, múltiplo em sentidos e formas de ser.

A *Ação Artística* se justifica pela ampliação da esfera de presença do ser, ou seja, pela capacidade de mudarmos nossas fontes de percepção, a favor de novas formas de sentir e pensar o mundo. Escolhemos como ponto de partida ao primeiro contato com as crianças da *ONG Arca do Saber* a proposição de uma *Ação Artística* embasada na exploração de elementos e fragmentos das ence-

nações anteriores da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro*, abordados pela prática dos *Jogos Teatrais*, sistematizados por Viola Spolin. Invertendo a lógica corrente de *Ações Artísticas* que levam a montagens de espetáculos, partimos de elementos de encenações como propulsores de uma *Ação Artística*.

Os resíduos das encenações anteriores da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro* serviram como desencadeadores de problemas cênicos a serem solucionados pelo corpo em jogo das crianças atuantes. Esses elementos foram pretexto para a criação de circunstâncias de tempo, espaço e ação.

Como exemplo dos elementos empregados ao longo desse percurso, cito as faixas de tecidos coloridos (amarelo, azul e vermelho) presentes na encenação do espetáculo *Amor que é de Mentira, ou Mentira que é de Amor?*. A proposta inicial de abordagem desses elementos deu-se a partir da experimentação livre, em que nenhuma indicação fora dada. Sentamos em círculo ao redor dos tecidos e aos poucos, dada a curiosidade infantil, relações tímidas começaram a se apresentar. Do toque cauteloso nos tecidos, rapidamente a relação evoluiu para o toque integral com o corpo, a ressignificação desses objetos e o reconhecimento deles como ponte para a criação de relações entre o eu e o outro.

Nesse percurso, alguns movimentos explorados pelas crianças nos remeteram diretamente ao emprego dos tecidos na encenação de *Amor que é de Mentira, ou Mentira que é de Amor?*.

Para a segunda proposta, foi dada a *instrução* de que individualmente as crianças ressignificassem os tecidos. A resolução apresentou elementos, como cama, mar, sorvete, sol, dentre outros. Em seguida, as crianças foram divididas em elencos e a instrução foi a de que relacionassem os elementos anteriormente *fisicalizados* para, a partir dessa relação, apontarem possibilidades de personagens, ação e espaço.

Entre as narrativas apresentadas, surgiu a relação entre mar, sol e cachecol, merecedora de destaque. À frente da cena tivemos a materialização de um mar, representado pelo tecido azul e por uma criança que mergulhou nesse mar. Ao canto havia um sol, representado pelo tecido amarelo. Ao fundo, duas garotas envoltas em um cachecol, tremendo de frio. O diálogo das garotas apontava para o desejo de estarem numa praia, tomando banho de sol e mar. Logo que essa intenção se estabeleceu, elas se libertaram do cachecol, ocuparam a parte da frente da cena (praia), colorindo seus semblantes de profunda alegria e prazer.

No espetáculo *Amor que é de Mentira, ou Mentira que é de Amor?* tais tecidos coloridos eram empregados primeiramente como “inseminação artificial” que engravidava a lua, depois representavam a barriga da lua grávida e, por fim, significavam um mar (tecido azul), amor (tecido vermelho) e campos dourados de trigo (tecido amarelo), todos sobre a influência das oscilações lunares.

As resoluções encontradas pelas crianças tocam muitas vezes nos mesmos sentidos presentes na encenação de *Amor que é de Mentira, ou Mentira que é de Amor?*, por exemplo, no uso do pano azul como mar.

Sem terem assistido às encenações, e por isso desprovidas de informações sobre elas, as crianças puderam imprimir seus próprios pontos de vista sobre os resíduos das encenações anteriores da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro* (peças de figurino, indumentária e cenários, trilhas sonoras, programas, trechos de dramaturgia, fotos, trechos encenados etc.), dotando-os dos sentidos que mais lhes falaram de perto e revelando de forma precisa suas visões sobre o mundo. No seio dessa prática, sem que percebêssemos, a intimidade artística e a confiança necessárias ao trabalho pretendido entre crianças e artistas adultos foram conquistadas, ao mesmo tempo em que a emancipação discutida por Rancière, ou seja, os deslocamentos de lugares onde se está pela confiança e interação perante os saberes do outro. Para se ir além do lugar em que se está apostamos na criança e no adulto como dinamizadores uns dos outros em seus processos de experiência do mundo.

A emancipação dos artistas adultos evidenciou-se pela criatividade das crianças sobre os elementos das próprias encenações da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro*, como uma espécie de análise indireta dessas encenações. As crianças revelaram aos artistas adultos a abertura de perspectivas estéticas que proporcionaram ao grupo o entendimento de seu próprio trabalho, bem como a possibilidade de outros caminhos criativos antes despercebidos. Já os artistas adultos proporcionaram às crianças a sensibilização de suas visões e práticas no que diz respeito à linguagem teatral e à compreensão do mundo por meio dos sentidos.

Ou seja, “abandonados a si mesmos” e pelo estabelecimento de relações entre duas referências, suas histórias de vida e os elementos das encenações anteriores da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro*, assim como os alunos do mestre Jacotot só tinham o *Télemaco* em francês e holandês, as crianças acessaram por conta própria os contextos que subjazem as narrativas dos espetáculos *Amor que é de Mentira, ou Mentira que é de Amor?*, *Por Um Grão* e *Gazinha*.

Ao longo do percurso das crianças de reconstrução da história e análise estética da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro*, os atuentes conquistaram o domínio dos instrumentos de pesquisa e criação necessários ao processo colaborativo pretendido.

Na ação seguinte, propusemos criações desapegadas dos elementos anteriormente explorados. Como propulsores dessas criações, sempre abordadas de forma integrada e com perspectiva colaborativa, podemos citar a expressão de visões de mundo por meio de fotografias tiradas pelas próprias crianças, e posteriores improvisos teatrais realizados a partir dessas imagens; exploração de interações entre música, movimento e cena; composição de trilha sonora e criação de uma dramaturgia.

Nesse percurso o *processo colaborativo* em teatro, como forma de criação artística compartilhada, foi a escolha para que, por meio da observação participante, a história de vida das crianças fosse inventariada. Assim, a história das crianças foi apresentada por elas, em situação de atores sociais, reconhecidas em suas capacidades de interação, sensibilidade, pensamento racional e opção entre valores distintos.

A inventariação dos princípios geradores e das regras das culturas da infância é uma tarefa teórica e epistemológica que se encontra em boa medida por realizar. Constitui, deste modo, um desafio científico a que não se podem furtar todos os quantos se dedicam aos estudos das crianças. Esse esforço científico deve, a meu ver, seguir os 4 eixos estruturadores das culturas da infância: a interactividade, a ludicidade, a fantasia do real e a reiteração. (SARMENTO, 2010, p. 13)

Nos improvisos teatrais que trouxeram à tona a inventariação dos modos de ser e estar da criança

perante o mundo, podemos identificar os quatro eixos estruturadores das culturas da infância citados pelo professor Manuel Sarmiento.

Ainda acerca da *Sociologia da Infância*, percebemos pelo conteúdo das cenas e discussões delas decorrentes que o discurso teatral construído pela criança atestou sua capacidade de sujeito da cultura, ator social, capaz de nos permitir, por meio de seus pontos de vista, reflexões sobre a realidade da sociedade como um todo.

A *interatividade* é um tema caro a esta pesquisa. Contudo, não se restringe apenas à interação entre crianças e adultos, mas entre as próprias crianças na constituição do que se convencionou chamar “cultura de pares”.

Com base na interação entre as crianças, experiências de vida e formas de enxergar o mundo foram partilhadas e transformadas pelos atuentes. No exercício de fotografar a realidade e a posterior escolha das fotos, por exemplo, o cotidiano das crianças fotógrafas foi reinventado a partir de improvisos que contaram com a colaboração da história e da visão de mundo de todos os participantes.

Como brincar é algo que as crianças fazem de mais sério, a *ludicidade* sempre esteve presente nas propostas do processo relatado. Na primeira parte, os resíduos das encenações anteriores da *Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro* atuaram como brinquedos desencadeadores da brincadeira infantil. Os elásticos presentes na encenação do espetáculo **Gazinha**, que na presente *Ação Artística* se transformaram em elemento constituinte de instalação interativa que convidou as crianças a explorar espontaneamente diferentes planos espaciais e formas de movimentação, assim como a proposta musical da exploração de sonoridades

de objetos cotidianos, revelam que as crianças brincaram e se apropriaram da linguagem da música, da dança e do teatro tendo como ponto de partida seus próprios conhecimentos sobre o mundo. Como elemento precursor da aprendizagem, da sociabilidade e da fantasia, brincar é inerente aos modos de ser e estar da criança. Qualquer prática pedagógica e criativa no interstício entre teatro e infância deve levar essa questão em consideração.

Como nos lembra Sarmiento, a imaginação é fundamental ao modo de inteligibilidade da criança. A transposição imaginária de situações, pessoas, objetos ou acontecimentos, a “não literalidade”, é a forma de a criança conceber sua existência, tornando-a vivível, suportável e habitável.

A cena improvisada pelas crianças de uma mulher que se olha num espelho, penteia seu cabelo despreocupadamente, passa batom, mas aos poucos começa a perceber mãos sendo colocadas sobre o seu rosto, traz à tona a discussão daquilo que parece, mas não é. Intitulada como *A Mulher no Espelho*, essa cena revela os paralelos entre o sofrimento da personagem e as angústias de Karla, criança protagonista. Fantasiando sua própria realidade, é como se Karla, ao associar seu descontentamento perante sua aparência física às mãos fantásticas que deformam a imagem do rosto da garota da figura, encontrasse na fantasia alimento para amenizar seu desprazer existencial. Aos olhos do adulto, o tema de uma menina de oito anos descontente com sua própria aparência física pode revelar-se pesado e descabido à idade em questão. Contudo, quando esse tema é abordado pela perspectiva do jogo da imaginação, é atestada na criança sua capacidade de resistência e compreensão face às situações mais dolorosas ou vergonhosas da existência.

A ideia norteadora desse processo foi a de que cenas fossem improvisadas para que crianças e adultos falassem da vida. Lembrando-nos de Sarmiento, o falar da vida não significa representar a vida tal qual ela é, significa representar a vida através da invocação de momentos imaginários, memórias devaneadas que potencializam aquilo que a vida é. Esse é o registro de relação natural com o mundo por parte da criança, mas que o fazer artístico e o convívio com a criança possibilita ao adulto experimentar.

A não literalidade da criança tem seu complemento na não linearidade temporal. A reiteração nos apresenta que o tempo da criança é um tempo recursivo. Para Sarmiento, o tempo da criança caracteriza-se por um tempo sem medida, sempre reiniciado e repetido.

A atividade lúdica traz em suas estruturas a noção de reiteração, responsável pelo prazer funcional. A prática da criação teatral com base nos resíduos de encenações passadas, além de improvisos que tiveram diferentes pontos de partida, demonstrou que a criança é fortemente capaz de encontrar nexo entre o passado da brincadeira que se repete e o futuro da descoberta que se incorpora de novo. A cada jogo repetido no processo relatado, a cada cena novamente improvisada a partir de outro problema a ser solucionado, o prazer parecia crescer de forma diretamente proporcional à apropriação por parte da criança da situação proposta.

O prazer da novidade nasce do reconhecimento de formas reconstruídas. O processo de criação da dramaturgia de *pareSER* foi pautado na noção de reiteração: primeiramente as crianças improvisaram as cenas a partir de pontos de partida definidos (fotos, imagens, personagens, ação e espaço, dentre outros); em seguida, reapresentaram o improviso diversas vezes, incluindo sonoplastia e exploração gestual; após, criaram um roteiro agrupando as cenas; e, por fim, criaram a materialização da dramaturgia por meio da brincadeira com bonecos e blocos de montar, como em um *storyboard*. As crianças foram convidadas a retomar diversas vezes cada cena, a partir de propostas distintas de reconstrução de formas.

Percebemos que o prazer inerente ao ato pedagógico encontra-se para o aluno exatamente na realização de seu desejo pela reconstrução de formas. A partir das formas reconstruídas pelo aluno o processo torna-se também prazeroso para o professor, mediante o desafio de agora ter que lidar com possibilidades antes desconhecidas.

Como consequência desse processo, a *Ação Artística* empreendida proporcionou a criação das condições para que, tanto crianças, quanto adultos, inventassem seus próprios fins. No que diz respeito às crianças, a invenção de seus próprios fins encontra-se na apropriação da linguagem teatral e na expressão de modos de ser, estar, pensar e perceber o mundo por meio de uma linguagem artística antes desconhecida. No que diz respeito ao artista adulto, a invenção de seus próprios fins toca na problematização e na análise de seus processos criativos, à procura de outras perguntas e de outras respostas para caminhos almejados.

O lugar de encontro desses fins é a zona dinâmica da desterritorialização apresentada por Deleuze e Guatarri. Desterritorializados, com base no *processo colaborativo em teatro "com" crianças, nós, artistas adultos da Cia. Dos Ditos Cujos de Teatro*, animados em nossos estados de *Devir-Criança*,

fomos tomados pela mudança das fontes de nossas sensações. Passamos a operar a compreensão do mundo por sentidos agora despertados, não em situação de perseverar no ser, mas sim em situação de *ampliação da esfera de presença do ser*.

A proposta de um processo teatral que se estabelece baseado na inventariação da vida de seus atuantes, dá vazão a concepções defendidas por diferentes teóricos teatrais contemporâneos, como o argentino Jorge Dubatti (2007) e a canadense Josette Féral (1985). Guardadas suas particularidades, ambos pensadores apontam para o teatro como espaço de convívio, acontecimento e zona de experiência, em oposição ao teatro como espaço de representação. A experiência da desterritorialização de um grupo de artistas adultos pelo convívio e a inventariação dos modos de ser e estar da criança na contemporaneidade, proporcionou a criação de um processo teatral, mais especificamente da dramaturgia de **pareSER**, que trouxe em suas estruturas o acontecimento da coexistência de durações entre o que foi vivido e imaginado; entre idade adulta e infância; entre passado, presente e futuro; entre analisar e criar; entre ser e parecer.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COELHO, Teixeira. *A Cultura e Seu Contrário*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008, V. 04.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia Del Teatro I: Convívio, Experiência, Subjetividade*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b.

SARMENTO, Manuel. *As Culturas da Infância Nas Encruzilhadas da Segunda Modernidade*. Disponível em: <http://cedic.iec.uminho.pt/Textos_de_Trabalho/textos/encruzilhadas.pdf>. Acesso em: 4 out. 2013.

FÉRAL, Josette. "Performance et Théâtralité: Le Sujet Démystifié". In: FÉRAL, J.;

SAVONA, J. L.; WALKER, E. A. (Dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scene*. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.