

ANA LUIZA PAIVA DE FRANÇA

TEATRO INFANTIL –
HISTÓRIA, REFLEXÕES E CAMINHOS

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção do Grau de
Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. LUIZ AUGUSTO F. RODRIGUES

Niterói

2012

Sumário

1. Introdução	4
2. A arte e o papel social da criança – uma perspectiva histórica	6
3. O teatro infantil no Brasil	14
4. Público infantil: questões acerca do conceito de “Formação de Plateia”	28
5. Teatro infantil hoje: reflexões e caminhos possíveis	33
6. Conclusão	38
7. Bibliografia	40

Lista de ilustrações

FIGURA 1 – Evangeliário de Oto III

FIGURA 2 - La familia de Felipe IV, ou Las Meninas

FIGURA 3 - Putti playing with garlands of fruit

FIGURA 4 - Manipulação teatro de sombras chinesas

FIGURA 5 - Imagem do personagem Polichinelo

FIGURA 6 - Imagens referentes ao espetáculo “O Casaco Encantado”

FIGURA 7 – Espetáculo “Pluft, o Fantasminha”- 1955

FIGURA 8 - Maria Clara Machado

FIGURA 9 – Espetáculo “O Boi e o Burro no Caminho do Belém” – 1953

FIGURA 10 – Maria Clara Machado

FIGURA 11 – Espetáculo “História de Lenços e Ventos” – década de 70

FIGURA 12 - Espetáculo “História de Lenços e Ventos” – anos 2000

FIGURA 13 – Karen Aciloy

FIGURA 14 – Cartaz espetáculo “Eles se casaram e tiveram muito...”

Resumo

Este trabalho apresenta um panorama histórico do teatro infantil no Brasil e no mundo e aponta reflexões pertinentes ao teatro infantil como obra de arte e como produto cultural inserido na sociedade brasileira. Para a realização do estudo utilizou-se o método de revisão e compilação bibliográfica, somado à análise do cenário atual do teatro infantil, principalmente no eixo Rio-Niterói.

Palavras-chave: Teatro, Criança, História.

1. Introdução

O presente estudo foi centrado numa revisão e compilação bibliográfica em relação ao teatro infantil. A escolha do tema se deu pelo fato de minhas atividades profissionais nos últimos anos terem sido, não planejadamente, ligadas ao tema. Formei-me em Artes Cênicas na UNIRIO em 2005. Em 2006 comecei a dar aulas de teatro para crianças em uma escola particular da cidade de Niterói. Desde 2010, os projetos que idealizei, realizei e tento realizar são relacionados com espetáculos de teatro para crianças. Talvez pelo prazer que se sente ao apresentar um trabalho de qualidade para o público infantil. A recepção das crianças ao compartilharem uma manifestação artística em que sabem/percebem/presentem ter havido dedicação é, além de espontânea, muito verdadeira e intensa. Mesmo quando vemos adultos, na plateia de tais manifestações voltadas ao público infantil, é possível vermos em seus olhares o mesmo encantamento da criança, talvez porque, como disse Jung, “em todo adulto espreita uma criança - uma criança eterna, algo que está sempre vindo a ser, que nunca está completo, e que solicita, atenção e educação incessantes”¹.

No último ano, por conta destas escolhas pessoais, comecei a pesquisar mais especificamente sobre argumentos teóricos que as embasassem e no processo de escolha para o tema do trabalho de conclusão do curso de Produção Cultural na UFF, usar minha experiência e ao mesmo tempo aprofundar a pesquisa sobre teatro infantil, pareceu-me a escolha mais acertada.

O teatro infantil me encanta, primeiro porque é teatro, e o teatro talvez seja minha certeza mais eterna. Segundo, porque fala ao público mais receptivo que existe, apesar das diferentes realidades que crianças podem viver, apesar dos sofrimentos possíveis, apesar de todos os pesares, repito, a criança percebe, sem qualquer fundamentação ou conhecimento crítico, que está diante de algo que fala com ela, que foi feito com atenção/estudo/entrega, ela reconhece uma obra de arte.

Ainda assim, o teatro infantil é um fazer artístico que flutua entre as possibilidades de um mercado ativo, porém mais veiculado ao entretenimento, e as dificuldades em viabilizar financeiramente espetáculos inovadores e de qualidade.

Para realizar minha pesquisa, que como foi dito no primeiro parágrafo, foi centrada em revisão e compilação bibliográfica, busquei os autores brasileiros que já escreveram sobre o

¹ JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2000. p.175.

tema. Não há uma vasta bibliografia, mas pude notar que há um crescimento em relação ao tema, tendo encontrado mais no fim do processo, outros trabalhos acadêmicos, de graduação e pós-graduação, realizados nos últimos anos sobre temas afins.

Minhas principais referências teóricas foram Fernando Lomardo que, em 1994, sistematizou a história do teatro infantil no mundo e no Brasil até então, publicando o livro intitulado *O que é teatro infantil; os fundadores do Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantojuvenil (CEPETIN): o escritor, dramaturgo, diretor, crítico de teatro, especialista em Literatura Infantil pela UFF, professor de dramaturgia Carlos Augusto Nazareth e a pesquisadora e escritora Maria Helena Kühner e outros autores reunidos por ela no livro “O teatro dito infantil”* que são responsáveis por uma produção atual e intensa de textos/ações que provocam reflexões teóricas sobre o teatro para crianças; o historiador Phillip Ariès que com seu livro *“História Social da Criança e da Família”* me deu base para relatar a evolução do conceito e do papel social da infância através dos tempos e sociedades. Menos citado, porém de imensa contribuição, o filósofo e grande pensador do séc. XX, Walter Benjamin.

Através da organização dos dados encontrados nestes, e nos outros autores não mencionados agora, procurei identificar nos dados históricos e nas reflexões já feitas, argumentos e explicações que clareassem minhas questões, angústias e esperanças. O texto que produzi foi feito a partir desta “sistematização”, desejando que estas palavras possam ecoar e em alguma proporção, possam contribuir para o teatro infantil no Brasil.

2. A arte e o papel social da criança – uma perspectiva histórica

Tendo como ponto de partida a frase do escritor, dramaturgo, diretor e crítico de teatro Carlos Augusto Nazareth que diz: “a infância é um evento social, pois está condicionada ao ‘olhar da cultura e de um determinado momento histórico’”², tentaremos identificar o papel da infância e o espaço ocupado pela criança nas sociedades, e na arte, através dos tempos.

Segundo Philippe Ariès³, entre os séc. X e XII, a infância foi vista como um período de transição, necessário para que se chegasse ao objetivo final: a fase adulta. Como consequência, na arte não havia interesse ou espaço para qualquer representação realística, ou mesmo idealizada como na arte helenística, deste período da vida. As crianças, quando retratadas em pinturas como o Evangelário de Otto III e tantas outras de cunho religioso em que eram personagens, apareciam como pequenos homens, nunca retratados com as feições reais de uma criança. Mesmo após o séc. XIII, quando se percebe uma maior sensibilização da arte em relação à retratação da infância, esta prática de crianças como miniaturas de homens ainda permanece nas obras, prática usada também na maioria das civilizações arcaicas.



Evangelário de Otto III

Munique – Século XI

A partir de meados do séc. XII encontra-se uma evolução em direção à representação realista: o menino Jesus passa a ser representado de maneira mais sensível e próxima da morfologia real da criança e a ternura associada à maternidade da Virgem Maria passa a

² NAZARETH, Carlos Augusto. *Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2012. p.90.

³ ARIÈS, Phillip. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981. p.50-68.

influenciar as representações de cenas familiares. Porém, esta influência ocorre em casos isolados, permanecendo mais presente na figura do menino Jesus até o XIV.

São nas expressões datadas a partir do séc. XIII que começamos a encontrar com maior frequência, crianças retratadas de forma mais próxima ao sentimento moderno. Nesta fase surge a figura do anjo, retratado como uma criança grande, ou um jovem adolescente, com feições bastante delicadas e graciosas e que se torna muito presente na arte dos séc. XIV e XV, no auge do Renascimento.

Na fase gótica surgiram nas obras, as crianças nuas. Segundo Ariès “seria a alegoria da morte e da alma que introduziria no mundo da forma a nudez infantil”⁴. Em vários momentos da arte medieval encontra-se a imagem da criança, em geral assexuada, como a representação da chegada e da partida da alma - ou da vida e da morte.

Nos séculos XIV e XV houve um grande crescimento do uso do tema da infância sagrada, primeiro limitando-se à iconografia religiosa e depois, através de um lento e gradual processo, os traços de realismo sentimental, presentes desde o séc. XIII nas representações sagradas, chegaram ao profano, aos retratos da vida cotidiana. O séc. XIV marcou também o aparecimento das crianças como personagens em contos e lendas.

Entre os séc. XV e XVI, na chamada “cena de gênero”, em que o foco está nas situações cotidianas, a imagem da criança conquista bastante destaque. Embora o objetivo não fosse descrever o universo infantil, a criança frequentemente aparecia como personagem principal ou secundário nas cenas, misturada aos adultos, representando a realidade da época, em que no cotidiano não havia uma separação do espaço – social e simbólico - entre crianças e adultos.

⁴ *Ibidem*, p.53.



Pintura de Diego Velázquez
La familia de Felipe IV, ou Las Meninas
 (c. 1656, Museu do Prado, Madrid)

A partir do séc. XVI surgiram os Putti, figuras que influenciaram toda a pintura, inclusive a religiosa: os anjos deixaram de parecer como jovens adolescentes e passaram a serem retratados como pequenas crianças nuas; até a figura de Jesus e outras crianças sagradas foram contaminadas pela nudez dos Putti. Embora a nudez da criança estivesse relacionada ao gosto pela nudez clássica, segundo Airès, ela simboliza um movimento em direção ao universo infantil.



"Putti playing with garlands of fruit"
 Tela de [Peter Paul Rubens](#) (1577 - 1640)

Ainda segundo Ariès, pela história da arte, percebemos o movimento de descoberta da infância com início no séc. XIII, mas foi no fim do séc. XIV e início do séc. XVII que os retratos de crianças sozinhas, ou como foco principal nas cenas de família, se multiplicaram e tornaram-se mais significativas. Um interesse em retratar a infância real e não a sacralizada torna-se cada vez maior. O vocabulário próprio do mundo infantil, incluindo onomatopeias de

quem ainda está aprendendo a falar, passaram a ser registrados na literatura. O encantamento característico do convívio próximo com crianças também passou a ser reconhecido e assumido em diferentes formas de arte.

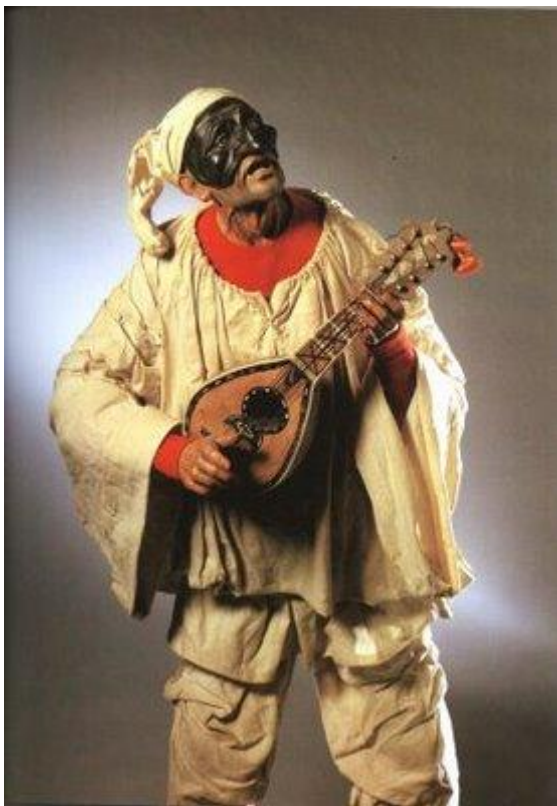
Segundo Fernando Lomardo⁵, é justamente neste período, na Idade Moderna, que o ator francês Dominique Sèraphin cria o primeiro espetáculo ocidental pensado para o público infantil, o “Spectacle des Enfants de France”. Provavelmente não por acaso, Sèraphin era filho de um casal oriundo da *commedia dell’arte*, gênero nascido na Itália no séc. XVI, que através da combinação de suas características básicas - improvisação, humor, uso das máscaras típicas, acrobacias e malabarismos, aconteciam em espaços ao ar livre – aliadas à pouca diferenciação social entre crianças e adultos, deveria conquistar o público infantil presente nas apresentações, ainda que não fossem pensadas para ele.⁶ Sèraphin fundou sua companhia de teatro de sombras em 1776. Tal técnica artística era conhecida como “Sombras chinesas”. Antes disso, os registros anteriores de manifestações de teatro para crianças seriam no oriente, mais precisamente na China, no séc. III A.C., em que companhias itinerantes de bonequeiros apresentavam espetáculos nas residências das classes altas da sociedade.



⁵ LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994. p. 15.

⁶ Em relação ao alcance da *commedia dell’arte*, vale ressaltar que na Europa, foi o primeiro gênero a conseguir suplantar o teatro religioso. Durante a Idade Média “o drama cristão surgiu inevitavelmente como resposta ao problema prático de levar a religião a um povo iletrado” (GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 159) e tornou-se bastante popular, “fornecendo a maior porção de fermento ao drama nascente” (*Ibidem*. p.158).

A iniciativa de Sèraphin influenciou outras investidas voltadas para o público infantil, que até o séc. XX mantiveram, quase exclusivamente, a estética do teatro de bonecos. As exceções eram as manifestações de teatro com cunho educacional ou religioso, que ao contrário do teatro de bonecos, não tinham motivação artística e sim, educativa. Segundo Lomardo⁷, muitos dos personagens/bonecos que através dos tempos, cada vez mais, foram se identificando com o público infantil, descenderam dos arquétipos da *commedia dell'arte*, principalmente do Polichinelo.



O Polichinelo difundiu-se no mundo todo. Às suas características típicas, deboche, grosseria e desrespeito às instituições, somaram-se as peculiaridades absorvidas em cada região, fazendo nascer, por exemplo, o Punch da Inglaterra, o Guignol na França e o João Minhoca no Brasil. (Lomardo, 1994. p. 13)

Aqui no Brasil, os primeiros registros de atividade teatral para crianças também se remetem ao teatro de bonecos, conhecidos aqui como “títeres” ou bonecos de luva e a exemplo da *commedia dell'arte*, embora não fossem destinados ao público infantil, recebiam por parte das crianças uma participação bastante intensa⁸.

A Renovação Pedagógica na virada do séc. XIX para o XX, que dentre outras críticas ao ensino tradicional em vigor, defendia a busca e inserção de experiências pedagógicas alternativas nos sistemas educacionais, acabou por lançar um olhar em direção ao teatro como

⁷ LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994. p. 12-13.

⁸ *Ibidem*, p. 32.

ferramenta pedagógica. Diversos setores da sociedade, como escolas, profissionais de teatro, jornalistas e outros, passaram a estudar as possibilidades que o teatro para crianças oferecia, gerando uma efervescência que, segundo Lomardo, repercutiu no campo estético, fazendo com que na década de 20 já houvesse números significativos de companhias trabalhando com o teatro infantil, “sem envolvimento direto com a questão pedagógica”⁹ em diversas partes do mundo.

Em 1918, na então União Soviética, surge o Teatro da Criança, considerada a primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, feita por atores profissionais, sem o recurso da manipulação de bonecos. Um ano após a Revolução Russa, que levou os bolcheviques ao poder e instaurou o regime socialista no país, o Teatro da Criança, assim como as atividades culturais como um todo, era guiado por um “espírito de excessivo rigor científico”¹⁰.

Ao assistirem os espetáculos da companhia, que tinha direção de Natália Satz, as crianças experimentavam uma autonomia observada. As dimensões do teatro reduzidas, produzindo um ambiente mais receptivo ao público infantil, era um reflexo direto do pensamento da educadora Maria Montessori¹¹, em sintonia portanto, com as novas propostas pedagógicas da época. Lomardo relata que já na bilheteria, após a própria criança comprar seu ingresso, pais e filhos eram encaminhados a setores diferentes e permaneciam isolados uns dos outros até o fim do espetáculo. Não se tratava de uma livre escolha da criança, mas de uma imposição. Para Lomardo, sobre o pretexto de que os pais influenciariam a assimilação da obra, pretendia-se tornar mais fácil o caminho da doutrinação que contribuiria para que aquelas crianças se tornassem bons cidadãos socialistas¹². Na meia hora que antecedia o início das apresentações, uma série de atrações era oferecida como passatempo às crianças. Suas reações a estes estímulos, assim como durante o espetáculo teatral e mesmo após os mesmos, eram registradas por Natália Satz e comitês científicos.

Há muitas dúvidas em relação às reais motivações que geraram o Teatro da Criança - provavelmente havia um forte caráter de controle atrás das propostas pedagógicas – mas

⁹ LOMARDO, Fernando. *História do teatro infantil*. Parte II. Disponível em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/1980410:BlogPost:71488>. Acesso em: 5 out. 2012.

¹⁰ LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994. p. 19-20.

¹¹ Maria Montessori nasceu em 1870 na Itália. Foi considerada a primeira médica do país. Iniciou seu trabalho com educação ao interessar-se pelo aprendizado de crianças especiais. Coursou também Filosofia e Psicologia experimental. O sucesso de suas pesquisas com crianças com dificuldades na aprendizagem ampliaram-se para um método geral de educação infantil, que estimula a autonomia das crianças, oferecendo possibilidades e respeitando suas escolhas. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias/maria-montessori/>. Acesso em: 30 abr. 2012.

¹² LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994. p. 19-21.

independente de seu valor artístico e ideológico, foi uma iniciativa amplamente conhecida e que estimulou o teatro infantil em outros países da Europa.

Com o fim da Segunda Guerra, diversas companhias dedicadas ao teatro infantil surgiram no continente e para Lomardo, além do crescente reconhecimento da arte como importante ferramenta na educação, “a necessidade em oferecer às crianças uma espécie de válvula de escape, após seis anos de horrores”¹³ deve ter sido determinante para o surgimento das companhias.

Na Europa e em outros países em que se tem o registro de companhias de teatro infantil na época, notam-se duas características importantes: a presença de uma dramaturgia especializada e a profissionalização da atividade. Nos países do bloco socialista europeu, houve indiscutível influência do Teatro da Criança de Natália Satz e na Tchecoslováquia, por exemplo, através de recursos estatais, oferecia-se uma programação regular voltada ao público infantil. Na Finlândia, onde o teatro amador sempre foi expressivo, houveram manifestações de teatro feito por crianças e para crianças.

Desde 1938, na Austrália, existia o *Theatre for Children* e após 1945, suas atividades se intensificaram. Desta companhia, Lomardo ressalta que além de divertir, ela propunha discutir questões típicas do universo infantil e foi responsável pelo surgimento do primeiro Clube de Espectadores do país e talvez do mundo¹⁴ – fato que me interessa especialmente, pelo caráter de formação de plateia que discutirei mais adiante.

No México, com a fundação do Instituto Nacional de Belas Artes em 1947, a montagem de “Dom Quixote” foi a primeira voltada ao público infantil e tinha como principal objetivo a formação de plateia. Para Lomardo, este objetivo significa que “ainda não se havia alcançado a noção da infância como uma fase da vida importante em si mesma”¹⁵.

Também após a guerra, na Inglaterra, duas companhias nasceram através do patrocínio estatal: a Companhia de Ópera Glyndebourne e a Young Vic. Sobre a primeira, Lomardo (principal fonte usada para a reconstrução histórica) apresenta poucos dados, diz que era mantida pelo Comitê de Educação de Londres e que sua montagem intitulada “Grandes Esperanças” realizou mais de duzentas sessões pelo país.

Já a Young Vic, que era um braço da companhia oficial de teatro da Inglaterra, a Old Vic, é considerada pelo autor como uma companhia de teatro infanto-juvenil. A companhia durou quatro anos e montou principalmente espetáculos clássicos, pois seu diretor George

¹³ *Ibidem*, p.23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p.25.

Devine não aprovava a dramaturgia para crianças produzida na época. Segundo Lomardo, o diretor declarou ter recebido centenas de textos, “dos quais apenas quatro ou cinco poderiam ser representados”, ainda assim depois de “algum trato”¹⁶. Talvez por não encontrar uma dramaturgia que o interessasse, enquanto diretor da Young Vic, Devine debruçou-se sobre questões estruturais e técnicas, supostamente específicas ao teatro infantil: dimensões e distância entre palco e plateia, treinamento de atores, política de subvenção, iluminação etc. Na Inglaterra, o teatro sempre fez parte da identidade nacional, mantendo as apresentações inclusive durante guerras, porém, neste momento da história, o potencial mercadológico do teatro infantil ainda não havia sido percebido. Por seu primor estético, os espetáculos da Young Vic tornaram-se caros e talvez por isso o governo tenha deixado de patrocinar a companhia em 1949.

Independente de o teatro infantil acontecer impulsionado por motivação artística ou educacional – ou justamente pela presença das duas vertentes – a atividade passou a ser olhada, discutida e incentivada. Em 1952, a UNESCO organizou, em Paris, o Congresso Internacional de Teatro Infantil, com a participação de quinze países, incluindo o Brasil, que se dividiu em duas linhas de discussão: o teatro feito por crianças e adolescentes e o teatro feito para crianças, por adultos. Do Congresso, que pretendia discutir aspectos práticos do teatro infantil no mundo, Lomardo diz que saíram resoluções gerais vagas, embora bem-intencionadas e em alguns temas específicos, se fossem cumpridas teriam contribuído para um avanço significativo na estrutura profissional do teatro infantil. Ao menos no Brasil, não há registros de cumprimento de tais resoluções¹⁷.

Após esta rápida contextualização, que buscou delinear os caminhos que uniram infância e arte ocidental a partir do séc. X e a apresentação de um breve panorama histórico do teatro infantil, no próximo capítulo será traçado, mais especificamente, o percurso do teatro para crianças no Brasil. Vale ressaltar que o “teatro infantil” focado aqui é o teatro feito PARA crianças e não, no sentido também atribuído ao termo, teatro feito POR crianças.

¹⁶ *Ibidem*, p.27.

¹⁷ *Ibidem*, p.30.

3. O teatro infantil no Brasil

Para esta seção do trabalho, será utilizado como fonte, principalmente, o livro de Fernando Lomardo intitulado *O que é teatro infantil*, que busca traçar um panorama histórico consistente e detalhado sobre o tema até a década de 80 do século XX.

No Brasil do séc. XVIII existia, como já foi dito, o teatro feito com bonecos, chamados de “títeres”. Segundo Lomardo, eles se subdividiam em três tipos: os títeres de capote, títeres de porta, ou janela e títeres de sala, ou ópera de títeres. Destes, o autor destaca o primeiro, e o descreve como uma “espécie de homem-teatro”:

Uma pequena trave, montada no próprio homem-teatro por meio de um sistema de ombreiras, sustentava a capa estendida verticalmente, como uma cortina, e por trás destas um bonequeiro manipulava os fantoches que apareciam por sobre a capa. Durante a representação o homem-teatro tocava viola ou violino¹⁸.

Há registros de manifestações similares na Itália, França e na China e na mesma época.

Os títeres de porta, ou janela, serviam-se do hábito muito comum da época, em que as portas eram divididas em parte inferior e superior. Apenas a parte superior era aberta e sobre a parte inferior, escondiam-se os manipuladores e apenas os bonecos apareciam para o público.

O terceiro tipo, os títeres de sala, ou ópera de títeres, provavelmente se destinava ao público adulto. Ao contrário dos dois primeiros, aconteciam em recintos fechados e contavam com mais recursos, como luzes e alguma maquinaria. Para Lomardo, era compatível com o *guignol* francês, um teatro de marionetes com temas exclusivamente adultos¹⁹. O *guignol* é um dos personagens já mencionados, que é identificado como descendente do Polichinelo da *commedia dell'arte*.

Na lacuna entre o séc. XVIII e o XX há alguns registros sobre bonequeiros itinerantes, teatrinhos de circo e algumas montagens caseiras como a Revolta das Flores, promovida pela Princesa Isabel. No séc. XX, como já foi dito, surge no mundo todo, a vertente do teatro com forte função pedagógica. No Brasil, Coelho Netto e Olavo Bilac publicaram obras que pretendiam contribuir com uma contraproposta em relação às práticas tradicionais de ensino em vigor.

A partir de 1915, com uma publicação de Carlos Góis voltada ao público infantil, nota-se um encaminhamento da dramaturgia em direção a um modelo persuasivo, herança jesuítica, que buscava ensinar e enquadrar as crianças em padrões de comportamento

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹ HAND, Richard J., WILSON, Michael. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. Michigan. University of Exeter Press, 2002. p.71.

socialmente agradáveis, assim como fizeram os jesuítas, que usaram o teatro como forte instrumento de catequese. Já no séc. XX, estas ideias prontas que eram passadas através de espetáculos teatrais apontavam, inclusive, uma suposta inferioridade da criança em relação ao adulto. Lomardo destaca na década de 30 duas iniciativas que uniam os dois sentidos atribuídos ao teatro infantil: produziram teatro para crianças e feito por crianças – sempre com a liderança de adultos: o teatro escolar de Joracy Camargo e Henrique Pongetti e a companhia teatral de Olavo de Barros, que contou com Natalia Timberg em seu elenco.

Em 1939, Camargo e Pongetti publicaram peças para serem representadas por crianças, tentando desvincular o teatro de uma atividade profissional. Na introdução buscaram defender a ideia do teatro como jogo (“pode ser feito por qualquer um, em qualquer lugar”), contraditoriamente, davam inúmeras orientações em relação à montagem dos textos. Para Lomardo, tais orientações só afastavam as montagens de um caráter amador e as aproximavam de um espetáculo profissional, para Lúcia Benedetti, em sua obra *Aspectos do Teatro Infantil*, de 1969, “o leitor, por mais inexperiente que seja, ao acabar de ler aquelas breves e práticas sugestões sente-se encorajado a fazer teatro”²⁰. Segundo Lomardo, os textos apresentavam qualidade e linguagem adequada ao universo infantil, porém, mantinham um caráter assumidamente doutrinador e moralista. Na época da publicação das peças, os dois artistas já eram amplamente conhecidos por experiências anteriores no teatro adulto e para o momento, Lúcia aponta a iniciativa como “uma demonstração de afeto”, “de surpreendente beleza para o tempo em que foi editado”²¹. Joracy Camargo era um admirador do Teatro da Criança e chegou a propor um teatro brasileiro feito nos moldes do prédio soviético²².

Com a chegada da década de 50, iniciativas como *O Tablado* e *Os Artistas Unidos* começaram a mudar os rumos do teatro infantil no Brasil, afastando sua dramaturgia de doutrinas moralistas.

O Casaco Encantado

Em 1948, a peça escrita por Lúcia Benedetti e encenada pela companhia chamada *Os Artistas Unidos*, torna-se um divisor de águas para a história do teatro infantil no Brasil.

²⁰ BENEDETTI, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1969. p. 96.

²¹ *Ibidem*.

²² LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994. p. 36.



Programa do espetáculo que estreou em 24 de outubro de 1948 e fotos dos atores caracterizados²³

No campo da dramaturgia, sua principal contribuição foi a ausência de uma lição moral que justificasse aquele enredo. Como já vimos, para a época, tratava-se de uma inovação extremamente significativa. A história, com forte presença do fantástico, conta as aventuras de dois alfaiates que mancham o casaco do rei e tem apenas uma noite para fazer outra peça, tarefa que conseguem realizar. Um bruxo, porém, lança um encanto no casaco, fazendo com que quem o vestisse passasse a pular descontroladamente. No dia seguinte, o rei ignora os pedidos dos alfaiates e veste o casaco. Depois de conseguir se livrar da peça, o soberano simplesmente ordena que os dois sejam decapitados. A filha do rei consegue intervir pelos alfaiates, que ganham uma segunda chance e saem em busca do bruxo, o único que poderia desfazer o encantamento. Nesta jornada, a autora escreveu muitas situações inusitadas e recorrendo com eficiência aos recursos cômicos, consegue finalizar a história, com a vitória do “bem”, mas sem maniqueísmos. Tornando os personagens mais próximos do ser humano real, apesar do mundo fantástico que apresenta, Lúcia os deixa mais críveis. Sabemos que

²³ Fotos do acervo do CBTIJ. Fotógrafo: Calos. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/resgate/lucia_benedetti_fotos.html. Acesso em: 13 jun. 2012.

assim como os adultos, “a criança é sensível à arte que expressa sentimentos”²⁴ e como bem ressaltou Ivo Krugli ela contém em seu universo todos os conflitos e dilemas da vida humana.

O texto ágil e repleto de ação de Benedetti ficou um ano em cartaz e excursionou pelo país, fato que nos remete a segunda contribuição que o espetáculo trouxe: a profissionalização do teatro infantil. O Casaco Encantado foi um sucesso comercial - o feito de permanecer em temporada por um ano foi inédito para produções direcionadas às crianças. Ao mostrar que o teatro infantil era capaz de se tornar um produto, capaz de gerar renda, o espetáculo fez com que se aumentasse o olhar voltado às produções infantis: mais artistas interessando-se em investigar a linguagem e o próprio governo passou a promover ações de incentivo, como prêmios e concursos.

Lomardo diz que nos anos seguintes surgiram muitos artistas produzindo textos para o teatro infantil e que é notável o esforço no sentido da construção de uma dramaturgia mais consistente para crianças, porém, ele aponta a manutenção e até uma eventual acentuação do moralismo nas histórias²⁵. O texto infantil, muitas vezes perde-se na função didática, pois o autor abre mão do conceito de obra de arte e se foca na contribuição educativa, ensinando valores éticos de forma explícita e simplista.

Surgiram muitos espetáculos através da adaptação de textos. A maioria partia dos contos de fadas, que apresentam uma simbologia extremamente rica e, segundo a psicanálise, podem desempenhar importante papel na elaboração e organização dos sentimentos e na relação da criança com o outro. Porém, os espetáculos em questão, focando na função didática, reduziam toda riqueza simbólica dos contos, capaz de atrair o olhar da psicanálise - a um sentido único, não deixando lacunas para múltiplas interpretações que poderiam gerar outros pensamentos e comportamentos, diferentes do que os encenadores desejavam.

Além do enfraquecimento do conteúdo simbólico e da pretensão em ensinar algo, Lomardo destaca a ausência de conflitos bem definidos, pouco aprofundamento das tramas, personagens mal delineados e a falta de soluções criativas, como características que comprometiam a produção dramática²⁶ e tenham feito da peça de Lúcia Benedetti uma das exceções no período. Sobre a própria obra e a atenção que despertou do público, da crítica e

²⁴ KRUGLI, Ivo. “O que é teatro para crianças e jovens? Temas específicos ou formas de representar e comunicar-se com este público?” *In*: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC. Editora Cultura em Movimento, 2003. p.48.

²⁵ LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994. p.40.

²⁶ *Ibidem*. p.43.

dos intelectuais, a autora disse: "tinha sido lançado o teatro para crianças fora dos moldes habituais. Nem escolar, nem amadorístico, mas o teatro como espetáculo de arte"²⁷.

O Tablado

Outra iniciativa que se destacou na década de 50 e até os dias de hoje permanece como uma das mais fortes expressões da dramaturgia para crianças, “do ponto de vista do conjunto de uma obra”²⁸ é a então companhia-escola O Tablado, fundada por Maria Clara Machado, Aníbal Machado e Martim Gonçalves em 1951.



O Tablado

Pluft, o Fantasminha - 1955.

Créditos: Acervo O Tablado

²⁷ SÁ, Álvaro de. *Yan Michalski e o Teatro Tablado*. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/resgate/michalski.htm. Acesso em: 19 out. 2012.

²⁸ LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994. p. 52.



Maria Clara Machado

Créditos: Acervo O Tablado

Os espetáculos produzidos, adultos ou infantis, eram a finalização dos cursos de teatro oferecidos pela escola. A obra teatral escrita por Maria Clara Machado não partiu de uma decisão inicial em tornar O Tablado uma referência em Teatro Infantil, mas assim que percebeu sua habilidade para a encenação e dramaturgia voltada às crianças, a autora, atriz e diretora produziu por mais de trinta anos, espetáculos que são remontados até hoje. Maria Clara dedicou-se ao teatro de bonecos desde o início da década de 40, mas foi com a o prêmio recebido pela peça intitulada O Rapto das Cebolinhas em 1953 que conquistou “seu lugar definitivo no quadro do teatro infantil”²⁹.

O legado de Maria Clara Machado serve tanto ao teatro infantil profissional, como ao teatro amador, que foi justamente o que impulsionou a criação da vasta obra. A artista, que se tornou a personificação de O Tablado, e a própria produção da escola-companhia receberam diferentes críticas, sendo reconhecido pela consistência e ousadia e criticado por uma suposta estagnação e falta de acabamento. O Tablado ocupou um espaço de flutuação entre o amadorismo e a profissionalização, mas que produziu um “teatro de boa qualidade que, se não ofende, também não surpreende”³⁰.

Na segunda metade do século XX as manifestações teatrais visando as crianças se proliferaram mundo afora, porém “sem ter alcançado (ainda?) um perfil que garanta seu

²⁹ CAMPOS, Claudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p.81.

³⁰ *Ibidem*, p. 44.

reconhecimento como realização artística de conformação específica e definida”³¹. Não caberia neste estudo, um maior aprofundamento sobre as críticas e opiniões já emitidas sobre O Tablado, mas cabe certamente, ressaltar e reconhecer a enorme contribuição deixada por Maria Clara Machado e sua escola ao teatro infantil carioca e ao teatro como um todo, pois foi celeiro de atores, cenógrafos, diretores, figurinistas e críticos como Yan Michalski³².



O Boi e o Burro no Caminho do Belém - 1953

Créditos: Acervo O Tablado



Maria Clara Machado foi, junto a Lucia Benedeti, uma das primeiras vozes a “pedir que as peças para crianças tivessem a mesma qualidade literária e cênica dos espetáculos para adultos”.

Décio de Almeida Prado

Maria Clara Machado (1921-2001)

Segundo Décio de Almeida Prado³³, a característica que marca O Tablado, que para ele é “criador do teatro infantil moderno no Brasil”³⁴, “é a fidelidade ao texto poético”³⁵, permitindo que o fruto da imaginação seja “capaz de abolir ocasionalmente as fronteiras entre

³¹ Idem. p. 47

³² Yan Michalski (Czestochowa Polônia 1932 - Rio de Janeiro RJ 1990). Teórico, crítico e ensaísta. Destaca-se no meio teatral como um dos mais combativos e inteligentes críticos de teatro do país, acompanhando um período de revoluções cênicas e também de repressão e censura política. Chegou ao Rio de Janeiro aos 12 anos. Em 1955 frequenta o curso da companhia O Tablado, onde faz suas primeiras experiências como ator e como diretor teatral, participando de mais de treze montagens até 1963. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=863. Acesso em: 23 set. 2012.

³³ Prado, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. O quadro anterior refere-se a este livro, mais precisamente à página 124.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

o verossímil e o inverossímil”³⁶, aproximando o teatro infantil funcionalmente do teatro adulto, como obra de arte.

As produções dos anos 60, embora continuem a tradição das mensagens de cunho moral, as trazem de forma menos explícitas. Os incentivos oficiais ficam resumidos basicamente a concursos de dramaturgia. O golpe militar de 64 traz a demanda de “propagandear” as maravilhas do país, demanda que alcança parte do teatro infantil.

As questões sobre o fazer teatral para crianças giram em torno do “público de amanhã”³⁷, fato que para Lomardo propõe uma espécie de “manobra de guerra”³⁸, em que a criança está sendo treinada para tornar-se, um dia, no futuro, um bom espectador de teatro e como se a arte, sem a proposta de ser educativa, “por si mesma, não fosse também um instrumento adequado para a elaboração de nossa vivência”³⁹.

Como evolução da década, percebemos os personagens melhor delineados, há maior diversificação temática, tramas mais consistentes e um grande aumento de histórias originais é notado. Provavelmente por conta do momento político do país, o comportamento rebelde, que vai na contramão das regras, que até os anos 50 apenas era censurado e “consertado” em cena, passa a ter mais um tipo de recepção na década de 60: o olhar positivo para a figura do resistente, que luta para preservar sua individualidade apesar das pressões sociais.

Das iniciativas teatrais que veem a função educativa como primordial, vale citar o TIPIE (Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação), que se apresentava estruturalmente de forma semelhante a O Tablado, só que em Porto Alegre. Os espetáculos, apresentados em escolas da região e dirigidos pela teatro-educadora Olga Reverbel, eram resultados do aprendizado do grupo-escola.

Entre 1965 e 1972, em São Paulo, há a publicação da revista Teatro da Juventude, feita pela Comissão Estadual de Teatro e dirigida por Tatiana Belinky, que têm a função de refletir sobre as questões sobre teatro escolar e teatro para crianças. Em 1969, é publicado o livro já citado de Lúcia Benedeti, “Aspectos do Teatro Infantil”, o primeiro que tenta discutir a história do teatro infantil brasileiro, além de falar dos “conceitos da época, e também sobre a moral e os costumes vigentes”⁴⁰.

Os anos se passam e o teatro infantil chega à década de 70 com maior consistência dramaturgica e ocupando com mais propriedade a posição de obra de arte. A partir de 74, o

³⁶ *Ibidem*, p. 125.

³⁷ LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994 . p. 56.

³⁸ *Ibidem*, p. 48.

³⁹ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁰ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p. 92.

prêmio Molière de teatro, passa a também escolher os melhores do ano na categoria infantil no Rio e em São Paulo. Em 76, surge o Encontro Nacional de Teatro Infantil - que no ano anterior chamou-se Seminário de Teatro Infantil, organizado pela Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba – reunindo artistas e arte-educadores para a reflexão sobre teatro-educação e teatro infantil⁴¹. Já no fim da década, em 78, o prêmio “Mambembinho”, que era também um programa de intercâmbio cultural, promovia a circulação de espetáculos infantis de diversos estados e em várias capitais. Em São Paulo, a Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude passou a promover oficinas de dramaturgia para autores de teatro infantil. No campo das publicações editoriais, houve grande produção, mas restrita ao teatro educativo. Maria Clara Machado foi a primeira a lançar, em 1971, o livro denominado “100 jogos dramáticos”, que escreveu em parceria com Marta Rosman. “Improvisação para o teatro” de Viola Spolin - referência até hoje na prática do ensino teatral – é traduzido e publicado em 79, dezesseis anos após seu lançamento nos Estados Unidos, dentre outros textos teóricos produzidos ou traduzidos na época.

O teatro infantil, como dito, permaneceu praticamente sem publicações que envolvessem reflexão teórica. Refletindo tal desinteresse, a modalidade ainda sofria com o menosprezo, tendo que adaptar-se estruturalmente e recebendo apoio financeiro significativamente mais baixo que o destinado aos espetáculos adultos – os prêmios giravam em torno de 10% dos valores do teatro adulto⁴².

Neste momento surge uma realidade bastante dúbia. Por um lado, o baixo investimento e a desvalorização se justificavam pela baixa renda gerada pelo teatro infantil. Ao mesmo tempo, algumas companhias escolhiam a atividade apenas pelo apelo econômico e a questão da qualidade ficava comprometida. Propagou-se a errônea ideia de que era fácil, e rentável, fazer teatro infantil, no pior sentido da expressão, ignorando o fato da questão ser “fazer teatro” e indo na direção oposta da conhecida frase de Stanislavski que diz: “O teatro infantil deve ser como o teatro adulto, só que melhor”. Segundo Lomardo, alguns grupos se especializaram no repertório “qualquer coisa” e diz que “a crítica Ana Maria Machado contabiliza, em 1974, entre 81 espetáculos para crianças, dezoito de um mesmo grupo!”⁴³, fato que denuncia a provável ausência de qualquer pesquisa e elaboração artística.

Em relação às temáticas exploradas pelas companhias, percebe-se neste momento, que os contos de fadas permanecem como fonte basicamente para aqueles de apelo

⁴¹ *Ibidem*, p. 65.

⁴² *Ibidem*, p. 69.

⁴³ *Ibidem*, p. 70-71.

exclusivamente econômico, enquanto que as companhias interessadas em construir uma identidade artística própria, explorando a teatralidade na comunicação artística para crianças, redescobriram o folclore e a cultura popular brasileira. Neste ponto, pode-se dizer que o teatro infantil deu um passo a frente ao teatro adulto, em que ainda não se identificava este afastamento da temática universal em direção à brasilidade.

Um dos artistas responsáveis pelas frutíferas pesquisas cênicas da época foi o argentino Ilo Krugli. Para Ana Maria Machado, no Brasil o teatro infantil dividiu-se em “antes e depois de Ilo Krugli”⁴⁴. O artista plástico, que chegou ao Rio em 73, é o autor da peça *História de lenços e ventos*, uma das principais referências no teatro infantil até os dias atuais. Radicado em São Paulo desde 1980, seu grupo Teatro Ventoforte permanece produzindo espetáculos de reconhecido mérito.



Ilo Krugli e elenco em História de Lenços e Ventos, década de 1970.

Ilo honra a ideia na frase de Stanislavski, construindo um teatro que prima pela qualidade da encenação, pela vitalidade na comunicação com a plateia, pelo genial uso do fantástico e por seu forte engajamento político-social. Na encenação de Ilo, “o texto dramático falado perde o valor enquanto elemento central da encenação”⁴⁵ e Ana Maria Machado em entrevista ao *Jornal do Brasil* diz:

⁴⁴ NAZARETH, Carlos Augusto. . *Op. Cit.*, 2012. p.39.

⁴⁵ BELTRAME, Valmor. “Dramaturgia: um pouco das discussões do Festival”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC. Editora Cultura em Movimento, 2003. p. 49,50.

Sacudindo as emoções do público e desafiando a inteligência. Num espetáculo de Ilo, tudo chegava de maneira nova e integrada para uma celebração conjunta com a plateia, numa espécie de ritual mágico: bonecos, atores, música, dança, cenários, adereços, iluminação. Altamente sofisticado em termos estéticos, mas perfeitamente ao alcance da sensibilidade infantil devido a seu poder simbólico e sua verdade interior, Ilo Krugli foi um fenômeno popular. Deixou ramificações e herdeiros – como o grupo Hombu – mas não exatamente seguidores. Porque não há dois Ilos. E o único que há (e continua deslumbrando a plateia paulista) fomentou a rebeldia e a independência dos que trabalharam com ele, para que seguissem seus próprios caminhos. É um artista raro⁴⁶.

Ilo exemplifica com maestria a tendência da década de espetáculos que privilegiam a investigação da encenação, bebendo em fontes da cultura popular, com a ideia do jogo cênico, com a ressignificação de objetos, “cria-se uma dinâmica narrativa em que os mecanismos de transformação e ruptura são mais importantes que o conteúdo do texto”⁴⁷.



Grupo Ventoforte em montagem de História de Lenços e Ventos atual.

Portanto, a década de 70 contribuiu para a ampliação do conceito de narrativa, introduzindo a ideia da escrita cênica, em que outros elementos como a voz, o corpo e o jogo teatral alcançam o patamar já ocupado pelo texto escrito. A figura do “ator-coringa” surge

⁴⁶ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012.

⁴⁷ LOMARDO, Fernando. *Op. Cit.*, 1994, p. 78.

como personificação das múltiplas possibilidades do teatro⁴⁸ que a década propôs experimentar.

Os anos 80 mantiveram todas as tendências e características estéticas já citadas, que vinham se delineando ao passar das décadas do século XX. A principal inovação veio por conta do livro “A Psicanálise dos Contos de Fadas” do alemão Bruno Bettelheim que fala sobre a contribuição que o simbolismo dos contos de fadas pode trazer à elaboração de nossa experiência.

A incorporação desta noção por parte da classe teatral trouxe o conto de fadas de volta ao status de fonte para o teatro infantil de qualidade. Como inspiração, como no caso de “O Dragão Verde” de Maria Clara Machado, ou com adaptações em que, diferente das décadas anteriores, o conteúdo e simbologia originais eram mantidos e os elementos acrescentados vinham da releitura feita pelos artistas em questão, revelando suas identidades estéticas e o desejo de aprofundamento dos símbolos dos contos⁴⁹.

Para Lomardo, o maior ganho da década, que incluiu a redução do humor como presença obrigatória no teatro infantil, veio através da ampliação do conceito de conteúdo, dos temas possíveis e as formas de se fazer um teatro para crianças, fato que desemboca na noção, felizmente bastante reconhecida atualmente, de que o teatro dito infantil pode, e deve, ser capaz de uma “comunicação mais ampla”⁵⁰. O autor diz também que esta década, em alguns momentos, “o número de espetáculos para crianças, de reconhecida qualidade, era maior que o de espetáculos para adultos”⁵¹.

Prosseguindo para a década de 90, vemos nascer o espetáculo destinado especificamente ao público adolescente⁵². Há um aumento do número de prêmios destinados ao teatro infantojuvenil, o que gerou uma maior qualificação dos espetáculos produzidos. Desde então, há uma convivência, falando mais especificamente do universo do Rio de Janeiro, de produções caça-níqueis com outras extremamente comprometidas artisticamente e responsáveis por espetáculos de apurado valor estético.

Entre 1988 e 1991, existiu no Prêmio Coca-Cola de Teatro, as categorias Infantil e Infantojuvenil, em que além da premiação os profissionais recebiam patrocínio. A premiação incentivou a renovação dos espetáculos teatrais, porém, em 91, a categoria Prêmio de Incentivo ao Teatro Infantil foi extinta por falta de recursos. Em 2001, quando Karen Acioly

⁴⁸ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 79-81.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 84.

⁵¹ *Ibidem*, p. 88.

⁵² BELTRAME, Valmor. *Op. Cit.*, 2003. p. 50.

assume a Coordenação de Teatro Infantil na RioArte, resgata proposta levantada no Seminário Criando Público, realizado no ano anterior por profissionais da área, e cria o Prêmio Maria Clara Machado, para preencher a lacuna deixada pelo Prêmio Coca-Cola. Em 2003, o ator Miguel Falabella assumiu a gestão da Rede Municipal de Teatros e paralisou a premiação por supostos seis meses e o prêmio acabou extinto.

Embora as décadas de 80 e 90, com o incentivo do Prêmio Coca-Cola, tenham sido um período áureo do teatro infantil no Rio de Janeiro, Nazareth ressalta que eram iniciativas muito limitadas geograficamente, concentradas na zona sul, mais especificamente no bairro da Gávea. Nada além do túnel⁵³.

Em 2006, o CEPETIN (Centro de Estudo e Pesquisa do Teatro Infantil) que é formado por Carlos Augusto Nazareth e Maria Helena Kühner, ambos fundamentais como fonte para o presente trabalho, e Rômulo Rodrigues, instituiu o Prêmio Zilka Sallaberry, atualmente o único dedicado a valorizar e reconhecer os profissionais que se destacaram pela seriedade e qualidade do trabalho voltado para o público infantil no Rio de Janeiro.

O Prêmio acontece com o patrocínio da OI e o apoio da Porto Seguro Seguros e do Governo do Estado do Rio de Janeiro, através da Lei do ICMS. Sua premiação contempla as seguintes categorias: melhor espetáculo, melhor texto, melhor direção, melhor atriz, melhor cenário, melhor figurino, melhor iluminação, Melhor Música ou Trilha Sonora e prêmio especial⁵⁴.

Também por responsabilidade do CEPETIN, há o Prêmio Ana Maria Machado, um concurso nacional de dramaturgia para textos teatrais infantis, que está em sua quarta edição; o Prêmio Vianinha, para textos jovens em sua primeira edição e o Prêmio Magda Modesto que visa incentivar a literatura dramática e o surgimento de novos dramaturgos, através da premiação de autores brasileiros de textos teatrais inéditos especificamente voltados para o teatro de formas animadas⁵⁵.

O CEPETIN, ativo há seis anos, e o CBTIJ, há dez, são associações formadas por profissionais do teatro infantil que se propõem a defender a valorização do teatro infantil, a discutir e incentivar a reflexão sobre este fazer teatral, contribuindo, em alguma proporção, para a profissionalização na área.

Karen Acioly, atriz, dramaturga e teatróloga, atualmente é uma das principais referências no teatro infantil no Rio de Janeiro. Em 2003, criou o *Centro de Referência do*

⁵³ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p. 114-115.

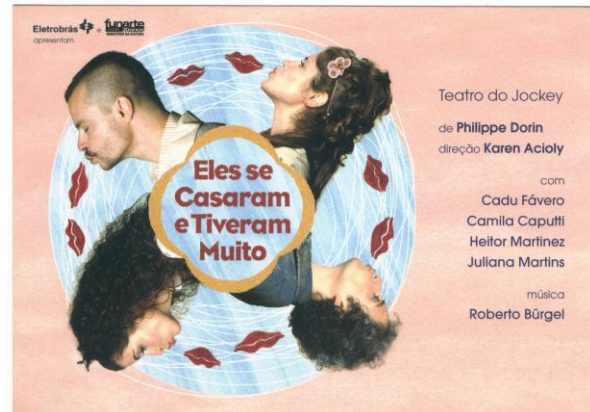
⁵⁴ Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/premios/premio_zilka_salaberry.html. Acesso em: 2 out. 2012.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.cepetin.com.br>. Acesso em: 2 out. 2012.

Teatro Infantil do Rio de Janeiro, no teatro do Jockey, que é conhecido por receber e incentivar espetáculos infantis inovadores nacionais e internacionais, além de estimular o hábito da formação artística de crianças e jovens. Em 2006, sua montagem *Eles se casaram e tiveram muito...* recebeu número recorde de indicações ao Prêmio Zilka Salaberry de Teatro, em sete categorias, inclusive a categoria especial "renovação de linguagens".



Karen Accioly



Karen também criou o FIL – Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens, que já teve dez edições e se firmou como um dos principais festivais de artes cênicas carioca. Espetáculos de teatro, dança, circo e música do Brasil e de outros vinte e um países, no caso da edição de 2012, compõem uma programação variada e que conta também com oficinas, exposições, mesas de leitura, mesas-redondas e busca alcançar todas as idades⁵⁶. O Festival que tem ingressos vendidos a preços populares ou entrada gratuita, conta com o patrocínio da Petrobras, da Oi e apoio da Funarte e da secretaria estadual de Cultura. Mas mesmo após dez anos, com o público crescendo e se diversificando, Karen disse em 2012: “sonho com o dia em que a gente não vai ter que ficar provando que o festival faz com que toda a sociedade cresça em termos humanos”⁵⁷.

⁵⁶ Disponível em: <http://www.fil.art.br/>. Acesso em: 2 out. 2012.

⁵⁷ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/karen-accioly-festeja-dez-anos-do-festival-internacional-intercambio-de-linguagens-6130331>. Acesso em: 2 out. 2012.

4. Público infantil: questões acerca do conceito de “Formação de Plateia”

A nossa não é apenas uma profissão em si, é uma atitude, é uma forma de expressão, o que significa que a criança que vai ao teatro e vê os atores fazendo, refazendo, criando, recriando, reinventando tudo sem limites, essa criança vai desenvolver uma disposição e uma energia para, ao longo da vida dela, não engolir teses, saber ter jogo de cintura, reinventar sua própria vida e, sobretudo, brincar muito, em todas as situações, não importa com que idade esteja. Para estar vivo é preciso estar o tempo todo criando⁵⁸.

Enquanto artista de teatro, ao idealizar/escrever/refletir sobre um projeto teatral sempre se faz muito presente a questão da qualidade do que pretendo oferecer ao público e creio que apenas espetáculos embasados artisticamente podem gerar o desejo do retorno à experiências semelhantes. Especificamente, quando se trata do teatro infantil, surge o argumento chamado formação de plateia, que para mim tem significados claros e positivos em relação ao indivíduo que forma tal plateia e ao fazer teatral de forma ampla. Porém, é válido refletir e esclarecer algumas questões sobre o uso e motivação da expressão.

Há, em alguma instância, uma forma de pensar a formação de plateia no teatro infantil que a coloca em um lugar em que a própria criança é vista apenas como meio, como parte inevitável no caminho, para que se conquiste um público de teatro adulto satisfatório no futuro. À exemplo do que ocorreu na Idade Média, neste caso a vivência da infância perde importância, tornando a arte feita para crianças apenas uma forma de “captura”. No entanto, iniciativas teatrais, e artísticas de forma geral, que têm como único objetivo “formar plateias” empobrecem o conceito e o papel da obra de arte dentro das sociedades. A imaginação, como diz Vigotski, “não é um divertimento ocioso da mente, mas uma função vital necessária”⁵⁹.

Outra questão que surge associada ao argumento citado no parágrafo acima e que se faz oportuno refletir sobre seu uso e sentido é a já mencionada e criticada por Fernando Lomardo: um olhar na criança como “o adulto de amanhã”. O teatro não deve ser pensado somente sob o prisma de sua contribuição pedagógica, “e muito menos para repassar conceitos ou ensinar comportamentos e atitudes”⁶⁰, o que fatalmente reduz e distorce seu sentido e função como obra de arte. Um fato que talvez esteja no âmago desta questão seja que “em nosso sistema econômico é o envolvimento do indivíduo com a produção de bens

⁵⁸ Disponível em: <http://www.globoteatro.com.br/artigos-950-ilo-krugli-um-tributo.htm>. Acesso em: 2 out. 2012.

⁵⁹ VIGOTSKI, Levi S. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Editora Ática, 2009. p.20.

⁶⁰ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p. 106.

que acaba caracterizando o grau de atenção que a sociedade é capaz de lhe conferir”⁶¹. É válido lembrar que o olhar de Lomardo é datado no ano de 1994. Hoje, o capitalismo já reconheceu na criança um extenso e próspero mercado de consumo no presente e não como investimento futuro. O investimento para conquistá-las é alto em diversos nichos de mercado, pois embora elas não sejam financeiramente produtivas, sua capacidade em gerar consumo vem crescendo vertiginosamente, pelos novos arranjos familiares, que muitas vezes acabam dando à criança o poder de barganha - presentes no lugar de companhia - e pelo aumento da influência na decisão de compra das famílias, consequência da valorização social da infância. Apesar do expressivo papel social da criança hoje, persiste o uso eventual do teatro como ferramenta para “transmitir um saber, uma convicção, uma ideologia”, colocando a criança numa posição de “dependência quanto ao saber e à experiência dos adultos criadores”⁶², podendo tornar o teatro um instrumento de opressão. Independente da idade do público “o teatro não foi feito para ensinar”⁶³. É interessante ressaltar que apesar do poder de compra concedido a criança, este está intimamente ligado ao encantamento e sedução que sofrem pelas campanhas publicitárias, e o teatro, não costuma ter suporte financeiro para grandes investimentos em propaganda, o que limita seu alcance de divulgação em relação às crianças, diminuindo ainda mais a liberdade de escolha, pois geralmente são os adultos que fazem a escolha da peça que será assistida.

Segundo Walter Benjamin, a infância é uma fase importante para a aquisição das experiências que deixarão as impressões no inconsciente e, conseqüentemente, formarão os hábitos do adulto⁶⁴. O caminho da formação de plateias depende da combinação de muitos fatores, como cita Carlos Augusto Nazareth, “a continuidade da ação, a sensação de prazer e felicidade despertados pela ação, o desejo de repetição da ação [...] a qualidade da ação”⁶⁵. Sabendo que se trata de um conceito que leva em conta a subjetividade pessoal em sua análise, passemos a questão da qualidade do produto oferecido às crianças. Não há garantias de que uma criança que tenha acesso frequente a espetáculos teatrais será uma consumidora de bens artísticos no futuro, até porque são muitos os fatores pessoais e socioeconômicos que interferem neste processo. Porém, para que haja a possibilidade da criação do hábito, é

⁶¹ *Ibidem*, p. 31.

⁶² FALEIRO, José Ronaldo. “O artístico e o pedagógico ontem e hoje. No teatro para a infância e juventude”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003. p.123.

⁶³ BRECHT, Bertold. *apud*. Nazareth, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p.60.

⁶⁴ SOUZA, Aparecida Maria Sales de. “A temática da infância sob a visão de Walter Benjamin”. In: REVISTA MEMENTO V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011. Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/51>. Acesso em: 26 set. 2012.

⁶⁵ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p.103.

primordial que o espectador usufrua de prazer estético. O hábito, segundo Nazareth, tem como sentido geral, “a propriedade de conservar as modificações recebidas”⁶⁶ e pode ser visto como um meio que nos oferece ferramentas para que possamos agir mais facilmente. Ao menos quando se trata do hábito ligado ao prazer, não podemos pensá-lo de forma passiva, algo que possa ser implantado no indivíduo e que se manterá independente do desejo do mesmo. A fruição da arte, embora essencial, está diretamente ligada ao prazer, a sensibilidade que nos liga e possibilita o prazer estético. Nazareth cita frase do livro “A insustentável leveza do ser” de Milan Kundera que diz “a felicidade é o desejo pela repetição”, para falar sobre a formação deste tipo de hábito que vem deste desejo de repetir, de sentir-se novamente de determinada maneira⁶⁷ e Benjamin diz: “os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror”⁶⁸.

Assim, chegamos a questão da recepção, que é diferente para cada indivíduo. O que agrada a alguns, pode ser rejeitado por outros. O que nos leva a pensar na afirmação de Maria Teresinha Heimann em reflexão por ocasião do Fenatib – Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau que diz: “ter sensibilidade para determinada linguagem vem da educação do sentimento, do olhar, da formação da sociedade em que vivemos e das próprias experiências daquilo que nos rodeia”⁶⁹. Mas, como já dito, o sentimento de prazer “não tem valor igual para todos”⁷⁰ e portanto, é um caminho pessoal que leva a identificarmos o que para nós é belo - aqui vale a pena citar dois sentidos atribuídos ao belo, o primeiro de Kant: “cada um chama de agradável o que o satisfaz; de Belo, o que lhe agrada”⁷¹. Já Croce, diz que parece-nos lícito e oportuno definir a beleza como “expressão bem-sucedida, ou melhor, como expressão pura e simples, pois a expressão, quando não é bem-sucedida, não é expressão”⁷². Heimann conclui “enquanto contempladores de arte, vamos utilizando a nossa percepção estética aliada às nossas experiências e vivências”⁷³, tornando nosso julgamento subjetivo. Embora haja a subjetividade do gosto, que faz com que nos identifiquemos mais com esta ou aquela linguagem, Nazareth afirma que “apenas o espetáculo de qualidade é capaz de formar

⁶⁶ *Ibidem*, p.101.

⁶⁷ *Ibidem*, p.101.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – volume 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 253.

⁶⁹ HEIMANN, Maria Teresinha. “De ética e estética: noções a serem lembradas”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003. p.115.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ KANT, Emmanuel. *Crítica do juízo, Volume 5*. Disponível em: <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=1684> Acesso em: 23.out.2012.

⁷² CROCE, Benedetto. *Estética*. p. 92. Disponível em: <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=1684>. Acesso em: 23.out.2012.

⁷³ HEIMANN, Maria Teresinha. *Op. Cit.*, 2003. p. 118.

hábito, de produzir desejo de repetição, ocasionado pela sensação de prazer e felicidade nestes encontrados” e citando Peter Brook diz que estas sensações – o prazer estético – só existem “onde há qualidade”⁷⁴.

É de suma importância que a busca e pesquisa no teatro infantil seja tão aprofundada quanto no teatro adulto, adolescente, para qualquer idade que se destine, para que possa se desvencilhar da noção de “teatrinho”, que o inferioriza em relação a outras obras de arte. As crianças, como diz Benjamin, “não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem”⁷⁵. As mudanças e rupturas ocorridas através dos séculos, que nos levaram a sociedade moderna, “resultaram na privatização do espaço familiar que passa a ser organizado em torno da criança”⁷⁶. Como vimos, o conceito de infância é móvel e ajustável. A infância é reconhecida atualmente como uma fase tão importante, em alguns aspectos até mais, quanto outras fases da vida humana. Porém, embora a criança esteja em algumas classes sociais, superprotegida, com seus direitos garantidos, em outras, não tem nenhum deles assegurado, pois infelizmente ter uma legislação que garanta direitos, no Brasil ainda não é garantia de execução. De forma contraditória, até mesmo esta infância protegida, encontra-se ameaçada pelas pretensões e expectativas dos mesmos adultos protetores. Cada vez mais a criança precisa preparar-se para o futuro, e volta, por outra via, a ser vista como um “adulto em miniatura”⁷⁷. Nossa sociedade pós-moderna que viu a consolidação do “capitalismo, a industrialização em série, a tecnologia, a cultura do efêmero, o consumismo e a aceleração da vida cotidiana” tornou a infância “incompleta, a criança menos criativa e menos espontânea”⁷⁸. A arte que envolve o universo infantil, deve ser pensada com especial atenção à toda multiplicidade de infâncias convivendo, ao momento primordial na “formação do indivíduo” que é a infância e portanto, ciente de sua responsabilidade, deve ser construída, não com o foco na formação de plateias, mas na construção do indivíduo e neste processo, a “vivência das artes é fundamental”⁷⁹. Segundo Vigotski, “as emoções provocadas pelas imagens artísticas fantásticas das páginas de um livro ou do palco de teatro são completamente reais e vividas por nós de verdade, franca e

⁷⁴ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p. 102.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brincar e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 94.

⁷⁶ ROCHA, Eloísa Acires Candal. “Infância: entre a subordinação e a criação”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003. p. 128.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 129.

⁷⁸ SOUZA, Aparecida Maria Sales de. “A temática da infância sob a visão de Walter Benjamin”. In : *REVISTA MEMENTO* V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011. Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/51>. Acesso em: 5 out. 2012.

⁷⁹ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p. 104.

profundamente”⁸⁰ e este efeito, para ele, só se dá porque as obras de arte “possuem sua própria lógica interna”⁸¹. Quando produtos sem qualquer comprometimento artístico, construídos (se é que se pode usar o termo neste caso) pensados como uma forma rápida e prática de se fazer dinheiro, colocam-se no mercado (porque infelizmente há espaço para eles no mercado “profissional”) como espetáculos de teatro infantil, eles não serão capazes de tocar profundamente o público, produzindo efeitos e afetos, e criando a possibilidade de talvez, contribuir na construção dos indivíduos que partilharam da experiência.

É importante também questionarmos a contribuição que o teatro pode oferecer, quando muitas vezes é visto como matéria secundária. Nazareth relata que no I Seminário Formação de Plateia para o Teatro, em 2008, organizada pelo Memorial da América Latina e pela Associação de Produtores Teatrais Independentes (APTI) a então secretária de educação de São Paulo Maria Helena Guimarães de Castro declarou: “o teatro na escola ajuda a desenvolver as principais competências do aluno: a leitura e a escrita”⁸². Esta tendência - que como percebemos foi sendo superada com muito custo através do esforço de artistas - que faz o teatro perder-se na função didática é uma visão empobrecida e junto ao “teatro qualquer coisa”, já denunciado por Lomardo sobre a década de 70, pode tornar-se “um des-serviço à desejada formação desse hábito de assistir determinadas manifestações artísticas”⁸³.

Torna-se cada vez mais evidente o fato de que é necessário que o teatro infantil esteja presente nas reflexões acadêmicas, nas pesquisas atonais, nas investigações dramatúrgicas, levando-se em consideração todos os saberes que o interpassam, para que possa ser visto como obra de arte e não como atividade situada entre o amadorismo, o consumismo e a função pedagógica.

⁸⁰ VIGOTSKI, Levi S. *Op. Cit.*, 2009. p.29.

⁸¹ *Ibidem*, p.33.

⁸² NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.*, 2012. p. 106.

⁸³ *Ibidem*.

5. Teatro infantil hoje: reflexões e caminhos possíveis

Enfim, é uma ocasião de rever a produção teatral, visando a torná-la, mais que mera técnica, algo capaz de dar asas à criatividade e à invenção, de enfrentar o desafio de unir ao talento a maturidade e o conhecimento indispensáveis a tornar o artista capaz não só de realizar a função social do teatro como de suscitar e/ou transmitir certa sensibilidade poética, curiosidade e carinho pela essência do ser humano.⁸⁴

Hoje, após muitas discussões sobre objetivos, estética, conteúdo, mensagens e metalinguagens, é incrível a quantidade de produções que, muito abaixo do nível mínimo de qualidade, permanecem se colocando no mercado, como teatro infantil e como bem ressalta Lourival Andrade Jr, seguem distanciando a criança das salas de espetáculo⁸⁵.

Na cidade de Niterói, onde resido desde 1994, onde dou aulas de teatro desde 2006 e onde fiz a graduação que tem como trabalho de conclusão a presente monografia, percebe-se a triste realidade de um mercado reduzido, dominado por “empresários do teatro” colocando em cena, nos teatros mais expressivos da cidade, produções que geralmente carregam no título personagens famosos de contos de fadas, no elenco, quase que prioritariamente, jovens que sonham em serem atores e atrizes, mas que, porém, ainda não se profissionalizaram. Este cenário cultural faz com que a maior parte da população tenha uma ideia errônea sobre o que é teatro infantil – algo situado entre a normalidade e a banalização da “chatice” e a aproximação do fazer da própria criança e, portanto não profissional, já que muitos dos atores são alunos dos cursos das mesmas companhias. Não se deseja com este comentário menosprezar este fazer teatral da criança ou do adolescente, ou de um adulto que faz aulas de teatro, ao contrário, como atriz e professora de teatro sou uma entusiasta da prática teatral de forma não profissional, porém o espaço profissional deve ser ocupado por profissionais.

Além das temporadas “profissionais” em que diretores/produtores profissionais “dão chance” a aspirantes a artistas, mas cobram ingresso como se trabalhassem com profissionais, há também os projetos da prefeitura da cidade, como o “Férias Nota Dez” que, segundo edital⁸⁶, tem a proposta de através de atividades lúdico-pedagógicas, esportivas e artísticas, evitar a evasão escolar, integrar a comunidade escolar, além de reforçar e garantir os níveis nutricionais dos alunos da rede pública municipal de ensino durante o período de férias e

⁸⁴ KÜHNER, Maria Helena. Por que, agora, um livro? In: KÜHNER, Maria Helena (org). Teatro dito infantil. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003. p.12.

⁸⁵ ANDRADE JR. Lourival. “Um paradigma de nosso tempo: dessacralizar a criança”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003. p.28.

⁸⁶ Edital Férias Nota Dez. Disponível em: <http://www.educacaoniteroi.com.br/processo-simplificado-ferias-nota-10.pdf>. Acesso em: 5 out. 2012.

recesso escolar. Os espetáculos levados às escolas são muitas vezes peças improvisadas, organizadas por produtores que a cada edição trazem uma “releitura” improvisada de clássicos, sob o argumento do humor. Mais uma vez, justamente no nicho social em que o público tem menos oportunidade de vivenciar a experiência artística, por tratar-se de classes em que o foco está na subsistência, onde o teatro poderia ser transformador como desejou Bertold Brecht - “o princípio que quis aplicar ao teatro, é o de que não basta se contentar em dar uma interpretação do mundo; é preciso também transformá-lo”⁸⁷ - ele não é plenamente realizado e portanto, não deve tocar aquelas crianças com toda a potência e profundidade que poderia.

A falta de espetáculos com maior profissionalização, como no caso de programas como o “Férias Nota Dez”, pode ser explicada pelo baixo valor oferecido como cachê. No ano de 2012, por cada apresentação de duas horas, em que os custos de transporte ficava a cargo dos contratados, foi pago o valor de R\$620,00⁸⁸. Este valor dificulta a viabilização da realização de espetáculos profissionais, que contem com equipe de artistas, técnicos, presença de cenário, figurinos, enfim, uma estrutura completa. Porém, para que se mantenha um ciclo de exploração o valor pode ser suficiente, já que para pessoas que sonham em subir no palco, qualquer quantia é bem-vinda, pois além de não dependerem do cachê para sobreviver, como no caso do profissional, o que desejam é a emoção do palco. Produtores “profissionais” se valem destes desejos de tantos e embolsam boa parte do cachê, oferecendo produtos sem qualquer comprometimento artístico às crianças, tamanha é a falta de profissionalização e mesmo o descaso pela prática do teatro infantil.

Infelizmente, exemplos semelhantes são fáceis de encontrar. No estado do Rio, é bastante presente o “teatrinho de shopping”, com organização geralmente similar ao que acontece nos teatros da cidade de Niterói. Com uma programação que chega a trocar de espetáculo toda semana e feitos sempre pelas mesmas equipes. São produtos feitos literalmente “a toque de caixa”, que se valem, muitas vezes, da presença de alguns bons atores que conseguem improvisar de forma satisfatória os clássicos que costumam apresentar, comumente sem nenhum ensaio.

Este tipo de práticas, reconhecidas erroneamente como teatro infantil, fazem parte do que Nazareth chama de “*a estética perversa do teatro infantil*”.

⁸⁷ BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L’Arche, 1963, p. 265-266. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm>

⁸⁸Edital Férias Nota Dez. *Op.Cit.*

Essa característica foi se estabelecendo insidiosamente e mediadores desavisados e/ou desinteressados passaram a entender essa estética da expressão teatral para crianças como: “teatrinho infantil é assim mesmo” e, espichados em suas poltronas, quase adormecidos, mal veem o que está em cena.

A criança, se muito pequena, fica atenta apenas à mágica – tenta encontrar um jogo, já que o teatral não a atrai o suficiente [...] Se a criança é maior, sua inquietação revela o desinteresse pelo que está em cena⁸⁹.

Neste ciclo que mantém as apresentações em cartaz ao passar dos anos, há a responsabilidade de muitos: produtores, artistas, empresas e pais. A criança, que é a ponta da estrutura, corre o sério risco de afastar-se da arte, por acabar com uma percepção distorcida do que é a expressão artística. E isto é extremamente lamentável para a formação do ser humano, em que a presença da arte é fundamental.

Ao pensarmos na responsabilidade dos pais, que levam as crianças a estas apresentações “teatrais” será que fazem as escolhas “por falta de informação, de preocupação, de senso crítico e estético” ou mesmo comodismo? É interessante lembrarmos que em um país como o nosso, com tamanha desigualdade, com uma formação educacional cheia de lacunas – e não me refiro somente a precariedade do ensino público, mas também a falta de reflexão e consciência social no ensino privado – em que a arte se confunde com o entretenimento e muitas vezes é vista como um bem de consumo supérfluo, é grande a probabilidade de estes pais, que não sabem escolher espetáculos de qualidade para seus filhos, talvez eles mesmos não frequentem o teatro ou o façam em ocasiões muito específicas, seduzidos por algum grande sucesso comercial. Diante da falta de senso crítico, os contos de fadas, que falam direto a memória afetiva dos pais acabam sendo escolhidos, sem qualquer olhar crítico antes, durante ou depois da experiência. Nazareth, sobre isso diz:

e, dentro do teatro, apenas se transportam no tempo, abandonam o senso crítico e, na maioria das vezes, nem estabelecem um julgamento de valor, porque partem da memória afetiva e o que eles veem ali é a história que têm na memória, não a que está no palco⁹⁰.

Infelizmente, esta estética perversa não acomete apenas os contos de fadas ou as releituras de clássicos da Disney, segundo Nazareth, a identificamos também em todas as produções em que se define “de forma estática o que seja teatro para criança”⁹¹. A presença deste tipo de apresentação caracterizada como teatro infantil, há muitos anos, como vimos pelo menos desde a década de 70, empobrece este segmento artístico, mas convive,

⁸⁹ NAZARETH, Carlos Augusto. *Op. Cit.* 2012. p.73.

⁹⁰ *Ibidem.* p.74.

⁹¹ *Ibidem.*

felizmente, com iniciativas de qualidade, comprometidas com o fazer teatral e com o público que está nas plateias.

É importante pensar no papel do produtor cultural neste processo. A produção é uma área que também sofre com a falta de profissionalização e de profissionalismo e o teatro infantil, pela falta de prestígio que ainda tem, acaba sendo um mercado vasto para os maus produtores. Cada vez mais, há a necessidade de que produtores qualificados e honestos tomem o território do teatro infantil para sua responsabilidade. Talvez seja oportuno que dentro das universidades e cursos técnicos haja matérias que discutam o universo infantil que está contido na produção cultural das comunidades. Na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), quando cursei a graduação de Artes Cênicas entre 2002 e 2005, não havia qualquer disciplina sobre o teatro infantil, pelo contrário, tive um professor que afirmava que o teatro infantil não era teatro. Hoje, felizmente, já há a disciplina Teatro Infantojuvenil, que além de contextualizar historicamente e levantar questões teóricas, tem como uma das formas de avaliação o processo de construção e apresentação de cenas. Uma disciplina que discuta o papel da criança nas sociedades e a consequente necessidade de uma produção artística, não só teatral, que investigue a comunicação com elas pode contribuir imensamente para a profissionalização e a valorização do fazer artístico voltado para a criança.

Espectáculos infantis belos, voltando aqui a definição de Croce, belo como expressão pura e simples, tocam indivíduos de qualquer idade, pois o teatro quando acontece não tem fronteiras de idade. É provável que a recepção ocorra de maneiras diferentes, por conta das diferenças não só de faixa etária, mas de vivências, registros de memória, classe social, enfim, em função da infinidade de facetas que interpassam a formação dos indivíduos, mas quase inevitavelmente todos que compartilharem de uma expressão artística plena serão tocados e, em alguma proporção, transformados. Muito provavelmente pela profissão que escolhi, frequentemente estou na plateia de espetáculos infantis mesmo sem ter filhos e me sinto agraciada por encenações lúdicas, de alto valor poético, que trazem a cena histórias com verdade e imaginação, emocionando, divertindo e provocando algum tipo de reflexão. Penso que uma melhor definição seria não um teatro para crianças, mas teatro feito principalmente para as crianças; pensando na linguagem que fale melhor com elas, mas não exclusivamente. E falo de linguagem pois acredito que delimitar áreas temáticas que interessam a crianças acaba estrangulando as possibilidades. O universo da criança está contido na realidade humana e de alguma forma, sabe/presente todas as alegrias e agonias de seu mundo.

Defender um TEATRO INFANTIL comprometido e de qualidade é defender um TEATRO comprometido e de qualidade.

6. Conclusão

Para que o teatro infantil continue a render obras de arte e cada vez menos haja espaço para produções caça-níqueis, é necessária a união de muitos esforços. Certamente, a maior responsabilidade recai em artistas e produtores, que realizando teatro infantil qualificado e profissional e lutando por sua valorização vão abrindo caminhos e tentam consolidá-lo socialmente como obra de arte.

O ser humano, ao longo da vida, não alcança nunca uma forma cristalizada, que o defina como um indivíduo completamente formado. Estamos, em qualquer época da vida, independente de nossa vontade, aptos, ou destinados, a nos transformarmos. O público infantil é formado por indivíduos em fase de alto potencial de formação/transformação. A criança, ao menos na atual concepção de infância, já que vimos que se trata de um conceito móvel, ocupa um espaço social de grande absorção. O homem é fruto do ambiente, “corresponde a toda forma, a todo traço que ele percebe, em sua capacidade de reproduzi-los”⁹². Em tempos de televisão e internet, cada vez mais há a dissolução do limite entre temas e hábitos de adultos ou de criança.

Contraditoriamente, a televisão ajuda a divulgar o conceito da infância, que na prática é mais real em famílias com maior poder aquisitivo. Casos extremos, de crianças que vivem a miséria, o abandono, trabalho escravo, convívio com dependentes químicos e outras situações limites, podem tornar os envolvidos, crianças e adultos, alheios ao conceito atual de criança. Fora isso, o senso comum e o esforço são em sentido à proteção da criança, ainda que esta seja um adulto em miniatura. Vivemos uma época de muitas dicotomias e o teatro feito para crianças precisa encontrar seu lugar como obra de arte que serve à criança, no universo maior da arte do nosso tempo, ciente de todos os saberes e demandas que se interpassam e constroem as especificidades do(s) universo(s) da criança brasileira. Pesquisar o que é comum e o que é específico e descobrir formas de comunicação artísticas que contem com toda a poesia, criatividade, lirismo, emoção, verdade...enfim todo o profissionalismo que as crianças merecem.

Pensar e agir de forma a abrir caminhos para que as produções sérias e qualificadas sejam valorizadas e reconhecidas pelo grande público e não fiquem restritas a uma pequena parcela da sociedade, ou massacradas por grandes produções que se assemelham mais ao show do que ao teatro se faz oportuno e necessário. Este esforço não é restrito ao teatro

⁹² BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo. Summus Editorial. 1984. p.59.

infantil, mas em toda manifestação artística voltada principalmente para criança. De certo, esta necessidade de aumento de alcance é uma questão para a arte no Brasil, não somente para aquela direcionada às crianças. Porém, no caso específico do teatro infantil, há a presença forte, quase tradicional, de produções desqualificadas que ocupam o mercado e confundem a ideia que uma parcela da sociedade constrói sobre o que é teatro infantil.

O teatro infantil não pode ser confundido com teatro amador. Há que se defenda esta prática nas instituições de formação de técnicos e artistas. Há que se desenhe historicamente o conceito de infância para explicar o porquê de o teatro infantil ter sido colocado em um degrau abaixo do teatro adulto. Deve haver um esforço para que os espetáculos sérios e brilhantes que são produzidos alcancem um público maior, e mais diversificado, um esforço no sentido de tornar do conhecimento de todos, o poder que um espetáculo teatral feito principalmente para a criança pode ter, parafraseando Karen Acioly, de contribuir para que toda a sociedade cresça em termos humanos. E artísticos. E humanos.

Bibliografia

- ANDRADE JR. Lourival. “Um paradigma de nosso tempo: dessacralizar a criança”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003.
- ARIÈS, Phillip. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- BELTRAME, Valmor. “Dramaturgia: um pouco das discussões do Festival”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003.
- BENEDETTI, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo. Summus Editorial. 1984.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- FALEIRO, José Ronaldo. “O artístico e o pedagógico ontem e hoje. No teatro para a infância e juventude”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HAND, Richard J., WILSON, Michael. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. Michigan. University of Exeter Press, 2002.
- HEIMANN, Maria Teresinha. “De ética e estética: noções a serem lembradas”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003.
- KRUGLI, Ilo. “O que é teatro para crianças e jovens? Temas específicos ou formas de representar e comunicar-se com este público?” In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC. Editora Cultura em Movimento, 2003.

KÜHNER, Maria Helena. “Por que, agora, um livro?” In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994.

NAZARETH, Carlos Augusto. *Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2012.

ROCHA, Eloísa Acires Candal. “Infância: entre a subordinação e a criação”. In: KÜHNER, Maria Helena (org). *Teatro dito infantil*. Blumenau, SC: Editora Cultura em Movimento, 2003.

SOUZA, Aparecida Maria Sales de. “A temática da infância sob a visão de Walter Benjamin”. *REVISTA MEMENTO* V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011. Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura.

VIGOTSKI, Levi S. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

Referências eletrônicas

BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L’Arche, 1963, p. 265-266. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm>.

CROCE, Benedetto. *Estética*. p. 92. Disponível em: <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=1684>. Acesso em: 23.out.2012.

KANT, Emmanuel. *Crítica do juízo, Volume 5*. Disponível em: <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=1684> Acesso em: 23.out.2012.

LOMARDO, Fernando. *História do teatro infantil*. Parte II. Disponível em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/1980410:BlogPost:71488>. Acesso em: 5 out. 2012.

SOUZA, Aparecida Maria Sales de. “A temática da infância sob a visão de Walter Benjamin”. In: *REVISTA MEMENTO* V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011. Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/51>. Acesso em: 26 set. 2012.

SITE INFO-ESCOLA - <http://www.infoescola.com/biografias/maria-montZessori/>

SITE DO CBTIJ - <http://www.cbtij.org.br>

SITE DO CEPETIN – <http://www.cepetin.com.br/>

SITE DO ITAU CULTURAL -

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=person
alidades_biografia&cd_verbete=863](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=person
alidades_biografia&cd_verbete=863)

SITE FESTIVAL INTERNACIONAL INTERCÂMBIO DE LINGUAGENS -

<http://www.fil.art.br/>

SITE JORNAL O GLOBO - [http://oglobo.globo.com/cultura/karen-acioly-festeja-dez-anos-
do-festival-internacional-intercambio-de-linguagens-6130331](http://oglobo.globo.com/cultura/karen-acioly-festeja-dez-anos-
do-festival-internacional-intercambio-de-linguagens-6130331)

SITE GLOBO TEATRO [http://www.globoteatro.com.br/artigos-950-ilo-krugli-um-
tributo.htm](http://www.globoteatro.com.br/artigos-950-ilo-krugli-um-
tributo.htm)

SITE FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE NITERÓI -

<http://www.educacaoniteroi.com.br/processo-simplificado-ferias-nota-10.pdf>