

Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes

Curso de Teatro

Lucas de Carvalho Larcher Pinto

**...TEATRO INFANTOJUVENIL:
O NARRADOR COMO EIXO DE UMA POSSÍVEL LINGUAGEM**

Uberlândia

2014

Lucas de Carvalho Larcher Pinto

**...TEATRO INFANTOJUVENIL:
O NARRADOR COMO EIXO DE UMA POSSÍVEL LINGUAGEM**

Monografia apresentada como trabalho de conclusão do curso de graduação em Teatro ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Teatro - Habilitação em Interpretação Teatral.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vilma Campos.

Uberlândia

2014

Banca examinadora:

Prof. Me. Getúlio Góis

Prof.^a Ma. Mariene Perobelli

Prof. Dr. Mario Piragibe

Prof.^a Dr.^a Vilma Campos - Orientadora

À minha "vó Fifu", por tudo!

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia, em especial ao curso de graduação em Teatro, por meio de seu corpo docente e técnico, pela oportunidade de compartilhar (trans)formações...

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelas bolsas de Iniciação Científica e de graduação sanduíche no exterior, que contribuíram para este trabalho se desenvolver e se aprofundar...

À Prof.^a Dr.^a Vilma Campos, por acompanhar meu processo de pesquisa, oferecendo muito mais do que generosidade, atenção e carinho neste percurso... Por caminhar junto, mesmo sem saber "onde vamos chegar"...

À Prof.^a Ma. Mariene Perobelli, ao Prof. Dr. Mário Piragibe e ao Prof. Me. Getúlio Góis, por terem aceitado participar da banca examinadora desta monografia...

Ao Teatro do Miúdo, em especial à Prof.^a Ma. Ana Carla Machado...

À Trupe de Truões e aos seus atores: Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Laís Batista, Maria de Maria, Ricardo Augusto, Ronan Vaz e Welerson Freitas... Ao Prof. Dr. Paulo Merísio...

Ao Grupo Autônomos de Teatro e às suas atrizes: Amanda Barbosa Vieira, Juliana Ferreira Prados e Laís Batista Costa... Ao Prof. Dr. Mario Piragibe...

Aos meus queridos e especiais amigos, que comigo compartilharam suas vidas nos últimos anos: Hanna Perez, Guilherme Conrado, Renata Sanchez, Eluhara Resende, Joaquim Vital, Wesley Nunes, Roberta Liz, Clara Bevilaqua, Rafael Michalichem e João Augusto...

À minha família por acreditar e incentivar minhas escolhas... por colaborar e transformar meus sonhos em realidade... pelo carinho e compreensão...

A Deus, em seus diversos nomes e em suas diferentes formas...

As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua, por conta própria, o seu caminho...

Mário Quintana

RESUMO

No presente trabalho, compartilhamos apontamentos sobre a utilização da narrativa como texto teatral em espetáculos voltados para crianças e jovens na atualidade. Para isso, realizamos um levantamento bibliográfico sobre Teatro Infantojuvenil e narrativa, assim como o estudo de três produções teatrais da cidade de Uberlândia-MG. Relacionando a teoria estudada com a prática teatral observada no local em que a pesquisa se desenvolveu, promovemos, ainda, entrevistas com os artistas envolvidos nas montagens em foco. Tudo isso possibilitou construir a ideia de que, independente das diferentes concepções estéticas e poéticas, das matrizes dramatúrgicas e dos contextos de produção, existe uma possível linguagem cênica que vem caracterizando o Teatro Infantojuvenil brasileiro das últimas décadas - em que as peças uberlandenses se inserem. Nesta linguagem, a figura do narrador, além de ser o responsável pela oralização da narrativa, parece agir como eixo articulador quando presente em cena.

Palavras chave: Teatro Infantojuvenil; linguagem cênica; narrativa; narrador.

SUMÁRIO

NARRANDO EM 1ª PESSOA	8
...TEATRO INFANTOJUVENIL:	11
O início da pesquisa	11
Os livros especializados no Brasil	11
Outras referências	13
Uma definição	14
A infância	14
... e a juventude	16
Afinal, de qual acepção estamos falando?	17
...UMA POSSÍVEL LINGUAGEM.	19
Antecedentes	19
Primeiras experiências européias	20
De Anchieta ao Teatro Escolar	23
O Teatro da Criança	24
<i>O Casaco encantado</i> (1948)	25
O Tablado	26
A década de 60	27
Lenços, ventos e transformações	28
Desde então	29
Recorrências	30
... O NARRADOR COMO EIXO DE...	32
A narrativa	32
A narrativa e o teatro	33
Gêneros literários	34
Os narradores segundo Benjamin	36
Dois universos	37
Personagens cênicos e literários	40
Os narradores ou atores-rapsodos	41
<i>Simbá, o marujo</i> e <i>O Feitiço</i> : os narradores de dentro	41
<i>O soldadinho de chumbo</i> : o narrador puro	43
A linearidade das narrativas	44
Denotação e conotação	46
RETICÊNCIAS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

NARRANDO EM 1ª PESSOA

Caro leitor,

A pesquisa aqui registrada começou em agosto de 2011, ano em que instigado em investigar as possibilidades cênicas do Teatro produzido para crianças e jovens, dei início ao meu projeto de Iniciação Científica, através de uma bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Meu plano de trabalho era denominado *A narrativa no Teatro infanto-juvenil: Teoria, Análise e Prática* e integrava a pesquisa docente *Tecendo Fios: Narrativa, Memória e Máscara na Formação e na Criação Teatral*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Vilma Campos.

Naquele projeto, realizado até meados do ano de 2012, tinha como objetivo investigar a maneira como a narrativa vinha sendo utilizada enquanto texto teatral em espetáculos voltados para crianças e jovens. Para isso, realizei um levantamento bibliográfico - de caráter revisativo - sobre Teatro Infantojuvenil e narrativa no papel de texto teatral, assim como um estudo de produções teatrais da cidade de Uberlândia-MG. Com o intuito de relacionar a teoria com a prática teatral do local em que a pesquisa se desenvolveu, promovi, ainda, com os diretores e com os atores que exerciam a função de narradores nas produções em foco entrevistas¹ individuais e em grupo, abordando questões caras à pesquisa.

Sobre os espetáculos escolhidos para o estudo, devo destacar que foram utilizados como critério de seleção: a presença da figura do narrador em cena - uma vez que este é o representante da utilização da narrativa como texto teatral -, a pesquisa dos grupos em relação ao Teatro Infantojuvenil, como também a continuidade de trabalho ao longo de alguns anos. As peças selecionadas foram: *Simbá, o marujo*, do grupo Trupe de Truões, apresentada a partir do ano de 2008, *O soldadinho de chumbo*, do grupo Teatro do Miúdo, apresentada no ano de 2009, e *O Feitiço*, do grupo Autônomos de Teatro, apresentada a partir do ano de 2011.

De uma forma ou de outra, ambas possuem como tronco comum as pesquisas desenvolvidas pela Trupe de Truões sobre Teatro Infantojuvenil. Surgido no antigo curso de Artes Cênicas da UFU no ano de 2002, este grupo contou com vários integrantes ao longo de sua trajetória, como Ana Carla Machado, diretora de *O soldadinho de Chumbo*, que iniciou sua pesquisa sobre o Teatro Infantojuvenil e o Teatro de Formas Animadas naquele coletivo.

¹ Essas entrevistas geraram o material intitulado **Caderno de Entrevistas**, fonte anexa ao artigo que leva o nome do plano de trabalho do PIBIC, - publicado na Revista virtual **Horizonte Científico**[#] no ano de 2013 - e que se encontra disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/17816>.

A Trupe de Truões também influenciou de maneira contundente a montagem do espetáculo *O Feitiço*, pois embora este tenha sido resultante de uma disciplina do atual curso de Teatro da UFU, o docente responsável pela unidade curricular foi o Prof. Dr. Paulo Merísio, que atuou na citada universidade entre os anos de 2000 a 2009 e, até hoje, desempenha a função de diretor artístico da Trupe de Truões, trazendo como marca em grande parte dos espetáculos que dirige a presença da narrativa. Uma influência direta de sua participação no Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, e das práticas/conceitos de Romance em cena, de Aderbal Freire-Filho, e de ator-rapsodo, de Luiz Arthur Nunes.

[...]

No período de finalização da bolsa de PIBIC, fui contemplado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – através do programa Ciência sem Fronteiras - com uma bolsa de graduação sanduíche no exterior para realizar um ano de estudos na Universidade de Évora, em Portugal. Lá vivi entre os meses de setembro de 2012 e Junho de 2013. A experiência de estudos em terras lusitanas, além de me proporcionar uma amplitude de visão sobre o fazer teatral em outra cultura, propiciou-me, também, (re)pensar e (re)avaliar a pesquisa que vinha desenvolvendo em meu país de origem.

Ao retornar ao Brasil, em 2013, decidi que meu trabalho de conclusão de curso seria um aprofundamento das questões estudadas em minha bolsa de Iniciação Científica, uma vez que, mesmo em outro país, aspectos sobre o Teatro Infantojuvenil continuavam a me instigar e me interessar. Desejava continuar minha pesquisa através de um enfoque no teatro para as jovens gerações em que as repetições e os jargões sobre o tema fossem por ora dispensados, pensando o processo de criação teatral para crianças e jovens a partir de um olhar muito mais artístico do que pedagógico.

Sendo assim, o trabalho que aqui apresento é uma revisita àquela investigação com a inclusão de novas descobertas, principalmente no campo de estruturação da escrita. Instigado pelas palavras de Jorge Larrosa Bondía, em suas *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002), em especial pelo trecho no qual o autor menciona que escrever sobre “as coisas” é dar sentido a si mesmo, percebi que não haveria uma forma mais sincera de apresentar este trabalho senão narrá-lo em primeira pessoa, seja do singular – como em grande parte desta Introdução -, ou do plural – como no restante do texto.

Ao me inserir como emissor e interlocutor de um discurso, apresento-me a você, leitor, não apenas como uma voz distanciada que compartilha os resultados de uma pesquisa. Mas, sim, como um pesquisador debruçando-se sobre o tema apresentado e, como não poderia deixar de ser no universo das Artes, encontrando muito mais interrogações e reticências do que pontos finais sobre as questões

aqui levantadas. Ademais, utilizando-me do eu – nesta Introdução -, de início, sinto-me mais à vontade também para compartilhar o percurso de pesquisa - que me levou a escrever o que escrevi, e como escrevi - e a organização deste trabalho.

É necessário destacar que a escrita aqui apresentada se constrói através de uma estruturação textual na qual, por vezes, as reticências são utilizadas como mecanismos coesivos e recursos expressivos quando me faltam palavras sobre determinado assunto ou, quando realizo digressões em meus pensamentos. Trata-se, portanto, de uma metáfora da incompletude, das porosidades e dos espaços em aberto existentes neste trabalho, pois compreendo que a pesquisa aqui descrita, como qualquer outra, encontra-se-á sempre inacabada.

[...]

Esta monografia está organizada e estruturada em três capítulos que inter-relacionam os três importantes tópicos que a compõem e que juntos formam seu título. A saber: o Teatro Infantojuvenil, a existência de uma possível linguagem cênica que caracteriza as produções voltadas para crianças e jovens no Brasil e, por fim, a narrativa como texto teatral levada à cena pela figura do narrador, que também parece ser o articulador da linguagem citada.

Neste sentido, no primeiro capítulo, apresento um estado da arte em relação às publicações sobre o teatro voltado para as crianças e os jovens em nosso país. Tecendo considerações sobre a infância e a juventude, discorro sobre a complexidade do termo Teatro Infantojuvenil como um agrupamento de variadas produções e manifestações teatrais.

No segundo capítulo, traço um breve panorama histórico dos espetáculos teatrais voltados para o público infantojuvenil, com ênfase no Brasil, listando - mesmo que em linhas gerais - elementos expressivos que vão se tornando recorrentes, em diferentes concepções estéticas e poéticas, assim como das matrizes dramatúrgicas, e parecem formar uma possível linguagem cênica desta/nesta categoria teatral, na qual se inserem as montagens uberlandenses.

E, por fim, no terceiro capítulo, elegendo o narrador como eixo de uma ideia de linguagem, abordo a narrativa como texto teatral espetáculos selecionados neste/para estudo e traço breves apontamentos sobre o papel do narrador como o responsável pela oralização da narrativa.

No mais, desejo-lhe uma boa leitura, despertando interrogações, exclamações e reticências em seus pensamentos e, caso for, em seu fazer teatral.

Com carinho

Lucas

...TEATRO INFANTOJUVENIL:

O início da pesquisa

Ao iniciarmos esta pesquisa, tínhamos como questão proposta responder a seguinte pergunta: "Como se caracteriza a utilização da narrativa como texto teatral em espetáculos infantojuvenis da atualidade?", muito embora seu contexto tenha se especificado com o tempo. E, para chegarmos a uma resposta satisfatória para esta indagação, foi preciso traçar uma estratégia de investigação, na qual outras perguntas surgiram e suas respostas se mostraram fundamentais para darmos prosseguimento ao objetivo que nos acompanhava desde o início.

A primeira dessas novas perguntas diz respeito ao que seria Teatro Infantojuvenil. Procurando um possível conceito para o termo, descobrimos que, na atual bibliografia especializada sobre o tema existente em nosso país, em apenas um número restrito de trabalhos Teatro Infantil é definido. Já o termo Teatro Infantojuvenil nem ao menos chega a ser citado.

Sendo assim, passamos a compreender que, antes mesmo de tentarmos descobrir uma possível conceitualização para a categoria de espetáculos que nos propomos estudar, precisávamos traçar, pelo menos de modo panorâmico, o histórico das publicações especializadas sobre o assunto no Brasil e, com isso, realizar articulações e conexões de suas especificidades.

Os livros especializados no Brasil

A bibliografia especializada sobre o teatro para crianças e jovens no Brasil tem como marco inicial o livro *Aspectos do Teatro Infantil* (1969) de Lúcia Benedetti. Publicada no último ano da década de sessenta, a obra da autora precursora do Teatro Infantojuvenil profissional brasileiro – conforme veremos no capítulo II deste trabalho – trata-se de um feito de valor incontestável, já que registra a crescente preocupação dos autores da transição da década de sessenta para a de setenta com as reflexões sobre o fazer teatral para aquele público específico. E, ainda, documenta o período em que a produção teatral para a infância e a juventude ganha difusão nas casas de espetáculos em nosso país.

Mesmo que, de certo modo, presa a conceitos, a costumes e à moral vigente da época do lançamento de seu livro, Benedetti apresenta ao leitor de seus escritos as possíveis origens, assim como alguns dos “princípios” - a seu ver - do teatro feito para as jovens gerações, relacionando diversas áreas do conhecimento humano, como a História, a Pedagogia e as Artes. Seu livro se manteve como referência bibliográfica única no Brasil por aproximadamente quinze anos.

Maria Lúcia Pupo, ao escrever *No Reino da Desigualdade* (1991), - obra que, assim como a de Benedetti, é caracterizada como uma das pioneiras em relação à análise do Teatro Infantojuvenil brasileiro -, destaca a dificuldade com relação a existência de um suporte bibliográfico nacional com relação ao tema. Logo na Introdução de seu livro, a autora relata que, à época de sua escrita, artigos esparsos de criadores, e eventualmente de jornalistas e críticos especializados eram as principais referências sobre o teatro para crianças e jovens:

O exame da bibliografia especializada na área surpreende o leitor, exatamente pela ausência de títulos relevantes, tanto em termos históricos quanto em termos de uma crítica mais consequente. Tema de interesse multidisciplinar que possibilita, o teatro infantil não tem sido objeto de uma produção crítica significativa. (PUPO, 1991, p. 21)

Após décadas do lançamento da primeira edição da obra de Pupo, o panorama referente às publicações especializadas sobre o Teatro para as jovens gerações parece ter mudado consideravelmente em nosso país. Mesmo não sendo muitos os títulos existentes nas prateleiras de nossas bibliotecas e/ou livrarias sobre o assunto, comparando-se a situação presente com a do início da década de noventa, contamos com um número razoável de livros atualizados e consideravelmente difundidos, os quais se debruçam especificamente nas produções voltadas para a infância e/ou juventude.

Dentre os títulos hoje existentes, destacamos alguns, para além dos dois supracitados, uma vez que, em sua maioria, foram utilizados neste trabalho como referências. São eles: *A linguagem no Teatro Infantil* (1984) de Marco Camarotti, *O que é teatro infantil?* (1994) de Fernando Lomardo, *Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil* (1995) de Dudu Sandroni, *O teatro dito infantil* (2003) com organização de Maria Helena Kunher, *Pecinha é a vozinha* (2003) de Dib Carneiro Neto, *Cacos de infância - teatro da solidão compartilhada* (2004) de Marina Marcondes Machado e *Iº Catálogo Livre de Teatro infantil* (2009) de Karen Acioly.

Além dos títulos mencionados, também sobressaltam como possíveis referências bibliográficas para nossa pesquisa outras publicações nacionais que trazem importantes informações sobre o Teatro Infantojuvenil. É o caso de biografias de autores e diretores como Maria Clara Machado, Tatiana Belinky e Ilo Krugli², textos dramaturgicos produzidos para o Teatro Infantojuvenil em diferentes épocas e contextos, revistas como *Teatro da Juventude*³ e *Cadernos de Teatro*⁴ - que embora não

² Para maiores informações, consultar: CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Maria Clara Machado**. São Paulo: EDUSP, 1998.; ROVERI, Sérgio. **Tatiana Belinky: ...E Quem Quiser Que Conte Outra**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.; ABREU, Ieda de. **Ilo Krugli: Poesia Rasgada**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.

³ Revista lançada em 1965 por Tatiana Belinky, quando a mesma organizou um setor infantojuvenil na Comissão Estadual de Teatro de São Paulo. Nos moldes dos cadernos de teatro existentes em países da Europa e Estados Unidos, a publicação além de conter textos teatrais, tinha uma área reservada para artigos sobre dramaturgia, direção, iluminação, cenografia, figurino, sonoplastia, interpretação, entre outras coisas, além de dicas de leituras e uma seção de cartas, onde os leitores deixavam registradas ali, a sua opinião.

⁴ Revista lançada em 1956 pelo Teatro O Tablado que tinha como objetivo disponibilizar informações relativas às artes

sejam mais publicadas, podem ser encontradas em livrarias especializadas e em acervos institucionais -, além de livros cujos tópicos tangenciam o Teatro Infantojuvenil, como: *Improvisação para o teatro* (1979) de Viola Spolin, *Jogos teatrais* (1984) de Ingrid Dormien Koudela, *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos* (1991) de Ana Maria Amaral, *A pedagogia do espectador* (2003) de Flávio Desgranges e *Teatro com meninos e meninas de rua: Nos caminhos do Ventoforte* (2008) de Marcia Pompeo Nogueira.

Outras referências

A existência de páginas na internet pertencentes a centros de estudo sobre o teatro para crianças e jovens ampliou, nos últimos anos, as referências sobre o tema, ao disponibilizarem, por meio de conteúdo online, artigos e reflexões sobre o mesmo. Deste modo, tanto o Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ)⁵ e o Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantojuvenil (CEPETIN)⁶ vêm contribuindo atualmente de maneira considerável com as discussões e as questões relacionadas ao teatro produzido para as jovens gerações no Brasil.

Entre o conteúdo disponível no acervo de textos teóricos do CBTIJ, destacam-se, em especial, as pesquisas de caráter acadêmico, como por exemplo: *Relações entre a animação de formas e aspectos contemporâneos de encenação no teatro de Ilo Krugli* (1999) de Mario Piragibe, *O conhecimento em jogo no teatro para crianças* (2004) de André dos Santos Brilhante, *O enigma da morte no teatro de Vladimir Capella* (2004) de Cibele Paula Troyano Terçaroli e *Dramaturgia contemporânea infantil no Rio de Janeiro: A busca de novos caminhos* (2007) de Adriana de Assis Pacheco Dacache. Sendo a primeira utilizada como referência neste trabalho.

No entanto, não são apenas as páginas dos centros de estudos sobre o teatro destinado a crianças e jovens que podemos encontrar trabalhos relacionados ao tema aqui em foco. Através de bancos de dados de algumas universidades, qualquer internauta curioso ou pesquisador interessado pelo assunto pode ter acesso a pesquisas de pós-graduação.

Dentre as pesquisas sobre o Teatro Infantojuvenil, destacam-se dissertações de mestrado referentes tanto à dramaturgia especializada, quanto à encenação, e até mesmo sobre o trabalho do ator ou a recepção do público infantojuvenil. Embora não citadas ao longo deste trabalho, tomamos contato com pesquisas neste âmbito, tais como: *Teatro Infantil, crianças espectadoras, escola – Um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção* (2005) de Taís Ferreira; *Panos e Lendas: Três décadas de história*

cênicas para todo o Brasil, fornecendo material teórico para pequenos grupos amadores e atores iniciantes, principalmente aqueles que estavam longe das capitais. Sua diretora responsável era Maria Clara Machado, e seus mais de 150 números contavam com o apoio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, ligado à UNESCO.

⁵ Para maiores informações, consultar: www.cbtij.org.br

⁶ Para maiores informações, consultar: www.cepetin.com.br

(2007) de Fábio Emílio Superbi; *Tatiana Belinky: A história de uma contadora de histórias* (2008) de Karin Dormien Mellone; *Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o Teatro Infantil no Brasil* (2008) de Miguel Vellinho Vieira; *Construção atoral para o Teatro Infantil: Uma proposta de criação cênica* (2010) de André Ferraz Sitônio de Assis; e *Acima de tudo, Teatro! Um olhar sobre a produção teatral para crianças e jovens a partir de Porto Alegre* (2010) de Gilberto Fonseca.

Uma definição

Levando em consideração as informações disponíveis nas referências apresentadas nos itens constituintes deste capítulo, pudemos observar que a definição, ou uma possível conceitualização, do termo Teatro Infantojuvenil é algo complexo atualmente. Em primeira instância, se analisarmos a constituição morfológica do mesmo – o termo Teatro Infantojuvenil -, perceberemos que o adjetivo presente neste pode adquirir uma ambiguidade ao caracterizar seu substantivo.

Nesta pesquisa tomaremos de suporte a definição para Teatro Infantil contida na obra de Lomardo, fazendo posteriormente uma analogia com o termo Teatro Infantojuvenil. Para o autor (1994, p. 7), “existem, hoje, basicamente duas modalidades de teatro infantil: aquele que é feito por pessoas adultas, para que as crianças assistam; e aquele que é encenado pelas próprias crianças, geralmente com sentido pedagógico”. Ampliando a tentativa de definição de Teatro Infantil, feita por Lomardo, para Teatro Infantojuvenil, podemos, então, falar em teatro feito por crianças e jovens, assim como em teatro feito para crianças e jovens.

Tratando-se de um termo amplo, o Teatro Infantojuvenil designa, assim, um conjunto de manifestações espetaculares, ou práticas teatrais, que são concebidas, em maior ou menor escala, para o público infantojuvenil. Contudo, como qualquer manifestação ou produção artística, o Teatro Infantojuvenil é mutável, carrega em si a volatilidade necessária para se adequar aos paradigmas e desafios de cada tempo, - conforme veremos no capítulo II deste trabalho - , tal como os conceitos de infância e de juventude que com o teatro se relacionam formando o termo em questão.

A infância

Ao refletirmos sobre a infância, devemos levar em conta que, ao longo dos séculos, as crianças vêm assumindo diferentes papéis de acordo com a época e a sociedade em que estão inseridas. Sendo assim, a infância não pode ser caracterizada apenas como uma etapa de desenvolvimento biológico do ser humano, mas também, como uma categoria social que estabelece interações, desde cedo, com a experiência sócio-histórica dos adultos – que um dia foram crianças - e do mundo por eles criado.

Philippe Ariès, pesquisador francês, em seu já clássico livro *História social da criança e da família* (1981), historiciza o surgimento e a evolução do conceito de infância, bem como sua compreensão no contexto da época de publicação de sua obra. Baseando suas pesquisas principalmente em fontes iconográficas e textuais, Ariès traça um rico painel sobre o tema, lançando luzes sobre a infância e a sua situação desde as civilizações pré-históricas.

A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinhas pequenas, ela se transformava em homem jovem. (ARIÈS, 1981, p.10).

Com base nas informações contidas nos estudos de Ariès, podemos dizer que a concepção da infância como a compreendemos ainda hoje não existia como algo distinto da idade adulta durante a Idade Média. Sendo assim, o entendimento da criança como um ser com necessidades de um tratamento especial, diferente daquele fornecido aos mais velhos, ainda não havia sido desenvolvido neste período histórico. Para a sociedade medieval, o importante era que a criança – homem ou mulher de pequeno tamanho - crescesse rapidamente para ser incluída no universo do trabalho, principalmente.

Se, no universo dos desenhos e das pinturas, foi somente por volta do século XIII que as crianças começaram a ser representadas não mais como adultos miniaturizados, surgindo imagens de crianças um pouco mais próximas do sentimento moderno, será a partir do século XVII que o conceito de criança, tal como o conhecemos hoje, começará a se solidificar no cotidiano europeu.

Constituindo um ideal muito caro ao Iluminismo, a concepção moderna de infância e de criança estará ligada à ascensão social da burguesia, que tinha como parte importante de seu projeto político-social o cuidado com as novas gerações, enquanto suas sucessoras no poder. Da aproximação entre os pais e seus filhos, surgiu o sentimento de família e de infância que até então não existia. As crianças se tornaram o centro das atenções das casas, e as famílias começaram a se organizar em torno delas.

Durante o século XVII, a papariação foi considerada como algo prejudicial à infância, tornando as crianças mimadas e mal-educadas. Com o intuito de resolver esta questão, foi proposta a educação dos pequenos, agora como detentores das premissas básicas da moral e dos bons costumes. Esta incumbência foi entregue às escolas, que após ser uma exclusividade dos meninos, a partir do século XVIII passaram a ser frequentadas por meninas também. E, ainda, neste mesmo século, serão divididas para o povo e para as classes burguesa e aristocrática – tal como veremos no capítulo II com relação à criação de salas de espetáculos e a produção teatral voltada para infância e juventude neste mesmo século.

...ao lado da instalação e desenvolvimento das escolas, e a crescente preocupação das famílias com a formação das crianças, a partir do século XVIII, os usufrutos culturais, até então de

domínio exclusivo dos adultos, são estendidos aos pequenos, ou desenvolvidos especialmente para eles. Neste conjunto, estão produtos culturais tais como a literatura e o teatro para a criança.

...e a juventude

Em seu processo de desenvolvimento até a idade adulta, o ser humano passa por transformações e diferenciações profundas que são indispensáveis para se chegar à constituição de sua personalidade. A esta fase de transformações damos o nome de juventude, sendo ela entendida como o trânsito entre a infância e a idade adulta, período caracterizado pela imaturidade sexual.

Tal como ocorreu com a noção de infância, a consolidação da concepção de juventude está relacionada com um contexto histórico. Neste caso, estamos falando de um período recente: meados do século XX, época de transformações da consciência, dos valores e do comportamento na civilização ocidental. É época de tentativas inquietas, de buscas por novas vias de expressão do indivíduo e de suas relações com o mundo.

Hoje, a juventude vem sendo caracterizada por diversos órgãos sociais e governamentais com variações etárias na abrangência do conceito. Para a Assembleia Geral das Nações Unidas (AGNU)⁷, por exemplo, jovem é qualquer pessoa pertencente a faixa etária compreendida entre 15 e 24 anos. Já para a Justiça Brasileira, de acordo com a *PEC da Juventude*⁸ aprovada pelo Congresso em Setembro de 2010, jovem é todo cidadão que compreende a idade entre 15 e 29 anos, sendo dividido em: jovem-adolescente, jovem-jovem e jovem-adulto.

Deste modo, podemos perceber que o conceito de juventude possui variações em sua estrutura. Além disso, os diferentes contextos econômicos, sociais, históricos e culturais nos quais os jovens estão inseridos são outros fatores que imprimem variabilidade à ideia. Daí a necessidade de se localizar em espaço e tempo os jovens dos quais, a cada momento e em cada circunstância, estamos falando.

Na atual sociedade capitalista em que nos inserimos, o mercado de consumo e os meios de comunicação social são dois fatores determinantes na formação da identidade juvenil. Nessa perspectiva, a juventude não está isolada das questões do mundo contemporâneo. Ser jovem tem sido hoje usufruir de um status incompleto, caracterizado por um período de formação, compreendido entre a puberdade e o exercício dos papéis reservados aos adultos. Se, por um lado, ser jovem a caminho da vida adulta é assumir suas capacidades, limitações e potencialidades, por outro lado, é também atender às expectativas da família, da escola, do trabalho e dos demais agentes sociais presentes em sua

⁷ Para maiores informações, consultar: www.onu.org.br

⁸ Para maiores informações, consultar: www.juventude.gov.br

realidade.

Eloísa Candal Rocha, em seu artigo *Entre a subordinação e a criação* (2003), ao se referir à infância, explicita o fato de que são muitos os fatores responsáveis por sua configuração. Fazendo uma analogia, podemos constatar que os aspectos citados pela autora, que condicionam e caracterizam a infância, não serão diferentes no caso da juventude.

Inicialmente, tomemos como pressuposto que a infância não é uma só, ou seja, as crianças não vivem a infância de forma homogênea ou uniforme em nenhum dos seus aspectos: econômico, social, cultural, lúdico, alimentar etc. Só podemos concordar que o que identifica a criança é o fato de constituir-se num ser humano de pouca idade, podemos também afirmar que a forma como ela vive este momento será determinada por condições sociais, por tempos e espaços sociais próprios de cada contexto. (ROCHA, 2003, p. 128)

Utilizando mais uma vez as palavras de Rocha, podemos dizer que as questões enfrentadas pelos jovens de hoje não são muito distintas das enfrentadas pelas crianças. Infância e juventude se deparam atualmente com desafios semelhantes. Ao mesmo tempo que possuem suas especificidades enquanto categorias sociais, ambas se inserem, convivem e são parte de um mundo proposto por adultos, em que o sublime e o grotesco convivem lado a lado.

No mundo moderno, a inocência infantil (vista como um momento de preservação) e a violência contra a criança (como reflexo de uma extrema imposição) convivem no mesmo espaço. O “direito” de compartilhar do mundo adulto representa, de fato, a própria ausência de direitos da criança, sobretudo da criança pobre. Com as crianças que têm sua infância furtada por condições de existência adversas ao mundo infantil do exercício do sonho e da liberdade, a sociedade compartilha as mazelas do capitalismo voraz: a miséria, a criminalidade, e, “na melhor das hipóteses”, a conformadora inserção no mundo do trabalho. (ROCHA, 2003, p.130)

[...]

Afinal, de qual acepção estamos falando?

Apoiando-nos nas palavras de Eugênio Tadeu, autor do artigo *Um ponto de vista sobre o teatro para crianças* (2011) - e mais uma vez ampliando o termo Teatro Infantil para Teatro Infantojuvenil -, levaremos em consideração a existência de diferentes relações entre teatro, infância e juventude, como também de diferentes concepções de trabalhos. Ou seja, “aqueles que optam por uma estética dos estereótipos e uma infância “infantilizada” e aqueles que procuram estéticas teatrais que não banalizam a criança e que procuram ampliar a experiência de seu cotidiano.” (TADEU, 2011, p. 19).

No entanto, nesta escrita, utilizaremos o termo Teatro Infantojuvenil para nos referirmos ao teatro produzido para crianças e jovens por profissionais com pensamento artístico e estético sobre a obra de arte, sem que, com isso, abandone-se sua função educativa. Tratamos, então, de produções em

que as questões do universo infantil e juvenil estão presentes, respeitando as diferentes realidades nas quais as jovens gerações estão inseridas. Tal como a proposição feita por Tadeu:

Pensamos que talvez seja um teatro que respeite o tempo da infância, que é de fantasia, mas não de abstração; de crueldade; de singeleza; de afeto e de intriga; de quietude e de algazarra. Que deixe na área de jogo um espaço vazio para a criança completar a cena teatral, recriando a sua própria trama. O tempo da infância não é único, pois não há “uma infância somente”, há infâncias. O trabalho que é dirigido a esse público poderia tocar em assuntos da vida e não somente apresentar um mundo gratuito de animais, balões e cores. O tempo da infância também é um momento de dor e o que importa é mostrar que a dor está aí na nossa frente e com ela devemos lidar. (TADEU, 2011, p. 21)

Diferentemente de produções teatrais infantojuvenis em que os aspectos didáticos e pedagógicos com forte tendência moralizante são evidentes, focaremos, neste trabalho, em obras teatrais que possibilitam às jovens gerações experiências estéticas ligadas à sensibilidade, ao imaginário e ao simbólico dos sujeitos. Tudo isto por meio do prazer advindo da fruição artística, proporcionada pela experiência de diálogo e de reflexão com a Arte.

Além disso, devemos nos lembrar que a partir da segunda metade do século XX, mediante a pluralidade de gêneros e estéticas teatrais que se desenvolveram, as produções teatrais voltadas para a infância e a juventude, - assim como as voltadas para o público adulto -, apresentam diferentes configurações estruturais e estéticas. Isso faz com que categorizações puras por estilos ou gêneros sejam deixadas de lado nesta pesquisa.

...UMA POSSÍVEL LINGUAGEM.

Antecedentes

Da história do que denominamos Teatro Infantojuvenil, com a dupla acepção do adjetivo, os primeiros registros datam da Idade Antiga, na qual importantes civilizações - como, por exemplo, a Egípcia, a Chinesa e a Grega - , floresceram, seja no Ocidente, ou no Oriente. Sendo assim, diante da multiplicidade e heterogeneidade das culturas citadas, podemos pensar que diversas eram as caracterizações das manifestações teatrais voltadas e/ou realizadas para/por crianças e jovens, já em seus primórdios.

Benedetti nos apresenta diversos aspectos sobre a ligação das crianças com o fazer teatral em diferentes épocas e contextos. Colaborando para uma possível historiografia do Teatro Infantojuvenil, a autora nos oferece pistas sobre as raízes das relações entre o teatro e as crianças nas antigas civilizações, sejam elas por meio da fruição artística e/ou da intervenção direta em manifestações espetaculares.

É uma velha ambição da humanidade, fazer teatro para crianças. Diz Maria Signorelli, em seu livro “A criança e o teatro”: “Se nos dirigirmos às antigas civilizações, guiando-nos por indícios à margem do problema educativo, mais do que por documentos ou descobrimentos arqueológicos, comprovaremos que um teatro para crianças ou cenas em que crianças intervêm, existia já em épocas muito remotas. Nas criptas e sepulturas de crianças egípcias, gregas e romanas foram encontrados bonecos articulados muito semelhantes aos nossos atuais marionetes. Isto nos faz pensar que assim como eram distrações para adultos, o teatrinho de bonecos também o seria para as crianças”. (BENEDETTI, 1969, p. 13)

Lomardo cita os mais antigos registros que se tem notícia, até então, de apresentação de teatro para crianças. Estas “se referem à China, no século III a.C., onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos domiciliares para crianças e mulheres de classe social elevada” (LOMARDO, 1994, p. 11). Ou seja, o autor introduz o leitor ao universo da arquetípica figura do contador de histórias tradicionais e fantásticas, retiradas da mitologia popular, e também aos espetáculos de Formas Animadas⁹, principalmente as sombras chinesas¹⁰, que eram apresentados à população abastada daquele país.

⁹ Com base nos estudos de Ana Maria Amaral (1996), chamaremos de Teatro de Formas Animadas, ou Teatro de Animação, as manifestações teatrais que se utilizam de bonecos, máscaras, objetos e/ou sombras representando seres antropomórficos, zoomórficos ou ideias abstratas em cena, passando os mesmos do status de matéria inerte para seres autômatos por meio da intervenção do ator, que com eles se relacionam.

¹⁰ Os espetáculos de sombras chinesas são uma forma tradicional de teatro de bonecos praticado neste país, e consistem na manipulação de uma silhueta de varas, entre uma fonte luminosa e uma tela, o que faz com que o espectador, sentado diante da tela, veja apenas a sombra projetada. A lenda de sua origem remonta ao no século II a.C..

Mais tarde, entre os séculos XV e XVII, outra manifestação teatral ganharia o gosto dos pequenos e jovens espectadores, tal como o autor supracitado também aponta. Trata-se da *Commedia dell'arte* que, por conta de suas particularidades, tais como: o uso do cômico, a presença dos arquétipos e a agilidade cênica, acabou por ser associada com o universo lúdico infantojuvenil.

Contudo, tanto o teatro chinês, quanto a *Commedia dell'arte* não podem ser considerados Teatro Infantojuvenil. Ambos caracterizam-se apenas como antecedentes deste, pois embora possuam uma aproximação com o universo peculiar da criança e do jovem, tais espetáculos não eram pensados enquanto obras artísticas voltadas para este público específico.

Primeiras experiências européias

Foi entre os séculos XVII e XVIII, com a ascensão da burguesia como classe social e econômica de poder, que a noção de infância foi entendida como um determinado período para demarcar uma época tranquila, protegida, e diferenciada da vida adulta. Assim, - conforme dito no capítulo I deste trabalho - era necessário oferecer às crianças atividades que, concomitantemente, as preparassem para agir no mundo no qual estavam inseridas e as mantivessem protegidas no seio da família. Surge o teatro direcionado ao público infantil e juvenil.

O primeiro espetáculo formalmente dirigido ao público infantojuvenil data de 1781, com apresentação no Palais Royal em Versalhes, na França. Trata-se do *Spectacle des Enfants*, um Teatro de Sombras de Dominique Séraphin, sombrista que entusiasmou a corte e permaneceu em Versalhes até 1784, partindo posteriormente para Paris.

Quase um século permaneceu o teatrinho de sombras no Palais Royal, em Paris. Quando Serafim morreu, seu sobrinho tomou conta do teatro. Assim, ainda em começos do século dezenove, representava-se muito a “Ponte Quebrada”, em Paris. Em Londres, juntamente com “Puch e Judy”, representavam muito a velha peça clássica, até o começo do século vinte. (BENEDETTI, 1969, p. 47)

Neste mesmo período histórico, em que o teatro de sombras francês foi levado para a Inglaterra, deu-se o “desaparecimento” da *Commedia dell'arte*, sendo seus personagens e enredos absorvidos pelo teatro de bonecos que começava a se proliferar na Europa, com as apresentações realizadas nas feiras e ruas das cidades, principalmente no verão.

Era tradicional na Europa, até o fim do século dezenove e talvez até os primeiros decênios do século vinte, a presença de teatrinhos de bonecos em todas as feiras das cidades. O titereiro era um itinerante, andando de aldeia em aldeia, de feira em feira, levando o teatro de bonecos aos mais longínquos rincões e divulgando, assim, o conhecimento da arte dramática entre os povos mais rústicos da Europa Oriental. (BENEDETTI, 1969, p. 56)

Um exemplo dessa incorporação dos personagens da *Commedia dell'arte* pelo teatro de bonecos trata-se de *Polichinelo*. Personagem de modos grosseiros, de temperamento intolerante e que demonstra grande desrespeito às instituições, obteve sucesso e se difundiu pelos teatros de bonecos de diversos países. Com o tempo, tornou-se conhecido como *Guignol*, na França, *Pulcinella*, na Itália, João Redondo ou João Minhoca, no Brasil, e *Punch*, na Inglaterra.

O último, em especial, gradativamente atraiu a atenção das crianças, tornando-se atração típica do teatro dirigido às mesmas. Agindo ao lado de sua esposa - *Judy* -, *Punch* consolidou-se como um dos mais populares personagens ingleses, dando seu nome aos espetáculos de bonecos, apresentado até, aproximadamente, a década de 60, em escolas básicas da Europa, Ásia, África e América. O enredo de *Punch e Judy* caracteriza-se pelo extremo *nonsense* e pela constante violência.

No ambiente aberto, das ruas da cidade, no qual tanto adultos quanto jovens e crianças estavam presentes, o teatro de bonecos - que já se aproximava do universo cotidiano infantil, por conta dos próprios bonecos (brinquedos no cotidiano da criança) -, ganha força e começa a efetivamente se associar ao Teatro Infantojuvenil, afirmando-o como categoria artística efetiva.

Além disso, tal como sugerido por Piragibe, podemos pensar que o teatro para crianças e jovens pôde florescer como atividade autônoma a partir do momento em que o teatro passa a ser visto não mais como uma atividade popular, mas também excludente de parte da população, pré-supostamente não detentora de determinados conhecimentos abordados nas peças de sala fechada: as crianças, os jovens, os bastardos e os marginalizados.

...abstenho-me de afirmar, mas me dou ao luxo de sugerir que o primeiro movimento de separação entre teatro para adultos e teatro para crianças se deu a partir da popularização das salas fechadas de espetáculo, onde se assistem ainda hoje peças escritas por grandes autores, que discutem questões intrincadas, e que aos poucos fizeram com que o jogo físico fosse substituído pelo embate filosófico, cada vez mais imóvel e cotidiano. A imagem não tem um pingo de suporte histórico mas é bonita assim mesmo: os adultos endinheirados entram no edifício teatral para assistir os dramas das classes menos favorecidas, deixando na praça um grupo de indigentes e crianças, ainda hipnotizados, diante de uma pequena empanada onde se vê um animado, violento e licencioso espetáculo com bonecos de luva. (PIRAGIBE, 1999, n.p.)

Através do fato citado anteriormente, podemos pensar ainda que a popularização das salas de teatro fechadas na Europa trouxe consigo, também, a segregação entre as camadas sociais infantojuvenis. Ou seja, inferimos que, enquanto as crianças e os jovens de classes menos favorecidas permaneciam nas ruas assistindo o “teatro de feira” de cunho popular e “voltado para todas as idades”, as crianças e os jovens privilegiados financeiramente estavam no ambiente domiciliar e familiar envolvidos na atividade teatral, porém dirigida especificamente para este público.

Isto pode ser constatado ao nos depararmos com registros dos chamados Teatros de Papel, ou seja, pequenos teatros feitos para crianças e jovens burgueses na Europa a partir do fim do século XVIII, que tentavam reproduzir o “verdadeiro” teatro de sala, tanto em sua cenografia e decoração,

quanto em seu repertório. Eram teatros de brinquedo que promoviam o divertimento em dias festivos, assim como a integração do ambiente familiar.

No sentido restrito do termo, o teatro de papel deve ser interpretado como um fruto típico da época romântica. Tem como origem a grande paixão da alta burguesia pelo teatro no século XIX e serviu para reproduzir, em família, as peças de teatro célebres ou que tivessem obtido um enorme sucesso nos grandes palcos, permitindo, desta forma, o seu acesso e visibilidade por parte das crianças. (RIBEIRO, s/d, p. 11)

Ainda na tentativa de incorporar o universo dos adultos à nova categoria social criada: a infância, durante os séculos XVIII e XIX, houve a inserção por historiadores e folcloristas das narrativas orais nascidas do imaginário popular no universo infantojuvenil, agora com adaptações dos enredos originais, a fim de abrandar a violência presente nos mesmos. Isto na tentativa de que estas histórias pudessem proporcionar ensinamentos às crianças e aos jovens. Ou melhor, lições de moral sobre condutas na vida. O teatro se apropriará dessas narrativas também, utilizando-as ou adaptando-as como texto dramático.

A existência de passagens violentas frequentemente surpreende aqueles que se aproximam da literatura infantil em geral. Essa violência se explica pelo fato de que grande parte da literatura que hoje se considera infantil (contos de fadas, lendas folclóricas, textos teatrais de origem popular etc.) não foi originalmente criada para as crianças. Geralmente nasceram no imaginário popular, que traz consigo a carga emocional e simbólica acumulada em nosso inconsciente, incluindo nessa carga nossos medos, frustrações e ansiedades, sentimentos geradores de reações violentas que se unem aos instintos violentos atávicos (ancestrais) contidos no ser humano, criando uma tradição oral repleta de crueldade e vinganças terríveis. Essa tradição foi sendo gradativamente registrada por historiadores e folcloristas, que aos poucos julgaram conveniente que tais narrativas fossem mostradas às crianças - seja em função do controle proporcionado pelo medo, seja pela vazão emocional permitida pela experiência imaginária. Por uma razão ou por outra, temos hoje um conjunto bastante vasto de narrativas “para crianças”, em que a violência é constante. (LOMARDO, 1994, p.14)

Tal como aponta Desgranges, a partir da tomada de consciência da situação das crianças na época da Revolução Industrial, em fins do século XIX, “ a construção de espetáculos teatrais, bem como de obras de arte em geral, notadamente obras literárias, destinadas ao público infantil, intensifica-se pouco a pouco” (DESGRANGES, 2003, p. 83), tratando de assuntos do “universo adulto”, como a violência, de “modo açucarado”.

No universo teatral, este “modo açucarado” se refere, principalmente, à linguagem cênica e à literária utilizadas no Teatro Infantojuvenil, pois até o século XX, o universo das manifestações teatrais infantojuvenis tinha como pressuposto a concepção de que o teatro deveria ser um instrumento didático e moral para crianças e jovens. Como exemplo dessa mentalidade, temos o teatro promovido por entidades religiosas. Esses espetáculos eram montados por crianças sob a supervisão de um adulto. O maior representante dessa forma de manifestação teatral é, sem dúvidas, o italiano Giovanni Bosco, popularmente conhecido como Dom Bosco.

De Anchieta ao Teatro Escolar

No Brasil, como indica Sandroni, o Teatro Infantojuvenil tem início com as manifestações espetaculares promovidas por José de Anchieta. Através da missão de catequizar os nativos brasileiros, o jesuíta utilizava-se das moralidades para difundir a fé cristã, mostrando a conduta a qual deveria ser seguida pelas crianças que, em sua concepção, eram os únicos integrantes da tribo ainda capazes de salvação dos costumes pagãos dos mais velhos. Assim, temos:

As crianças em geral vão aparecer na dramaturgia de Anchieta ou no início, narrando os martírios dos heróis de que vão tratar os Autos, ou ao final, simbolizando a catarse da luta entre o Bem e o Mal, isto é, os meninos declamando seu amor ao Cristo, renegando sua própria cultura pagã. (SANDRONI, 1995, p. 17)

Destacam-se ainda, após o teatro de Anchieta, outras manifestações do Teatro Infantojuvenil nacional. Como por exemplo: o teatro de formas animadas na rua do século XVIII, as companhias infantis do século XIX, nas quais as crianças eram atores de espetáculos para adultos, e não espectadores, e as experiências didático-pedagógicas, produção que pode ser designada como Teatro Escolar.¹¹

Sobre o Teatro Escolar, torna-se importante evidenciar sua fase nacionalista, na qual Coelho Netto e Olavo Bilac publicaram *Theatro Infantil* (1905), livro composto de diálogos e versos, com intuito de inculcar valores morais nas crianças. Nesse sentido, Sandroni cita três questões básicas que diferenciam o Teatro Escolar, do Teatro Infantojuvenil, como o conhecemos hoje:

As peças são representadas por crianças, e não por atores; as representações se dão em escolas, em geral nas datas cívicas, ou nas casas das próprias crianças, em geral nas datas natalícias, e não em teatros. Não podemos considerar a dramaturgia em questão do ponto de vista artístico. (SANDRONI, 1995, p. 37)

A concepção de teatro para crianças como instrumento didático e moral vai perdurar na Europa até meados do século XX, período em que, no Brasil, o Teatro Infantojuvenil passa a ser visto como coisa específica, aqui também em função de uma demanda mais pedagógica que estética. Isto, através de uma experiência que marcaria e revolucionaria o teatro para crianças e jovens. Trata-se do Teatro da Criança.

¹¹ De acordo com Sandroni, o Teatro Escolar pode ser dividido em três fases: a das traduções, a nacionalista e a “teatral”. Na primeira fase, onde destacamos o trabalho de Figueiredo Pimentel e Arlindo Leal, contam traduções de histórias e de dramaturgia produzidas principalmente na França. Na fase nacionalista, que se fará representar por Coelho Netto e Olavo Bilac, vemos a luta por uma educação voltada para os sentimentos pátrios. E, finalmente, na terceira fase, através de Joracy Camargo e Felix Carvalho, começam a ser introduzidas noções de teatralidade no teatro para crianças, com acentuada preocupação com a dramatização.

O Teatro da Criança

Inaugurado em 1918, na União Soviética, o Teatro da Criança pode ser considerada como a primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e atrizes adultos representando sem a intermediação de bonecos. Sua diretora foi Natalia Satz, que contava com a colaboração e supervisão de um comitê de educadores, artistas e até mesmo burocratas.

Neste projeto, embora houvesse a manifestação de um Estado ditatorial que catalogava o comportamento e o cotidiano das famílias por meio do “instrumento educativo teatral” proporcionado à criança, destacam-se importantes elementos da moderna pedagogia proposta por Maria Montessori. Como exemplo, tem-se a redução das dimensões do prédio onde funcionava o Teatro, adaptando-se às crianças.

Além disso, tal como alguns estudiosos e profissionais ainda defendem nos dias de hoje, o Teatro da Criança considerava de caráter relevante as faixas etárias¹² as quais as peças se dirigiam:

Segundo a própria Natalia Satz, o repertório era distribuído de acordo com a idade da assistência. Para crianças em torno de sete anos, obras de caráter fantástico, baseadas em lendas folclóricas, com o que se pretendia estimular sua imaginação; uma segunda faixa englobava crianças de oito a dez anos, para as quais eram apresentadas obras de caráter mais realista, pretendendo atingir sua inteligência; acima dos dez anos, a criança já era considerada um adolescente, e os textos dirigidos a essa faixa ressaltavam o valor social de determinados padrões de conduta.” (LOMARDO, 1994, p. 23)

O Teatro da Criança irá permanecer como experiência única até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando começam a surgir na Europa outras companhias dedicadas ao teatro para crianças e jovens. Lomardo aponta alguns possíveis motivos para esse surgimento:

Além do incentivo proporcionado pela companhia de Natalia Satz, dois outros motivos podem ser apontados para o surgimento de tais companhias: em primeiro lugar, a necessidade de oferecer às crianças uma espécie de válvula de escape, após seis anos de horrores; em segundo lugar, o reconhecimento cada vez maior, por parte dos educadores, da arte como um instrumento importante no processo educacional. (LOMARDO, 1994, p. 23)

[...]

¹² A separação do público por faixas etárias, no Teatro da Criança, era fundamentada pelos estudos sobre os estágios de desenvolvimento cognitivo do ser humano, a Teoria Cognitiva formulada por Jean Piaget, na primeira metade do século XX.

O Casaco Encantado (1948)

Como consequência do surgimento de novas companhias voltadas para o Teatro Infantojuvenil na Europa, teremos a influência das mesmas na produção voltada para o público em questão no Brasil. Lúcia Benedetti narra o episódio de uma apresentação da turnê de uma destas companhias, na cidade do Rio de Janeiro, em 1948.

No verão de 1948 apareceu no Rio uma companhia austríaca fazendo teatro para crianças. A peça chamava-se “Juca e Chico” e causou grande curiosidade. Um velho empresário carioca, Francisco Pepe foi ver o espetáculo e sentiu desejo de fazer também ele, um espetáculo para crianças. Pelo telefone convocou uma escritora para lhe dar o texto dentro de trinta dias. A escritora é a mesma que aqui está batendo estas linhas. Sua experiência de teatro imensa, porém como espectadora. De teatro infantil tinha sido intérprete de Carlos Góis, nos velhos tempos de escola. Nada mais. O velho e lírico empresário achou que aquilo era mais do que suficiente. “Vá ver “Juca e Chico”, a peça que está em cartaz e me faça uma coisa naquele gênero”. Fui ver “Juca e Chico”. (BENEDETTI, 1969, p. 103)

Influenciada pela apresentação a que assistiu, Benedetti escreve *O Casaco Encantado (1948)*, marcando, assim, o início, em nosso país, de uma dramaturgia especializada para o Teatro Infantojuvenil. Com este texto, a autora alavanca as produções para a infância e a juventude no Brasil, abrindo caminho para que diversos grupos realizassem espetáculos para este público, assim como a criação de prêmios de incentivo e investimento para o Teatro Infantojuvenil nacional.

Estamos no final da década de 40 e 1948 é o ano da montagem de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, marco no teatro para crianças no Brasil. Marca ao mesmo tempo a passagem do amadorismo para o profissionalismo e o início do teatro em que adultos representavam para crianças. Apesar de Valdemar de Oliveira e Paschoal Carlos Magno já terem (em 1939 e 1944, respectivamente) lançado as bases de um teatro nesses moldes, a ideia não tinha “pegado”, e só com o sucesso comercial de *O Casaco Encantado* a produção de teatro para crianças ganhou status profissional. Produzida pela companhia Os Artistas Unidos, sob a direção de Graça Mello e com Henriquette Morineau encabeçando o elenco, a montagem ficou mais de um ano em cartaz, coisa até então inédita no teatro para crianças brasileiro (ele mesmo inédito), e excursionou por todo o país.” (LOMARDO, 1994, p. 37)

Em uma análise do texto *O Casaco Encantado*, podemos reconhecer a utilização de recursos cênicos já presentes tanto nos antecedentes do Teatro Infantojuvenil, quanto em suas primeiras experiências. Na obra de Benedetti, estão em cena, por exemplo, o narrador e a comicidade, recorrências que começam a caracterizar, a partir da década de 40, o teatro para crianças e jovens no Brasil.

O Tablado

Foi na década de 50 que o Teatro Infantojuvenil brasileiro alcançou grandes proporções, firmando-se como obra artística, tal qual o teatro voltado para adultos. Pupo, em *Fronteiras etárias: da demarcação à abertura* (2003), assim destaca:

Durante a década de 50, três importantes grupos asseguram, em diferentes proporções, a expansão do teatro infantil no Brasil. O Tablado, fundado por Maria Clara Machado em 1951, cuja continuidade o torna um caso à parte entre nós, tem seu lugar consagrado na história do teatro brasileiro. A variedade de textos que gerou, o fato de ter sido a fonte de formação de inúmeros profissionais de peso em nosso meio, e a importância dos Cadernos de Teatro atestam a relevância do Tablado para a consolidação de uma mentalidade teatral que incluíse o público jovem. Na mesma época, em São Paulo, o Tesp, instituído por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, apresenta semanalmente espetáculos infantis em teatros da prefeitura, estendendo mais tarde suas atuações à televisão, através de adaptações da literatura ocidental e da literatura para crianças. Em Porto Alegre, Olga Reverbel cria o Tipie, que apresenta regularmente espetáculos infantis realizados por normalistas, abertos a todos os interessados. (PUPO, 2003, p. 33)

Com o Tablado, através de sua diretora e fundadora Maria Clara Machado, o Teatro Infantojuvenil brasileiro começa a experimentar uma dramaturgia e uma encenação em que a imaginação e a fantasia possuem caráter relevante, imprimindo a teatróloga o título de “expressão mais definida da dramaturgia brasileira para crianças, do ponto de vista do conjunto de uma obra” (LOMARDO, 1994, p. 52).

Quando começou, o Tablado era um teatro misto, ou seja, apresentavam-se em seu palco peças para crianças e jovens, e também para o público adulto. Aos poucos, as produções infantojuvenis foram triunfando sobre as demais. Com isso, e associado à figura de sua fundadora, o mesmo pôde se tornar a maior referência em Teatro Infantojuvenil da época em nosso país.

A dramaturgia de Maria Clara possui características marcantes, tais como: a aceleração gradativa no ritmo dos acontecimentos, a presença dos trios, o vilão cômico e a separação entre bem e mal, o que lhe confere um caráter maniqueísta. Contudo, apesar desse traço, as peças de Machado não veiculam uma moral explícita, sendo desprovidas de ensinamentos e do modo “açucarado” de se comunicar com crianças e jovens, elementos comuns na dramaturgia infantojuvenil produzida até então.

Os textos de Maria Clara são desprovidos do tradicional “ensinamento”, e se beneficiam de ação fluente e ritmada, diálogos dinâmicos e econômicos e muito bom humor, além da grande diversidade de ambientação. A autora foi buscar nos mais variados gêneros as vestimentas para seus textos. (LOMARDO, 1994, p. 54)

Mas, sem dúvidas, no contexto desta pesquisa, a principal característica que nos interessa é a influência da narrativa clássica (em especial, os contos de fadas) na dramaturgia de Machado, o que lhe proporciona:

...a colocação clara do conflito, geralmente vinculado, como observou a crítica de teatro Flora Sussekind, a algum bem, pessoal ou familiar, ameaçado ou subtraído... Essa perda e recuperação de um bem material e/ou moral se relaciona com a estrutura do conto de fadas, em que o enredo frequentemente refere-se a uma viagem em busca de algo, em busca de um tesouro, que pode ser um enriquecimento, um acréscimo ou a recuperação de algo que se perdeu. (LOMARDO, 1994: 53)

O Boi e o Burro no caminho de Belém (1953), *O Rapto das Cebolinhas* (1954), *Pluft, o fantasminha* (1955), *A Bruxinha que era boa* (1958), *O Cavalinho Azul* (1960), *Maroquinhas Fru-Fru* (1961), *A Menina e o Vento* (1963), *Jonas e a Baleia* (2000), entre outros, são significativos títulos da dramaturgia nacional, escritos por Machado. Através da montagem destes textos, vê-se a consolidação d'O Tablado como importante espaço para o teatro brasileiro. E, mesmo com a morte de sua fundadora, em 2001, aquele continua suas atividades no Rio de Janeiro, agora sob a direção de Cacá Mourthé.

A década de 60

A década de 60, no Teatro Infantojuvenil brasileiro, foi marcada por uma diversificação tanto dramática, quanto das encenações das produções. Isto contribuiu para que surgissem concursos na área de dramaturgia, reconhecendo autores já experientes, assim como iniciantes, que neste momento se dispuseram a escrever para este determinado público. Dentre os nomes mais importantes do período, destacam-se: Tatiana Belinky, Zuleika Mello, Pasqual Lourenço e Stella Leonardos.

Pupo atenta o leitor de sua obra para o fato de que, embora na década de 60 fosse produzida uma dramaturgia para crianças mais estruturada, eficiente, e diversificada, muitas das questões presentes nos textos da década de 50 ainda existiam nas produções do momento. A permanência em grande escala do tom moral e/ou professoral nas peças criadas é um exemplo.

No entanto, na década de 60, a lição de moral, do ponto de vista formal, era menos incisiva no Teatro Infantojuvenil. Faziam-se espetáculos, muitas vezes, apenas para propiciar o divertimento de crianças e jovens, sem pretensões pedagógicas. Não esta que parece se configurar, nos dias atuais, como pensamento vigente, embora com atualizações. Ou seja, o pensamento de que as produções voltadas para a infância e juventude são uma atividade genuinamente artística, e não a serviço de ensinamentos de modos de conduta ou valores.

Carneiro Neto expressa o pensamento atual sobre o Teatro Infantojuvenil, tal como descrito acima:

Teatro infantil não tem a obrigação de encerrar em si uma bela lição construtiva. Teatro infantil pode e deve querer apenas ser arte ou querer apenas divertir. Isso vai ser mais proveitoso e ensinar mais do que a peça que parece escrita para ser encenada dentro de uma sala de aula. Em vez de dedo em riste e da lição de moral, vale mais a pena, e até mais honesto, tentar

contar livremente uma história e deixar que a criança se identifique, que a criança a vivencie por si mesma. Não é necessário invadir o imaginário da criança com as chamadas “regras de conduta”. Não é buscando passar mensagens pedagógicas ou psicológicas que um autor cria verdadeiramente uma dramaturgia infantil. O melhor é tentar dar dimensão dramática para nossos conflitos mais íntimos. Para isso basta querer falar de si com absoluta honestidade. (CARNEIRO NETO, 2003, p. 13)

Neste sentido, podemos perceber que a partir da década de 60, começaram a surgir textos infantojuvenis nos quais o conflito não é mais entre personagens antagônicas, corporificando a imagem de bem e mal, certo e errado, ou qualquer alegoria que condicionasse a criança ou o jovem a juízo de valores. Mas, sim, personagens nos quais o interior e o individual coexistem em um mesmo ser. Logo, ocorre uma maior humanização dos personagens, em detrimento do maniqueísmo.

Lenços, ventos e transformações

Alguns anos mais tarde, especificamente na década de 70, desponta no Teatro Infantojuvenil brasileiro a busca por novas maneiras para se falar com crianças e jovens. Dentre as experiências que representavam essa demanda, destaca-se a estreia do espetáculo *História de Lenços e Ventos* (1974), dirigido e escrito por Ilo Krugli, considerado um marco que redefiniria a forma de se pensar e fazer teatro para crianças e jovens no Brasil. Para Valmor Beltrame Nini, em *Superar preconceitos e explicitar paixões* (2003):

História de Lenços e Ventos abandona características do “teatro didático” anteriormente apontado, e valoriza a encenação, o espetáculo, reduzindo as distâncias entre teatro infantil e teatro adulto. Propõe a valorização da imaginação, da fantasia, com dramaturgia e interpretação pautadas pelo jogo. Ludicidade e poesia são elementos indispensáveis nesse novo tipo de encenação. O trabalho de Ilo Krugli desencadeia junto a outras companhias teatrais que trabalham para crianças a valorização do jogo, da ação e imagens. O texto dramático falado perde seu valor enquanto elemento central na encenação. A peça “bem feita”, a narrativa com “princípio, meio e fim”, começa a dar lugar à dramaturgia construída por fragmentos, à descontinuidade da narrativa. (NINI, 2003, p. 42)

Bem recebida e premiada pela crítica especializada, *História de Lenços e Ventos* pôde consolidar Ilo Krugli como importante personalidade na proposição de um novo modo de se fazer teatro para crianças e jovens no Brasil. Através da história de Azulzinha -personagem principal da peça que resolve sair do quintal onde vive levada pelo Vento da Madrugada -, vemos surgir importantes tendências nas produções voltadas para a infância e a juventude, que aparecem também em outras obras do período.

Com grupos como o Ventoforte, do próprio Ilo Krugli, o Pasárgada, de Vladimir Capella, o Casulo, de Ana Maria Amaral, especializado em teatro de bonecos, o Hombu, originário do Ventoforte, e o Teatro da Praça, de Ronaldo Ciambri, por exemplo, o Teatro Infantojuvenil brasileiro proporciona às crianças e aos jovens espectadores a possibilidade de formular suas próprias opiniões e

posturas diante da realidade. O Teatro para crianças e jovens deixa de ser um determinante de comportamentos e condutas, tornando-se um espaço de integração entre a fruição e experiência estéticas/artísticas.

A década de 70 para o Teatro Infantojuvenil foi, portanto, caracterizada pela exploração da teatralidade, através de espetáculos que rompiam com o ilusionismo. Koudela aborda as transformações sofridas por estes espetáculos na década de 70:

As montagens criadas para crianças sofreram modificações profundas, em função da observação do jogo, revelando uma séria tentativa de quebrar a relação autoritária entre palco/plateia. A preocupação com a embalagem do produto cedeu lugar à aproximação com a plateia, através da exploração da linguagem do jogo simbólico, no qual materiais simples (sucata) podem ser livremente transformados – uma vassoura pode virar cavalo, avião etc. O ilusionismo da estória foi substituído pela magia da transformação do objeto. Nos melhores exemplos, esse princípio é explorado poeticamente no palco. (KOUDELA, 2001, p. 97)

Associados aos recursos cênicos que já se faziam presentes no Teatro Infantojuvenil brasileiro desde a década de 40, os elementos relacionados ao jogo teatral passam a caracterizar o teatro para crianças e jovens, a partir da década de 70.

Desde então

A década de 80 pode ser definida no contexto da produção teatral infantojuvenil pela presença de diversas propostas coexistentes, tanto na modalidade textual, quanto cênica. Ainda se utilizando dos recursos introduzidos na década anterior, o Teatro Infantojuvenil nos anos 80 ganhou uma das mais importantes contribuições em sua história. Trata-se da publicação do livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (1980), do terapeuta Bruno Bettelheim. “O teatro para crianças não demorou para reconhecer o valor dessa tese, ainda mais que ela recuperava a dignidade de um velho conhecido: o conto de fadas.” (LOMARDO, 1994, p. 80)

Com a transposição dos contos de fadas para o palco, o Teatro Infantojuvenil passou a se utilizar agora cada vez mais dos textos narrativos como textos teatrais, introduzindo o(s) narrador(es) em cena, utilizando-se para isso os já citados recursos cênicos que caracterizaram os espetáculos da década de 70. Dentre eles, destaca-se o aproveitamento do texto narrativo em seu conteúdo original, evitando-se adaptações do mesmo.

Além disso, algumas interrogações sobre o fazer teatral para a infância e juventude começaram a se fazer presentes nas pesquisas de alguns estudiosos e nas práticas de alguns grupos. Perguntas como: “O teatro para crianças e jovens precisa, necessariamente, ser engraçado?” e/ou “A agilidade ininterrupta e a correria em cena são elementos fundamentais na cena infantojuvenil?” passaram a ser questionamentos sobre a prática teatral para crianças e jovens.

A partir dos anos 1980, a quantidade de espetáculos teatrais oferecidos às crianças começa a ser contraposta a um decréscimo em sua qualidade. A discussão acerca da qualidade do teatro dirigido ao público infantil passou a ser preponderante, não bastava mais montar peças para crianças e jovens, era preciso, então, oferecer a esse público bons espetáculos. Esse debate se prolonga até os dias atuais, neles vigorando, entretanto, uma produção de baixa qualidade. (DESGRANGES, 2003, p. 84)

Através da obra de profissionais como Maria Clara Machado, Ilo Krugli e Vladimir Capella, entre outros, o pensamento equivocado de que o teatro tem a função de transformar as crianças e jovens em “adultos melhores do amanhã” foi sendo questionado e revogado. Seja por meio de encontros, pesquisas teóricas e/ou práticas, relacionadas às produções voltadas para a infância e a juventude.

Recorrências

Com base nesse mapeamento histórico dos antecedentes do Teatro Infantojuvenil brasileiro da atualidade, podemos perceber que existe uma série de elementos recorrentes presentes nas configurações cênicas dos espetáculos voltados para a infância e juventude, ao longo dos tempos. Eles podem ser identificados como:

- O uso das formas animadas (sombras, máscaras, bonecos e objetos);
- A presença da comicidade;
- A aproximação do universo popular;
- A exploração do lúdico;
- A utilização do texto narrativo como texto teatral

Se pensarmos que “linguagem significa o potencial incomensurável de elementos que podem servir ao homem para ele expressar ideias e sentimentos” (2003, p. 59) - como nos lembra Fátima Ortiz em *O espetáculo: A linguagem cênica no teatro para crianças* -, podemos nos referir a configuração cênica dos espetáculos infantojuvenis brasileiros como detentora de uma possível linguagem. Ou seja, independente das diferentes concepções estéticas e poéticas, assim como das matrizes dramatúrgicas, percebemos a presença, em maior ou menor escala, de alguns dos elementos que consolidaram este conjunto de manifestações teatrais, em seus diferentes contextos.

Caracterizando as produções voltadas para a infância e a juventude, o conjunto de recorrências fazem parte dos modos ou formas expressivas encontradas pelos artistas responsáveis pela criação de obras infantojuvenis de construir suas produções. Os elementos recorrentes são parte

essencial da construção de uma identidade para um discurso estético e poético, ou seja, de uma linguagem cênica. Conforme nos apresenta Ortiz:

A linguagem cênica será, pois, o encontro da forma adequada para dizer ou expressar o que deve ser dito. O equilíbrio entre forma e narrativa é o que gera o interesse do público. Elaborar a linguagem no palco é buscar a renovação constante do interesse da plateia. É também recriar os caminhos no campo formal! A magnitude no teatro é relativa à capacidade que tem um espetáculo de manter-se interessante para o espectador. (ORTIZ, 2003, p. 60)

Ao observarmos o conjunto de espetáculos que servem como suporte para a reflexão apresentada neste trabalho - *O soldadinho de chumbo*, *Simbá, o marujo* e *O Feitiço* -, podemos perceber que embora sejam diversificadas as encenações dos mesmos, os elementos e/ou as recorrências citados/as acima encontram-se presentes em todos eles. Isto ocorre já que mesmo pertencentes a um contexto específico, as montagens aqui estudadas não se desvinculam da produção teatral infantojuvenil atual como um todo.

Todavia, neste texto, optamos por não abordar todos os elementos que se fazem presentes nos espetáculos em destaque, dando total ênfase apenas à narrativa. Focaremos na análise dos narradores como os possíveis articuladores ou eixos dos elementos citados acima, tratando mais detalhadamente sobre a utilização da narrativa como texto teatral no próximo capítulo.

...O NARRADOR COMO EIXO DE...

A narrativa

Já é de conhecimento geral que os homens primórdios se protegiam, assim como andavam e se agrupavam em clãs, tribos ou *genos*, construindo assim a noção de um corpo social¹³. Nesse corpo social, a ideia de comunidade passa a ser o centro motor de um modo de organização, produção e pensamento que vem se desenvolvendo ainda na atualidade, tendo sua evidência maior na Idade Média - principalmente na Europa ocidental.

O coletivo - formado de indivíduos heterogêneos - apresenta um conjunto de crenças, conceitos e comportamentos que, determinados por suas condições - geográficas, políticas, econômicas e sociais-, formam um repertório de imagens comuns a todos os indivíduos pertencentes a um determinado grupo. Conforme nos relata Luis Alberto de Abreu em seu artigo *A restauração da narrativa* (2000), a esse repertório de imagens comuns a uma cultura damos o nome de imaginário coletivo.

É do interior desse imaginário comum, público e permeável, que ao mesmo tempo em que invade a memória e os valores do indivíduo, abriga e agrega suas contribuições, que as pessoas extraíam o material para suas expressões simbólicas – ritos, mitos, arte. E foi de dentro de um imaginário e de experiências tornadas comuns que floresceu a narrativa como transmissora de conhecimento e, mais importante, de experiências individuais para o repertório coletivo. (ABREU, 2000, p. 116)

Temos, então, que o imaginário coletivo é constituído pelo conjunto das transmissões das experiências individuais de um coletivo, por meio de diversas formas de manifestação e expressão humanas. A narrativa, - tal como o teatro -, é uma forma dessas expressões, que, neste estudo, apresenta importância significativa.

Surgida ao redor da fogueira, a narrativa oral pode ser considerada como a atitude de relato de um fato por determinado homem para os demais, exprimindo com isso sua experiência. Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008), com o intuito de relacionar a narrativa com o fazer teatral, apresenta-nos o verbete narração indicando seu sentido na arte há pouco mencionada:

No sentido de narrativa: maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema, linguístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens cênicas. Como a narrativa, a narração recorre a um ou vários sistemas cênicos e orienta linearmente o sentido de acordo com uma lógica das ações em direção a um objetivo final: o desenlace da história e a resolução dos conflitos. A narração faz “ver” a fábula em sua temporalidade, institui uma sucessividade de ações e imagens. (PAVIS, 2001, p. 257)

¹³ Neste trabalho, utilizaremos a expressão corpo social como sinônimo de sociedade, ou seja, um grupo de pessoas que vivem juntas numa comunidade organizada, e estabelecem relações intra e inter pessoais.

Logo, podemos perceber que a narrativa, ou melhor, o ato de narrar - a narração - possui ligações intrínsecas com o fazer teatral, uma vez que a arte do ator também é constituída pelo contar histórias. O narrador - ou o tradicional contador de histórias - e o ator são aqueles que em contato com o coletivo socializam acontecimentos e experiências, mesmo que pertencentes ao universo ficcional. Além disso, como já explicitado por Pavis, o narrador, assim como o ator, utiliza-se de recursos expressivos corpóreos-vocais para transmitir suas histórias a quem lhe escuta e vê.

A narrativa e o teatro

Ao longo da história do espetáculo teatral, a narrativa sempre esteve presente nas mais variadas manifestações e gêneros¹⁴ dramáticos. Desde o coro das tragédias gregas, passando pelos textos de Shakespeare em que se narrava - ou descrevia - os ambientes em que se desenvolviam as ações, a narrativa encontrou solo fértil para seu disseminar. Para Abreu (2000, p.123), “o teatro desde o seu surgimento tem sido um sistema integrado de elementos épicos e dramáticos: em épocas mais remotas com forte predominância de elementos épicos e em épocas mais recentes com mais acentuada presença do elemento dramático”.

Conforme apontado pelo autor do/no trecho acima, em alguns períodos da história do teatro, assim como da literatura dramática, o elemento dramático esteve mais presente nos espetáculos e textos teatrais. Um destes períodos foi o Humanismo que, a partir da transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, trouxe para a sociedade ocidental o progressivo e o ascendente isolamento do indivíduo, conseqüentemente fortalecendo a noção de individualismo.

Ao perder o contato com a praça, com as ruas, com a comunidade, enfim, o homem perde seu imaginário, abandona a fonte de sua cultura e diminuem-se consideravelmente a quantidade e a qualidade das experiências que podem ser comunicadas. Seu repertório de imagens, sem o acréscimo das imagens apreendidas no contato e conflito com outros homens, reduz-se àquelas geradas apenas a partir de si próprio (os sentimentos) e advindas no contato e conflito com seu reduzido meio familiar e círculo social (moral). (ABREU, 2000, p. 120)

No âmbito do teatro, a predominância do subjetivismo, trazido pelas idéias humanistas e que alcançou seu auge com o Romantismo - a partir de meados do século XVIII -, trará para a cena “um gênero de invejável poder dramático, mas significativamente frágil no que se refere à apreensão do mundo real” (ABREU, 2000, p. 118). Este novo gênero é o melodrama, que contribuiu para o desaparecimento, quase por completo, da narrativa no teatro, assim como seus conteúdos e recursos de expressão. Fato este que perdurou, com algumas exceções, na dramaturgia ocidental por um longo período.

¹⁴ Apoiados nas ideias de Patrice Pavis em seu **Dicionário de Teatro** (2008), chamaremos de gênero - literários ou dramáticos - as formas, categorias e os tipos de discurso de um texto, seja ele teatral ou não.

Talvez o artista tenha renunciado a ser o meio de expressão das variadas experiências humanas para expressar a si próprio. Talvez o artista tenha aberto mão de expressar o mundo e a vida para expressar o próprio mundo e os próprios sentimentos. E talvez o próprio mundo e os próprios sentimentos não sejam assim tão importantes. Pelo menos para o público. (ABREU, 2000, p.121)

Em meados do século XX, Bertold Brecht retoma a narrativa como possibilidade cênica e forma de seu sistema de distanciamento do ator, em um contexto político de guerras e revoluções. Esta retomada da narrativa pelo teatrólogo alemão acatou a vontade do indivíduo de expressar e transmitir suas experiências para o corpo social, tão necessária naquele momento histórico. Suas proposições trouxeram de volta a possibilidade de socialização de ideias comuns por meio do teatro.

Desde então, diversas foram as experiências de utilização da narrativa ou de traços e recursos estilísticos da mesma no teatro, destacando-se a utilização de textos narrativos como textos teatrais, mantidos em sua estrutura original na cena, sem adaptações e conversões para diálogos. Múltiplos são os exemplos na atualidade que retratam o sistema cada vez mais frequente de utilização de textos narrativos como fonte dramaturgica, e como já citamos, no Teatro destinado a crianças e jovens isto não é diferente.

Nos espetáculos estudados nesta pesquisa, *O soldadinho de chumbo*, do grupo Teatro do Miúdo, por exemplo, conta com a utilização do conto homônimo de Hans Christian Andersen como texto teatral. Contudo, esse espetáculo não é o único a se utilizar de tal procedimento. *Simbá, o marujo*, da Trupe de Truões, utiliza-se do mesmo procedimento ao levar à cena o conto clássico das Mil e Uma Noites, que, assim como o conto de Andersen, não sofre uma adaptação de sua estrutura textual. As narrativas são mantidas em suas essências, sendo oralizadas por meio do(s) narrador(es) que em cena contam ao público as histórias que junto a eles se desenvolvem no espaço de representação dos espetáculos em questão.

Não muito diferente dos exemplos citados acima é o espetáculo *O Feitiço*, do grupo Autônomos de Teatro. Embora o mesmo não utilize de uma narrativa retirada do universo popular, o texto teatral explorado em cena constitui-se uma narrativa, a partir da adaptação do filme *O Feitiço de Áquila*¹⁵ (1984), do diretor Richard Donner.

Gêneros literários

Para melhor entendermos a utilização da narrativa enquanto texto teatral, torna-se interessante ainda remontarmos às acepções relativas aos gêneros literários propostas por Anatol

¹⁵ *O Feitiço de Áquila* (Ladyhawke) é um filme lançado em 1985 dirigido por Richard Donner, numa co-produção e co-realização entre 20th Century Fox e Warner Bros.

Rosenfeld em seu livro *O teatro épico* (2004). Nesta obra, o autor diz que a organização ou classificação das obras literárias segundo gêneros tem sua raiz na *República*, livro de Platão. Haveria, então, três tipos de obras poéticas: a primeira na qual o poeta deixa de se pronunciar, dando voz aos personagens (comédia e tragédia), a segunda, na qual há simplesmente o destaque para o relato do poeta (a lírica), e finalmente a terceira, que une ambas - manifestação na qual o poeta descreve e apresenta os personagens, assim como dá voz aos mesmos, nos diálogos que interrompem: a narrativa.

Neste trabalho, não nos ateremos nas definições dos gêneros lírico e dramático. Daremos, apenas, especial atenção à definição dada por Rosenfeld para as obras pertencentes à épica. Segundo o autor:

Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2004, p. 17)

Contudo, assim como qualquer tentativa de classificação, a feita por Platão e depois desenvolvida por Aristóteles para a distinção entre obras literárias não consegue abarcar a totalidade da produção literária contemporânea, já que, basta lermos certos textos teatrais, poemas, ou até mesmo romances, para constatar que não existe pureza nos gêneros da literatura. Por exemplo, uma obra épica contém traços do gênero dramático, uma vez que existem diálogos ou falas de personagens em seu interior. E, a mesma obra, narrada em primeira pessoa, concentra em seu interior, também, o gênero lírico.

Tal fato pode acontecer na dramaturgia, na qual “uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a épica” (ROSENFELD, 2004, p. 22). Ou seja, em um texto teatral podem existir inúmeros elementos característicos do gênero épico, pondo em cheque uma classificação pura da obra.

Motivado em esclarecer a hibridez de gêneros presente nos textos literários, Rosenfeld apresenta ao leitor tanto a possibilidade substantiva - relativa à estrutura dos gêneros -, quanto a adjetiva - que diz respeito aos traços estilísticos, em maior ou menor escala - que os gêneros podem assumir em uma obra. Deste modo, por exemplo, um texto dramático do escritor Heiner Müller pertence ao gênero dramático (substantivo), mas também apresenta características do gênero épico (adjetivo).

Com essa possibilidade, temos, então, que diversos são os traços fundamentais da narrativa que podem estar contidos em um texto teatral, e conseqüentemente podem ser levados à cena, como vice e versa. O narrador, presente no gênero épico, é um deste traços, podendo também estar contido em um espetáculo teatral. Ou seja, a presença do narrador é uma constante no teatro, quando este utiliza textos do gênero – substantivo ou adjetivo – épico.

Os narradores segundo Benjamin

Walter Benjamin, em seu famoso artigo *O narrador* (1936), oferece subsídios para o entendimento da figura dos narradores. Para o autor, pode-se dividir ou classificá-los segundo dois grupos que se interpenetram: os nômades, ou seja, os narradores que vem de longe, e os sedentários, que correspondem ao homem que ganhou sua vida sem sair de seu lugar de origem, e que conhece suas histórias e tradições. Nas palavras do autor:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1996, p. 198)

Sendo a figura do narrador a de alguém que tem algo da tradição ou de terras distantes a ser contado, sua relação com os ouvintes é dominada pelo interesse deste último em apreender aquilo que é narrado, conservando-o e assegurando a possibilidade de reprodução daquilo que lhe foi enunciado. Por isso, podemos dizer que em cada narrador - que um dia foi ouvinte - vive uma Scherazade¹⁶ - que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando - , acrescentando à narrativa sempre a experiência de quem a transmite.

A narrativa encontra, portanto, no narrador, a possibilidade de ser transmitida, saindo da esfera do individual para a do coletivo, por meio da narração. Tal fato rememora ao sistema corporativo da Idade Média, no qual, através da interpenetração dos dois tipos apontados de narradores, representados pelos mestres sedentários e aprendizes migrantes, a narração passa a estabelecer com o trabalho manual uma importante relação.

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1996, p. 199)

[...]

¹⁶ Scheherazade é o nome pelo qual a narradora da coleção de contos árabes das Mil e uma noite é conhecida. Segundo a antiga lenda persa, Sherazade, com sua beleza e inteligência, fascinou o rei Shariar ao narrar histórias fantásticas por mil e uma noites, tendo sua vida poupada e ganhando o eterno amor deste monarca.



Figura 01: Fotografia do espetáculo *Simbá, o mariujo*. Em destaque na imagem: a relação entre o ato de narrar e utilização das mãos. Uberlândia-MG, 2013. Fotógrafa: Acervo do grupo.

...temos que o ator, assumindo o papel de narrador passa a ser o eixo pelo qual a narrativa é evidenciada em cena. Para isso, “passa-se constantemente da ficção interna da peça (onde a presença do narrador é motivada e justificada pela ficção) ao rompimento da ilusão (ao dirigir-se ao público)” (PAVIS, 2001, p. 258), uma vez que o ator-narrador torna-se um mediador entre público e personagens.

Dois universos

Nos espetáculos que servem como suporte para esta pesquisa, os narradores que vemos em cena estão para além da fábula a ser contada, inseridos no universo da encenação. Isso porque, muito além de simplesmente desejar contar uma história, as montagens em questão estão preocupadas também com a criação e a organização de uma estética diferente do universo proposto pela narrativa a ser oralizada. Ana Carla Machado explicita esse desejo, enquanto encenadora da montagem *O soldadinho de chumbo*:

Ana Carla Machado: O que aconteceu foi que, pensando em criar um espaço lúdico, eu não queria começar de cara contar *O soldadinho*. Eu não queria que os personagens entrassem, contassem a história bonitinha, e acabou! Eu queria criar uma outra atmosfera. E, é claro que isso é uma influência que eu tenho da Trupe de Truões, porque foi ali que tudo começou. Queria criar outro espaço, outros personagens, ou pelo menos atores em outros estados, em outros contextos, e de repente a história começar. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012, p. 8)

Ao propor um universo distinto do da fábula, essas produções se utilizam do espaço cênico como “espaço de jogo” ou “espaço lúdico”, aberto a leituras polissêmicas dos espectadores e que é capaz de se adaptar às diversas necessidades e ambientações propostas pela narrativa contada pelo(s) narrador(es). Tal recurso pode ser considerado como um resgate à corrente surgida nos espetáculos infantojuvenis brasileiros na década de 70, denominada “teatrando”:

Consiste esta vertente na incorporação, de forma explícita, do caráter ilusório do espetáculo teatral, do seu aspecto de ‘faz-de-conta’, desnudando os mecanismos que acionam a encenação e demonstrando que a personagem é apenas uma imagem corporificada pelo ator ou atriz. Aqui é resgatada a figura do narrador, mas agora sob a forma do “coringa”, ou seja, o ator que representa vários personagens e é ao mesmo tempo o contador de histórias. (LOMARDO, 1995, p. 77)

Misturam-se, assim, nas produções aqui observadas, dois universos distintos: o proposto pela direção do espetáculo, ou seja, o da encenação, e o já presente na narrativa utilizada como texto teatral, o literário. Ou seja, nos espetáculos em foco, veremos a transformação do espaço cênico - “espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.” (PAVIS, 2008, p. 132) - em espaço dramático - “espaço dramaturgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (*ficcionalizando*).” (PAVIS, 2008, p. 132) - sem que o primeiro seja uma representação mimética do segundo.

Espaço dramático opõe-se a *espaço cênico* (ou *espaço teatral*). Este último é visível e se concretiza na encenação. O primeiro é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático.” (PAVIS, 2008, p. 135)

Em *O soldadinho de chumbo*, *Simbá, o marujo* e em *O Feitiço*, há a coexistência de dois universos em cena: cênico e dramático. O relacionamento entre estes dois espaços que se interpenetram faz com que possamos observar nas montagens, também, dois níveis de personagens, tal como vamos melhor explicar no próximo tópico deste capítulo.



Figura 02: Fotografia do espetáculo *O Soldadinho de chumbo*. Em destaque na imagem: a co-existência dos universos cênico e literário no espetáculo. Da esquerda para a direita, os atores: Ana Carla Machado e Rodrigo Chagas. Uberlândia-MG, 2009. Fotógrafo: Acervo do grupo.



Figura 03: Fotografia do espetáculo *Simbá, o marujo*. Em destaque na imagem: a utilização lúdica do dispositivo cenográfico. Da esquerda para a direita, os atores: Juliana Nazar (em cima), Ricardo Augusto (embaixo), Amanda Aloysa, Maria de Maria (em cima) e Ronan Vaz (embaixo). Uberlândia-MG, 2009. Fotógrafa: Natália Pinheiro.

Personagens cênicos e literários

Ana Carla Machado, em *Do texto à mesa: A linguagem cênica no Teatro infantil*, propõe uma análise do primeiro espetáculo infantojuvenil da Trupe de Truões: *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente*. Neste trabalho, a diretora de *O soldadinho de chumbo* nos apresenta uma determinada característica presente na primeira peça e que foi utilizada também por ela, anos mais tarde, na montagem da peça citada por último, e que pode ser aplicada aos demais espetáculos aqui observados. Tal característica se trata da presença em cena de dois tipos de personagens “ou “persona cênica”, aqueles do conto e aqueles criados pela direção relacionados ao espaço fictício escolhido para a encenação. (...) Temos então dois tipos distintos de contadores de história.” (MORAES, 2006, p. 9).

Em *Simbá, o marujo*, *O Feitiço* e *O Soldadinho de chumbo* podemos perceber que a presença destes dois tipos de contadores de histórias ou narradores é uma constante. Os atores que integram os espetáculos em questão dão vida a personagens advindas tanto do universo cênico quanto do literário. Sendo que, nos primeiros espetáculos, ambos os universos coexistem nas figuras dos narradores, fazendo com que a apropriação dos mesmos pelos atores também se dê em dois níveis.

Pela existência dessas duas categorias de personagens coexistindo nas figuras dos narradores, podemos perceber que os profissionais envolvidos com as produções aqui analisadas, ao longo de suas atividades artísticas, acabaram convencionando a nomenclatura de ator-narrador para se referir ao personagem criado pela encenação e de personagem-narrador para os advindos da narrativa literária. Tal convenção, no entanto, parece provocar uma dificuldade, principalmente por parte dos atores, no entendimento e na distinção entre os momentos em que atuam como personagens cênicos e/ou personagens literários. Essa situação pode ser constatada quando alguns dos atores do espetáculo *Simbá, o marujo* são questionados sobre este aspecto:

Ricardo Augusto: O que eu tenho a impressão é de que são atores-narradores. Nunca tinha parado para pensar nisso. Nas minhas narrações no *Simbá*, antes eu achava que eu era um ator-narrador. Mas, pelo fato de ter um ambiente e um figurino faz com que esses personagens sejam quase que marujos do *Simbá* o tempo todo. Talvez esses narradores tenham essa atmosfera de contar essa história junto do *Simbá*. Tem um jogo, que vem se estabelecendo desde *Ali babá*¹⁷, no qual os narradores são os donos da história. Eles estão contando e conduzem toda a história. Eu tenho a sensação que são atores-narradores, mas como nós estamos com essa vestimenta e dentro de uma atmosfera, eles têm um fio condutor entre eles, que os aproxima de personagens. Nas minhas narrações, em nenhum momento eu sou um personagem narrando. Eu narro, e em alguns momentos faço personagens. Mas, acredito que isso varia entre nós.

Amanda Aloysa: Eu me sinto os dois. Tem horas que eu me sinto ator-narrador e tem horas que sou personagem-narrador. Acho que têm personagens diferentes que surgem, e existe um personagem mais neutro que apenas narra. É isso um pouco. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012, p. 54)

¹⁷ Espetáculo que compõe juntamente com *Simbá, o marujo* e *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, o conjunto de espetáculos intitulado Trilogia das Mil e Uma Noites do grupo Trupe de Truões.

Em *O Soldadinho de Chumbo*, a situação se diferencia da descrita nos espetáculos supracitados. A narradora do espetáculo pertence apenas ao universo ficcional da encenação da peça. Interpretando uma espécie de apresentadora de circo ou mágica, Ana Carla Machado situa e caracteriza sua personagem de acordo com o universo ou atmosfera escolhido/a para inserir a clássica história de amor entre um soldado feito de chumbo e uma bailarina de brinquedo. Além disso, pertencente apenas ao universo proposto pela encenação, a narradora de Ana Carla parece falar em nome da própria atriz.

Os narradores ou atores-rapsodos

Luiz Artur Nunes, no artigo *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral* (2000), referindo-se aos narradores por meio da nomenclatura ator-rapsodo, apresenta-nos uma possível distinção existente entre as figuras pertencentes a esse grupo:

Uma primeira sistematização desses expedientes distingue dois tipos básicos de atuação rapsódica: o ator cumprindo exclusivamente a função de narrador da fábula, e mantendo-se assim todo o tempo exterior à esfera da ficção, e o ator alternando-se entre os papéis de contador e de personagem, entrando no espaço dramático para participar da ação, para logo a seguir saltar fora dele e comentá-la.

Chamemos o primeiro tipo de narrador puro. Sua operação, por sua vez, podia se processar de duas maneiras diversas. Numa primeira, ele narra "do lado de fora", contemplando a ação do seu exterior, espacialmente colocado na periferia do campo de atuação. Na outra, ainda impedido de penetrar na ficção, invade, no entanto, o espaço físico onde ela transcorre, chegando quase a disputar o território com os personagens. Enquanto que o primeiro narrador, por força de sua posição afastada, tende a imprimir um tom mais distanciado ao relato, o segundo, devido à proximidade, faz sua ação gestual e verbal incidir poderosamente sobre as criaturas imaginárias. O narrador "de dentro" inevitavelmente demonstra um envolvimento maior com a matéria narrada, sua presença invasiva funciona como um comentário bem mais incisivo. O texto emitido à distância vem carregado de imparcialidade, enquanto que a fala proferida no coração mesmo do drama, ainda que resguardada pela impermeabilidade entre os planos do épico e do dramático sai da boca de um narrador interessado, desejoso de emitir sua opinião, seu julgamento. (NUNES, 2000, p. 4)

Tomando como referência os expostos de Nunes, podemos relacionar as tentativas de organização das distinções existentes entre as figuras dos narradores, através de uma relação entre os personagens criados pela direção do espetáculo e os personagens do conto, enunciados por Moraes, e a nomenclatura dada por Nunes, dividindo o(s) narrador(es) como "puro(s)" e "de dentro", respectivamente. Veremos a seguir, nos espetáculos estudados durante esta pesquisa como isto ocorre.

Simbá, o marujo e O Feitiço: os narradores de dentro

Conforme dito acima, percebemos que a narrativa nos espetáculos observados neste trabalho vem sendo levada para a cena através dos narradores, que nada mais são que personagens, advindos da proposta de encenação ou da narrativa – literária - oralizada em cena. Ora estes se

encontram em estado mais neutro, ou "puro", como diria Nunes, ora mais envolvidos com a matéria narrada, por serem resultantes da transposição da literatura para a cena.

Podemos, então, classificar os narradores presentes nos espetáculos *Simbá, o marujo* e *O Feitiço*, segundo a tipologia proposta por Nunes, como pertencentes ao grupo de narradores “de dentro”, pois se encontram, a todo o momento, envolvidos com a ação cênica que conta a história oralizada por eles. Nos dois espetáculos, os narradores se alternam entre narrar algumas partes - agindo como personagens cênicos -, e mostrar, ou fazer a cena, agindo como personagens literários.



Figura 04: Fotografia do espetáculo *Simbá, o marujo*. Em destaque na imagem: os narradores. Da esquerda para a direita: Maria de Maria, Getúlio Góis, Amanda Barbosa, Laís Batista, Ricardo Augusto e Ronan Vaz. Uberlândia-MG, 2011. Fotógrafa: Natália Pinheiro.



Imagem 05: Fotografia do espetáculo *O Feitiço*. Em destaque na imagem: as narradoras. Da esquerda para a direita: Amanda Barbosa, Juliana Prados e Laís Batista. Uberlândia-MG, 2011. Fotógrafa: Simone Guaratto.

[...]

O soldadinho de chumbo: o narrador puro

Em *O soldadinho de chumbo*, a personagem cênica interpretada por Ana Carla Machado mantém-se exterior à esfera da ficção do conto por ela narrado. No entanto, essa personagem não apenas narra de fora, em seu espaço cênico diferenciado, mas também interfere no espaço físico onde a ficção transcorre, influenciando o curso das ações desempenhadas pelos outros personagens cênicos, que se revezam nos personagens da narrativa literária. Por esse motivo, podemos chamá-la, de acordo com a nomenclatura proposta por Nunes, de narrador “puro” ou de fora.

Além disso, diferentemente dos outros dois espetáculos citados acima, em *O soldadinho de chumbo* há a existência de apenas um narrador, o personagem interpretado por Ana Carla que possui uma onisciência sobre as ações que se desenvolvem em cena. Nunes, ao relatar uma observação sobre o espetáculo *A vida como ela é*, dirigido por ele, apresenta-nos uma fala que serve para nos referir ao narrador de *O soldadinho de chumbo*:

O narrador único onisciente aparentava um domínio absoluto sobre a fábula, comandando autoritariamente o seu desenrolar, movimentando seus personagens como o manipulador todo-poderoso de títeres submissos. Nas cenas com narração em grupo, em compensação, essa supremacia se diluía: eram vários os donos da história. (NUNES, 2000, p. 6)

Nesse sentido, temos uma aproximação da narradora de *O soldadinho de chumbo* com os tradicionais contadores de história. Contudo, Moraes, em seu já citado trabalho de especialização, atenta para uma das possíveis distinções entre a figura tradicional do contador de histórias e os narradores que se encontram em cena – como no caso dos espetáculos aqui estudados.

E o que mais, além do que já dissemos, pode diferenciar o contador por nós estudado daqueles contadores de histórias de família, de tribo ou dos contadores comunitários das sociedades de oralidade primária, este último muitas vezes correspondendo a uma testemunha, a uma espécie de historiador? Uma das possíveis respostas é simples: o espaço. No entanto, quando se muda o espaço, mudam também os objetivos, a forma e os conceitos.

Quando falamos em espaço, no entanto, precisamos considera-lo em sua totalidade, em tudo aquilo que o envolve. Bem, o espaço dos contadores aqui estudados é o teatro. No nosso caso não podemos pensar em teatro apenas como edifício, espaço físico, mas no fenômeno teatral, espaço cênico, lúdico. Afinal o espetáculo poderia realizar-se em outro espaço físico que não o teatro. (MORAES, 2006, p. 9)



Figura 06: Fotografia do espetáculo *O soldadinho de chumbo*. Em destaque na imagem: a narradora. Atriz: Ana Carla Machado. Uberlândia-MG, 2009. Fotógrafo: Acervo do grupo

[...]

A linearidade das narrativas

Além das informações expostas acima, podemos lembrar que a utilização da narrativa como texto teatral permite que os espetáculos aqui em foco quebrem a linearidade temporal da fábula contada. Ou seja, a narrativa oralizada pode ser apresentada em cena de modo que o seu início, o meio e o fim não correspondam necessariamente ao início, ao meio e ao fim do espetáculo. Assim, uma peça

teatral pode ser, por exemplo, construída de tal maneira que, em seu início, o fim da história/narrativa oral seja apresentado.

Nesta dinâmica, a fábula ganha uma nova configuração de construção temporal e espacial, colaborando para que a cena não seja simplesmente uma sucessão de quadros interdependentes, mas sim um mosaico em que as peças contam por elas mesmas pequenas narrativas e, quando unidas, dão dimensão a uma narrativa maior. Através da figura do narrador, recursos como os *flashbacks* podem ser utilizados, permitindo um ir e vir nos acontecimentos da fábula oralizada.

A relação de vai e vem da narrativa com a linha temporal aparece como um dos fatores instigantes para os atores ao se trabalhar com a narrativa enquanto texto teatral. Tal possibilidade é apontada pelas atrizes de *O Feitiço*, quando as mesmas se referem à função de narradoras:

Amanda Barbosa: (...) Eu acho que, não sei se é porque é narrador, me sinto muito mais no direito e com liberdade de não seguir a linha reta.

Juliana Prados: É como se não tivesse uma linearidade na linha do tempo. (...) E de repente, nós enquanto narradores entramos na história que foi lá anos atrás e volta no futuro de novo. É muito natural, sabe?

Amanda Barbosa: (...) Assim como minha avó quando ia contar uma história poderia mudar o caminho da história, da mesma forma meu monstrinho também pode interferir. (...) Tanto é que eu consigo enxergar que eu é que estou contando a história, e se eu quiser mudar o fluxo dessa história, tudo bem, pois sou eu que estou contando. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012, p.25)

Encarregados da parte narrativa do espetáculo, os narradores estabelecem com a plateia uma interlocução direta, uma vez que a ela dirigem suas falas. Essas caracterizam os momentos em que o espaço teatral é assumido enquanto tal, sem caráter anti-ilusionista, não negando a presença do público ali presente. Laís Batista refere-se à relação estabelecida pelos narradores de *O Feitiço* com os espectadores:

Laís Batista: Eu acho que a narrativa também traz uma coisa de proximidade com o espectador, que vem dessa liberdade que a gente tem de sair um pouco daquilo que está bem fechado. Desse vai e vem que a gente pode fazer. Eu acho que deixa o público mais à vontade quando a gente joga, fala, conversa o texto com ele em alguns momentos. E esse jogo de jogar aqui, jogar lá, traz o público mais para dentro e deixa-o mais à vontade para responder também. Comentar durante etc... (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012, p.24)

É preciso citar ainda que, nos espetáculos aqui estudados, a possibilidade de não seguir uma linearidade temporal na narrativa oralizada se configura em cena pelas propostas de encenações das peças em questão. Sendo encenações de caráter não ilusionistas, em que a teatralidade constitui uma importante característica, estes espetáculos desmontam uma situação cênica estabelecida e se relacionem com a narrativa oralizada dando saltos temporais, tanto com relação a acontecimentos

futuros, quanto passados. Afinal de contas, o(s) narrador(es), tendo o poder de ir e vir na narrativa, parece(m) ser o(s) dono(s) da(s) história(s) que contam.

O denotativo e o conotativo

Concordado com as palavras de Pupo em seu artigo *O lúdico e a construção do sentido* (2001), dizemos que há muito tempo a cena teatral deixou de ser constituída pela simples transposição de um texto para o espaço cênico. Ela não equivale apenas a “um texto e mais alguma coisa”, mas sim a uma complexa trama em que diferentes sistemas de signos, que não têm sentido absoluto em si mesmos, formam um significado maior. No teatro infantojuvenil - e em especial nos espetáculos observados - isto não é diferente, uma vez que a presença dos narradores em cena promove o estabelecimento de um jogo com a plateia, no qual o ator está empenhado na função de contar uma história.

Como já visto, a partir da década de 70, diversos profissionais ligados ao Teatro Infantojuvenil passam a se questionar com maior frequência sobre a configuração cênica das peças voltadas para crianças e jovens. Trata-se uma preocupação não mais apenas com o conteúdo das montagens - como se via em décadas anteriores - , mas sobretudo com a forma, linguagem ou até mesmo estética que vinha caracterizando as produções infantojuvenis.

Neste sentido, temos que, tanto dramaturgos, quanto diretores, atores e outros profissionais das artes cênicas perceberam que, para se contar uma história, não precisamos recorrer necessariamente a formas miméticas de um discurso. Utilizando-se do lúdico, ou do simbólico, os espetáculos infantojuvenis começam a tirar proveito, cada vez mais, do sentido conotativo dos elementos que os compõem. Conforme nos lembra Dib Carneiro Neto:

“Não é preciso ser explícito, criança é capaz de entender sugestões, simbologias. A arte é feita de alegorias, de metáforas. Estranheza é saudável. Explicar é redutor sempre. Subestima a criança, facilita demais. A criança tem a capacidade de interpretar, à sua maneira, o que vê. É função da arte fazer pensar, não facilitar em nada em nome do sucesso de mercado, do senso comum ou da unanimidade burra.” (CARNEIRO NETO, 2003, p. 10)

Nos espetáculos aqui estudados, o caráter simbólico apresenta-se como uma das bases construtoras das cenas apresentadas. Mario Piragibe evidencia este fato ao se referir a montagem *O Feitiço*, espetáculo dirigido por ele:

Mario Piragibe: Eu não preciso, para que o público entenda o que aconteceu na história, por os atores fazerem exatamente aquilo que aconteceu na história. Eu posso brincar de diversas maneiras, uma vez que a dimensão da ação está posta na forma de narração. (...) Na verdade, é uma brincadeira, na qual não apenas os narradores, mas todos os atores que fazem parte daquela ação estão brincando de contar a história. Todos aqueles atores ali envolvidos são num grau narradores porque transitam para dentro e para fora das suas personagens com certa liberdade e têm uma reafirmação constante do momento presente. (CADERNO DE

Com a fala acima, percebemos que a incorporação da narrativa enquanto texto teatral, através da presença dos narradores em cena, proporciona aos espetáculos em foco uma gama diversa de possibilidades cênicas. Ao utilizar-se da narração, com a incorporação de um universo literário por um universo proposto pela encenação, ocorre um privilégio dos elementos lúdicos constituintes do espetáculo, ampliando, assim, a experiência cotidiana de crianças e jovens.



Figura 07: Fotografia do espetáculo *O Soldadinho de chumbo*. Em destaque na imagem: a construção de imagens poéticas e lúdicas por meio de objetos. Atriz: Ana Carla Machado. Uberlândia-MG, 2009. Fotógrafo: Acervo do grupo.

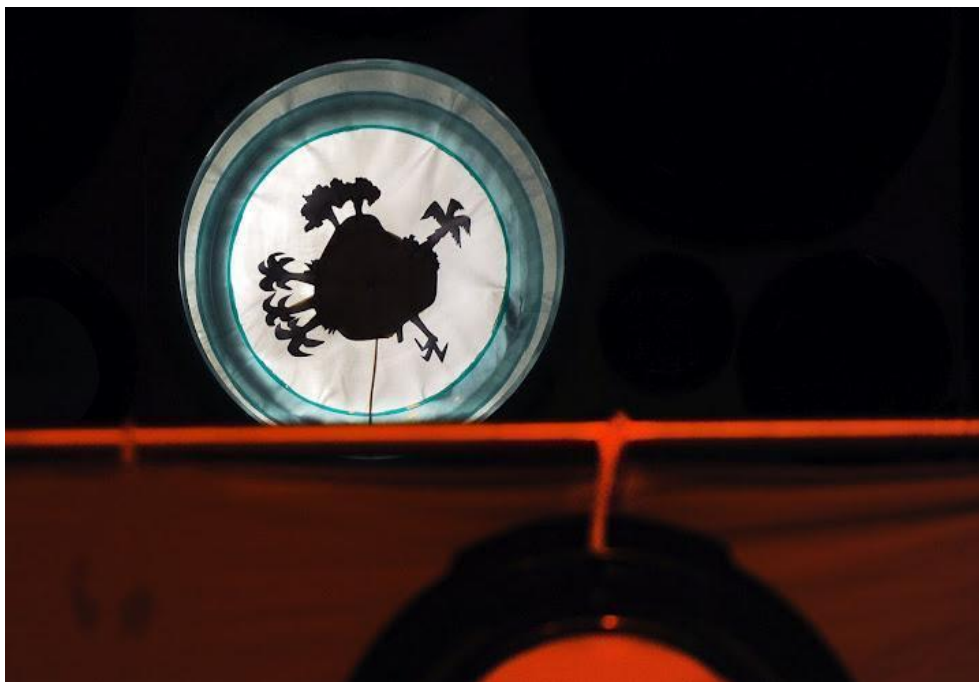


Figura 08: Fotografia do espetáculo *Simbá, o marujo*. Em destaque na imagem: a construção de imagens poéticas e lúdicas por meio do teatro de sombras. Uberlândia-MG, 2009. Fotógrafo: Acervo do grupo.



Figura 09: Fotografia do espetáculo *O Feitiço*. Em destaque na imagem: a construção de imagens poéticas e lúdicas por meio do teatro de sombras. Uberlândia-MG, 2011. Fotógrafa: Simone Guaratto.

...a imagem, explorada em suas potencialidades expressivas, configura-se como um importante elemento cênico quando há a utilização da narrativa como texto teatral. Dinâmica, estática, conotativa ou denotativa, a imagem caracteriza o mostrar - a ação cênica - , que ganha (mais) sentido a partir dos fatos oralizados, ou melhor, narrados pelos atores que integram os espetáculos estudados.

RETICÊNCIAS

Chegando ao final deste trabalho, tomaremos de empréstimo a ideia de uma pesquisa como travessia para que assim possamos observar o caminho trilhado durante esta investigação e descrito nas páginas desta monografia. Um caminho descoberto durante o próprio caminhar.

Como já dito, se uma pesquisa necessita de estratégias para ser enfrentada, no caso desta não foi diferente. Com o intuito de investigar a maneira como a narrativa vem sendo utilizada como texto teatral em espetáculos infantojuvenis, acabamos nos arriscando a conceitualizando o que para nós se configura como Teatro Infantojuvenil, passamos pelas diferentes manifestações teatrais voltadas para o público infantojuvenil ao longo dos tempos, assim como propomos a existência de uma possível linguagem cênica que vem caracterizando os espetáculos teatrais voltados para as jovens gerações, no contexto brasileiro das últimas décadas.

[...]

Se pudéssemos dizer a que conclusão chegamos no final desta pesquisa, talvez diríamos que a utilização da narrativa como texto teatral configura-se como muito mais que uma opção estética no Teatro Infantojuvenil. Ao utilizar-se de textos que em um primeiro momento não foram idealizados para a cena teatral, os encenadores dos espetáculos aqui estudados ajudam-nos a reforçar a suspeita de que o que configura o fazer teatral voltado para a infância e juventude não é a temática abordada nos espetáculos teatrais, mas sim a forma como os assuntos são levados à cena.

Essa constatação pode ser observada ao lermos parte das entrevistas realizadas no curso da pesquisa que originou este trabalho. Dentre elas, destaca-se a fala de Paulo Merísio que, ao discorrer sobre o espetáculo *Simbá, o marujo*, oferece pistas sobre um pensamento artístico que privilegia um modo próprio para se comunicar com as jovens gerações sem, no entanto, privá-las ou disfarçar o mundo na qual tanto público, quanto artistas encontram-se inseridos:

Paulo Merísio: Eu acho que é muito comum pensar-se no Teatro Infantil, e aí dividindo, como um teatro que possui necessariamente uma temática. Eu acho que tem mais a ver a forma com que você trata questões. Podem-se tratar questões delicadíssimas, mas o foco da criança vai para a forma como essas questões são levadas à cena. Acho que a gente se cerca de muitos chavões com relação ao senso comum do que é ou não é para criança. Na realidade, a questão é: “Como você faz?”. Eu acho que o Teatro Infantojuvenil é muito mais próximo da metodologia, da poética, do que necessariamente da temática. Como você vai contar essa história? Talvez, existam determinadas questões que não sejam interessantes de serem trazidas à cena. Tudo depende da forma. Eu vou também lançar mão de um chavão: “Antes de ser Teatro Infantojuvenil, Teatro Infantil, é Teatro!”. A questão se dá na qualidade do que se faz. Na pesquisa, na qualidade dos elementos da cena que você coloca, no acabamento estético, no acabamento de construção de personagem, a qualidade técnica dos atores em cena contando a história... Tudo tem que ter uma qualidade. O chavão é esse: “É teatro, antes de qualquer coisa!”. É um teatro que tem pesquisa poética, estética e que pensa que vai ter na maioria de

sua plateia esse público (crianças e jovens). O que não significa que não vai ser tão interessante, ou tão poeticamente interessante para qualquer outra idade. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012, p. 47)

Ao propormos nesta monografia os narradores como eixo de uma possível linguagem para o Teatro Infantojuvenil, lembramos que muito mais importante do que o que se fala em cena, é a maneira como se fala. E, utilizando-se de elementos lúdicos, como as formas animadas, o cômico e a narração, um conteúdo que até então poderia ser considerado um tabu - ou não - para a infância e a juventude pode muito bem ser apreendido, através das diversas maneiras como as crianças e os jovens se relacionam com o mundo que os cercam.

Os elementos recorrentes nos espetáculos aqui estudados são apenas mecanismos expressivos de se levar à cena diversas temáticas. Afinal, para se tratar de assuntos do cotidiano não precisamos usar obrigatoriamente uma linguagem realista. Uma narrativa pode ser muito mais que um texto. Uma narrativa pode ser um pretexto para uma série de exclamações sobre si mesmo e sobre o mundo, no qual tanto adultos, quanto crianças e jovens estão inseridos.

[...]

Por isso tudo, percebemos que esta investigação ainda se trata do início de um grande percurso a ser trilhado, no qual novos apontamentos, novas reflexões e novas discussões estão por vir...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Ieda de. **Ilo Krugli: Poesia Rasgada**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n.9, p. 115-125, 2000.

ACIOLY, Karen. **Iº Catálogo Livre do Teatro Infantil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1996.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSIS, André Ferraz Sitônio de. **Construção atoral para o Teatro Infantil: Uma proposta de criação cênica**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2010.

BENEDETTI, Lucia. **Aspectos do teatro infantil**. Rio de Janeiro: SNT, 1969.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BILAC, Olavo; COELHO, Neto. **Theatro Infantil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. n.19, p. 20-28, 2002.

BRILHANTE, André dos Santos. **O Conhecimento em Jogo no Teatro para Crianças**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2004.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem do teatro infantil**. São Paulo: Loyola, 1984.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Maria Clara Machado**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a vovozinha**. São Paulo: DBA, 2003.

DACACHE, Adriana de Assis Pacheco. **Dramaturgia Contemporânea Infantil no Rio de Janeiro: A Busca de Novos Caminhos**. Dissertação (Mestrado em Letras), Pontifícia Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2007.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

FERREIRA, Taís. **Teatro Infantil, crianças espectadoras, escola – Um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção**. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2005.

FONSECA, Gilberto. **Acima de tudo, Teatro! Um olhar sobre a produção teatral para crianças e jovens a partir de Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUHNER, Maria Helena. Por que, agora, um livro?. In:_____.**O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p. 11-15.

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

MACHADO, Marina Marcondes. **Cacos de infância - teatro da solidão compartilhada**. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 2004.

MELLONE, Karin Dormien. **Tatiana Belinky: A história de uma contadora de histórias**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo (USP), 2008.

MORAES, Ana Carla Machado. **Do texto à mesa: A linguagem cênica no Teatro infantil**. Uberlândia. Monografia de Especialização em Interpretação Teatral (UFU), 2006.

NINI, Valmor Beltrame. Superar preconceitos e explicitar paixões. In: KUHNER, Maria Helena. **O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.39-46.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. **Teatro com meninos e meninas de rua: Nos caminhos do Ventoforte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n.9, p. 39-51, 2000.

ORTIZ, Fátima. O espetáculo: A linguagem cênica no teatro para crianças. In: KUHNER, Maria Helena. **O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.58-61.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo; Perspectiva, 2001.

PINTO, Lucas de Carvalho Larcher. A narrativa no Teatro infantojuvenil: teoria, análise e prática. **Horizonte Científico**, v.7. p. 1-30, 2013,

PIRAGIBE, Mário. **Relações entre a animação de formas e aspectos contemporâneos de encenação no Teatro de Ilo Krugli**. Rio de Janeiro, 1999. Monografia de graduação em Teoria do teatro (UNIRIO).

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da Infância**. Rio de Janeiro: Grafhia Editorial, 1999.

PUPPO, Maria Lúcia. **No Reino da Desigualdade**. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 1991.

_____. O lúdico e a construção do sentido. **Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, p. 181- 187, 2001

_____. Fronteiras etárias: da demarcação à abertura. In: KUHNER, Maria Helena. **O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.32-38.

RIBEIRO, Rute. **Teatros de Papel: A arte da precisão**. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta, s/d.

ROCHA, Eloísa Candal. Entre a subordinação e a criação. In: KUHNER, Maria Helena. **O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p. 128-131.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROVERI, Sérgio. **Tatiana Belinky: ...E Quem Quiser Que Conte Outra**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

SANDRONI, Dudu. **Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil**. Rio de Janeiro: D. Sandroni, 1995.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SUPERBI, Fábio Emílio. **Panos e Lendas: Três décadas de história**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2007.

TADEU, Eugênio. Um ponto de vista sobre o teatro para crianças. In: **Subtexto - Revista de Teatro do galpão Cine Horto**, nº 8, p. 17-22, 2011.

TERÇAROLI, Cibele Troyano. **O Enigma da Morte no Teatro de Vladimir Capella**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo (USP), 2004.

VIEIRA, Miguel Vellinho. **Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o Teatro Infantil no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.