

REVISTA

Cbtij
ASSITEJ BRASIL

CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO
PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE



Edição
Comemorativa
de 25 anos do CBTIJ

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Revista CBTIJ [livro eletrônico] : edição comemorativa pelos 25 anos do CBTIJ / organização Antonio Carlos Bernardes, Cleiton Echeveste, Leo Carnevale, Ludoval Campos e Miguel Vellinho; ilustração Bruno Dante. -- Rio de Janeiro : CBTIJ / ASSITEJ Brasil, 2021.
PDF

ISBN 978-65-996541-0-7

1. Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude - História 2. Teatro - História
3. Teatro brasileiro 4. Teatro infantil brasileiro.

21-89400

CDD-792.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude : História 792.0981

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Índice

Prefácio	3
Da África do Sul	5
<i>Yvette Hardie</i>	
Memórias do Brasil por ocasião do 25º aniversário do CBTIJ. Intervenções artísticas e desenvolvimento social.	11
<i>Wolfgang Schneider</i>	
Rede Ibero-Americana de Artes Cênicas para a Infância e a Juventude. Uma rede que nos contém	17
<i>María Inés Falconi</i>	
Caminhos e perspectivas para a capilarização do CBTIJ/ASSITEJ Brasil.	23
<i>Cleiton Echeveste</i>	
Um pouco da minha e da nossa história	31
<i>Ludoval Campos</i>	
Menines, eu vi!	41
<i>Miguel Vellinho</i>	
Movimento é Ação.	61
Um panorama dos movimentos associativos de teatro para a infância e a juventude	
<i>Leo Carnevale</i>	
Ontem, Hoje e Sempre: Crianças. A Criança Hoje e nesses 25 Anos de CBTIJ	71
<i>Marcia Frederico</i>	
Dos lenços e ventos às cinderelas drags: um recorte da evolução histórica do teatro para a infância e juventude	77
<i>Dib Carneiro Neto</i>	
Pegadas da criação no Teatro de Animação para crianças e jovens	91
<i>Valmor Nini Beltrame</i>	
A representatividade negra no Teatro Infantil e jovem.	105
Entrevista	
<i>Lázaro Ramos</i>	



Prefácio

A Revista CBTIJ 25 Anos foi pensada para oferecer um panorama do que aconteceu no Teatro para Infância e Juventude em nosso país no último quarto de século. Diversos amigos e colaboradores do CBTIJ - pesquisadores, artistas, professores, do Brasil e do exterior - além de membros do Conselho de Administração, foram convidados a escrever artigos exclusivos. Eles oferecem diferentes visões sobre aspectos do teatro para crianças e jovens nestes últimos 25 anos, sem pretender, no entanto, dar conta de toda a história recente deste importante setor das Artes Cênicas nacionais.

Nosso desejo era de que esta Revista tivesse sido lançada no início das comemorações dos 25 anos de atividades do CBTIJ, em fevereiro de 2021. Foram várias as tentativas de criarmos uma revista impressa e bilíngue, que seria distribuída nos inúmeros países onde a ASSITEJ - Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude está presente. Nosso complexo contexto econômico e político, agravado pela pandemia da Covid-19, com raríssimas possibilidades de acesso ao financiamento às artes e à cultura, no entanto, inviabilizaram este projeto. Ainda que não tenha sido possível a criação da sua versão impressa, com esta edição virtual acreditamos oferecer acesso amplo a reflexões significativas para a pesquisa sobre o teatro para crianças e jovens no Brasil e para o seu desenvolvimento, pois temos a certeza de que ele tem a potência para cumprir um importante papel na construção de uma sociedade mais justa, igualitária, crítica e solidária.

A todas e a todos que colaboraram para esta realização, nosso abraço e nosso muito obrigado.

E que venham mais 25 anos!

Cleiton Echeveste
Presidente do Conselho de Administração
CBTIJ/ASSITEJ Brasil





Da África do Sul

Yvette Hardie (*)

Faz apenas 13 anos que a ASSITEJ África do Sul foi fundada (metade da vida da ASSITEJ Brasil) e celebramos com vocês a longevidade e as conquistas da ASSITEJ Brasil. Criar um centro nacional ASSITEJ a partir do zero no sul global é uma conquista, mas sustentá-la ao longo de um quarto de século, é ainda mais.

Quando a ASSITEJ África do Sul reuniu indivíduos e organizações dedicados ao Teatro para a Infância e Juventude em 2007, estávamos dolorosamente cientes de que não havia precedentes para nossa organização em nosso país. As artes para crianças e jovens não eram uma prioridade nem para o governo, nem para o sistema educacional nem para a comunidade artística em geral, e certamente tampouco para o público em geral. Embora sintamos que percorremos um longo caminho desde aqueles dias, cada passo do processo tem sido difícil e desafiador. Muitas vezes é o caso de um passo para frente e depois um escorregão para trás, que tentamos transformar em um elegante movimento de dança que, no entanto, oferece desafios para todos nós.

Os principais desafios têm sido ganhar reconhecimento pela necessidade do campo, ser levados a sério como uma organização que prioriza as artes para crianças e encontrar os financiadores e parceiros que acreditam no trabalho que estamos tentando fazer. No contexto sul-africano, temos tantos aspectos desafiadores, incluindo pobreza extrema e desigualdade, educação deficiente, crime e violência, e uma sociedade e um governo que estão repletos de corrupção. As artes são muitas vezes vistas como um desvio não essencial, contra o pano de fundo destas necessidades prementes.

Como resultado, tivemos que trabalhar duro para aproveitar as poucas oportunidades que se apresentaram e fazer as coisas por nós mesmos o máximo possível, em vez de esperar que o financiamento ou o apoio fossem oferecidos. Também tivemos que fazer debates intensos em defesa das artes para as crianças e fazê-los no maior número possível de espaços. Inicialmente, havia muito poucas oportunidades de financiamento e precisávamos provar nossa capacidade de realizar os pequenos projetos que assumíamos. Olhando para nossos recursos e vendo quanto valor podemos extrair deles e utilizando-os de maneiras criativas e múltiplas, fomos capazes de obter resultados surpreendentes em projetos, conquistando parceiros e assegurando uma comunidade de benfeitores que, mesmo quando não podiam apoiar diretamente, estavam dispostos a abrir portas para nós.

Alguns aspectos fundamentais que têm contribuído para nosso crescimento e sustentabilidade são:

1. Cultivar uma comunidade de pessoas com opiniões similares, assegurando que elas sintam os benefícios e vantagens da conexão com a comunidade global. Tentamos ser tão generosos quanto possível em nossas interações - para difundir amplamente as oportunidades, sem favores, e fazer o que pudermos (através de esforços voluntários ou compartilhando recursos) para apoiar uns aos outros nos bons e nos maus momentos. Isto fez com que muitos membros se dedicassem de forma abnegada à organização, pois sentem que foram atendidos por sua vez. Isso também significou que a qualidade e quantidade de Teatro para a Infância e Juventude se aprofundou e expandiu no último período, com uma melhor compreensão do que é possível dentro do campo; não temos nos acanhado em solicitar parcerias, mentorias, intercâmbios e colaborações com as quais possamos aprender e crescer, ao mesmo tempo em que tentamos permanecer sintonizados com nosso próprio contexto, adaptando o que aprendemos às nossas condições e às sensibilidades e necessidades de nosso público;
2. Ter uma perspectiva abrangente, que abarque todo o ecossistema artístico (e social) e identifique onde as lacunas e oportunidades podem estar. Isto significou que, às vezes, temos explorado áreas que alguns centros nacionais da ASSITEJ podem ver como sendo mais do âmbito da educação ou do desenvolvimento social, mas a recompensa tem sido uma maior sensação de interconexão e um grupo crescente de parceiros que reconhecem o valor que trazemos para a sociedade - não apenas para o setor das artes;
3. Responder instintiva e rapidamente às oportunidades à medida que elas se apresentam e, como resultado, ser vista como uma organização flexível e adaptável, e não presa a um padrão específico de engajamento. Isto aumentou nossa visibilidade ao abordarmos uma série de projetos que nos permitiram ser vistos em diferentes partes de nosso país e em diferentes setores, tornando a ASSITEJ África do Sul uma organização viva e vibrante, que utiliza os pontos fortes dos seus membros onde quer que eles estejam;
4. Trabalhar em espaços marginalizados e com poucos recursos, onde as artes são mais ausentes, do que naqueles onde as artes são mais acessíveis. Isto nos permitiu compreender os verdadeiros desafios locais e tentar encontrar algumas soluções para os obstáculos que existem e ser criativos e engenhosos em circunstâncias difíceis;
5. Sonhar grande e construir uma visão ambiciosa do que poderíamos ser capazes de fazer como centro. Olhando para trás, nossa ideia de sediar um Congresso em 2017, que começamos a pensar em 2011, foi um sonho ousado e possivelmente louco. Entretanto, ser capaz de construir uma comunidade em torno dessa visão era primordial para qualquer sucesso que pudéssemos ter encontrado hoje. O processo de trabalharmos juntos para atingir este objetivo significou que

fortalecemos parcerias, ampliamos a consciência e a compreensão do público e aumentamos o prestígio do teatro para crianças e jovens como um campo;

6. Conectar-nos com os países vizinhos e o resto do continente. Temos colocado muito foco na construção de parcerias com outros países africanos e, através de turnês, projetos e envolvimento no próprio Festival *Cradle of Creativity* (Berço da Criatividade), temos tentado assegurar que artistas de todo o continente possam se sentir mais envolvidos com a ASSITEJ como um organismo internacional. Isto, por sua vez, fortaleceu e enriqueceu nosso trabalho como um centro nacional.

Não há caminhos fáceis para garantir a sustentabilidade como centro nacional e particularmente em contextos onde as artes para crianças e jovens não são apoiadas ou compreendidas. Em tempos da Covid-19, estes desafios foram ainda mais exacerbados pelos golpes contra as artes, a educação, a economia e a sociedade em geral. Enquanto continuamos a nos adaptar a estas mudanças e exercitamos nossa capacidade de encontrar novos caminhos para a prática das artes cênicas, temos que garantir que lutamos pela sobrevivência das artes como essenciais para a humanidade, o desenvolvimento e o bem-estar de cada um de nós. Isto pode significar que precisamos reimaginar como as artes se encontram com nossas crianças e jovens e de quais recursos e parcerias lançamos mão para tornar isto possível. Mas quaisquer que sejam os caminhos que percorremos, viajaremos mais longe se trilharmos juntos o caminho.

(*) Diretora de teatro, produtora, educadora e defensora, com foco no teatro para a infância e juventude. Diretora nacional da ASSITEJ África do Sul. Ex-presidenta da ASSITEJ Internacional.

Tradução: Cleiton Echeveste



Diretoria da ASSITEJ África do Sul, 2019



Oficina com jovens com deficiência auditiva



Titum-Titum e Lumka, com Asanda Rilityana Roshina Ratnam e Pedro Espi-Sanchis. Foto Joanna Evans

From South Africa

Yvette Hardie (*)

It has been only 13 years since ASSITEJ South Africa was founded (half the lifetime of ASSITEJ Brazil) and we celebrate with you the longevity and achievements of ASSITEJ Brazil. Creating an ASSITEJ national centre from scratch in the global south is an achievement, but sustaining it over a quarter century, is even more so.

When ASSITEJ SA brought together individuals and organisations dedicated to TYA in 2007, we were painfully aware that there was no precedent for our organization in our country. The arts for young audiences was not a priority for either the government, the education system or the arts community at large, and certainly not for the general public. While we feel that we have come a long way since those days, each step of the process has been hard-won and challenging. Often it is a case of one step forwards and then a whole slide backwards, which we try to turn into a stylish dance move, but nevertheless, which provides challenges for us all.

Key challenges have been around gaining recognition for the necessity of the field, being taken seriously as an organization that prioritises arts for children, and finding the funders and partners who believe in the work we are trying to do. In the South African context, we have so many challenging aspects, including extreme poverty and inequity, poor education, crime and violence, and a society and government which is riddled with corruption. The arts are often seen as being an inessential diversion, against the backdrop of these pressing needs.

As a result, we have had to work hard to utilize the few opportunities that have presented themselves and to do things for ourselves as much as possible, rather than waiting for funding or support to be proffered. We have also had to make strong arguments for the arts for children and to offer these arguments in as many spaces as possible. Initially there were very few opportunities for funding and we needed to prove our capacity to deliver on the small projects that we did take on. By looking at our resources and seeing how much value we can extract from them and by utilizing them in creative and multiple ways, we were able to “over-deliver” on projects, winning over partners and ensuring a community of well-wishers who even when they couldn't support directly, were willing to open doors for us.

Some key aspects that have contributed to our growth and sustainability are:

- 1. Growing a community of like-minded people, by ensuring that they feel the benefits and advantages of connection to the global community. We have tried to be as generous as possible in our interactions – to spread opportunities widely and without favour, and to do whatever we can (through voluntary efforts or sharing resources) to support one another in good times and bad. This has resulted in many members giving selflessly to the organization as they feel that they have been served in turn. It has also meant that the quality and quantity of TYA has deepened and expanded over the last period, with a better understanding of what is possible within the field; we have not been shy to request partnerships,*

mentorships, exchanges and collaborations from which we can learn and grow, while also trying to remain attuned to our own context, adapting what we learn to our conditions and to the sensibilities and needs of our audience;

2. Having an overarching perspective, which takes in the entire arts (and social) eco-system and identifying where the gaps and opportunities may lie. This has meant that at times we have explored areas which some ASSITEJ national centres might see as being more in the realm of education or of social development, but the reward has been a greater sense of interconnectedness and a growing band of partners who recognise the value we bring to the society – not just to the arts sector;

3. Responding instinctively and quickly to opportunities as they present themselves, and as a result being seen to be a flexible and adaptive organization, rather than one that is stuck in a particular pattern of engagement. This has enhanced our visibility as we have tackled a range of projects which have allowed us to be seen in different parts of our country and different sectors of engagement, making ASSITEJ SA a living and vibrant organization that draws on the strengths of the members wherever they happen to be;

4. Working in marginalized and under-resourced spaces, where the arts are most absent rather than in those spaces where the arts are more accessible. This has allowed us to understand the real challenges on the ground and to try to find some solutions to the obstacles that exist and to be creative and resourceful in difficult circumstances.

5. Dreaming big and building an ambitious vision of what we might be capable of as a centre. Looking back, our idea to host a Congress in 2017, which we first started thinking about in 2011, was a bold and possibly crazy dream. However, being able to build a community around that vision was paramount to any success that we might have found today. The process of working together to achieve this goal has meant that we have strengthened partnerships, broadened audience awareness and understanding and enhanced the prestige of theatre for young audiences as a field.

6. Connecting to our neighbor countries and the rest of the continent. We have put a lot of focus on building partnerships with other African countries and through touring, projects and involvement in Cradle of Creativity itself, we have tried to ensure that artists across the continent can feel more engaged with ASSITEJ as an international body. This in turn has strengthened and enriched our work as a national centre.

There are no easy paths to ensuring sustainability as a national centre and particularly in contexts where the arts for young audiences are not supported or understood. In the time of COVID-19, these challenges have been further exacerbated by the blows to the arts, to education, to the economy and to society in general. While we continue to adapt to these changes and exercise our capacity to find new avenues in which to practice the performing arts, we have to ensure that we fight for the survival arts as essential to the humanity, development and wellbeing of every one of us. This may mean that we need to reimagine how the arts meet with our children and young people and what resources and partnerships we use to make this possible. But whatever routes we travel, we will travel further if we walk the path together.

(*) Theatre director, producer, educator and advocate, focusing on theatre for young audiences. She is national director of ASSITEJ South Africa.



Memórias do Brasil por ocasião do 25º aniversário do CBTIJ Intervenções artísticas e desenvolvimento social

Dr. Wolfgang Schneider (*)

Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, lugares onde visitei artistas e teatros no Brasil.

E - é claro - em todo o mundo. A ASSITEJ Brasil, organizada como CBTIJ, é muito conhecida na Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude, e representada nos Festivais de Teatro para Crianças e Jovens em todos os continentes. Após o Congresso de Cuba, em 1993, o Brasil foi eleito como membro da rede mundial, com Luiza Monteiro membro do Comitê Executivo (CE) e, durante um par de anos, Vice-Presidente. O Encontro do Comitê Executivo no Rio de Janeiro, em 2002, foi um evento notável, com muitas apresentações bonitas, com muito intercâmbio de pessoas de teatro da Região, do país, com a direção global da ASSITEJ e com muitas discussões frutíferas.

Nat Eek, Presidente Honorário da ASSITEJ, citou em seu livro de história "Maintaining the New Audience for Theatre" (Mantendo o novo público para o teatro), Volume III, Sunstone Press, Santa Fé 2014: "Monteiro propôs a redação de uma carta em nome da ASSITEJ afirmando o direito das crianças a viverem sem pobreza, guerra e trabalho infantil". Esta iniciativa foi típica do teatro para a infância e juventude do Brasil, de combinar intervenções artísticas com desenvolvimento social, relacionadas com a Convenção das Nações Unidas sobre os "Direitos da Criança". As pessoas de teatro da América Latina foram uma das primeiras a colocar este acordo fundamental na agenda das artes cênicas.



O Artigo 31 formula: "Os Estados Partes reconhecem o direito da criança ao descanso e ao lazer, ao divertimento e às atividades recreativas próprias da idade, bem como à livre participação na vida cultural e artística. Os Estados Partes devem respeitar e promover o direito da criança de participar plenamente da vida cultural e artística e devem estimular a oferta de oportunidades adequadas de atividades culturais, artísticas, recreativas e de lazer, em condições de igualdade."

Este espírito democrático de uma filosofia humana de arte e cultura foi também a ideia do primeiro "Fórum Mundial da Cultura" 2004, em São Paulo, onde fui convidado a participar do "Diálogo do Sul Sul" sobre "Construção do Meio Ambiente. Paz. Diversidade Cultural". O então Ministro da Cultura era Gilberto Gil, músico mundialmente famoso, e eu me lembro de três frases marcantes de seu discurso: "Não podemos conceber um desenvolvimento que não seja cultural e não podemos conceber um desenvolvimento que não seja compartilhado. (...) Os mercados devem respeitar os direitos culturais das sociedades, grupos sociais e indivíduos que contribuem para a diversidade e não para a hegemonia e padronização. (...) Uma Política Cultural pública contemporânea deve ser não só compensatória ou inclusiva no sentido tradicional, mas também deve gerar empregos, renda e felicidade."

De acordo com esta compreensão, ficou claro para os milhares de participantes o importante papel para a sociedade que as artes desempenham em processos de transformação. Foi um prazer para mim acrescentar, na cerimônia de abertura, mais uma contribuição para as artes com um foco especial no público infantil e jovem: "A educação é uma forma de apropriação do mundo e, portanto, o teatro para as crianças deve mover as questões das crianças para o centro. As habilidades teatrais básicas podem ser ensinadas ao público, a capacidade de decodificar a realidade do próprio mundo. O teatro pode ser um meio de ciência e de simbolismo. As artes vivem da mutualidade, da observação mútua, do intercâmbio mútuo. (...) As artes, portanto, são sempre uma educação estética."



Wolfgang Schneider ladeado por Galya Kolosova (Rússia) e Magda Modesto dançando uma ciranda no encerramento de Seminário Internacional de Teatro para a Infância e Juventude / Reunião do Comitê Executivo da ASSITEJ, em 2002

Estética e realidade estavam ligadas às minhas memórias em todos os lugares do Brasil: na companhia de teatro de Karen Acioly, ao lado de um hipódromo no Rio; em uma das bibliotecas de São Paulo, onde Amauri Falseti e Aglaia Pusch trabalham com sua equipe da Cia Paideia de Teatro, com uma longa tradição de cooperação e co-produção com teatros alemães, como os Berlin Grips ou o Düsseldorf TYA, e o autor mais montado na Alemanha, Lutz Hübner; em um dos primeiros anuários que editei para a ASSITEJ, a ex-presidente do CBTIJ Alice Koenow escreveu sobre "A Visão da Infância"; com o ex-presidente do CBTIJ Antonio Carlos Bernardes organizei um encontro dos representantes do Teatro para a Infância e Juventude da América Latina, durante o Congresso de Montreal em 2005.

Minha última observação é baseada em um convite do Goethe-Institut Brasil para a conferência internacional "Ecos do Atlântico Sul", em Salvador, na Bahia. Foi uma grande experiência discutir com artistas de ambos os lados do Atlântico, da África e do Brasil, sobre democratização e descolonização. Em um jornal alemão, eu relatei: "Durante a conferência, os artistas falaram sobre seu trabalho com grupos indígenas, com os desprivilegiados, suas aspirações cívicas de construir comunidades e ajudar as áreas rurais com abordagens sustentáveis e ecológicas. Anita Ekman, artista visual e performática, ilustradora e pesquisadora do Rio de Janeiro, chamou a si mesma e a seus colegas de "trabalhadores da cultura" e descreveu sua arte como um "ato de emancipação". Isto não impede o trabalho com instituições culturais internacionais, mas somente se estas parcerias forem respeitadas e refletirem isto no sentido de uma "cooperação justa". "

Felicitações, CBTIJ! Siga em frente, Teatro para a Infância e Juventude no Brasil! Confiem na mudança social com sua criatividade teatral, Gente do Teatro de todo o mundo!

**(*) Presidente Honorário da ASSITEJ Internacional.
Professor Emérito, Presidente do Fundo Nacional para as Artes Cênicas da Alemanha, Membro do Instituto Internacional de Teatro; foi Diretor Fundador do Centro da Infância e Juventude na República Federal da Alemanha e do Departamento de Política Cultural da Universidade de Hildesheim.**

Tradução: Cleiton Echeveste



*Yvette Hardie,
ex-Presidenta da
ASSITEJ e o Presidente
Honorário da ASSITEJ
celebrando o Dia
Mundial do Teatro
para a Infância
e Juventude, em
Pretória*

Memories of Brazil on the occasion of the 25th anniversary of CBTIJ

Artistic interventions and social development

Dr. Wolfgang Schneider (*)

Salvador de Bahia, Rio de Janeiro, Sao Paulo, places, where I visited artists and theatre in Brazil. And – of course – all over the world. ASSITEJ Brazil organized as CBTIJ is very well known in the International Association of Theatre for Children and Young People, and represented in the Festivals of Theatre for Young Audiences (TYA) on all continents. After the Cuba-Congress 1993 Brazil was elected as member of the worldwide network, was with Luiza Monteiro member of the Executive Committee (EC) and for a couple of years Vice-President. The Meeting of the EC in Rio de Janeiro in 2002 was a remarkable Gettogether with a lot of beautiful performance, with a lot of exchange of theatre people from the Region, the country with the global board of ASSITEJ and with a lot of fruitful discussions.

Nat Eek, Honorary President of ASSITEJ, quoted in his history book „Maintaining the New Audience for Theatre“, Volume III, Sunstone Press, Santa Fe 2014: „Monteiro proposed the writing of a letter in the name of ASSITEJ asserting the right of children to live without poverty, war, and child labor.“ This initiative was typical for the Brazilian TYA, to combine artistic interventions with social development, related to the United Nation's Convention on the „Rights of the Child“. Theatre People from Latin America were one of the first, who put these fundamental agreement on the agenda in the performing arts.

Article 31 formulated: „States Parties recognize the right of the child to rest and leisure, to engage in play and recreational activities appropriate to the age of the child and to participate freely in cultural life and the arts. States Parties shall respect and promote the right of the child to participate fully in cultural and artistic life and shall encourage the provision of appropriate and equal opportunities for cultural, artistic, recreational and leisure activity.“

This democratic spirit of a human philosophy of arts and culture was also the idea of the first „World Culture Forum“ 2004 in Sao Paulo, where I was invited to take part in the „Dialogue of South South“ about „Enviroment Construction. Peace. Cultural Diversity“. The then Minister of Culture was the world famous musician Gilberto Gil and I remember three remarkable sentences from his speech: „We cannot concieve of development which is not cultural, and we cannot conceive

of development which is not shared. (...) Markets should respect the cultural rights of the societies, social groups and individuals that contribute to diversity and not to hegemony and standardization. (...) A public contemporary Cultural Policy may not only be compensatory or inclusive in the traditional sense, but may also generate jobs, income and happiness."

It was clear for the thousands of participants that in this understanding the arts in processes of transformation play an important role for the society. It was a pleasure for me to add in the opening ceremony another contribution to the arts with a special focus on the young audiences: „Education is a form of world appropriation, and therefore theatre for children must move the issues of children to the center. Basic theatre skills can be taught to audience members, the ability to be able to decode the reality of one's world. Theatre could be a medium of science and symbolism. The arts live on mutuality, on mutual observation, on mutual exchange. (...) The arts are, therefore, always aesthetic education."

Aesthetic and reality were in my memories everywhere in Brazil connected, in the theatre company of Karen Acioly in a corner of a stadium for horse races in Rio, in one of Sao Paulo's libraries, where Amauri Falseti and Aglaia Pusch work with their team of Cia Paideia de Teatro, with a long tradition of cooperations and coproduction with German Theatres like the Berlin Grips or the Düsseldorf TYA and the most played author in Germany Lutz Hübner. In one of the first yearbooks I edited for ASSITEJ, the former CBTIJ president Alice Koenow wrote about „The Vision of Childhood“, with the former president of CBTIJ Antonio Carlos Bernardes I arranged a meeting of Latin America's TYA representatives during the Montreal Congress in 2005.

My last observation is based on an invitation from the Goethe-Institut Brazil to the international conference „Echoes from the South Atlantic“ in Salvador de Bahia. It was a great experience to discuss with artists from both sides of the Atlantic, from Africa and Brazil, about democratisation and decolonialisation. In a German newspaper I reported: „The artists told the conference about their work with indigenous groups, with the underprivileged, their civic aspirations to build communities and help rural areas with sustainable, ecological approaches. Anita Ekman, a visual and performance artist, illustrator and researcher from Rio de Janeiro, called herself and her peers "cultural workers" and described their art as an "act of emancipation". This does not preclude working with international cultural institutions, but only if these partnerships are respectful and reflect this in the sense of "fair cooperation"."

Congratulation, CBTIJ! Go on, TYA in Brazil! Trust on social change with your theatrical creativity, Theatre People all over the world!

(*) Honorary President of ASSITEJ. Professor Emeritus, President of the National Fund for the Performing Arts in Germany, Member of the International Theatre Institute; he was Founding Director of the Children's and Young People's Centre in the Federal Republic of Germany and the Department of Cultural Policy of the University of Hildesheim



Rede Ibero-Americana de Artes Cênicas para a Infância e a Juventude Uma rede que nos contém

María Inés Falconi (*)

Teatro Infantil, Teatro para Crianças, Teatro para Crianças e Jovens ou Teatro para Crianças e Adolescentes, Teatro para a Infância e Juventude, Artes Cênicas para a Infância e Juventude. Foi assim que o nome da nossa atividade evoluiu ao longo dos anos, adaptando-se aos tempos, às novas formas, aos novos temas, aos novos públicos e às mudanças sociais, econômicas e políticas na nossa região, ao mesmo tempo, naturalmente, que as mudanças também iam se dando em todo o mundo.

Este teatro para crianças e jovens (permitam-me chamá-lo do modo antigo como o chamávamos naquele momento), gozava de boa saúde e um constante crescimento desde a década de 70, em quase todos os países latino-americanos. Em muitos deles, inclusive, havia centros ASSITEJ ativos e, em outros, centros que eram apenas um selo. A Espanha, entretanto, da distante Europa, foi um membro fundador da ASSITEJ Internacional.

Mas foi apenas no ano de 2005, quando um grupo de representantes se reuniu no 15º Congresso da ASSITEJ em Montreal, Canadá, que decidimos embarcar no longo caminho da construção de uma rede que nos permitiria avançar juntos e não mais cada um por sua conta. Estiveram presentes representantes do Brasil, México, Uruguai, Argentina e Espanha. O Brasil terminava o seu mandato no Comitê Executivo da ASSITEJ e deixava aberto o caminho para a Argentina começar a trilhar o seu próprio.



Naquela altura, não sabíamos para onde íamos. Não nos conhecíamos, nem mesmo de vista. Não eram tempos de redes sociais ou plataformas, mas todos nós tínhamos a intuição de que o tempo de caminhar sozinhos tinha acabado e que, perante os representantes de todo o mundo ali reunidos, éramos mais do que um grupo de centros: éramos IBERO-AMÉRICA: partilhávamos a língua (incluindo o português), a história, as tradições, as idiosincrasias e, porque não, também os defeitos e problemas.



Reunião Ibero-Americana, durante o Festival de Teatro de Cádiz, out/2010

Ali, no final de 2005, nasceu a Rede Ibero-Americana, recentemente rebatizada Rede Ibero-Americana de Artes Cênicas para a Infância e Juventude da ASSITEJ.

Reunir-se naquela altura era difícil e dispendioso. Organizamos muitos projetos por e-mail e, quando tínhamos a oportunidade, nos encontrávamos cara a cara. Recordo alguns momentos fundadores destes encontros: as reuniões organizadas pela ASSITEJ Espanha em Cádiz, a reunião organizada pelo CBTIJ no Rio de Janeiro ou a reunião de representantes em Buenos Aires organizada pela ATINA.

Depois vieram as Oficinas sobre temas tabu, os Fóruns de Pesquisadores, os projetos de teatro *Patios del Recreo* para adolescentes, o Fórum Ibero-Americano como meio de divulgação. Novos centros foram abertos, novos artistas foram se incorporando. Fomos um núcleo sólido em cada Congresso da ASSITEJ e recebíamos a saudação infalível de "Ei! América Latina!" sempre que nos viam reunidos. ATINA e CBTIJ participaram juntos em cada um destes projetos e mais membros de outras cidades dos nossos países

aderiram. Tivemos algumas conquistas dentro da comunidade internacional ASSITEJ: que os documentos oficiais e informações importantes fossem traduzidos para espanhol e português para que todos os nossos artistas pudessem ter acesso a eles, que todos os Congressos incluíssem espetáculos ibero-americanos assim como espetáculos de todos os continentes, que os nossos artistas fossem ouvidos e vistos, que as reuniões do Comitê fossem realizadas na nossa região várias vezes, que pudéssemos participar nas diferentes redes profissionais com um papel mais do que ativo.

Crescemos e nos afirmamos. Continua sendo uma tarefa difícil conseguir que se organizem mais centros ASSITEJ nos outros países da América Latina. Apesar da modernidade, as distâncias são ainda longas, os custos são elevados e o apoio é escasso. Mas a nossa vontade de trabalhar em conjunto e a nossa energia para levar adiante não só não decai, como cresce a cada dia.

Uma rede é aquele espaço onde as fraquezas de uns são compensadas pela força dos outros, onde há sempre alguém que tem uma boa resposta para as nossas dúvidas, onde podemos buscar uma meta, mas o melhor é caminhar juntos em direção a ela.

Uma rede nos contém, nos oferece atalhos e nos impulsiona.

A Rede Ibero-Americana de Artes Cênicas para a Infância e Juventude já tem 15 anos e o mesmo acontece com a amizade entre a ATINA e a CBTIJ. Num mundo que luta por quase tudo, me parece quase um milagre a ser celebrado. E isto é apenas o começo.

**(*) Autora e dramaturga,
Presidente de ATINA,
Membro Honorária da ASSITEJ**

Tradução: Cleiton Echeveste

*Reunião da Rede Ibero-Americana
(Espanha, Portugal, Argentina e Brasil),
durante o Festival de Teatro de Cádiz,
out/2010*



Red Iberoamericana de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud: Una red que nos contiene

Teatro infantil, Teatro para niños, Teatro para niños y jóvenes o para niños y adolescentes, o para niños, niñas y adolescentes, Teatro para la Infancia y la Juventud, Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Así fue evolucionando a lo largo de los años la denominación de nuestra actividad, adaptándose a las épocas, a las nuevas formas, a los nuevos temas, a los nuevos públicos y a los cambios sociales, económicos y políticos de nuestra región, a la par, por supuesto, de los cambios que también se iban dando en todo el mundo.

Este teatro para niños y jóvenes (permítanme llamarlo a la antigua como lo llamábamos en aquel momento), gozaba de buena salud y un incesante crecimiento desde la década de los 70 en casi todos los países latinoamericanos. En muchos de ellos, incluso, había activos centros ASSITEJ y en otros, centros que eran solo un sello. España, mientras tanto, desde la lejana Europa, era miembro fundador de ASSITEJ Internacional.

Pero fue recién en el año 2005, cuando un grupo de representantes se encontró en el XV Congreso de ASSITEJ realizado en Montreal, Canadá, que decidimos emprender el largo camino de construir una red que nos permitiera seguir avanzando juntos y ya no, cada uno por su lado. Estaban allí representantes de Brasil, México, Uruguay, Argentina y España. Brasil terminaba su período en el Comité Ejecutivo de ASSITEJ y dejaba abierto el camino para que Argentina comenzara el suyo.

En ese momento, no sabíamos hacia donde íbamos. No nos conocíamos, ni siquiera de vista. No eran épocas de redes sociales ni de plataformas, pero todos teníamos la intuición de que se había terminado el tiempo de caminar solos y que, frente a los representantes de todo el mundo allí reunidos, nosotros éramos más que un conjunto de centros: nosotros éramos IBEROAMÉRICA: compartíamos la lengua (portuñol incluido), la historia, las tradiciones, la idiosincrasia y porque no, también los defectos y los problemas.

Allí, a fines del año 2005 nació la Red Iberoamericana, recientemente rebautizada como Red Iberoamericana de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud de ASSITEJ.

Reunirse por aquel entonces era difícil y caro. Organizábamos muchos proyectos por mail y cuando se daba la posibilidad, nos encontrábamos cara a cara. Recuerdo algunos momentos fundacionales de estos encuentros: las reuniones organizadas por ASSITEJ España en Cádiz, el encuentro organizado por el CBTIJ en Río de Janeiro o la reunión de representantes en Buenos Aires organizada por ATINA.

Después vinieron los Talleres sobre los temas tabú, los Foros de Investigadores, los proyectos Patios del Recreo de Teatro para adolescentes, el Foro Iberoamericano como medio de difusión. Nuevos centros se fueron abriendo, nuevos teatristas se fueron incorporando. Fuimos un núcleo sólido en cada Congreso de ASSITEJ y recibíamos el infaltable saludo de "¡Eh! Latinoamérica!" cada vez que nos veían reunidos. ATINA y el CBTIJ participaron juntos en cada uno de esos proyectos y más miembros de otras ciudades de nuestros países se fueron sumando. Tuvimos algunos logros dentro la comunidad internacional de ASSITEJ: que los documentos oficiales y las informaciones importantes estuvieran traducidas al español y al portugués para que todos nuestros teatristas pudieran tener acceso a ellos, que en todos los Congresos hubiera espectáculos iberoamericanos así como de todos los continentes, que se escuchara y se viera a nuestros artistas, que las reuniones del Comité se realizaran en nuestra región varias veces, que pudiéramos participar en las distintas redes profesionales con un rol más que activo.

Hemos crecido, y nos hemos afirmado. Sigue siendo una tarea difícil lograr que se organicen más centros ASSITEJ en el resto de los países latinoamericanos. A pesar de la modernidad, las distancias siguen siendo largas, los costos altos y los apoyos escasos. Pero nuestra voluntad de trabajar juntos y nuestra energía para llevarlo adelante no solo no decae, sino que se acrecienta día a día.

Una red es ese espacio donde las flaquezas de uno se compensan con la fuerza de los otros, donde siempre hay alguien que tiene una buena respuesta para nuestras dudas, donde se puede buscar una meta, pero lo mejor es ir caminando juntos hacia ella. Una red nos contiene, nos ataja y nos impulsa. La Red Iberoamericana de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud tiene ya 15 años y otros tantos tiene la amistad entre ATINA y CBTIJ. En un mundo que pelea por casi todo, me parece casi un milagro que hay que celebrar. Y esto, es solo el comienzo.

(*) Presidenta de ATINA. Miembro Honorario de ASSITEJ



RED IBEROAMERICANA
DE ARTES ESCÉNICAS PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Caminhos e perspectivas para a capilarização do CBTIJ/ASSITEJ Brasil



Por Cleiton Echeveste (*)

O Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ) surge no ano de 1995, mais precisamente em 08 de dezembro, sua data de fundação. Seu propósito principal é o de estimular a criação, a pesquisa e a reflexão, promovendo ações e projetos para a valorização e qualificação do setor das artes cênicas para crianças e jovens em todo o Brasil.

Por volta desta data, a Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (ASSITEJ), à qual o CBTIJ se filiará poucos anos depois, já contava 30 anos de atuação. Atualmente presente em quase uma centena de países, em todos os continentes, a ASSITEJ vem cumprindo sua missão de unir profissionais dedicados à área e de defender os direitos artísticos, culturais e educacionais de crianças e jovens.

Como centro nacional ASSITEJ, o CBTIJ vem buscando, especialmente nos últimos anos, a ampliação da sua atuação em todo o país, a partir da sua sede, no Rio de Janeiro. Seja através da criação de Núcleos Regionais, seja através do estímulo à criação e/ou articulação de redes profissionais nas diversas linguagens artísticas compreendidas nas artes da cena, pode-se dizer que hoje o CBTIJ vive um momento de expansão e de capilarização há muito tempo desejado.

Nesse sentido, oriento minha reflexão a duas iniciativas distintas, que pretendemos permanentes: além dos



já mencionados Núcleos Regionais, abordo as Homenagens Especiais, concedidas anualmente. Por último, lanço também um olhar sobre a atuação internacional do CBTIJ e sobre a Convenção sobre os Direitos da Criança.

Capilaridade nacional

Os desafios de uma efetiva nacionalização, demanda da qual temos plena consciência e que se mostra cada vez mais urgente, vêm sendo discutidos e enfrentados ao longo do tempo. Em 2003, duas reuniões preparatórias do que seria um primeiro Núcleo Regional foram realizadas no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista. Como um desdobramento desta iniciativa, em 2004, a 4ª Mostra Sesc CBTIJ de Teatro para Crianças, no Rio de Janeiro, acolheu um Festival de Espetáculos de São Paulo com a participação de sete companhias. Por questões administrativas aquele Núcleo não teve continuidade. Uma semente, no entanto, havia sido plantada. Ela foi, nos anos seguintes, sendo cultivada, através de inúmeras articulações, que refletem não só o desejo como também a necessidade de espraiamento da nossa Associação.

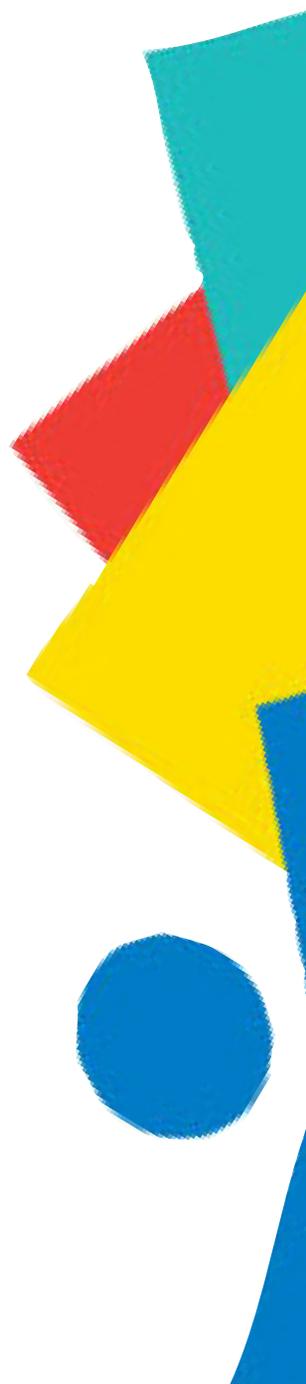
Os Núcleos vêm se constituindo por caminhos distintos, sempre de uma forma orgânica e dialógica, a partir dos perfis e, principalmente, da disponibilidade para a ação colaborativa. A atuação dos atuais dez Núcleos, estruturados ao longo dos anos, mas especialmente nos últimos dois, nos permite imaginar um terreno fértil para a ampliação dessa rede, com a criação de novos Núcleos Regionais, em capitais e centros regionais, nos próximos anos. Se por um lado os anos de 2020 e 2021 limitaram imensamente nossa mobilidade, impedindo nossas ações artístico-pedagógicas presenciais, os recursos digitais nos permitiram acesso a inúmeros artistas, pesquisadores, gestores e professores com os quais ainda não havíamos estabelecido contato. Têm sido, por assim dizer, dois anos férteis para a articulação, uma das missões do CBTIJ. Ao mesmo tempo em que é a concretização de um projeto, esse é também um convite a tantas pessoas comprometidas com a arte para crianças e jovens do país para que se somem às nossas redes.

Nos textos que compõem essa publicação comemorativa, encontramos vozes que estão distribuídas por diversos estados e regiões do Brasil, tanto de artistas e pesquisadores da área, como de colegas responsáveis pelas coordenações desses Núcleos Regionais. Se não é possível negar o papel que o CBTIJ desempenha no desenvolvimento das artes cênicas para crianças e jovens no país, não é menos relevante destacar o trabalho inestimável que vem sendo feito pelos atuais Núcleos e suas coordenações, atuais e passadas, neste imenso desafio que é criar uma rede colaborativa, permeável e solidária que, de fato, se faça presente em toda a extensão territorial do Brasil.

Até a publicação dessa Revista, são os seguintes os Núcleos Regionais do CBTIJ/ASSITEJ Brasil:

- Uberlândia/MG, com coordenação de Ricardo Augusto, da Trupe de Truões;
- São Paulo/SP, com coordenação de Aglaia Pusch, da Cia Paideia;
- Porto Alegre/RS, com coordenação de Airton de Oliveira, da Cia. Vento Minuano (em substituição a Viviane Juguero, do Bando de Brincantes, sua primeira coordenadora);
- Brasília/DF, com coordenação de Cirila Targhetta, do Coletivo Antônia;
- Belo Horizonte/MG, com coordenação de Brenda Campos, da Insensata Cia. de Teatro (em substituição a Keu Freire, também da Insensata);
- Salvador/BA, com a dupla coordenação de Luciana Comin e Marconi Arap, do Teca Teatro e Outras Artes;
- São João del Rei/MG, com coordenação de Elis Ferreira, do Teatro da Pedra;
- Goiânia/GO, com coordenação de Altair de Sousa Júnior, da Cia. Sala 3 de Teatro;
- Curitiba/PR, com coordenação de Blas Torres, da Cia. do Abraço;
- Nova Friburgo/RJ, com coordenação de Gabriela Ribas, da Cia. Arteira;
- e
- Manaus/AM, com coordenação de Tércio Silva, do Buia Teatro.

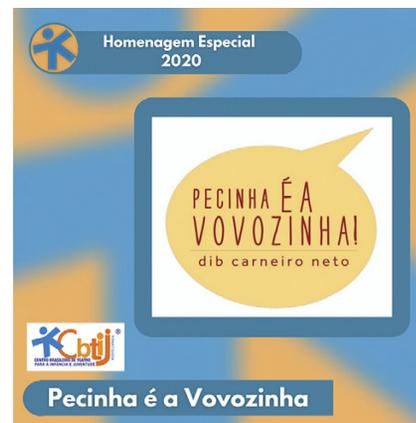
As ações e proposições desses Núcleos - Seminários, Encontros, Rodas de Conversa, Festivais, Mostras -, apoiados pelo Conselho de Administração, refletem sua maior riqueza, que é a diversidade de seus perfis e vocações, contemplando, cada vez mais, as distintas linguagens compreendidas nas artes cênicas para a infância e juventude: teatro para a primeira infância/teatro para bebês, teatro para crianças, teatro infanto-juvenil e teatro jovem, assim como a dança, o circo, a música, a ópera, a narrativa oral, as linguagens híbridas que surgem da interseção entre essas e outras expressões artísticas. Da mesma forma, esses Núcleos agregam profissionais da criação, produção, educação, gestão, em seus coletivos artísticos, em teatros-escola, em núcleos de investigação teatral, em espaços de formação de educadores, e, porque não, em um misto de todos esses perfis, algo bem mais compatível com a realidade da cena artística para crianças e jovens no Brasil.



Homenagens Especiais

Em outra ação, que teve início em 2020, o Conselho de Administração passou a conceder anualmente Homenagens Especiais a três artistas, coletivos, eventos ou iniciativas, em reconhecimento à sua contribuição ao desenvolvimento das Artes Cênicas para a Infância e Juventude no Brasil. Esta proposta parte da percepção de que muitas vezes faltam, em âmbito nacional, instrumentos para a reverberação de ações, projetos, investigações, entre outros, cuja consistência, impacto e relevância merecem destaque. Dessa forma, esperamos colaborar também para a preservação da memória e do patrimônio material e imaterial representado por nossos Homenageados e suas trajetórias, e para a própria história do teatro brasileiro.

Na primeira edição das nossas Homenagens Especiais, destacamos:



- o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau - FENATIB (SC) ¹;
- a companhia La Casa Incierta - Arte para Bebês (Brasília/DF) ²; e
- o site Pecinha é a Vovozinha (São Paulo/SP) ³.

Já a segunda edição, em 2021, destacou:



- a dramaturga e pesquisadora Maria Helena Kühner (Rio de Janeiro/RJ) ⁴;
- o coletivo Carroça de Mamulengos (Juazeiro do Norte/CE) ⁵; e
- a dramaturga Fátima Ortiz (Curitiba/PR) ⁶.

As Homenagens são entregues anualmente na cerimônia de comemoração do Dia Mundial do Teatro para a Infância e Juventude, no dia 20 de março. Em 2020 e 2021, devido à pandemia, a entrega foi feita de maneira simbólica.

Atuação internacional

Em paralelo a uma maior atuação nacional do CBTIJ/ASSITEJ Brasil, os últimos anos têm oportunizado maior integração com os demais centros e redes vinculados à ASSITEJ Internacional. Junto à Rede Ibero-Americana de Artes Cênicas para a Infância e Juventude da ASSITEJ ⁷, na qual o CBTIJ tem sido um dos centros mais atuantes, são desenvolvidos projetos colaborativos que visam o intercâmbio e o fortalecimento dos vínculos regionais. Entre estes projetos destacamos: Catálogo Ibero-Americano de Espetáculos, Catálogo de Dramaturgia Dramática Infantil e Juvenil Ibero-Americana ⁸ (numa parceria da ATINA - ASSITEJ Argentina e do Centro Latino-Americano de Criação e Investigação Teatral - CELCIT) e o I Encontro Ibero-Americano de Artes Cênicas para a Infância e Juventude, evento bienal que, em 2021, foi acolhido pelo XV Festival Internacional Paideia de Teatro para a Infância e Juventude: uma Janela para a Utopia, em São Paulo.

Em 2017, por iniciativa do Comitê Executivo da ASSITEJ, e a convite da ASSITEJ China, participamos da assinatura do Acordo dos Teatros para a Infância e Juventude dos BRICS, em evento paralelo ao 2º Encontro de Ministros da Cultura dos BRICS, em Tianjin, na China. Em 2022, o Acordo foi renovado por um período de cinco anos. Desde 2011, o CBTIJ tem participado oficialmente dos principais eventos internacionais promovidos pela ASSITEJ e suas redes: os Encontros Artísticos anuais e os Congressos Mundiais trienais, bem como festivais, fóruns, simpósios e outros eventos, em formato presencial ou virtual. Com regularidade, temos colaborado para a ampliação da disponibilidade de materiais em português no site oficial da ASSITEJ, produzindo materiais, traduzindo textos e encaminhando informações sobre as artes cênicas para crianças e jovens no Brasil. Em 2022, uma articulação entre os centros nacionais ASSITEJ dos países lusófonos começa a gerar novas perspectivas de colaboração e de integração no setor.

Em 2021, o Prof. Dr. Paulo Merisio (UNIRIO), membro do nosso Conselho de Administração, foi convidado a integrar o Comitê Executivo da ASSITEJ Internacional, como conselheiro. Da mesma forma, artistas e investigadores brasileiros integram as diretorias das redes de pesquisadores (International Theatre for Young Audiences Research Network/ITYARN) - Paulo Merisio -; de inclusão (International Inclusive Arts Network/IIAN) - Cristiane Muñoz - e de dramaturgia (Write Local Play Global/WLPG) - Cleiton Echeveste.

Convenção sobre os Direitos da Criança

No ano em que se celebram no Brasil os 32 anos da promulgação da Convenção sobre os Direitos da Criança ⁹, um olhar rápido sobre o período evidencia o quanto ainda é necessário fazermos para que se assegure a crianças e jovens o direito ao acesso e à participação nas artes e na cultura. Como afirma o Artigo 31º da Convenção:

“Toda criança tem direito ao descanso e ao lazer, ao divertimento e às atividades recreativas próprias da idade, bem como à livre participação na vida cultural e artística.

Os Governos devem respeitar e promover o direito da criança de participar plenamente da vida cultural e artística e devem estimular a oferta de oportunidades adequadas de atividades culturais, artísticas, recreativas e de lazer, em condições de igualdade.”

Recuperando a atualidade da Convenção, cobrando e assumindo nós mesmos compromissos para sua efetiva implementação, o CBTIJ participou ativamente da elaboração do Manifesto da ASSITEJ ¹⁰, documento divulgado mundialmente desde outubro de 2020.

É certo que há muito por ser feito: articulações, projetos, parcerias, novos ou renovados, mas não se pode deixar de reconhecer que, em constante diálogo com outras associações e iniciativas (como a FIBRA - Rede de Festivais Internacionais Brasileiros de Artes para Crianças e Jovens, MOTIJ/SP - Movimento para o Teatro Infância e Juventude, Movimento Retomada, Grupo Nacional Cultura Infância, entre outros), o CBTIJ vem, ao longo dos seus 25 anos, colaborando para a difusão e reconhecimento do valor das artes cênicas para a infância e juventude e de seus profissionais, e para as transformações sociais tão necessárias para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Para todas e todos que colaboraram e colaboram para esta realidade, o momento é de celebração, mas, principalmente, de reafirmação de objetivos e princípios.

Notas

¹ Sob a coordenação de Maria Teresinha Heimann, o Festival é realizado pelo Instituto de Artes Integradas de Blumenau (Inarti), em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura da cidade. O FENATIB é um dos mais longevos Festivais de Teatro do Brasil e chegou em 2021 à sua 23ª edição. Site: www.fenatib.com.br.

² Criada no ano de 2000 pelo diretor Carlos Laredo e pela atriz Clarice Cardell, a companhia hispano-brasileira La Casa Incierta é pioneira no campo das artes cênicas para a primeira infância. Site: www.lacasaincierta.com.

³ Coordenado pelo crítico teatral Dib Carneiro Neto, o site www.pecinhaeavovozinha.com.br é um dos principais veículos de divulgação e reflexão sobre as artes para crianças e jovens no Brasil.

⁴ Autora e pesquisadora, Maria Helena Kühner tem sua obra centrada na pesquisa sobre linguagem e comunicação populares e a criação artística de cunho social e político.

⁵ Trupe de formação familiar com 40 anos de trajetória, formada por brincantes, músicos, bonequeiros e palhaços, cuja arte é inspirada na Cultura Popular. Site: www.carrocademamulengos.com.br

⁶ Em 2021, Fátima Ortiz celebra 50 anos de atuação artística, como atriz, diretora, arte-educadora e dramaturga. É criadora, coordenadora e diretora da Escola de Teatro Pé no Palco e da Companhia Pé no Palco. Site: www.penopalco.com.br.

⁷ A Rede Ibero-Americana é atualmente integrada por Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, Espanha, México e Uruguai. Site: www.rediberoamericana.assitej.net.

⁸ Com o propósito de difusão da dramaturgia para crianças e jovens produzida na região, o projeto bilíngue publica mensalmente três textos de dramaturgas e dramaturgos da região, que podem ser acessados e baixados sem qualquer custo. Site: www.celcit.org.ar/publicaciones/dramatica-infantil-juvenil/.

⁹ O texto integral da Convenção está disponível no site www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca.

¹⁰ O Manifesto da ASSITEJ encontra-se disponível em português, em tradução do CBTIJ, no nosso site: <https://cbitj.org.br/53630-2/>.

(*) Presidente do Conselho de Administração do CBTIJ/ASSITEJ Brasil. Dramaturgo, diretor, produtor, ator e pesquisador, mestrando no PPGAC/UNIRIO e graduado em Artes Cênicas pela UFRGS, integra o CBTIJ desde 2007. Desenvolve pesquisa sobre temas urgentes no Teatro para a Infância e Juventude com a Pandorga Cia. de Teatro, sediada no Rio de Janeiro, com a qual criou diversos espetáculos, tem publicado peças no Brasil, Peru e Argentina, e participado de Festivais nacionais e internacionais.



Um pouco da minha e da nossa história

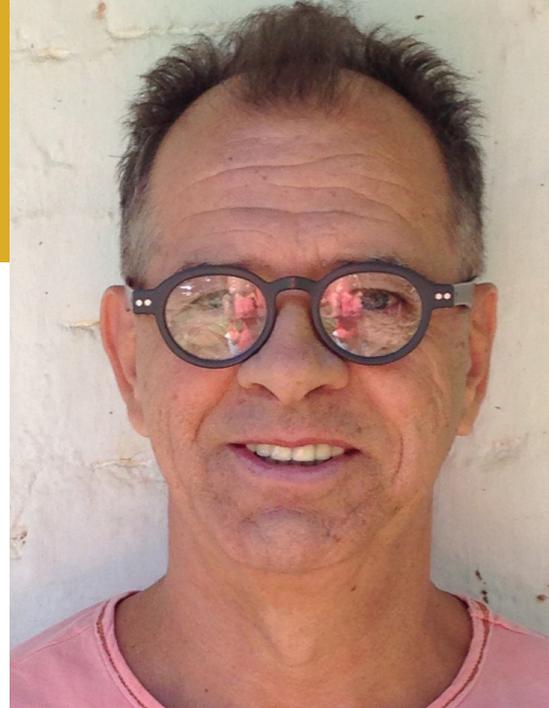
Por Ludoval Campos (*)

A primeira vez que soube do CBTIJ foi em Copenhague na Dinamarca, quando viajava com a Dry Opera Company, dirigida por Gerald Thomas, no Copenhagen International Theatre Festival. Conversando com um membro da equipe de produção do festival começamos a falar das produções para crianças e jovens e ele me falou da ASSITEJ, entidade existente em vários países, inclusive no Brasil. Era o CBTIJ.

No retorno ao Brasil descobri que a sede, provisória, era no Rio de Janeiro e as reuniões aconteciam no CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil. Como viajava muito a trabalho, passei as informações que eu tinha para minha companheira e sócia, Ine Baumann, que foi à procura de mais informações.

Queríamos nos associar, pois nossa Companhia de Teatro, a Tibicuera, já desenvolvia um trabalho de popularização do teatro para a Infância e Juventude, dentro das escolas e teatros da cidade de Porto Alegre e no interior do Rio Grande do Sul. Quando nos transferimos para o Rio de Janeiro, em 1984, já tínhamos muita experiência nessa área. Ine conseguiu contato de alguns conselheiros e na dificuldade de local pra fazer reuniões, colocamos nossa casa à disposição. Durante um tempo, algumas reuniões aconteceram em nosso apartamento da Tijuca. Nos identificamos com a proposta e as pessoas.

Nossa participação efetiva, a partir de então, foi motivada pelas diretrizes do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude como organização cultural, sem fins lucrativos, expressas no Estatuto da Associação. Com posição de independência no nível organizativo e político, o CBTIJ atua a partir de princípios artísticos, culturais, colaborativos, com embasamento em princípios da legalidade,



impessoalidade, moralidade, divulgação, economicidade e eficiência, abrangendo eticamente as manifestações e ações teatrais de qualidade artística e técnica, realizadas por profissionais, desde que direcionadas às necessidades das crianças, adolescentes e jovens. A entidade defende, ainda, o acesso a tais bens culturais e resguarda o respeito ao princípio da liberdade de expressão e ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), notadamente no que diz respeito aos seus direitos culturais.

Como ações iniciais o Conselho de Administração decidiu pela necessidade de uma sede administrativa que nos daria uma base para lutarmos pelas diretrizes da Associação e projetos que ampliassem as possibilidades do fomento ao teatro para crianças e jovens. Fomos conversar com o então Presidente do Serviço Nacional de Teatro (SNT), o saudoso Humberto Braga, que durante muito tempo, foi o responsável pelo Teatro para a Infância no SNT.

Humberto Braga, disponibilizou um conjunto de salas, na sobreloja da Rua do Catete, 338 Sobreloja - Rio de Janeiro/RJ - na galeria onde funciona o Teatro Cacilda Becker. O espaço oferecido tinha uma excelente localização, várias salas, mas estava praticamente em ruínas. O próprio Humberto nos auxiliou na captação de verba para realizarmos a reforma do local.

Concomitante à reforma do local, os conselheiros passaram a lutar não só por equiparação de verbas para a área de teatro para a infância, como também igualdade no tratamento e nos equipamentos públicos. O CBTIJ passou a estar presente em todas as reuniões da cultura, no Rio de Janeiro, lutando pela valorização do Teatro para a Infância e Juventude.

Infelizmente, o Teatro para a Infância e Juventude ainda é encarado como uma atividade merecedora de menor atenção. Em alguns estados, os editais de fomento ou circulação de espetáculos, oferecem 50% do valor dos espetáculos adultos. Isso não faz sentido. Os profissionais da área são trabalhadores com formação igual aos que se dedicam a espetáculos adultos.

O CBTIJ foi crescendo, ganhando associados, construindo projetos, criando visibilidade para o teatro dedicado a crianças e jovens, fechamos parcerias com entidades governamentais, com o Sesc e com empresas. Com o Sesc criamos uma mostra de teatro que, durante 11 anos, ocupou as unidades do estado do Rio de Janeiro com espetáculos, a Mostra Sesc CBTIJ de Teatro para Crianças.

No ano de 2002 fui eleito presidente da entidade para o biênio 2003/2004. Fui reeleito no biênio 2005/2006. Promovi a continuidade das ações artísticas e políticas do CBTIJ com a continuação da Mostra Sesc CBTIJ, desenvolvemos um Núcleo voltado à educação, que criou um seminário de Teatro Educação, uma

mostra de teatro específica com espetáculos para jovens, o Boca de Cena, com patrocínio do Sesc RIO. Em parceria com o SESI Rio criamos o Circuito SESI CBTIJ de Teatro Infantil. No ano de 2014 criamos o Prêmio CBTIJ de Teatro para Crianças, que entra na sua 8ª edição.

Nesses mais de 25 anos de atuação, o CBTIJ chega à maturidade com uma força de realizações que nos orgulham de ter encampado a luta pela promoção do Teatro para Crianças e Jovens. Temos certeza de nossa seriedade e respeitabilidade junto à classe artística e que as perspectivas para o futuro são promissoras.

Algumas Realizações em Linha do Tempo

1995 – Fundação do Centro Brasileiro de Teatro para Infância e a Juventude – CBTIJ

1996 – Eleição da primeira Diretoria e aprovação do Estatuto

1998 – **50 anos de Teatro para Crianças no Brasil** – Cartões Telefônicos – Com programação visual de Electa Louzada, foram criados nove cartões telefônicos, com uma distribuição de quase três milhões de unidades.

1998 – No Auditório Gilberto Freyre, do Palácio Gustavo Capanema, no dia 09 de setembro de 1998, foi realizada a cerimônia que homenageou alguns dos principais nomes do teatro para crianças e jovens, como: Lúcia Benedetti, Maria Clara Machado, Ilo Krugli, Sylvia Ortoff (in memoriam), Silvia Aderne, Álvaro Apocalypse e Ziraldo.

2001 - **1ª Mostra Sesc CBTIJ de Teatro para Crianças** - Numa parceria inédita com o SESC – Serviço Social do Comércio, o CBTIJ programou de março a outubro de 2001, doze espetáculos para doze unidades do Grande Rio e capital (Madureira, Niterói, Nova Iguaçu, Ramos, São Gonçalo e Tijuca) e interior (Barra Mansa, Campos, Nova Friburgo, Teresópolis e Três Rios)

2002 – **Seminário Internacional de Teatro para a Infância e Juventude** Promovido pelo CBTIJ e ASSITEJ Internacional, entre os dias 03 e 06 de março de 2002, o evento foi pensado como um grande espaço de reflexão sobre o Teatro para a Infância e Juventude e como um panorama do teatro infanto-juvenil brasileiro. O Seminário acolheu ainda um encontro do Comitê Executivo da ASSITEJ Internacional.

2003 – CBTIJ em Ação – A Escola e o Teatro para Crianças - O CBTIJ, numa ação inédita, convidou professores de diversas instituições públicas e privadas para um encontro com produtores e diretores de teatro para debater ações que pudessem somar esforços para aumentar o número de crianças a irem ao teatro.

2004 – Concurso da Nova Logomarca do CBTIJ - Para a comemoração do décimo aniversário do CBTIJ, o Conselho de Administração do CBTIJ deliberou a necessidade de modificar sua logomarca, para que pudesse haver uma utilização mais funcional da mesma em suas peças publicitárias. A principal característica é que havia necessidade de uma nova logo no formato horizontal, mas que não perdesse totalmente as características da antiga. Assim foi criado um concurso nacional para a modificação da logomarca e Bia Salgueiro foi a criadora e vencedora do concurso.

2005 – Lona da Alegria – I Mostra de Teatro na Lagoa Rodrigo de Freitas - No dia 15 de maio, na Lagoa Rodrigo de Freitas foi realizado, com o apoio do Sesc Rio, a primeira Mostra de Teatro Lona da Alegria. Nossa ideia foi transformar o Parque dos Patins numa enorme tenda, onde se apresentaram espetáculos de diversas linguagens artísticas. Esta intervenção artística fez parte da programação do 3º Seminário Nacional de Teatro para a Infância e Juventude – Teatro pra que Serve?

2006 - CBTIJ Em Ação – Encontros & Oficinas - Ao optar pelo universo infantil, o profissional teatral assume uma grande responsabilidade: contribuir para a formação do indivíduo. Partindo deste princípio, o CBTIJ, através do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, realizou de julho a novembro de 2006, uma programação voltada para profissionais de teatro e público em geral. Foram diversos encontros, oficinas e leituras, visando a reflexão sobre o teatro infanto-juvenil. Todas as entrevistas foram gravadas, transcritas e publicadas no site da Associação.

2007 - CBTIJ em Ação – Boa Praça - O Projeto CBTIJ em Ação - Boa Praça teve início no Largo do Machado, em março de 2006, com o espetáculo de variedades Vem que Tamú Chegando e logo percebemos a importância de estendê-lo pelas demais praças da Cidade do Rio de Janeiro. O Boa Praça, formado pelo Núcleo de Teatro de Rua do CBTIJ, é um projeto de circulação pelas praças da cidade do Rio de Janeiro, onde a tônica é linguagem do teatro popular: palhaços, danças populares, contadores de histórias e números circenses. Com uma linguagem adequada ao espaço aberto, o espetáculo tem como foco a relação direta com a plateia, com sua linguagem aberta e divertida, características do teatro popular.

2008 – Boca de Cena – Teatro para a Juventude – 1ª Edição - O projeto Boca de Cena teve por objetivo dar continuidade ao trabalho de popularização e formação de plateias, realizado então há oito anos pelo CBTIJ, com a Mostra Sesc CBTIJ de Teatro para Crianças. Além disso, o projeto visou integrar a comunidade jovem

presente nas redondezas das unidades do Sesc com as Artes Cênicas. O projeto piloto aconteceu durante 12 semanas, nos meses de Setembro à Dezembro deste ano, em horário e dia diferente do infantil e do adulto, dependendo da disponibilidade de datas da unidade.

2009 – Dia Nacional e Mundial do Teatro para a Infância e Juventude

9ª Edição - Oficialização da data 20 de Março, pela Lei 10.722 – Uma conquista do CBTIJ.

2010 - Concurso de Dramaturgia de Temas Tabus no Teatro para Crianças e Jovens

- A análise dos textos encaminhados ao Concurso de Dramaturgia do CBTIJ levantou questões que foram objeto de prolongada e minuciosa discussão.

2011 – CBTIJ em Ação – Programação do Teatro SESI Graça Aranha

2012 – Ponto de Cultura: CBTIJ em Ação – Teatro para Jovens- Começamos o segundo ano de atividades do nosso Ponto de Cultura CBTIJ em Ação – Teatro para Jovens. O projeto continua tendo seu foco na busca de uma identidade nacional, na difusão da Dramaturgia Brasileira para Infância e Juventude e na busca de uma ação com características brasileiras.

2014 – Site Todoteatro carioca - Projeto vencedor do Edital de Fomento da Prefeitura do Rio de Janeiro, o Site Todoteatro carioca pretende reunir informações de todas as produções teatrais profissionais, para crianças e adultos, estreadas nesta cidade.

Desde Janeiro de 2014, temos duas linhas de ação: o levantamento de informações, através de fichas técnicas, de espetáculos estreados desde o século XIX e o acompanhamento do movimento teatral atual. Para esta segunda linha de ação, a cada nova estreia, uma pesquisadora visitará os Espaços Teatrais da cidade do Rio de Janeiro para recolher informações e uma cópia do material gráfico dos espetáculos.

O site entrou no ar, com uma boa parte de informações, em outubro de 2014, com gratuito ao usuário em todos os níveis de pesquisa.

2014 - Site CBTIJ – Memória do Teatro para Crianças e Jovens - Um novo site totalmente reformulado

Desde 2007, quando ocorreu a total modificação de seu layout, o site do CBTIJ, recebeu uma quantidade muito grande de artigos, críticas, dissertações e

teses acadêmicas, entrevistas e documentos históricos, como fotos, convites, programas, filipetas e cartazes.

Somado ao material digitado e digitalizado que já estava disponibilizado, desde sua criação, em 1999, faltava um instrumento de busca que facilitasse a pesquisa da enorme quantidade de informações que o site possui.

Em 2012, o CBTIJ foi agraciado com o FATE, para a transformação total do layout e para a criação de um Banco de Dados. Por diversos problemas burocráticos, o trabalho de transformação do site foi iniciado em outubro de 2013 e a primeira parte desse novo projeto entrou no ar em julho de 2014.

Novas entrevistas, pesquisas acadêmicas, textos teatrais, críticas estão sendo preparados para publicação, além de atualização de inúmeras páginas.

2015 – Entrega do Prêmio CBTIJ de Teatro para Crianças (Temporada de 2014)

2016 – Programação para crianças e jovens do Teatro Cândido Mendes, em Ipanema

2017 – Mostra de Repertório CBTIJ 21 Anos - Com patrocínio da CAIXA Cultural, onde o evento foi também sediado, dez espetáculos foram assistidos por um público escolar, com encontros para discussão sobre produção de Teatro para Crianças e Jovens, envolvendo os grupos participantes.

2020 – Chamada para Publicação Virtual de Textos Teatrais do “Catálogo Dramática Ibero-Americana”

Através de uma parceria firmada entre a Rede Ibero-americana de Artes Cênicas para a Infância e Juventude, da qual o CBTIJ/ASSITEJ Brasil é um dos integrantes, a ATINA – ASSITEJ Argentina e o CELCIT – Centro Latinoamericano de Criação e Investigação Teatral, a dramaturgia para a infância e juventude passa a fazer parte do catálogo Dramática Ibero-americana. Criado em Caracas, Venezuela, em 1975, o tradicional centro de investigação, hoje com sede em Buenos Aires, tem por objetivo propiciar um canal de comunicação entre artistas de teatro do continente, constituindo-se em um espaço para a investigação, a formação, a promoção e a difusão das artes cênicas iberoamericanas no mundo. O CELCIT foi distinguido com mais de 40 prêmios concedidos por diversas instituições e suas atividades foram declaradas de interesse cultural pela Secretaria de Cultura da Argentina e pelo poder legislativo da Cidade Autônoma de Buenos Aires. O catálogo virtual Dramática Iberoamericana é uma coleção de textos relevantes da dramaturgia iberoamericana contemporânea, sendo considerado hoje uma das bibliotecas digitais mais importantes da área, com mais de 500 textos publicados.

Esta parceria com a Rede Ibero-americana da ASSITEJ cobre, portanto, uma grande lacuna na importante missão do CELCIT.

2020 – Manifesto da ASSITEJ

A Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude lança manifesto, escrito colaborativamente por seus associados em mais de 70 países, destacando a necessidade do engajamento de todos os setores da sociedade para a promoção do acesso de crianças e jovens às Artes Cênicas.

A Associação Internacional de Teatro para Crianças e Jovens – ASSITEJ acredita que ainda há muito a ser feito para que sejam cumpridas as obrigações de todos os países com relação aos artigos 13º e 31º da Convenção sobre os Direitos da Criança das Nações Unidas.

Isto se intensifica ainda mais à luz da atual pandemia e da urgente necessidade de equidade e igualdade de oportunidades para que cada criança viva em um mundo sustentável e saudável. As artes e a cultura nos permitem imaginar o mundo que queremos criar para (e com) as nossas crianças e jovens e são, portanto, fundamentais em ações que asseguram melhores condições para as nossas sociedades.

As artes estão particularmente vulneráveis neste momento, tendo sido profundamente afetadas pela Covid-19 e por suas condições econômicas subsequentes. As artes (bem como os artistas que as produzem) são uma parte vital da expressão da humanidade, da reflexão crítica, da saúde e do bem-estar. As crianças e os jovens têm o direito de acesso e participação nas artes, mesmo – e especialmente – em tempos de crise.

2020 - É criado o projeto de Homenagens Especiais do Conselho de Administração. A cada ano, três artistas, coletivos ou iniciativas ligadas ao campo das Artes Cênicas para Crianças e Jovens são destacados, por sua contribuição para o setor. As primeiras Homenagens destacaram o site Pecinha é a Vovozinha (São Paulo), o grupo La Casa Incierta (Brasília) e Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (SC).

2021 – Para o Haiti, um Abraço do Teatro

Atendendo a um pedido da ASSITEJ Haiti, em decorrência da emergência humanitária causada pelo terremoto em agosto, seguido de um ciclone, juntamente com a ASSITEJ Cuba, o CBTIJ/ASSITEJ Brasil realizou duas edições do festival virtual de teatro “Para o Haiti, um Abraço do Teatro”. Os eventos aconteceram nos dias 28 e 29 de agosto, e 09 e 10 de outubro.

A convite dos centros nacionais ASSITEJ na América Latina, cerca de 50 espetáculos (de teatro, dança, circo e música), de mais de 40 diferentes companhias, de oito países, disponibilizaram, de forma solidária e sem nenhum custo, gravações de trabalhos artísticos (em plataformas como o YouTube e o Vimeo). Participaram da ação companhias dos seguintes países: Cuba, Brasil, Chile, Argentina, Uruguai, Colômbia, Itália e Alemanha.

Ao todo, foram 96 horas de livre acesso a espetáculos de distintas linguagens artísticas e temáticas, pelo qual foi disponibilizada uma conta para o depósito de um valor voluntário de doação, cujo montante total foi integralmente revertido para ações lideradas pela ASSITEJ Haiti, para a mitigação dos efeitos dos eventos climáticos severos que atingiram o país caribenho.

2022 – Chamada para Ação Coletiva - As Artes para Crianças e Jovens (re) Existem

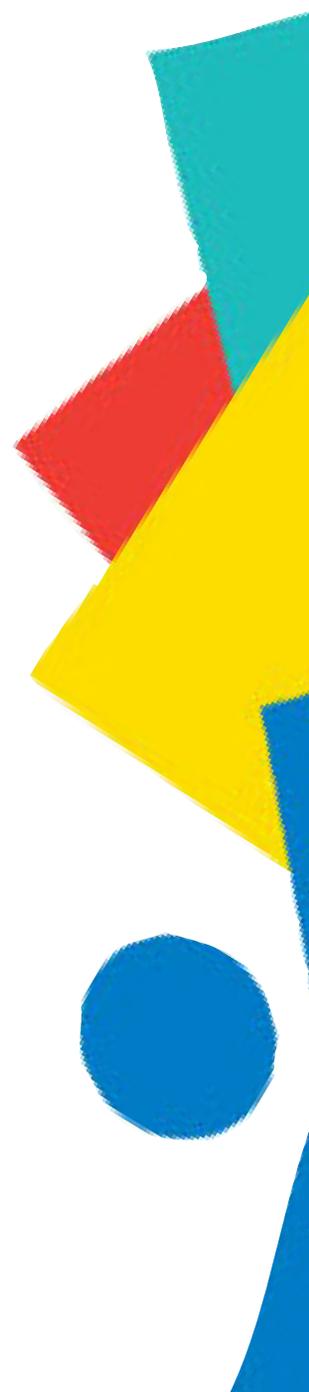
Dia 20 de março comemoramos o Dia Nacional / Mundial do Teatro para a Infância e Juventude. Um dia para refletirmos sobre as infâncias e juventudes, suas subjetividades, suas potencialidades e – principalmente – para colocarmos em evidência a rica e diversa produção artística e cultural dedicada a este público, com especial foco nas artes da presença.

O CBTIJ/ASSITEJ Brasil – representante brasileiro da Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (ASSITEJ) – convidou artistas, companhias, coletivos, produtoras/es, gestoras/es e toda/o aquela/e que produz conteúdo artístico (presencial ou virtual) para crianças e jovens a compartilhar suas atividades no domingo dia 20 de março de 2022.

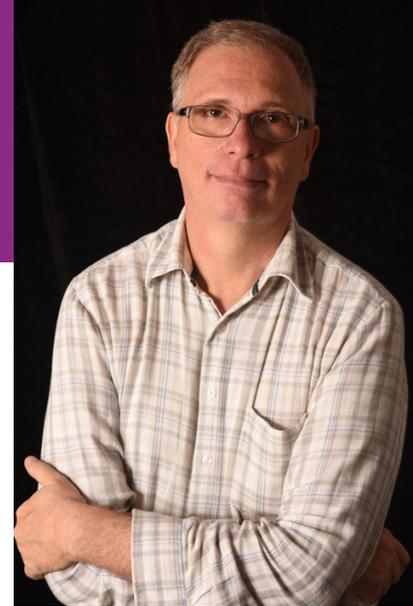
A proposta foi reunir, em um único dia, diversas atividades destinadas à crianças, jovens e suas/seus adultas/os de referência. Todas as ações e linguagens (gratuitas ou pagas) foram bem-vindas. Participaram espetáculos de teatro, dança, circo e música, intervenções, performances, óperas, artes visuais, artes integradas; bem como atividades formativas e/ou atividades reflexivas sobre o fazer artísticos para bebês, crianças e jovens.

2023 - Em 2023 o CBTIJ/ASSITEJ Brasil comemora o Dia Nacional e Mundial do Teatro para a Infância e Juventude, dia 20 de março, premiando os espetáculos apresentados na cidade do Rio de Janeiro, na 7ª edição do Prêmio CBTIJ de Teatro para Crianças. Nesta data serão entregues também as Homenagens Especiais do Conselho de Administração, que são concedidas anualmente a três artistas, coletivos ou iniciativas, destacados por sua contribuição às Artes Cênicas para Crianças e Jovens em todo o país. A partir deste ano, as Homenagens passam a se chamar Troféu Lizette Negreiros, em homenagem à grande artista santista falecida em novembro de 2022.

(*) Ludoval Campos vem, há mais de cinco décadas, desenvolvendo trabalhos interligando teatro e educação. No RS, SP e RJ acumula prêmios com projetos destinados a crianças e adolescentes. No Teatro de Arena de Porto Alegre atuou em montagens de Maria Clara Machado e Pernambuco de Oliveira. Com a Tibicuera e Companhia, da qual é um dos criadores, encenou textos de autores como Ivo Bender, Érico Veríssimo, Ivanir Calado e Claudia Valli, entre outros. Desenvolveu projetos artísticos junto ao Grips Theater, de Berlim, Alemanha, e à Dry Opera Company, dirigida por Gerald Thomas. Foi presidente do Conselho de Administração, entre 2003 e 2006, e atualmente é Conselheiro do CBTIJ.





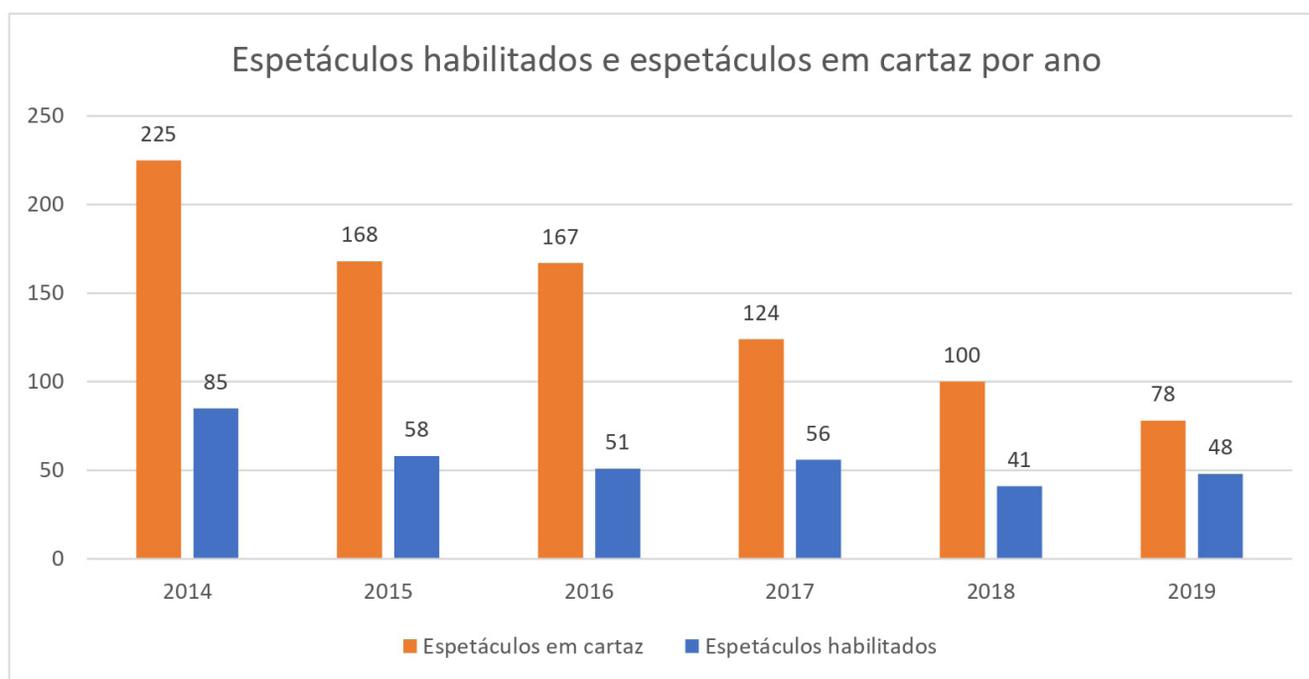


Menines, eu vi!

Para Demetrio Nicolau

O panorama da produção teatral voltada para o público infanto-juvenil carioca no meio da década de 2010 oscilava entre avanços consideráveis, qualitativamente falando, e uma curva descendente de produção bastante visível no horizonte. O Rio de Janeiro estava imerso em absoluta ressaca pós-Campeonato Mundial de Futebol e Jogos Olímpicos e os recursos destinados à Cultura, normalmente acionáveis e constantes, começaram a desidratar rapidamente. Diante de um grande emaranhado econômico e político que também ajudou a jogar a cidade em um quadro de precarização dos setores culturais – Infância aí incluída, claro –, o CBTIJ foi dialogando internamente sobre a urgência de alguma medida para conter a sangria de recursos que certamente iria afetar toda a cadeia produtiva do Teatro Infanto-juvenil da cidade. Em 2014, um dos projetos mais interessantes voltados para este segmento, o Centro de Referência Cultura Infância (CRCI), que tinha o Teatro do Jockey como base e a diretora Karen Acioly como coordenadora, começou a sentir as bases do seu espaço metaforicamente ruírem. Desde 2003 naquele teatro, o CRCI era um marco de conquistas, diálogos, trocas e de alta qualidade na programação, que subitamente entrou em tal gargalo e teve seu fim decretado no ano seguinte. Perdas como esta impactaram consideravelmente o cenário infantil carioca. As Lonas e as Arenas Culturais, que tão bem acolheram a produção feita na cidade e que permitiram trânsitos internos com muito sucesso durante o tempo em que ganhavam atenção da Secretaria Municipal de Cultura, foram covardemente abandonadas, excluindo uma parte da população carioca extremamente carente de produtos culturais e do próprio direito à Cultura. O sucateamento desses equipamentos aconteceu de forma vertiginosa e reflete bem a visão das últimas administrações municipais, que pautaram a cadeia cultural da cidade com descaso, irrelevância e desprezo.

Essa paisagem suficientemente preocupante tornou-se o centro das atenções dos membros do Conselho do CBTIJ, que muito refletiu em busca de uma ação consistente e mobilizadora que pudesse incentivar e valorizar a produção teatral para crianças na cidade, reconhecendo seus esforços e procurando dar maior visibilidade a sua qualidade artística. Pensou-se, então, na ideia da criação de um prêmio anual, inicialmente bancado pela própria instituição e que – numa atitude sem precedentes – contemplasse quesitos suficientes para abranger



quase que a totalidade da cadeia produtiva envolvida nesse segmento teatral. Com 25 categorias, assim nasceu o Prêmio CBTIJ de Teatro para Crianças, cuja primeira edição cobriu o ano de 2014.

O entendimento de um final de ciclo de incentivos culturais na cidade fica muito claro quando se recorre ao número de produções vistas pelas comissões julgadoras ^[1] do prêmio ao longo dos anos. Em 2014, foram avaliados 85 dos 225 espetáculos infanto-juvenis em cartaz naquele ano. Em 2015, os avaliados caíram para 58 espetáculos habilitados a concorrer, dentre os 168 apresentados. Em 2016, percebe-se uma queda menos acentuada, uma vez que foram vistos 51 espetáculos elegíveis ao prêmio, dentre os 167 montados no ano. Esse declínio suave termina em 2017, quando houve 56 espetáculos premiáveis dentre os 124 encenados na cidade. Tristemente, os anos de 2018 e 2019 revelaram uma queda livre da produção teatral para a Infância. Houve 41 espetáculos habilitados a concorrer em 2018, dentre os 100 apresentados. Em 2019, foram 48 montagens elegíveis dentre as míseras 78 atrações que estiveram em cartaz ao longo do ano.

Apesar de quantitativamente poder-se considerar o período 2014-2019 como decrescente, há que se atentar para a riqueza artística desse momento em que, visivelmente, as pautas identitárias entraram em cena de forma mais evidenciada e trouxeram consigo uma pluralidade de discursos, vozes, cores e perspectivas outras para o Teatro Infanto-juvenil, como há muito tempo não se via. Testemunhamos uma transformação radical quanto à histórica preponderância do conceito da fantasia e do maravilhoso no gênero, que nesta conjuntura passou a se aliar muito mais aos dados de realidade que cercam a criança, bem como a todos os nem sempre amistosos atravessamentos sociais e econômicos do mundo adulto. Em forte diálogo com a

produção teatral adulta, o segmento infanto-juvenil primou, nesse recorte temporal, por incorporar as lutas antirracistas, as lutas por liberdade de gênero, a luta feminista, enfim, todas as causas que se empenham por um mundo mais justo e, portanto, melhor. Houve uma percepção de que estas questões não podiam mais ser adiadas, de que os espaços de discussão deveriam ir além do ambiente familiar ou escolar, onde, muitas vezes, não são permitidas tais abordagens. O teatro, naqueles anos, conseguiu abrir flancos em torno dessas temáticas que emergiram de forma potente, sem perder, é claro, os encantamentos necessários a este gênero teatral.

No mesmo período, também foram notados aprofundamentos e ampliações de linguagem que geraram produções com formatos requintados, como *A Conferência dos Pássaros* (2014), texto e dramaturgia de Maurício Grecco, que conseguiu extrair uma narrativa fabular acessível para crianças, jovens e adultos a partir do poema persa de Farid Attar (c 1145 - c 1221) escrito no século XII; *Tãotão* (2016), texto de Pedro Kosovski que reativou o Teatro Tablado como um espaço sagrado da dramaturgia brasileira para crianças; *Vamos Comprar um Poeta* (2019), adaptação de Clarice Lisovski para o livro do autor português Afonso Cruz (1971), obra de extrema singularidade por todos os acertos na encenação e que aponta para um teatro infanto-juvenil que efetivamente leva a criança a refletir sobre o estado da arte na sociedade contemporânea, a seu modo; e, por fim, *Qual é Meu Nome, Mamãe?* (2019), direção e adaptação de Vida Oliveira para a obra de Kate Milner, que apresentou à plateia infantil carioca a dramática questão dos refugiados, com uma abordagem que somente o Teatro de Animação poderia permitir. Também na seara do Teatro de Animação, vale ressaltar a singularidade e a proeza de Adriana Schneider e do Coletivo Bonobando ao criarem *Jongo Mamulengo* (2017), uma experiência de desterritorialização das estruturas típicas do Mamulengo, natural de Pernambuco,



*Vamos Comprar um Poeta” (2019).
Direção: Duda Maia. Fotografia: Renato
Mangolin*

transpostas para a urbanidade de Madureira, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro que é berço do Jongo da Serrinha.

São discursos e debates novos que foram vistos ao longo do tempo em que eu fui jurado do prêmio, entre 2014 e 2019, quando a rápida evolução desse inventário de temas se descortinou aos olhos da audiência, que, atenta ao mundo que se move, respondeu sempre bem às novidades em cartaz.

Aquela velha senhora

Desde a década de 1990, acostumamo-nos a presenciar os temas-tabu adentrarem sem muita cerimônia o horário infantil dos teatros; assuntos como a morte, de lá para cá, foram se tornando cada vez mais frequentes, com coloraturas diversas e, por isso, nem sempre tristes. Uma boa quantidade de montagens se destacou no período aqui em análise ao visitar o tema – é possível destacar *A Menina Esqueleto* (2014), texto e direção de Monica Alvarenga que leva o público ao distante universo dos esquimós para lá desenvolver essa temática muitas vezes complexa, mas que ali ganhava outras e novas percepções. No ano seguinte, *Mas Por Quê – A História de Elvis*, montagem nascida do livro de Peter Schossow (1953), arriscou falar da morte de forma um tanto hermética, mas que encantava o público pela extrema beleza visual do espetáculo. Em 2016, aterrissou no Rio de Janeiro a encantadora montagem de *Um Príncipe Chamado Exupéry*, da catarinense Cia Mútua de Teatro e Animação, com direção de Willian Sieverdt, que, sem falas, apresentou um recorte da trajetória do criador do livro *O Pequeno Príncipe*, cuja vida foi ceifada enquanto foi piloto da Aéropostale, o correio aéreo francês.

O que chamava a atenção – já tratei deste assunto em outro artigo ^[2] –

*“Um Príncipe Chamado Exupéry” (2010).
Direção: Willian Sieverdt.
Fotografia: Rodolfo Araújo*



era o grau de sofisticação de linguagem alcançado na montagem, uma vez que, ao abrir mão das palavras, a dramaturgia visual acionava a questão da finitude com extremo respeito e delicadeza para com o seu público. Em 2017, o tema reapareceu em *Casa Caramujo*, uma antiga narrativa tradicional escocesa do século XI, em cuja adaptação o autor e diretor Gustavo Paso também lançou mão do Teatro de Animação, com grande acerto em suas escolhas. Por fim, em 2019, outros dois espetáculos trouxeram “aquela senhora” para a cena, em montagens singulares: *O Príncipe Poeira e a Flor da Cor do Coração* e *Ana Fumaça Maria Memória*. O primeiro fez uma inteligente mescla de dois contos do escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900) – *O Príncipe Feliz* e *O Rouxinol e a Rosa* –, tendo o autor e diretor Saulo Sisnando desenvolvido a trama num ambiente majoritariamente escolar, onde o protagonista da história fazia descobertas de intensa dramaticidade, num jogo em que Eros e Tânatos eram os verdadeiros condutores da história. Com vários cruzamentos temáticos, *Ana Fumaça Maria Memória*, autoria e direção de Marcela Andrade, deu ao tempo o protagonismo necessário para contar uma história de crianças, adultos e velhos que readequam seus papéis sociais em cronologias nem sempre retilíneas. A montagem jogou com o tempo de variadas formas, muitas delas surpreendentes.

O matriarcado se renova

Desde Lúcia Benedetti (1914-1998) e Maria Clara Machado (1921-2001), sabe-se que o Teatro Infanto-juvenil brasileiro nasceu e cresceu no colo bem nutrido de autoras e encenadoras que, cada qual no seu tempo, trouxeram contribuições inigualáveis ao gênero. E não vamos nos esquecer de Sylvia Orthoff (1932-1997), Lúcia Coelho (1935-2014), Sura Berditchevsky (1953) e, mais recentemente, Karen Acioly (1964) e Denise Crispun (1960), que compõem, entre muitas outras, a genealogia feminina do Teatro para crianças brasileiro, o que o faz ser muito diferente do de tantos outros países, uma vez que não nasceu com o cunho especificamente pedagógico. Como aponta João Roberto Faria:

“Surgindo e fixando-se ao mesmo tempo que surge e se enraíza o teatro para crianças na maioria dos países ocidentais, o teatro infantil brasileiro tem algumas características próprias decorrentes da circunstância de nascer no interior da constituição do teatro brasileiro moderno. Sua origem não está vinculada a programas educativos. Aparece desde início, como atividade artística específica e profissional, realizada em local específico, ou seja, em teatros, pretendendo estabelecer um circuito em tudo semelhante ao teatro adulto: textos, autores, encenadores, produtores, atores, crítica, público pagante.” (FARIA, 2013: 151)

Pois eu não posso deixar de acrescentar mais dois nomes que se sobressaíram no período 2014-2019 – e que fique bem claro, não surgiram exatamente nesse recorte temporal, mas nele trouxeram aos olhos da audiência seus frutos mais bem elaborados, resultados de muita vivência teatral anterior, e que atingiram um ponto de maturação invejável.

Refiro-me especificamente a Duda Maia e Joana Lebreiro, duas artistas de trajetórias bastante distintas e que convergiram para o público infanto-juvenil com uma maturidade digna do legado de todas as matriarcas citadas acima. Joana, com uma vasta trajetória teatral, que transita entre produções adultas e infantis e alia uma experiência de muito valor na preparação de atores, trouxe à tona no período duas montagens que se destacam em absoluto no conjunto dos anos em que fui jurado do Prêmio CBTIJ.

Primeiramente, *Bisa Bia, Bisa Bel* (2014), que transpôs com vantagem todas as expectativas em torno de um livro tão lido e querido atualmente por adultos e crianças. A adaptação acertada de Lebreiro para a obra de Ana Maria Machado (1941) permitiu que a também diretora flanasse sem turbulências na cena, com um elenco azeitadíssimo, alinhada à temática de *Ana Fumaça Maria Memória*, com um entrelaçamento entre Genética e Memória em um casamento inesquecível. Essa mesma aliança entre Arte e Ciência ainda se aprofundou em 2018, quando Lebreiro trouxe outro livro para a cena: *Isaac no Mundo das Partículas*, adaptação da obra de mesmo nome de Erika Takimoto (1973), com igual riqueza de encantamentos, em que se destacavam o entrosamento do elenco e as projeções incríveis dos irmãos Villarouca.



Bisa Bia, Bisa Bel, direção Joana Lebreiro. Fotografia Rudy Hülhold

Já Duda Maia, vinda do contexto da Dança contemporânea e que de alguns anos para cá migrou com igual preciosismo para o Teatro, deu-nos montagens de enorme apuro estético. Com quatro espetáculos criados no período, pelo menos dois entram no rol dos que definitivamente se delineiam como marcos: *A Gaiola* (2016), outra adaptação teatral vinda de uma fonte literária, sendo que, neste caso, a própria autora, Adriana Falcão (1960), tratou de transformar o livro em peça teatral, para que Duda praticamente coreografasse a história de um amor que se afasta dos tradicionais finais felizes e que conduz com muita poesia e elegância a trajetória da educação sentimental de uma menina

e um passarinho, em que a complexidade do amor e do afeto é apresentada ao público de uma forma sem parâmetros. Duda Maia ainda nos entregou em 2019 o já citado *Vamos Comprar um Poeta*, em que aprofundou sua jornada de apresentação do mundo atual ao público infanto-juvenil – a diretora parece saber tornar acessível a qualquer idade temas tão densos como Economia e a função e o lugar da Arte na contemporaneidade. Além disso, a composição corporal dos três personagens da montagem trazia requintes raramente vistos. Da mesma diretora, também não há como esquecer de *Guerra Dentro da Gente* (2016) e *Contos Partidos de Amor* (2018), mais dois espetáculos com fontes literárias – Paulo Leminski (1944-1989) e Machado de Assis (1839-1908), respectivamente –, mas de menor impacto em relação aos seus resultados cênicos.

Nessa mesma ala, não podemos deixar de constar também Renata Mizrahi, com os acertados *Marrom, nem Preto, nem Branco?*, produção autoral da qual falarei com mais minúcia a seguir, e *Ludi na Revolta da Vacina – Uma Odisseia no Rio Antigo*, adaptação teatral do livro de Luciana Sandroni (1962), ambas estreadas em 2016; Ana Velloso, que trouxe para os palcos um projeto de fôlego, a ideia de apresentar ao público infanto-juvenil estilos musicais genuinamente brasileiros em uma caprichada Trilogia Brasileirinha que perfilou os espetáculos *Sambinha* (2013), *Bossa Novinha – A Festa do Pijama* (2014) e *Forró Miudinho* (2015), e ainda nos agraciou com as delicadezas do choro em *O Choro de Pixinguinha* (2018); Vanessa Dantas, com as irretocáveis produções *O Elixir do Amor* (2014) – recriação certa da ópera do compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848) para o universo gauchesco, em que ela trabalhou como atriz, dramaturga e produtora – e o divertidíssimo e requintado *Thomas e as Mil e uma Invenções* (2018), em que sua assinatura autoral se consolidou de vez; e para além dos limites do Rio de Janeiro é importante lembrar de Carla Candiotto e Alexandra Golik, que renovam a cena infantil paulistana com a Cia Plat du Jour, cujo talento tivemos o privilégio de apreciar em 2017 com o acertadíssimo *Cinderela lá lá lá*, sendo que Candiotto, sozinha, ainda se fez presente no grandioso *Aladdin – O Musical* (2019), em que a sua mão de encenadora não foi ofuscada pela suntuosidade da produção.



Atriz Vilma Melo em "Marrom - Nem Preto Nem Branco" (2016).
Direção: Marcelo Neves. Fotografia: Guilherme Silva.

O rol desse patriarcado realmente não tem fim: vale ainda lembrar de Juliana Linhares e o seu *Dinossauros e Pelancas* (2015); Symone Stobrel, com *Diário de Pilar na Grécia* (2018); o coletivo majoritariamente feminino Corre Cutia, que nos presenteou com *Kalú e a Lua* (2018); e Luísa Arraes, com o divertido e absolutamente atual *Suelen Nara Ian* (2019).

Ecoss da luta feminista no horário infantil

Em 2016, o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff (1947), a primeira – e até agora única – mulher a ser presidente do Brasil, tornou mais óbvio o país misógino e machista que sempre soubemos ser, agora com as cores fortes desse desvio de caráter evidenciando-o com muito mais intensidade, o que agitou a bandeira feminista e teve resposta imediata de uma parte da sociedade civil, que começava a se polarizar ao passo que se percebia o avanço da Direita, com todos os retrocessos históricos que poderiam advir de sua ascensão, planejada mesmo antes. Dois anos depois, em 2018, a vereadora carioca Marielle Franco (1979-2018), quinta maior votação do pleito de 2016 e com uma pauta que priorizava a causa feminista e os direitos humanos, foi brutalmente assassinada em uma ação que até hoje não está devidamente esclarecida. Sua morte atingiu em cheio os corações que comungam da ideia de um mundo com mais justiça e impulsionou ainda mais o movimento pela causa das mulheres, que, no caso de Marielle, promove ainda cruzamentos que implicam na percepção de que ela também era negra, lésbica e vinda da periferia da cidade. Ou seja: a jovem vereadora realmente incomodava as oligarquias cariocas, há muito protegidas nas casas de governo do município e do estado do Rio de Janeiro.

Não por acaso, 2018 foi um ano de absoluto protagonismo feminino no Teatro para crianças na cidade do Rio de Janeiro. Obra do acaso ou não, havia no ar, mais uma vez, um movimento de expor uma nova geração ao ideal de um mundo em que haja igualdade de direitos e, sobretudo, onde a mulher não seja invisibilizada por forças opressoras históricas. Obviamente, isso não começou em 2018, muito pelo contrário, as heroínas sempre estiveram em cartaz, mas já vinha se tornando constante aqui e ali a percepção de uma outra forma da presença feminina. Se, no passado, para contar a infância e a saga de Luiz Gonzaga (1912-1989) bastaria recorrer ao próprio músico como personagem central, não foi esse o raciocínio que ocorreu a Pedro Henrique Lopes ao conceber *Luiz e Nazinha* (2014), espetáculo em que a figura de Nazarena, primeiro amor de juventude do Rei do Baião, tem protagonismo equivalente ao do célebre cantor, compositor e sanfoneiro pernambucano. As lutas estão expostas para quem quiser ver: em *A Menina do Dedo Torto* (2016), projeto da atriz Ludmila Rosa que, em parceria com Alexandra Maia, levou para o palco uma história sobre o enfrentamento com o

diferente, com o outro, em que a palavra *bullying* ainda é redutora para acercar tantas questões envolvidas. Da mesma forma, em *Marrom, nem Preto, nem Branco?* (2016), também com uma protagonista feminina, foram levados para a cena os conflitos de uma menina filha de um pai branco e mãe negra, com uma crise de identidade notavelmente apresentada por Renata Mizrahi em um dos mais singulares espetáculos vistos no período.

Voltando a 2018, esse foi o ano em que tivemos *A Menina e a Árvore*, projeto da Cia de Teatro Manual que não só levou ao palco o conto *A Maior Flor do Mundo*, de José Saramago (1922-2010), como também desenvolveu e apresentou ao público infantil a sua pesquisa de linguagem da Plataforma ^[3], vista anteriormente no espetáculo *Hominus Brasilis* (2014), este voltado para o público adulto. Outra protagonista que saiu da literatura e ganhou os palcos naquele ano foi Pilar, da série de livros da escritora Flávia Lins e Silva, que chegou ao público teatral na esmerada produção *Diário de Pilar na Grécia*, já citada acima. Da mesma forma, o Grupo Pedras e o diretor Isaac Bernat recriaram, juntos, o famoso conto chinês *O Pote Vazio* e o transformaram em *Rosa e a Semente*, em que o jovem Ping da história original passou a ser Rosa. De outro coletivo, o já mencionado Corre Cutia, é importante lembrar a inesquecível lobinha criada por Laura Becker em *Kalú e a Lua*. E por fim, também em 2018, não se poderia deixar de destacar a celebração do feminino pela jovem paquistanesa Malala Yousafzai (1997), que teve sua trajetória recontada com moldes de superprodução em *Malala, a Menina que Queria Ir para a Escola*, uma direção de fôlego de Renato Carrera que trouxe para perto das crianças brasileiras a fragilidade de ser menina em um país em guerra. Malala e também Greta Thunberg (2003), ativista ambiental sueca, são nomes que inspiram as novas gerações e que definitivamente evidenciam o protagonismo feminino frente às questões mais urgentes que precisamos superar nas próximas décadas. O retrocesso da conscientização ambiental e a ignorância fundamentalista que quase ceifou a vida da jovem paquistanesa são os grandes vilões que se apresentam hoje à Infância e que necessitam de uma resposta rápida e precisa. Não nos iludamos: está nas mãos dessa geração que atualmente frequenta os horários infantis dos teatros a preservação da vida no planeta.

Fluidez dos gêneros e outras questões

A abordagem sobre o *bullying* começou a aparecer no Teatro para crianças nos primeiros anos deste século, sob diferentes matizes, associada a questões de cunho racial e social, entre outras. Os já citados *A Menina do Dedo Torto*, *Marrom, Nem Preto, Nem Branco?* e o divertido *Filhote de Cruz Credo*, outra acertada direção de Isaac Bernat, todos estreados em 2016, desenvolveram a temática por caminhos absolutamente diferentes entre si, creditando ao Teatro um espaço de discussão e de enfrentamento do incômodo com tudo aquilo que muitas vezes é visto como

“estranho”, “diferente”, com o que equivocadamente não é considerado “normal”. Esse debate, na verdade, é bem antigo: em *Pluft, o Fantasminha*, tal embate já estava sendo apresentado nas tábuas do Tablado, nos idos de 1950.

Estreado em 2007, com um retorno à cena em 2015, *O Menino que Brincava de Ser*, inspirado no livro homônimo de Georgina Martins, produção da Pandorga Cia de Teatro, com dramaturgia e direção de Cleiton Echeveste, é um belo representante dessa primeira leva de espetáculos que tinham a questão do *bullying* como eixo, mas entremeada por um outro ponto, o da identidade de gênero, o que certamente o tornou tão ou mais atual em sua reestrea de 2015 do que em 2007.

Os avanços e as conquistas da comunidade LGBTQIA+ nesta década são proporcionais aos ataques a seus integrantes, o que implica desde *bullying* e *cyberbullying* até agressões físicas, muitas vezes levando à morte. Os números dessa violência são bem expressivos e retratam uma sociedade cada vez mais empenhada em eliminar pessoas apenas por elas expressarem seus próprios desejos, vistos como “desviantes” por quem os reprime. A ascensão de pensamentos religiosos de caráter fundamentalista nas últimas décadas também dialoga com o aumento de casos de crimes de homofobia, uma vez que declaradamente tais doutrinas atacam e oprimem aquele que difere da heterossexualidade supostamente normativa. Por fim, quando também a esfera governamental endossa o discurso de que “menina veste rosa e menino veste azul” ^[4], é extremamente salutar e mesmo urgente que espetáculos como esse da Pandorga entrem em cartaz, apontando a importância da autonomia da criança em determinadas questões, expondo suas escolhas e preferências, que podem, sim, transitar não só entre o azul e o rosa, mas por uma infinidade de matizes e tons plenamente acessíveis. A metáfora da roupa permitiu, nesse caso, abordar de forma muito simples e comunicativa a fluidez dos gêneros e a possibilidade de que o amor não se fixe entre elementos estanques. A montagem, com sua aparente singeleza, trazia uma bela porta de entrada para discussões mais complexas sobre a sexualidade humana, que, é preciso que se entenda, começa a se desenhar muito antes do que se imagina.

Ainda no terreno da sexualidade, a bela montagem de *O Príncipe Poeira e a Flor da Cor do Coração* (2019), de Saulo Sisnando, avançou em passos largos ao apresentar, entre tantas outras questões colocadas na história, um amor entre dois meninos, dois colegas de escola: o sonhador Poeira e seu coleguinha Caniço. O autor traça uma linha de aproximação entre os dois ao longo da trama, que, sem meias palavras e sem meios tons, dá-nos uma linda cena em que o pequeno espectador passa a entender com clareza o que é verdadeiramente uma paixão:

POEIRA: De qualquer maneira, não trouxe essas flores para ela. Também não trouxe essas flores para a professora.

CANIÇO: Não? E para quem são?



O Príncipe Poeira e a Flor da Cor do Coração” (2019). Direção: Saulo Sisnando. Fotografia: Luciana Mesquita.

POEIRA: Para você, Caniço! Eu trouxe essas flores para você.

CANIÇO: Para mim, mas por quê?

POEIRA: Não parece óbvio? Eu me apaixonei por você, Caniço.

CANIÇO: Mas... Não pode.

POEIRA: É claro que pode!

CANIÇO: Mas...

POEIRA (*interrompendo*): Caniço, ontem eu estava de coração partido por uma andorinha que tinha fugido para o Egito sem mim. Mas, quando cheguei à escola e te vi, percebi que você era muito mais legal do que qualquer andorinha amarela. Você se levantou da sua carteira e me abraçou. E eu nem tinha te pedido nada.

CANIÇO: Mas nós dois somos meninos, você não pode se apaixonar por mim.

POEIRA: Claro que posso! Eu gostei da sua voz, eu gostei da letra, da capa do seu caderno. Eu gostei do jeito como você anda, do seu cheiro. Gostei até da parte branca do seu olho. Eu acho que isso é o que as pessoas chamam de paixão.

(SISNANDO, s/d: 19)

É muito salutar ver e ouvir um texto com diálogos como este, que só comprovam a maturidade e depuração da linguagem que o Teatro para crianças já possui.

De tudo que foi visto no período, entretanto, nada foi tão absolutamente genuíno, autoral e honesto em suas intenções quanto o solo *O Edredom* (2015), do ator e autor Tauã Delmiro. Nas suas imprecisões, na sua autenticidade e nas suas limitações de recursos cênicos, a montagem extrapolou tudo o que já foi dito até aqui sobre o assunto. É uma história aparentemente simples, mas com inúmeras camadas, atingindo crianças bem pequenas – que certamente se guiarão pela história do peixe protagonista – e também os

pais – que perceberão os complexos caminhos da sexualidade humana. Trata-se de um texto que pede urgentemente uma nova mirada, um novo olhar, uma nova encenação.

A representatividade negra do Teatro para crianças

A questão racial foi amplamente discutida nos últimos anos, também devido a múltiplos cruzamentos que têm como raiz a injusta estratificação social do país, que nunca permitiu que a população negra prosperasse e pudesse ter ambições em igualdade de condições com a população branca. A intensa perseguição aos negros, os índices cada vez maiores de um evidente extermínio, elevaram a discussão que afeta o mundo inteiro de uma forma cada vez mais gritante. Diante disso, outras vozes despontam e inspiram as novas gerações. O movimento *#blacklivesmatter*, nascido nos EUA, é uma das mais recentes respostas da comunidade negra aos sucessivos assassinatos de cidadãos afro-americanos pela Polícia norte-americana em uma histórica luta pelo respeito aos direitos civis que essa parcela da população conquistou a duras penas. Aqui no Brasil, há uma triste repetição destas ações policiais, que não podem ser chamadas de outro nome senão massacre, endossado por um corpo social cada vez mais excludente e cego em relação à constituição do povo brasileiro, altamente miscigenado. Nesse contexto, novas organizações, coletivos, grupos negros vêm se estabelecendo em todos os meandros da sociedade, a fim de garantir sua representatividade. Tal realidade rapidamente chegou às plateias infantis de teatro, que, nos últimos anos, viu crescer consideravelmente o número de espetáculos que de alguma forma abordam o tema, iniciando, como não dizer, um novo ciclo temático no Teatro para crianças, em que a expressão da negritude se estabelece para mostrar a toda uma nova geração a necessidade de um mundo absolutamente igualitário. Pode parecer utópico, mas eu fico me perguntando sobre o visível maravilhamento de uma criança quando apresentada a um panteão de personagens negros, a uma mitologia que não aquela greco-romana, mas uma outra tão ou mais identificada com a nossa terra e nossos valores, tão conectada à natureza como as dos nossos indígenas, tão rica imagetivamente que parece ter sido, sim, idealizada para subir em um palco e tão cheia de afeto que entra em cena (e espero que para sempre) com palavras de congraçamento, união, solidariedade e nobreza. Tudo isso, vimos em alguns espetáculos que trouxeram à seara da Infância reflexões importantes sobre ser negro e, sobretudo, ser negro no Brasil.

Ana Velloso conseguiu com muito acerto cumprir a meta que o compositor Lulu Santos (1953) preconizava ao cantar, nos anos 1980, que “só falta reunir a zona norte à zona sul” ^[5]. Com a disposição de apresentar o samba e suas origens, diferenças regionais e suas variações, o espetáculo *Sambinha* (1913) foi um acerto do início ao fim, partindo de um encontro inusitado entre duas crianças vindas de universos diferentes: Júnior, conhecido como Sambinha, e Maria Luiza. Sambinha é levado pela tia ao apartamento dos pais da menina, já que os pais dele correram para a maternidade por conta da chegada

de um irmão. Transpondo barreiras, estabelecendo conexões, as duas crianças têm o samba como elemento de união, que não escolhe cor, classe social, idade, religião. Já dizia Lupicínio Rodrigues (1914-1974) que quem tem “o micróbio do samba” no sangue está fadado a carregá-lo por toda a vida. Juntos, Marilu e Sambinha tornam-se uma dupla e, obviamente, grandes amigos. A história é perpassada pelos melhores sambas que o nosso cancionero possui; pelas letras e harmonias, uma boa dramaturgia é erguida. Assim como *Sambinha*, a peça *Marrom, Nem Preto, Nem Branco?* (2016) é outra história que se passa na urbanidade e que, a partir de uma ideia (ou conflito?) de Lorena Melo Schaeffer, que ganhou forma dramatúrgica nas mãos de Renata Mizhari, trouxe um dos diálogos mais marcantes de todo o período, quando se trata da questão racial que se apresenta aos olhos de Linda, a protagonista, *alter ego* de Lorena, que, em cena, teve sua mãe, a atriz Vilma Melo, a viver seu drama, partindo de questões que envolvem não somente a negritude, mas também os meandros próprios de qualquer crise de identidade, aqui apresentada pela divisão de mundos causada pelo fato de a menina ter uma mãe negra e um pai branco. Reproduzo um trecho da peça por me parecer uma evidência do avanço em termos de discussão temática na seara infantil, com uma construção tão bem elaborada sobre o que é ser negro no Brasil:

LINDA: (*corta*) Tudo bem, pai. Não é a primeira vez. Lembra quando você foi me buscar na escola? A inspetora falou:

INSPETORA (*entra*): Que bonito! Você tá pagando a escola para a filha da empregada!

PETER: Filha...

LINDA: (*corta*) Ou quando você foi me buscar no ballet e a mãe de uma amiga disse:

MÃE DE ALUNA: (*entra*) Que bonito você levar ela aqui no ballet. Tá fazendo trabalho social?

LINDA: Ou quando você me levou no parquinho da Lagoa e uma moça chegou do nosso lado e disse:

MOÇA DO PARQUINHO: Que bonito! Levando para passear a menina do Lar das Crianças. Como faço para me voluntariar?

LINDA: Ou quando você comprou a mochila que eu mais queria na loja e a vendedora falou:

VENDEDORA: Que bonito o seu gesto. E olha que ainda nem é Natal, hein!

LINDA: Mas o engraçado é que com você, pai, todo mundo diz (imita) “que bonito”. Mas quando eu estou com a mamãe não é assim, não.

MARTA: Filha...

LINDA: (*corta*) Com a mamãe é diferente. Que nem no dia que ela me levou numa loja de roupa do shopping. A gente ficou um tempão esperando alguém atender a gente, até que a mamãe reclamou e a vendedora falou:

VENDEDORA: Ah, desculpa, como eu ia imaginar que alguém como a senhora... entende? (se enrola) A senhora não é o perfil de... da nossa loja... das compradoras...

MARTA: Filha...

LINDA: (corta) Ou quando a nossa nova vizinha reclamou com o porteiro quando viu eu e a mamãe no elevador social do prédio.

VIZINHA: Olha, tá escrito bem claro que os funcionários devem pegar o elevador de serviço! Serviço!

LINDA: E quando o porteiro disse que a gente não era funcionária, ela disse:

VIZINHA: Ah, desculpa, como eu ia imaginar que elas são moradoras?

LINDA: Com papai, todo mundo fala “que bonito”, com a mamãe todo mundo fala “desculpa, como eu ia imaginar”. Imaginar? Por que as pessoas precisam imaginar?
(MIZHARI, s/d: 19)

São as mesmas fronteiras e barreiras colocadas frente ao protagonista de *Bituca – Milton Nascimento para Crianças* (2017), outro belo projeto de Pedro Henrique Lopes, espetáculo musical que conta a história (bastante romanceada) do compositor mineiro (1942), em que o ambiente escolar reaparece como o primeiro ringue de enfrentamentos, *bullying* e superação, assim como no já citado *O Príncipe Poeira e a Flor da Cor do Coração*, só que aqui o talento para compor e cantar faz de Bituca alguém capaz de superar todos os preconceitos que se colocam no seu caminho. Essa é uma montagem que não tinha como não ser comovente, pois transformava quase todos os grandes sucessos de Milton Nascimento em momentos de intenso envolvimento emocional – também para os pais, claro!

Ainda nesse contexto, destaco três montagens que saltam da urbanidade e se apresentam em um espaço mágico, ancestral, que traz efetivamente novas visões de mundo, ou mesmo novas versões de um mundo distante do olhar branco. São três espetáculos que, juntos, falam muito deste momento de empoderamento, resistência e visibilidade de outras formas de pensar e construir o mundo com diferentes olhares. Em *Boquinha... e Assim Surgiu o Mundo...* (2016), os diretores Lázaro Ramos e Suzana Nascimento colocaram o ator Orlando Caldeira em um grande desafio: sozinho em cena, ele ficou responsável por contar ao público infantil as várias versões da criação do mundo, segundo as mais diferentes tradições. Munido de muita imaginação, o protagonista perpassa esses múltiplos pontos de vista com linguagens diversas, como teatro de sombras, objetos e outras possibilidades, em um grande exercício de jogo com a plateia raramente visto no período aqui abordado. Em uma das versões contadas por Boquinha, a África surge como berço da humanidade, desviando as fixações eurocêtricas e apostando em um diálogo onírico entre divindades e os homens e mulheres que, depois, bem depois, povoaram a Terra. Já *Omi – Do Leito ao Mar* (2017), com texto e direção de Gabriel Mendes e encenado pela Cia Ávida, reuniu lendas da tradição iorubá em uma montagem de grande impacto visual e sonoro. A peça claramente se revela como uma pesquisa em que a cultura afro e o teatro brasileiro (infanto-juvenil ou não) finalmente se irmanam, para resgatar uma vertente gestada lá atrás por Abdias do Nascimento (1914-2011) e que aqui recupera, com beleza e entrosamento cênico, um discurso que necessita estar sempre em cartaz em nossos teatros. Por fim, não poderia deixar de falar de *Ombela – A Origem das Chuvas* (2019), uma das mais felizes realizações a tratar dessa questão, numa montagem



“Omi, do Leito ao Mar” (2017). Direção: Gabriel Mendes. Fotografia: Renata Colônia.

em que toda a equipe envolvida – atores, músicos, figurinista, cenógrafa, aderecistas, entre outros profissionais – elevou a potência da peça com resoluções visuais e cênicas que, tenho certeza, dificilmente esquecerei.

Não posso deixar de considerar, portanto, que tal período foi excepcional para as narrativas negras, abrindo caminhos para que elas sejam contadas com mais frequência e beleza. Como diz Chimamanda Ngozi Adichie (1977):

“Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.” (ADICHIE, 2019: 32)

Que não percamos mais tempo em repisar histórias batidas, desgastadas e nascidas todas de um mesmo viés. Há todo um público à espera de se maravilhar e se reconhecer pertencente ao que enfim se desvenda no palco.

Riscos espaciais e experimentações excepcionais

Por fim, vindo do campo da visualidade, não poderiam deixar de constar aqui as corajosas experiências cênicas que trouxeram maravilhamento, pesquisa e desenvolvimento de práticas não convencionais no Teatro feito para crianças. São montagens que, com



"Shtim Shlim, o Sonho de um Aprendiz" (2015). Direção: Inno Sorsy. Fotografia: Renato Mangolin.

e *Shtim Shlim, o Sonho de um Aprendiz* (2015), montagens que sobrelevaram o fato de terem sido alocadas em espaços não concebidos originalmente para a representação e, com sucesso, deslocaram a imaginação da audiência para muito longe do Rio de Janeiro. A primeira, partindo de um livro infantil de Mario Vargas Llosa (1936), conseguiu a proeza de transformar uma sala do Centro Cultural Banco do Brasil – normalmente não utilizada como espaço teatral – em um típico *rincón* peruano, para contar um dos mais belos romances vistos no período. E a segunda foi uma memorável experiência criada por Os Tapetes Contadores de Histórias em uma das salas de exposição da Caixa Cultural, habitualmente reservada a mostras de Artes Visuais, mas que foi convertida em um grande labirinto para abrigar uma história itinerante, interativa e de grande acerto na condução da narrativa, dirigida por Inno Sorsy, africana radicada em Londres, dramaturga e contadora de histórias que, em parceria com o grupo carioca, fez deste espetáculo um dos mais marcantes do seu ano de estreia.

Outra experiência de imenso impacto visual foi *As Aventuras do Menino logue* (2015), que, apesar de ser mais tradicional na sua espacialização, apresentava cores na luz, nos figurinos e nos adereços que raramente vimos em produções destinadas ao público infantil. Na mesma instância estão os figurinos de Gabriel Villela para *Mania de Explicação* (2014) e os de Marcelo Marques para *Todo Vagabundo Tem Seu Dia de Glória* (2015). Também é digna de nota a espertíssima repaginação vista em *A Bruxinha que Era Boa* (2014), que deu a uma das histórias mais conhecidas de Maria Clara Machado uma

inteligência e bons profissionais, souberam "fazer do limão, uma limonada" ao superar com criatividade as limitações que lhes foram impostas, fossem de ordem econômica e/ou espacial. São espetáculos, portanto, que deixaram na lembrança a engenhosidade de cenógrafos, figurinistas e outros tantos artistas que colaboraram para a excelência do resultado final. Reservo com apreço esta especificidade do Teatro destinado às crianças que tem na visualidade um ponto de muita força de expressão e que, muitas vezes, não recebe a devida atenção. Sabemos, no entanto, que os elementos visuais também são uma forma de narrativa, configuram-

se como uma outra escrita, enfim, materializam-se como discurso. Assim, destaco algumas surpresas e engenhosidades vistas durante o período e que ficaram para sempre na minha memória. Começo com dois desafios espaciais inesquecíveis: *Fonchito e a Lua* (2014)

renovação sem precedentes – saiu de cena aquela visão antiquada e europeia geralmente associada ao universo das feiticeiras e entraram referências surpreendentes que aliavam elementos da natureza, Fellini, Nina Hagen, Tim Burton e ingredientes vindos do ambiente do *metal rock*, em que a cor preta tem uma predominância quase absoluta. Lídia Kosovski e Kika de Medina, figurinistas dessa versão, deram uma aula de como a própria dramaturgia se renova quando está bem vestida.



“Juvenal, Pita e o Velocípede” (2015). Direção: Cadu Cinelli. Fotografia: Renato Mangolin

É preciso lembrar, ainda tratando de excepcionalidades, do incrível artefato cênico criado por Daniele Geammal para *Juvenal, Pita e o Velocípede* (2015), em que uma motocicleta borrava os limites do que é cenografia, adereço e até mesmo dramaturgia. Tem a mesma força a mesa vista em *Pangeia* (2019), criada por Carla Ferraz para abrigar 200 objetos presentes nos contos dos Irmãos Grimm que, com fones de ouvido acoplados, permitiam ao público ouvir trechos das fábulas que se relacionam com cada um daqueles itens. Foi uma produção de Arte muito requintada, que poderia ser apresentada autonomamente, até – não desmerecendo, aqui, o trabalho dos atores e da equipe da montagem, claro. Saliento também a perfeição em todos os detalhes de produção vistos em *Makuru, um Musical de Ninar* (2017), em que a genialidade de Tim Rescala se apresentou com toda a exuberância que é lhe possível. E no campo do Teatro de formas animadas, é louvável o trabalho de Bruno Dante, um artista múltiplo que se sobressaiu no período com bonecos feitos para diversas montagens, como *Por Que Nem Todos os Dias São Dias de Sol?* (2016) e o já mencionado *Ombela – A Origem das Chuvas* (2019) – a perfeição e o apuro desenvolvidos por ele em tão pouco tempo de trabalho mostram que Dante já pode ser

considerado um dos grandes expoentes desse segmento das Artes Cênicas, um novo nome do qual o Rio de Janeiro pode se orgulhar.

Sei que essa lista é falha e cheia de subjetividades – como toda lista é –, mas são efetivamente as lembranças mais belas e que me são mais caras dos anos de 2014 a 2019, período em que me dediquei à função de priorizar e valorizar aqueles que sobem em um palco pensando em um mundo melhor e mais justo; aqueles que materializam o invisível na certeza de que isso pode ser visível e possível; os que bordam esperanças e os que iluminam os nossos melhores sonhos.

Finalizo brincando de poeta e parafraseando Gonçalves Dias (1823-1864) – se alguém duvidar do que contei aqui, reafirmo com toda a certeza: “Menines, eu vi!”

(*) Faz parte do Conselho de Administração do CBTIJ. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é professor do curso de Licenciatura em Teatro da mesma instituição e pesquisador do campo do Teatro Infanto-juvenil e do Teatro de Formas animadas. Autor e diretor da Cia PeQuod – Teatro de Animação, integra o Conselho editorial da Móin-móin – Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas e da Revista Mamulengo.

Notas

[1] A Comissão julgadora era formada por um Presidente, dois membros do Conselho de Administração do CBTIJ e dois nomes convidados de relevância artística. Respectivamente, foi formada por Demétrio Nicolau, Marcia Frederico, Miguel Vellinho, Benita Prieto, Humberto Braga, Rogério Freitas, Angela Reis e Susanna Kruger. Em 2020, a Comissão julgadora foi completamente reformulada, passando a contar com Antonio Carlos Bernardes como Coordenador, além de Bruno Bacelar, Daniele Geammal, Paulo Merisio e Vilma Melo.

[2] VELLINHO, M. (2018). Sobre a incompreensão ao redor. Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas, 2(18), 047-064.
<https://doi.org/10.5965/2595034702182017047>

[3] Jacques Lecoq (1921-1999), ao longo de sua trajetória como pedagogo, desenvolveu um exercício que utiliza um pequeno praticável de madeira que se torna uma área de jogo reduzida e atua como um dispositivo de enquadramento. O tamanho mínimo da plataforma-palco serve para provocar no espectador uma sensação de aumento da consciência espacial através da limitação visual (assim como em uma tela de cinema, onde só se vê o recorte enquadrado e se imagina todo o entorno) associada a um coletivo de atores. Neste estilo, as estratégias corporais adaptam-se a toda a interpretação de roteiros, gerando estratégias inovadoras de apresentação de enredos. Para o artista, este

trabalho cultiva a imaginação física, desenvolve a consciência de conjunto e ativa a escuta em níveis dos mais sensíveis. (MARQUES, 2019:2)

[4] Frase proferida por Damares Alves, Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, logo após a cerimônia de sua posse em janeiro de 2019.

[5] Verso da canção *O Último Romântico*, de autoria de Sergio Cardoso F De Almeida, Antonio Cicero e Lulu Santos

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FARIA, João Roberto (Dir.). História do Teatro Brasileiro, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

MARQUES, Helena Teixeira. A Plataforma e o gesto coletivo. Artigo não publicado, 2019.

MIZRAHI, Renata. Marrom, Nem Preto, Nem Branco? Texto da peça. s/d.

SISNANDO, Saulo. O príncipe Poeira e a flor da cor do coração. Texto da peça. s/d.



Movimento é Ação

Um panorama dos movimentos associativos de teatro para a infância e a juventude

Leo Carnevale (*)

A palavra movimento se classifica como ação ou efeito de movimentar-se, de mover-se, de um lugar para outro. Mudança de um "corpo" que ocupa vários pontos num espaço sucessivamente. A ideia de deslocamento dá vida ao conceito. Movimento é ação! Ação de pessoas por um mesmo propósito. Neste artigo traremos um breve panorama dos Movimentos de Teatro para a Infância e a Juventude no Brasil, suas práticas, resultados, ações e consequências ao longo de cinco décadas.

Entrevistamos vários artistas, produtores, pesquisadores, agentes culturais e gestores públicos nos estados brasileiros, e procuramos formar um horizonte que detalhasse como os movimentos se organizaram, como se constituíram, que ações realizaram ou realizam. A matéria busca responder a temas como as motivações, os interesses, as razões, e as reivindicações, que puseram os envolvidos no teatro para crianças em movimento. Executando reuniões, conferências, seminários, mostras, festivais, e muito mais, junto a sociedade, ao poder público e as crianças e jovens, a quem se destinam suas ações.

A tarefa não foi fácil, mas tivemos a sorte de encontrar pessoas que nos contaram um pouco de como o teatro para crianças é encarado em sua região. Em nosso caminho uma grande diversidade se descortinou como a dos grandes centros urbanos com teatros aparelhados, mas com movimentos pulverizados e por vezes desarticulados. E pequenas cidades onde fábricas abandonadas,



colégios e praças se tornam espaços teatrais, e onde os movimentos estão muito bem-organizados. Dicotomias a parte que a viagem começa. Segue o movimento.

O Início

Nossa investigação começou na década de 1970, com a fundação da Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude (1978) e a Associação de Teatro Infantil de Curitiba (1979). As informações sobre a ATIC infelizmente se perderam. “Tínhamos um livro de atas que poderia contar toda a história, mas sumiu”, conta Dinah Pinheiro, jornalista da área cultural que foi presidenta da associação. “Era uma associação registrada, com CNPJ” que articulou ações no Paraná, mas seus livros, atas e relatórios se perderam, e lamentavelmente os registros desapareceram. Não conseguimos apurar o tempo que durou essa iniciativa em Curitiba.

Com a APTIJ foi um pouco diferente. Também formalizada e dona de um CNPJ, durou em torno de 10 anos, segundo nos conta Lizette Negreiros, atriz e última presidenta da associação. Os artistas, insatisfeitos com o tratamento que o teatro para crianças recebia de governos, entidades, e da própria classe teatral, começou a se reunir para discutir ações que mudassem esse quadro. Vários grupos relatam a desconfortável experiência de muitas vezes ter que realizar o espetáculo no proscênio, porque encontravam o teatro com cenário do adulto montado. A classe teatral era muito mais fechada do que hoje, e se ouvia coisas como, “infantil é infantil e pronto, vai pra boca de cena”. Se no teatro havia 80 refletores, as produções para crianças só podiam utilizar 10. O teatro para crianças também sofria com a falta de espaço na mídia, o que dificultava a visibilidade dos espetáculos que estavam em cartaz.

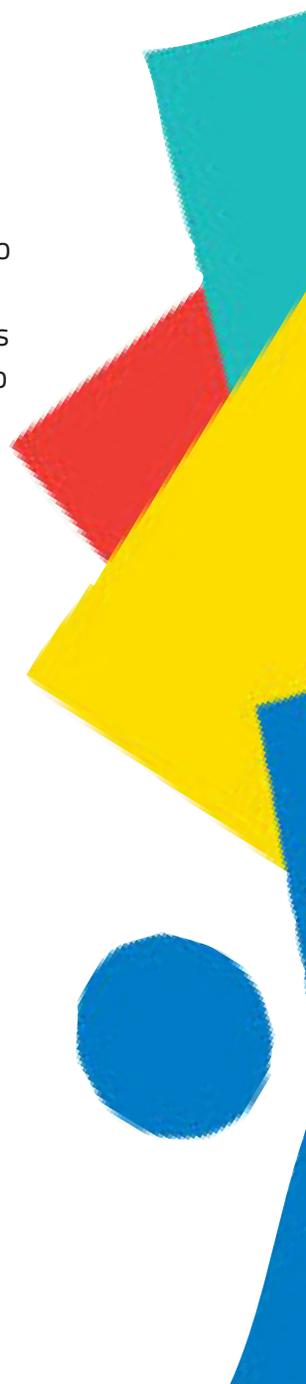
No Rio de Janeiro, os artistas sofriam os mesmos abusos que São Paulo. A divisão do espaço nos teatros era feita de forma que privilegiava os espetáculos adultos. Em meados dos anos de 1980, os Cariocas sentiram a necessidade de se reunir para tratar destas questões e surge o Movimento de Teatro Infantil - MOTIN. “Chegou um momento que não podíamos mais viver daquela maneira”, nos fala Dudu Sandroni, ator e diretor. A queixa se estendia à falta de divulgação, à falta de crítica teatral dos espetáculos e à inexistência de verba que contemplassem os trabalhos para crianças. A motivação, segundo Denise Crispun, autora teatral com obras para o público infantil, era a conquista de espaço a nível profissional. O MOTIN durou 4 anos com algumas realizações no seu currículo e se desarticulou.

Do Rio de Janeiro viajamos para Recife, onde entrevistamos o jornalista e historiador, Leidson Ferraz. Com publicações sobre a história do teatro pernambucano, ele nos expõe que na década de 1980 a Federação de Teatro de Pernambuco teve um departamento específico de teatro para crianças, mas que sobreviveu pouco. Algumas iniciativas se fizeram acontecer, como em 2010 a criação do Núcleo PE de Teatro para Infância e a

Juventude no Sesc Santo Amaro, que sobreviveu até 2012. Ele reuniu atores, diretores, críticos, historiadores, pesquisadores, com a intenção de aglutinar esses realizadores e discutir o teatro realizado para crianças. De 15 em 15 dias aconteciam reuniões com grande adesão no início, mas que infelizmente se desfez até se encerrar a iniciativa.

Na cidade de Janduí - RN, o projeto RECRIANÇA, dedicado a atender a unidade da FEBEM, cresceu e se transformou no Movimento Escambo Popular. Desde maio de 1991 ele vem acontecendo em vários municípios e se capilarizando pelo Maranhão, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Pará, Distrito Federal, Rio Grande do Sul e em Rosário, na Argentina – “O Escambo realizou grandes encontros com até 800 participantes” revela Ray Lima, cenopoeia e brincante popular. O movimento mobiliza toda a cidade, as escolas, as instituições públicas e privadas, e acontece em diversos espaços, descreve o palhaço e brincante Junio Santos. “Descobrimos que é um ato político tirar o espetáculo teatral de um espaço estabelecido como o edifício teatral clássico”, comenta Junio. Para seus integrantes no Escambo se discute política fazendo teatro. O movimento se mantém livre de institucionalização com um gerenciamento horizontal, a organização está no modo como os grupos se relacionam entre si e com seu público, se autoproduzindo de forma livre.

Em 1994 uma série de profissionais do teatro para crianças se reúne no Rio de Janeiro, motivados pelo desejo de melhorar as condições para classe e impulsionados por renovações do cenário teatral, como a criação de premiações por empresas, patrocínios a espetáculos para crianças, e uma renovação na linguagem com novos autores. As reuniões seguiram no decorrer do ano de 1995 procurando afinar os objetivos comuns a todos e a maneira de operar do movimento. Surge a ideia de uma associação e neste momento nasce o Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e a Juventude - CBTIJ. A vontade desse movimento foi unir os artistas e técnicos com força para atuar junto a sociedade civil e pública. E a institucionalização foi uma decisão para a consolidação desse objetivo e a formação de alianças. Como a realizada com a ASSITEJ – International Association of Theatre for Children and Young People – uma organização presente em mais de 80 países, e que tem como finalidade promover o desenvolvimento da infância através do Teatro, junto a governos e corporações. Não é a



primeira vez inclusive que a ASSITEJ está ligada a instituições brasileiras. Anteriormente a APTIJ era quem fazia a mediação, mas acabaram se desligando no final do período da associação paulista. O MOTIN tentou uma aproximação, mas a falta de institucionalização do movimento impediu os laços. O CBTIJ tem celebrado outras coligações ao longo destes anos, e com entidades das mais diversas atividades, com ações de parceria, recebendo financiamentos, realizando projetos e procurando mobilizar a classe, a sociedade e o poder público sempre propondo um diálogo constante com todos.

As coisas não andaram de forma diferente no Sul do país e em 2009 um grupo de artistas cria a Associação de Teatro para a Infância e a Juventude - ATINJ, em Curitiba, no Paraná. Segundo Fatima Ortiz, atriz e diretora do grupo Pé no Palco, e que também participou da ATIC na década de 70, em encontros e reuniões a classe teatral que trabalha diretamente para crianças, sofria um preconceito quanto a análise de projetos e distribuição de verbas. Da Cia. do Abraço, Letícia Guimarães, completa que a divisão do palco, de pautas, de horários foram outras questões que o movimento se debruçou. De início a ATINJ também concentrou suas ações junto a sociedade e a cidade. O movimento começou fazendo ações como cortejos para mostrar a sua existência para a população e sensibilizar a opinião pública. Logo depois vieram as ações ligadas ao poder público Municipal e Estadual articulando a criação de editais direcionados ao teatro para crianças. “Conseguimos muita coisa”, festejam. Mas as mudanças de governo dos últimos anos “desandou” muitas das conquistas.

Márcio Braz Santana ator, diretor e especialista em Gestão e Políticas Culturais que está atualmente como diretor de cultura da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos de Manaus há dois anos, nos conta sobre um período muito produtivo, com muitos grupos atuantes ligados a infância. A cidade contava com uma programação semanal intensa de teatro para crianças que perdurou até 2010. Depois com o acontecimento das crises financeiras veio a ausência de editais e começou uma certa escassez. Mas Márcio não sabe da existência de um movimento associativo de profissionais voltados para o teatro para crianças em Manaus. Do Barquinho Espaço Infância, Camila Maria Gaspar, atriz, diretora e Pós-Graduada em Gestão e Produção Cultural, reforça que na cidade há muitos grupos que trabalham para crianças, mas “não há um movimento de classe para a infância”. Mas mesmo com muitos grupos Camila ainda percebe uma carência de trabalhos dos artistas e produtores para esse público. A Manauscult teve alguns editais, mas não há nada específico para a infância e a juventude cabendo aos artistas e produtores enviarem suas propostas e seus direcionamentos. Márcio diz que há apoio a muitas peças para criança, festivais de artes integradas, com performances, shows e exposições voltadas ao público infanto-juvenil. Camila fez com o “Barquinho” um levantamento de trabalhos, de artistas e grupos para um evento com selo de altamente recomendável, e tem vontade de movimentar a classe entorno de questões ligadas à Cultura Infância. Ainda não foi possível, por diversas circunstâncias do dia a dia, que vão impedindo essa reunião e adiando o projeto de um pensamento mais articulado para o teatro para crianças e jovens.

Por sua vez, em São Paulo, o Movimento Teatro para a Infância e Juventude – MOTIJ, segue no caminho de tantos movimentos de luta que a cidade deu luz ao longo dos anos. Nascido em 2018, de uma convocação aos artistas de teatro para crianças, pelo artista José Geraldo Rocha do grupo Pasárgada, 40 pessoas atenderam ao chamado e se apresentaram na primeira reunião, na segunda, apenas 15 artistas. A flutuação dos envolvidos nos movimentos é outra questão que vai se desenrolando nas conversas. No MOTIJ essa flutuação tem sido encarada como parte do processo, e por vezes fonte impulsionadora de realizações e transformações. “Não sofremos mais por isso. Compreendemos o momento e continuamos” pondera Zé, que nos anos 70 participava da APTIJ. As reuniões continuaram, segundo Iarlei Rangel, que dirige o Esparrama, e se fortaleceram. A vontade de trocar informações estéticas, técnicas, de produção e pesquisa foi mais forte e vem mantendo o movimento ativo. São rodas de conversa que começaram quinzenais, encontros que foram dando uma ideia do desenho dos participantes. O foco inicial foi criar um entendimento de quem eram os que ali se reuniam, seus interesses comuns, os desejos artísticos, políticos e sociais; uma primeira etapa que foi construindo o movimento de forma horizontal, ganhando mais pessoas no percurso e construindo ações dentro do alcance do momento de cada um e de todos.

A Federação de Teatro do Acre – FETAC, instituição que já tem 32 anos, com sede em Rio Branco e representações nos municípios de Cruzeiro do Sul, Tarauacá, Feijó, Sena Madureira, Porto Acre, Xapurí, Brasiléia, Senador Guiomar, Rodrigues Alves e Mâncio Lima, busca criar maneiras de viabilizar projetos próprios e de seus associados. Segundo Lenine Alencar, atual presidente, não há na FETAC, ou mesmo no estado, um movimento específico de teatro para a infância e a juventude. Nos últimos anos eles vem realizando um trabalho de ampliação do alcance da FETAC junto aos demais municípios para federalização da classe artística e a criação de novos núcleos. A Federação é um dos meios de união dos artistas, produtores e técnicos de teatro da região. Lenine frisa que o estatuto tem estrutura para criar núcleos nesse setor e os associados podem criar e apresentar ideias, organizar e produzir ações. A Federação procura implementar e incentivar o desenvolvimento do teatro realizando cursos, eventos, festivais e reuniões.

O Ministério da Cultura em 2008 promoveu a oficina “Brincando com Diversidade”. A proposta era debater diretrizes para o Plano Nacional de Cultura que estava sendo elaborado, pensando em proposições que contemplassem o público infantil e jovem. Muitos artistas, produtores, pesquisadores, gestores, produtores culturais e projetos socioculturais de diversas partes do Brasil, atenderam ao chamado do MinC e se reuniram em torno deste tema. Karen Acioly, autora, diretora, especialista em Literatura Infantil e Juvenil, participou da oficina e nos fala que nas reuniões uma afinidade forte nasceu nesses participantes. Aos poucos o que foi um encontro para um evento específico ganhou um

outro contorno. As discussões e integração dos participantes superou o evento e em 2011 organizam o Encontro Nacional Cultura Infância, no RJ, para manter o debate de Políticas Culturais Nacionais para a Infância. A experiência tem sido exitosa, o movimento ganhou o nome de Grupo Nacional Cultura Infância. A participação deles foi importantíssima para garantir a inclusão de propostas, com estratégias e ações que contemplassem a cultura infância dentro do PNC, como a Meta 47:

“Meta 47 do Plano Nacional de Cultura instituído pela Lei nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010 que estabelece que 100% dos planos setoriais com representação no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) tenham diretrizes, ações e metas voltadas para infância e juventude.”

O GNCI vem construindo um pensamento estratégico para garantir que o poder público tenha uma atuação contundente na área da cultura infância. As suas ações são fundamentadas em diretrizes de organizações internacionais, como a UNESCO, na Constituição de 1998, que coloca a criança e o adolescente “como prioridades absolutas no âmbito de todas as políticas públicas” e no Estatuto da Criança e Adolescente - ECA, que neste ano completa 33 anos. O grupo, capilarizado em diversas partes do país, compartilha suas experiências e conhecimentos, conectando pessoas, instituições e iniciativas de todo o Brasil sempre com a finalidade de contribuir para a implementação das diretrizes do PNC e a cultura infância. A elaboração do Plano de Cultura Infância do Ceará é uma dessas contribuições.

No Ceará o Fórum Estadual de Cultura foi um desdobramento desse processo, conta Emídio Sanderson, criador e produtor do Festival TIC. A semente do Fórum foi plantada na oficina do MinC. Sanderson, que começou a trabalhar para crianças no grupo de teatro BATENTE, de Sobral, realiza hoje o festival de teatro, de cinema, e milita em prol dos direitos das crianças e dos adolescentes com foco na cultura. Ele, que participa ativamente do GNCI, diz que as discussões do grupo foram apoio fundamental para o Fórum Estadual. Segundo Emídio a experiência tem sido bem-sucedida e o Ceará foi o primeiro estado do Brasil a ter uma lei específica que regula suas políticas públicas para a cultura infância. Existem ainda vários outros projetos que começaram após as discussões do movimento. O Fórum reúne artistas, produtores, poder público e instituições como a UNICEF, e busca maneiras de colocar em prática as ações estabelecidas no Plano Estadual de Cultura. Não há intenção neste momento de uma formalização, mas há uma unanimidade em dizer que a experiência do Ceará tem sido uma vitória.

Em Brasília, desde 2013. depois de 7 anos vivendo na Espanha, Clarice Cardell junto com Carlos Laredo, do grupo La Casa Incierta, olham com confiança todos os movimentos de teatro para crianças no Brasil, em especial os para a primeira infância. Fazem parte do Grupo Nacional Cultura Infância e Clarice é do GT de cultura da Rede Nacional Primeira Infância.

RNPI iniciou suas atividades em março de 2007, é uma organização nacional da sociedade civil, do governo, do setor privado, de outras redes e de organizações multilaterais, com mais de 200 organizações ligadas a primeira infância, atua de forma direta e indiretamente na promoção e garantia dos direitos da Primeira Infância. A Rede atuou fortemente na aprovação do Plano Nacional de Cultura e na sua implementação pelos estados e municípios.

Carlos e Clarice enxergam que os movimentos trouxeram muitos avanços, “progressos gigantescos”, principalmente no campo da primeira infância, onde milita o La Casa Incierta. Clarice destaca que a RPNI tem realizado revoluções, como o “Primeiro Encontro Nacional Cultura, Educação e Primeira Infância” em parceria com o Ministério da Cultura em 2015. O evento propôs criar de forma transversal uma ponte entre cultura e educação no âmbito das escolas. A Rede conquistou um espaço para a cultura na primeira infância, dentro do Plano Nacional da Primeira Infância, um artigo que garante que toda criança de zero a 6 anos tem o direito de ser reconhecida como produtora de cultura e de ter acesso à cultura. O La Casa Incierta produz ainda o Festival Primeira Olhar voltado à primeira infância.

Ações

Mas os movimentos buscaram sempre enfrentar as dificuldades e superar os contratempos através de ações em conjunto, reunindo os artistas num pertencimento do seu fazer para crianças. E todos eles antenados a esta necessidade carregam um histórico de realizações que evidenciam essa tendência. A ATIC apesar de ter tido uma existência meteórica, realizou um Festival de Teatro Infantil, segundo Dinah. Com certeza deixou memórias que propiciaram direções para a continuidade dos trabalhos. A ATINJ segue por essa estrada e estão para realizar uma mostra de teatro, comemoram Leticia e Fátima. Leticia nos revela que a associação já tem uma segunda mostra aprovada, através de recursos de lei municipal. A APTIJ realizou 2 encontros, um junto ao Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, hoje Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, em Campinas, tendo a dramaturgia como tema. E na capital paulista outro para falar de marketing, com a participação de dois professores palestrantes da ESPM.

De certa forma, o MOTIJ segue na esteira destes trilhos abertos na década de 70, e já conta com a realização de uma pequena mostra de espetáculos no final de 2018, uma pesquisa-inventário dos grupos que fazem teatro para crianças na cidade de São Paulo, um seminário, e em suas rodas de conversas já elaboraram uma minuta de lei de fomento para o teatro infantil e jovem, revela Rodrigo Andrade, diretor do grupo O Que de Que. São Paulo sempre com as engrenagens rodando.

Em Pernambuco o Núcleo não durou mais de 2 anos, mas conseguiu realizar parcerias com o Festival para Crianças de Pernambuco por exemplo, onde se realizaram oficinas,

debates, leituras dramáticas de textos para o público infantil e jovem. Peças que foram encenadas na sequência, completa Leidson.

No Acre, a FETAC produz o Festival Nacional FESTAC que está em sua 5ª edição. E em parceria com a Cia. Visse e Versa, associada da Federação, realizam o Festival Matias de Teatro em Rio Branco já na sua 4ª edição, que conta sempre com trabalhos para todos os públicos e em diversos espaços.

O MOTIN realizou o evento “Quem Somos Nós?” que reuniu os profissionais para discutir e refletir a dignidade profissional da categoria, e a campanha “Vá ao Teatro desde Pequeno”. O movimento foi ainda contemplado com o Prêmio Mambembe de Personalidade, Movimento e Grupo.

Com mais de 25 anos de atuação, o CBTIJ tem um histórico de realizações de mostras de espetáculos para a Infância e a Juventude, seminários nacionais e internacionais, concursos de dramaturgia para crianças e jovens, a conquista de uma sede, intercâmbios com as ASSITEJs no mundo, parcerias com diversas instituições no Brasil e no exterior, e a criação do Prêmio CBTIJ de Teatro para Crianças, entre outras tantas. Desde 2017, tem aumentado as parcerias com artistas e grupos de outros estados, para criação de mais núcleos como Rio Grande do Sul, São Paulo, Bahia, Distrito Federal, Minas Gerais e Goiás.

A diversidade que um país continental como o Brasil apresenta - social, política e cultural - cria realidades múltiplas que influenciam diretamente na atuação dos artistas ligados à Infância e Juventude. Seguindo essa ideia o Movimento Escambo se alicerça na troca das diferenças e já somam mais de 30 encontros nestes 29 anos de atividades. Várias linguagens comungam na realização e os espaços de acontecimentos são os mais diversificados, até uma fábrica, que esse encontrava fechada, já foi utilizada para sediar as ações, atendendo “trezentas crianças pela manhã e trezentas crianças à tarde” comentam Junio e Ray.

Há um projeto de lei municipal em Manaus, conta Márcio, que cria a Política Municipal para a Primeira Infância, mas está conectado à saúde e educação e ao movimento da RNPI. A Rede Nacional Primeira Infância não é um movimento da classe teatral, mas sua diretriz pela primeira infância e com a atuação do La Casa Incierta e de seus diretores, em Brasília, construiu-se um diálogo em prol de políticas públicas que contemplam a arte teatral para crianças de 0 a 6 anos. A RNPI pela sua força de movimento é um aliado importante na construção de garantias a defesa dos direitos de crianças. É espaço plural e diverso de diálogo.

O Grupo Nacional Cultura Infância também dispensa uma atenção especial à pauta das políticas públicas e à construção de ações para a Infância e a Juventude. Realizaram até o momento 3 fóruns, dois deles no Rio de Janeiro, dentro da programação do Festival

Intercâmbio de Linguagens – FIL, criado e dirigido por Karen. O terceiro foi realizado no Ceará dentro do Festival TIC. Dentro do Grupo constatou-se existir 7 festivais internacionais para criança que são produzidos por seus membros. Foi criada então a REDE FIBRA, que reúne os festivais em ações conjuntas de fortalecimento e continuidade.

Movimento

Os movimentos às vezes nascem por reunião dos próprios artistas, às vezes são impulsionados por outros acontecimentos, mas sempre atuam na realização de uma mudança. Movimentar é sobre se reinventar a cada momento para não deixar o movimento parar. Suas atuações políticas junto às esferas do estado brasileiro foram procedimentos constantes em busca de mudanças. Também a realização de encontros como Mostras e Festivais, onde os diálogos sobre o fazer artístico alimentam seus desenvolvimentos. Todas estas ações vêm contribuindo para que o teatro para infância e a juventude em todo Brasil passe a ter um reconhecimento e espaço que é necessário ao seu crescimento.

Alguns movimentos se tornaram associações registradas com CNPJ, outras mantêm a informalidade institucional; alguns tiveram vida curta, outros ainda estão a pleno vapor; há lugares que a articulação está fragmentada, outros estão mais articulados e coesos; mas todos buscam melhores condições e dignidade. As falas se complementam e se atravessam nas mesmas questões e passadas 5 décadas, até hoje, parece que ainda se está lutando pelas coisas que sempre se lutou.

Alguns sites:

CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

– <https://cbtij.org.br/>

REDE NACIONAL PRIMEIRA INFÂNCIA

– <http://primeirainfancia.org.br/>

GRUPO NACIONAL CULTURA INFÂNCIA

– <https://www.culturainfancia.org.br/>

REDE DE FESTIVALS INTERNACIONAIS DE ARTES PARA CRIANÇAS E JOVENS

– <https://redefibra.org.br/>

MOVIMENTO ESCAMBO

– <https://movimentoescambo.wixsite.com/escambo>

(*) Ator, diretor e palhaço, membro do conselho de administração do CBTIJ e Licenciado em Letras UFF.



Ontem, Hoje e Sempre: Crianças (A Criança Hoje e nesses 25 Anos de CBTIJ)

Marcia Frederico (*)



Qual infância?

Falar da infância, ao longo desses 25 anos, não é tarefa fácil; será preciso fazer um recorte sobre qual infância estarei me debruçando neste artigo. Mas, o desafio me foi lançado e trago aqui algumas reflexões e observações feitas ao longo deste período, através da minha visão como professora e psicóloga e, sobretudo, como alguém que cria e produz teatro para este público.

Há 25 anos atrás, em 1995, acontecia na cidade do Rio de Janeiro, principalmente nos teatros da zona sul e em áreas de classe média, média alta, um movimento de teatro voltado para crianças que efervescia. Ou pelo menos o víamos assim. Eram muitas as boas opções, havia um movimento de público e a mídia começava a abrir espaço com críticos especializados em diferentes jornais. Aliás, esse movimento já vinha acontecendo na virada da década de 80 para 90. Portanto, o maior grupo de crianças com as quais tenho tido convivência e referência é justamente esse, as de classe média, média alta carioca, que têm acesso às escolas particulares em sua maioria, frequentam consultório de psicoterapia e que vão ao teatro.

As Gerações

Tínhamos então na plateia os netos da geração hippie, filhos da geração Coca-Cola, que começavam a ter algum contato com as tecnologias, mas



ainda não as usavam em sua infância. Assistiam televisão, a programas como Chaves, Jaspion, desenhos do Xou da Xuxa, que era a “Rainha dos baixinhos”. Essa geração viu a internet nascer e fazer o mundo cada vez mais veloz; a informática e a globalização eram os fenômenos que viriam a transformar o mundo tal qual o temos hoje.

As percepções mais comuns sobre essa plateia de meados para final da década de 90, era que eram inquietos, dinâmicos, gostavam de “interagir”, pois estavam sempre com o “controle” na mão, nesse caso com o controle remoto da televisão, zapeando de um canal a outro.

O curioso é que se mantinham atentos e silenciosos se o que lhes fosse apresentado no palco fosse algo que fugisse ao padrão do que estavam sempre acostumados a ver. Erravam aqueles que buscavam trazer mais do mesmo, acreditando que assim estariam falando a “língua dos baixinhos”.

Era preciso acessar a curiosidade, intrigar com uma história diferente, com um jeito próprio de contar, de se movimentar e de embalar visualmente o espetáculo.

Mais adiante, nos anos 2000, podemos falar de crianças filhas de pais e mães voltados para questões ambientais, sustentabilidade, ecologia, crianças que se tornariam jovens engajados em movimentos sociais, ativistas e participantes de passeatas e lutas variadas. É nessa geração que vemos nascer Greta Thunberg, hoje com 17 anos, indicada ao Nobel da Paz por sua luta ambiental.

Mas é claro que com um exemplo não podemos generalizar; contudo, serve de pista sobre o espaço que a sociedade vem dando às crianças. Se por um lado é positivo darmos voz e visibilidade a crianças e jovens, temos por outro lado crianças perdidas justamente por tamanha liberdade e falta de “fronteiras” entre elas e o mundo.

Não só a internet e o acesso a smartphones e outros aparelhos móveis trouxeram maior conectividade e informação a essa geração, como também as famílias, de um modo geral, começaram a ter mais dificuldade em estipular regras, limites, prioridades... Começamos a ver aqui de forma mais presente o que Freud chamava no início do século passado de “Sua Majestade: a criança”. Esse pequeno “tirano” mandava e desmandava na família, tudo era voltado pra ele, as escolhas eram dele.

Como isso se refletia na plateia teatral? Tínhamos um público de crianças que escolhia qual peça queria ver, geralmente pelo título ou pelas fotos. E, se não agradasse logo no início, muitas vezes levantavam e iam embora. Os responsáveis se deixavam levar pelo “gosto” da criança, já não eram mais eles que faziam uma escolha consciente e intencional por tal ou qual espetáculo ou grupo de profissionais.

Podemos dizer, também, que essa era uma geração caracterizada como imediatista, pois já que são testemunhas de um mundo acelerado, eles são impacientes e querem ter o que desejam o mais rápido possível. Por navegarem com agilidade pelas redes, muitas vezes têm um modo de pensar mais fragmentado, assim como é também a sua identidade, volátil, em um momento pensam assim, em outro o contrário, ou tudo ao mesmo tempo. A reboque são também pouco tolerantes às frustrações, sofrem de alto índice de ansiedade, medos, síndromes de pânico e muitos problemas psicológicos.

Nesses últimos 10 anos, ou seja, de 2010 para cá, podemos já observar que temos crianças e jovens da chamada geração Alpha: nasceram num período de recessão econômica no Brasil e crescem em uma época de grande polaridade e extremismo, em um mundo onde a política aproxima ou divide de forma intensa as relações familiares e de amizade. Não temos como prever muito sobre o efeito desse momento recente em nossos jovens e futuros adultos.

O que podemos observar é que essa geração já nasce conectada e se relaciona de forma natural e até mesmo orgânica tanto com o celular, que não sai da mão, quanto com o mundo da internet, marcada pela relação com a inteligência artificial de forma integrada à sua vida.

Justamente por lidar com tantos estímulos desde sempre, esta geração talvez esteja mais preparada para as transformações que virão, como com aquelas que ela mesma poderá causar, pois será influenciada ainda pelo alto poder de militância, contestação e mobilização da geração anterior, e provavelmente dará continuidade de alguma forma a esse padrão de engajamento social.

Um ponto importante a se observar é que tanto as crianças de agora, como os hoje jovens da década passada, tendem a ser muito livres em relação à sua própria identidade. Meninas não crescem mais cercadas apenas de brinquedos ditos para meninas, não se identificam mais com histórias de princesas indefesas e submissas. Buscam ser protagonistas e ativas em busca de sua satisfação e de suas crenças e valores. Meninos também já são atentos às questões de equidade entre os gêneros, lidam com as meninas de forma mais respeitosa, e são mais livres para expressar suas emoções, sem “perderem a masculinidade” por isso.



Aliás um ponto característico das crianças e dos jovens de hoje em dia é justamente essa relação mais relaxada e despreocupada com às questões de gênero e orientação sexual, questões antirracistas, e tudo que diz respeito a diferenças e diversidades é algo com que eles convivem muito mais, e ensinam até mesmo a muitos adultos a respeitarem.

São mais livres, com uma identidade mais fluida, sem se permitirem ser colocados em padrões e “caixinhas”. Eles são o que quiserem ser, naquele momento, naquele contexto, no aqui e agora.

Não me atrevo a divagar mais sobre o que os estudos mais recentes vêm apresentando, por carecermos de dados, tempo e pesquisa mais aprofundada sobre o tema.

O que muitos especialistas apontam é que antes medíamos de 25 em 25 anos cada geração; hoje, as gerações são medidas em intervalos de no máximo 10 em 10 anos. Em parte, se deve à alta aceleração e por conta desse mundo VUCA (termo para explicar o mundo na década de 90, pós Guerra Fria) ou VICA (em português): volatilidade, incerteza, complexidade e ambiguidade.

Outras Percepções

Para além desse recorte de classe social que tracei no início, gostaria de ressaltar aqui algumas percepções pessoais sobre algumas experiências com diferentes realidades.

Pude testemunhar algumas vezes as reações das crianças em espetáculos realizados em comunidades, favelas, periferias e outros eixos geográficos para além também da cidade do Rio de Janeiro.

O que pude observar é que, apesar, ou justamente, por terem condições de vida tão cheias de necessidades desde as básicas até mesmo à carência de afeto e carinho, eram crianças disponíveis para a “magia do teatro”, ávidas pelo sonho, pelo que extrapola o real.

Muitas vezes, ali, junto a essas plateias pudemos ter a sensação descrita por Jorge Amado em “Capitães da Areia”, quando o grupo de meninos de rua vivencia pela primeira vez a chegada de um parque de diversões na cidade. No capítulo fala do encantamento que as Luzes do Carrossel provocaram naqueles “meninos/bandidos, valentões, destemidos...” que viraram crianças novamente, deslumbrados com a magia das luzes e do movimento que, como num giro mágico, pudesse fazer voltar o tempo e trazer à tona a infância sufocada, a ingenuidade dos olhos e do coração daqueles que experimentam o mundo pela primeira vez.

“...Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. (...) então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que lemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música. (...) Era uma valsa velha e triste já esquecida por todos os homens da cidade.” (“Capitães da Areia”, de Jorge Amado, Ed. Companhia das Letras, 2008, escrito em 1937).

Será que seria romântico da minha parte dizer que, independente da época, classe social, cultural, econômica, região geográfica etc., a disponibilidade das crianças para o mágico, o surpreendente, o poético da vida estará sempre presente, pronta a acender como uma brasa viva dentro do peito, que ilumina seus olhos e alarga seus sorrisos?

Por sorte encontro eco aqui e ali, e finalizo com o poeta moçambicano, Mia Couto:

“A infância não é um tempo, não é uma idade, uma coleção de memórias. A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar. Quase tudo se adquire nesse tempo em que aprendemos o próprio sentimento de Tempo.

...É uma janela que, fechada ou aberta, permanece viva dentro de nós”.

(*) Atriz e autora, formada pela CAL-RJ. Diretora da Companhia de Teatro Medieval, sendo reconhecida com diversos prêmios na área e expressa sua arte e conhecimentos atuando como professora de teatro para crianças e jovens. Atualmente é consultora pedagógica do LIV (programa de educação socioemocional). Psicóloga formada pela PUC-RJ, com especialização em Psicodrama e em Terapia Sistemática de Famílias e Casal. Durante 10 anos atuou em Educação Especial com foco na socialização de crianças e adolescentes com questões na área de saúde mental. Integrou o Conselho de Administração do CBTII, com o qual segue colaborando, e assumiu sua presidência entre 2007 e 2010.



Dos lenços e ventos às cinderelas drags: um recorte da evolução histórica do teatro para a infância e juventude

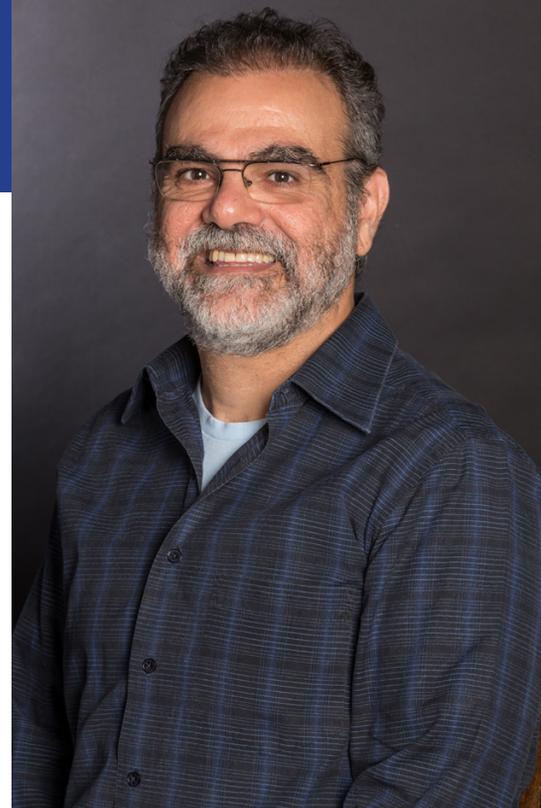
Dib Carneiro Neto (*)

Admiro e adoro o que disse o diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista, ator e dramaturgo Gianni Ratto (1916-2005), em trecho do documentário *A Mochila do Mascate* (dir. de Gabriela Greeb, 35 mm, 73min, 2005), pelo que sua fala contém de centelha inaugural ao desenvolvimento do conceito de dramaturgia: "Pense em um universo que está recomeçando tudo. Não tem nada antes dele. O que vai acontecer? Alguém dá um grito. É a primeira 'palavra' de um ser sozinho, perdido no universo, aguardando uma resposta. Se um segundo grito é dado por outro ser, tem início o diálogo. Daí então é que a gente pode começar a pensar em dramaturgia."



Gianni Ratto

Agora, pense nesses dois seres berrando seus sons guturais em cima do palco, no meio da tarde de um fim de semana, para uma plateia mirim. É isso. Bem antes de os atores gritarem, alguém escreveu organizadamente esses gritos no papel, em forma de diálogos. Em seguida, preencheu o papel (ou a tela do computador) com muitas e muitas palavras e conversas, criando um conflito, uma crise, e então uma história ou fábula ou trama. E, por fim, recomendou: encene isso para um público prioritariamente infantojuvenil. Eis, muito simplória e simplificadamente, o que eu chamo de "dramaturgia para crianças e jovens".



Neste texto, por ocasião dos 25 anos do CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude, quero comentar em linhas gerais como se deu ao longo dos anos esse trajeto encantado, essa evolução tão importante da dramaturgia feita prioritariamente para menores de idade no Brasil – foi o que me encomendaram. Praticando os ofícios jornalísticos de repórter, editor e crítico, acompanho o teatro infantojuvenil produzido nos palcos da cidade de São Paulo desde o século passado, mais precisamente desde o ano de 1990. Com o passar do tempo e a constância nas publicações, incluindo nisso dois livros editados sobre o tema, uma coluna virtual na web e um site especializado e premiado (no ar desde 2016), ganhei a confiança de produtores, artistas e realizadores e passei a ser convidado para ver (e escrever sobre) peças encenadas também em outras cidades do Brasil, principalmente durante a realização de festivais anuais (Pindamonhangaba, São José do Rio Preto, Jundiaí, Rio de Janeiro, Salvador, Feira de Santana, Recife, Natal, Fortaleza, Blumenau, Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte). Em alguns desses, além de crítico, fui várias vezes debatedor e também assinei suas curadorias.

Essa frequência nas plateias vespertinas me deu bagagens e parâmetros, argumentos e seguranças. Me deu fé no poder da imaginação e na importância das artes cênicas para a formação de uma criança. Venho, portanto, travando contatos – há três décadas – com incríveis artistas (atores, produtores, dramaturgos, diretores, músicos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, coreógrafos) absolutamente apaixonados pelo que fazem. E, assim, acabei criando um pensamento a respeito dessa arte, baseada menos em estudos sistemáticos aprofundados e mais em análises empíricas, em vivências de plateia, em curiosidades de repórter.

Essa vivência prática, afinal, estabelece o que eu sou – e foi o que me fez observar, em tantos anos seguidos, os caminhos, as escolhas e as vertentes mais comuns e frequentes na dramaturgia brasileira contemporânea, para crianças e jovens. E é disso que vou procurar tratar genericamente nestas próximas linhas, em tributo, respeito e homenagem ao CBTIJ e seu papel fundamental na difusão dessa arte. O que os espetáculos nos contaram? Que temas e linguagens escolheram, que vertentes seguiram? Copiaram fórmulas? Reverenciaram mestres? Adaptaram livros? Reforçaram os diminutivos? Recontaram contos? Aumentaram pontos? Hoje ainda cultuam fadas e bruxas? Já quebram tabus? Buscam ideias no bom e velho circo? No novo circo? No cotidiano das crianças de hoje? Consideram enfim as questões de gênero? Ainda valorizam o didatismo e a lição de moral? Ou agora ensinam liberdade?

Porém, não tenho a pretensão ou a ingenuidade de, aqui, desejar ser completo, definitivo e abrangente. Não terei números, tabelas, dados tabulados, estatísticas pesquisadas. Não se trata disso. Será um artigo apoiado em minhas memórias mais vivas. Este, ao fim e ao cabo, será apenas o meu recorte, a minha fatia de vida. As minhas impressões. O que ficou em mim. O olhar treinado de um crítico militante.

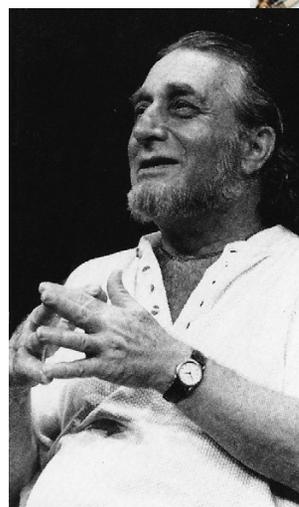
Alguém que aprendeu a estar do lado do teatro e a amá-lo. E que não se arrepende de nada.

Não me imagino escrevendo sobre dramaturgia para crianças e jovens no Brasil sem, de saída, mencionar o trabalho desbravador desses cinco saudosos nomes: Maria Clara Machado (1921-2001), Sylvia Orthof (1932-1997), Vladimir Capella (1951-2015), Ilo Krugli (1930-2019) e Tatiana Belinky (1919-2013). Há outras figuras históricas, igualmente importantes, que fizeram suas carreiras por diversos Estados brasileiros, mas a consistência e a repercussão da obra desse citado quinteto são incontestáveis.

Eles podem não ter sido exatamente os pioneiros, mas com certeza também fundaram bases, assim como apontaram e consolidaram caminhos para nosso teatro. Hoje são paradigmáticos. São modelos para quem quiser enveredar por esse campo. Os cinco escreviam com a pena forte de quem sabia que fincava estacas na história de nossa dramaturgia e, ao mesmo tempo, com a rédea solta de quem ousava libertar a imaginação para voos nunca modorrentos. É assim que os vejo e é assim que desejo que eles sobrevivam eternamente na memória pouco valorizada da cultura brasileira voltada para infância e juventude.

Maria Clara Machado, que atuou no Rio de Janeiro, com sua fábrica de talentos chamada Teatro Tablado, será a eterna mãe de *Pluft, o Fantasminha* (1955). Só por essa ideia de criar a fábula de um fantasma às avessas, ou seja, com medo de gente, Maria Clara não precisaria, a meu ver, ter escrito mais nada na vida. É sua obra prima e já lhe valeria um lugar no panteão dos grandes. Que tal esta única frase que vou pinçar de *Pluft*? “Mamãe, acode aqui, a menina está derramando o mar todo pelos olhos.” Metáfora. Poesia. Lirismo brincalhão na voz de um personagem criança. Sim, Maria Clara cuidava dos diálogos com esmero de poeta. Isso faz a diferença entre os dramaturgos.

Mas não houve só *Pluft*, uma peça sobre a descoberta do outro, sobre construção de identidade, como já disseram tantos críticos antes de mim. A irrequieta Clara ‘perpetrou’ dezenas de sucessos inesquecíveis, sempre montados e remontados pelo Brasil afora, tanto por grupos amadores e escolares quanto por qualificados encenadores profissionais. Pode-se dizer que, ao morrer aos



Maria Clara
Machado
Sylvia Orthof
Vladimir Capella
Ilo Krugli
Tatiana Belinky



*Pluft, o Fantasminha,
texto e direção Maria Clara
Machado, 1955*

80 anos, em 2001, ela deixou como legado o maior número de clássicos infantis da história do teatro nacional. Alguém tem dúvida do quanto Maria Clara Machado se divertiu escrevendo sua história em nossa dramaturgia?

Também do Rio de Janeiro, outro nome forte e desbravador nessa área é o de Sylvia Orthof (1932-1997), que estreou na dramaturgia em 1975 com *A Viagem de um Barquinho*, e atuou (tanto como autora quanto como diretora) principalmente ao lado de seu grupo, o Teatro do Livro Aberto, nascido em 1989 na cidade de Petrópolis. Foi mais assídua e premiada na literatura infantil do que na dramaturgia, mas sua obra para teatro nasceu justamente desse seu talento com as palavras dirigidas ao público mirim e logo ela ganhou a consistência e a reputação de grande dramaturga. Muito se diz dela que tinha invejável senso de humor e, de seus textos, que são desobedientes, atrevidos, abusados, feitos de riso e de provocação. O que mais pode querer o teatro?

Com diálogos burilados para terem forte sonoridade e, quase sempre recheados de *nonsense*, suas peças desde sempre fugiam do cunho pedagógico e doutrinário. Certo? Errado? Quem disse que é assim, com essa castradora dicotomia, que se conversa com criança? Assim pensava a luminosa Sylvia.

A Viagem de um Barquinho (1975), *A Gema do Ovo da Ema* (1979) e *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove* (1976) são três de suas peças mais premiadas. Esta última virou um clássico da dramaturgia infantil pelo fato de poder ser montada em casa, na sala de aula e onde mais a criança quiser, segundo recomendações da própria autora, que exerceu na peça seus preceitos mais valiosos: simplicidade e criatividade. Para se montar o texto, basta ter um guarda-chuva, tocas de banho, pedaços de plástico azul e baldinhos de conchas.



*A Viagem de um
Barquinho, texto e
direção Sylvia Orthof,
1975*

Contar bem uma história. Nada melhor para uma criança do que uma boa história, bem contada, com começo, meio e fim. Essa era a chave para a vasta dramaturgia de Tatiana Belinky, russa de São Petersburgo, que se mudou para o Brasil com 10 anos de idade, onde ficou até morrer, em junho de 2013, aos 94 anos. O que observei nas peças dessa autora (as que li e as que vi encenadas) foi justamente isso. Uma história contada sem pressa, sem aflição nenhuma. Tentar fisgar a atenção da plateia com mais frenesi, só porque a velocidade da comunicação tecnológica disparou no tempo? Jamais. Isso não valia como argumento para a dramaturga Tatiana Belinky, que, antes, acreditava na inteligência da

criança para se prender pelo período que fosse a uma trama, desde que bem narrada. Ela nunca teve pressa de terminar uma história, e mantinha o ritmo certo de uma narrativa sem se importar com a tal “agilidade de internet” que já começavam a atribuir às crianças enquanto ela ainda estava viva e ativa. Tatiana estava mais preocupada em preservar o encantamento aliado à ação no palco. Deixava o sonho e a fantasia pairando suspensos sobre suas palavras, com muitas exclamações, interrogações, reticências... O ponto final que viesse no seu tempo legítimo. Talvez seja esse o maior legado de sua obra para as novas gerações de autores de teatro para a infância e a juventude: não deixar que nada interfira no ritmo da fábula a ser contada.

Compreensão, justiça, amor, respeito por individualidades e diferenças, ética, solidariedade, caridade, incentivo à leitura, amizade, generosidade – foram temas caros à dramaturga Tatiana Belinky, em peças como *Os Verdes Anos*, *Beijo Não!*, *A Sopa de Pedra*, *Um Cheirinho de Pão*, *Quero a Lua*, *O Gato de Botas*, *O Macaco Malandro*, *O Toque de Ouro* e tantas outras, dezenas de outras. Que alguns possam até dizer que encenar esses textos hoje é tarefa que requer algum tipo de adaptação de linguagem, afinal, línguas são dinâmicas e isso e aquilo e etc. e tal, mas que ninguém nunca possa negar que ela soube, como poucos, mesclar talento, sensibilidade, graça, lirismo, aventura, otimismo e inteligência a serviço das crianças no teatro – e abriu portas, muitas portas para o que hoje se consolidou como uma verdadeira e genuína dramaturgia brasileira feita para a infância e a juventude.

E o que dizer de outro gênio desse segmento, Vladimir Capella? Tanto a dizer... Ele muito nos encantou antes de ser encantado e enviado para outras dimensões. Capella cultuava como deuses nomes como Câmara Cascudo, Silvio Romero, Alceu Maynard, Rossini Tavares. Eram os pesquisadores das lendas orais brasileiras, histórias nascidas do povo, da tradição oral, passando de família para família, de geração para geração, e que diziam muito sobre o que se costuma chamar hoje de “o Brasil profundo”. Natural de São Bernardo do Campo, Capella frequentava bastante a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, de caderninho em punho, copiando lendas e mais lendas, que a princípio ele achava as mais estranhas possíveis. Foi isso que, ao longo de sua vida e de sua carreira de escritor, serviu sempre de base para toda a sua dramaturgia.



A Sopa de Pedras,
texto de Tatiana Belinky, direção
Antonio de Andrade, 1998



Panos e Lendas, texto de José Geraldo Rocha em parceria com Vladimir Capella, também diretor, 1978

não gritassem as respostas em alto e bom som, não seria um bom teatro. Equívoco total, que Capella abominava. Acho que foi ele quem, pela primeira vez me disse, “o silêncio das crianças na plateia não significa que não estão gostando, ao contrário, não é preciso fazê-las gritar.”

Há duas características da chamada “carpintaria teatral” de Vladimir Capella, que estão em *Panos e Lendas* e depois se repetiriam como base e como fundamento de todas as outras peças escritas por ele. Isso também foi ele que disse, não sou eu quem está dizendo. Primeiro: a fragmentação do texto. Histórias que se juntam para formar outras histórias. Ou seja, a quebra de linearidade. Não são histórias simplesmente contadas uma de cada vez, com começo, meio e fim. Elas se misturam e se intercalam. Segunda característica que se repetiu sempre em sua obra: o fim que vira começo. O sentido da coisa circular que nunca termina, a roda da vida, porque Capella acreditava que todo fim é um novo começo.

E falemos de Ilo Krugli. Era uma vez um pano vermelho brilhante. Era uma vez um pano amarelo quadrado. Era uma vez um quadrado de papel desenhado. Era uma vez um desenho colorido num lenço quadrado. Era uma vez um quadrado cheio de bolas. Era uma vez um coração de papel celofane transparente. Era uma vez um coração de metal. Assim, com muitas repetições de “era uma vez”, tem início a peça *História de Lenços e Ventos*, criada por Ilo em apenas 11 dias e que teve sua primeira montagem em fevereiro de 1974.

Nessa época, conforme o próprio Capella contava, os grupos de teatro queriam saber mais do processo de se montar uma peça, do que do resultado final. O processo era muito valorizado. Então, em vez de um texto pronto, os coletivos de então queriam um roteiro, sim, um roteiro apenas esboçado do que seria o espetáculo a ser criado coletivamente.

Baseado nessas suas primeiras descobertas do folclore brasileiro, ele escreveu *Panos e Lendas* (1978), em parceria com José Geraldo Rocha. Mas essa peça nasceu antes como um roteiro, ainda não era um texto pronto de teatro. As cenas não se amarravam, não tinham ligação. Ele ainda não sabia nem que queria ser um dramaturgo e que ali estava nascendo sua vocação.

Capella começou então a descobrir as questões que mais vitimavam o teatro infantil feito na sua época: um teatro meio americanizado, cheio de coreografias e de música cantada em playback, luzes piscando a cada ‘musiquinha’, e um texto que fazia perguntas o tempo todo à plateia, como se isso fosse ‘plateia participativa’. Se as crianças

O espetáculo nunca mais parou de fazer sucesso e de ganhar prêmios. Naquele remoto ano de sua criação, Ana Maria Machado, hoje imortal de Academia Brasileira de Letras, já previa um futuro brilhante para seu autor. Ela escreveu no jornal: "Esta montagem parece destinada a dividir o teatro infantil em antes e depois dela." (*Jornal do Brasil, RJ, 16/6/1974*). E dividiu mesmo. Naquele ano de 1974, nascia no Rio o Grupo Ventoforte, depois transferido para São Paulo, em 1980. Desde os anos 70, a marca definidora do trabalho do Ventoforte foi sua opção pelo coletivo e também por levar arte a populações periféricas e carentes. O dramaturgo Ilo sempre respeitou as crianças com sua proposta desbravadora de fazer teatro. Ele fazia a poesia brotar de materiais simples. Impensáveis sucatas viravam puro encantamento. Ilo tecia a narrativa ponto por ponto. Seus espetáculos se constituem, até hoje, em verdadeiras experiências estéticas e emocionais, pela sua beleza visual, inventividade musical, liberdade de ideias.



História de Lenços e Ventos, texto e direção Ilo Krugli, 1974

Defendendo tudo com seu exército de papel crepom e suas flores de seda, Ilo costumava esbravejar, com muito fôlego e energia, contra a arte que virou mercado e produto. Declarou ele, num debate a que esteve presente: "A criança não mudou em sua essência. Um exemplo é que faço um determinado espetáculo infantil há 40 anos e as reações das plateias são sempre muito parecidas. Por exemplo, as crianças muito pequenas se desprendiam do colo da mãe e vinham engatinhando até o palco, fascinadas, curiosas. Quem disse que isso parou de acontecer? De jeito nenhum. Isso é que é a essência de ser criança, não importa a época. O que ocorre é que estamos vivendo um momento dramático que não é só com o teatro: está havendo a mercantilização de tudo. Tudo virou produto. Me ligam dos jornais querendo saber para qual faixa etária meu espetáculo é destinado. O que é isso senão querer transformar minha peça num produto? Eu me chateio muito com isso".

Se perguntavam a ele se seus espetáculos já não são longos demais para o ritmo informatizado da geração atual, Ilo também se inflamava: "E quanto tempo tem de ter um espetáculo? Tem fórmula? Ao contrário, fiquei feliz de ler outro dia numa crítica que eu, como encenador, não abro mão do meu tempo. Não abro, mesmo. Não há limites. Poderíamos fazer um espetáculo em série, que durasse uma semana, e fazer a criança ficar voltando diariamente para ver a continuação da peça. Por que não?"

Por causa de tudo isso que foi exposto aqui nessas minhas primeiras linhas é que não se pode falar em dramaturgia para crianças e jovens no Brasil antes de se compreender as bases fundadas e difundidas por esses

cinco nomes. Maria Clara Machado, Sylvia Orthof, Tatiana Belinky, Vladimir Capella e Ilo Krugli, com suas especificidades dramáticas próprias, romperam essencialmente com o infantilismo e a didatização que dominavam essa arte como vícios e como pragas. Só com eles e a partir deles é que os códigos do dito teatro infantil – vigentes em nosso país desde o século 17, com Anchieta, os jesuítas e suas catequeses – começaram finalmente a ser questionados. Só a partir dessa coragem fundamental de quebrar paradigmas limitantes é que ficou possível para os novos autores cavar espaços próprios, com ênfase na liberdade de temas e na poesia das linguagens, ou seja, na criatividade sem amarras.

A aceitação constante dos clássicos contos de fadas

Adaptar Andersen, os Grimms, Esopo, La Fontaine, Perrault, Barrie, Carroll, Collodi, Dickens, Lewis, Tolkien e tantos outros fabuladores segue como uma das opções preferidas de trabalho para os espetáculos de horário vespertino, de olhos nas crianças e em suas famílias. Pudera. Esses nomes foram fundamentais para o desenvolvimento saudável, ao longo dos séculos, do imaginário universal. E para todas essas histórias há sempre público garantido. Quais pais não querem levar seus filhos para ver clássicos como *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *João e Maria*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Peter Pan*, *Pinóquio* ou *Alice*? São histórias que nossos rebentos ouvem quase desde que nascem, aprendendo facilmente a contá-las e a recontá-las. Por isso, é tão prazeroso e proveitoso vê-las encenadas. Por isso, esses clássicos não podem parar nunca de fazer parte do mundo das artes cênicas, em suas mais variadas formas.

O que se passa agora é que, diante de tanto uso e desgaste dessas mesmas tramas, e muitas vezes maus usos (montagens oportunistas, caça níqueis, sem critério artístico), o dramaturgo que preza por qualidade e inventividade precisará lançar mão de talento extra, ousadia de sobra e uma criatividade a toda prova, se quiser fazer diferença no panteão dos grandes adaptadores. Nesses 25 anos de CBTII, você pode imaginar as infinitudes de transposições de contos de fadas, numerosas fábulas encenadas, dezenas de príncipes virando sapos...e baciadas de maçãs envenenadas.

Decepcionei-me com cada um dos casos de descuido e amadorismo no palco, é verdade, mas também me emocionei e me diverti bastante com competentes versões, feitas com inteligência e sem copiar a estética pronta e massiva dos filmes da Disney. Não tenho como falar de todas aqui. Para representar as melhores adaptações de contos e fábulas universais, elegi apenas uma companhia. É paulistana, mas unanimidade por onde passa. Não há como, em meio a tanta gente boa, deixar de apontar como exemplar o trabalho de adaptação feito pela dupla de dramaturgas-diretoras da Cia. Le Plat du Jour.

Essa companhia, fundada por Alexandra Golik e Carla Candiotta, nasceu em 1992, em Paris, onde as duas artistas foram estudar. Migrou para São Paulo e construiu no teatro

uma feliz e imediata trajetória de reconhecimento – de público e de crítica. Era justamente uma época em que os contos tradicionais da literatura infantil careciam de renovação nos palcos. Alexandra e Carla chegaram como estrondo e fincaram suas estacas nesse reino das adaptações. Seus trunfos? A linguagem primeiramente é apoiada em um senso de humor muito característico, advindo de suas largas experiências como palhaças, em instituições como os Doutores da Alegria, por exemplo. “O olhar irreverente do intérprete-palhaço diante dos clássicos da literatura infantil é essencial para ampliar a leitura desses contos, que, afinal, falam não só de amor, mas de morte, poder, perda, inveja, ganância, agressividade, relação com os pais, sexualidade”, defendem elas, no texto de apresentação do site da companhia.



*Alice, Cia. Le Plat du Jour.
Foto João Caldas Filho,
2012*

Literatura nos palcos: o que seria do teatro infantil sem os livros?

Baseado em. Inspirado em... Original de... adaptado por... Livrentemente inspirado em... A partir do romance de... Texto original de... Adaptado do clássico de... Adaptação livre do livro de... Dramaturgia construída com base em... Ideia original de... Reconto da obra de... Releitura da obra de... Texto recriado a partir da obra de...

São inúmeras as formas com que as fichas técnicas dos espetáculos para crianças e jovens nos informam que a dramaturgia daquela peça surgiu a partir de um livro. Esse cruzamento de linguagens sempre foi praticado com fertilidade nas artes em geral. Livro que vira filme, filme que vira dança, romance que vira ópera, poema que vira música, artes plásticas que inspiram livros, filmes, séries, peças e músicas. Todo tipo de cruzamento. O segmento de teatro escrito para público infantojuvenil, como não poderia deixar de ser, também se apoiou bastante, ao longo das décadas, na literatura escrita e impressa. Felizmente, os dramaturgos de todas as épocas prezaram e ainda prezam demais os autores de prosa e verso como fontes para suas criações nos palcos.



*Henriques, Cia. Vagalum
Tum Tum, direção Angelo
Brandini. Foto João
Caldas Filho, 2016*

Mas, como diz um velho ditado, de boas intenções o inferno está cheio – e, assim, esse casamento teatro-literatura já se consumou de formas muito equivocadas, como, por exemplo, a meu ver, na maioria das iniciativas voltadas para o público dito ‘vestibulando’. *“Vamos levar para o palco os livros que estão na lista obrigatória dos vestibulares. Como os adolescentes não gostam de ler, eles aprendem com*

nossa encenação. Pretensiosa suposição. Balela. Desserviço. Pelos palcos proliferaram-se tediosos e tediosas Capitus, Cecis e Peris, Iracemas, Moreninhas e Policarpus Quaresmas, o que serviu para afastar ainda mais os jovens da literatura brasileira de Machado, Alencar, Macedo e Barreto, entre tantos outros. Já é meio caminho para o fracasso uma obra de arte que nasce com intenções pragmáticas e utilitárias. Arte não é isso, teatro não é isso. Os personagens ricos dos livros, não raro nessas adaptações oportunistas, ficavam chapados, sem nuances, presos na camisa de força de uma transposição para o teatro feita sem liberdade, ao contrário, com castradora obsessão por ser fiel ao livro e, por conseguinte, ao currículo dos cursinhos pré-vestibulares.

Em muitas premiações de teatro, incluindo às do CBTIJ, são concedidos separadamente troféus para o melhor autor de texto original e para o melhor autor de texto adaptado. Isso, em minha avaliação, não deve ser visto como preconceito aos adaptadores. Serve mesmo para ressaltar e valorizar os dois tipos de autores, mas, veja, ambos são *autores*. Um troféu reverencia merecidamente quem teve uma ideia nova e inédita, o que se torna cada vez mais difícil neste mundo contemporâneo em que, dizem, todas as histórias já foram contadas ou, dito de outra forma, “nada mais se cria, tudo se copia”. O outro consagra o mérito do adaptador-autor, pois tanto mais bem-sucedido será o seu trabalho quanto mais livre ele for para recriar a obra em que se baseia, mantendo dela não só a essência, mas o ‘jogo’ literário proposto por sua forma original, plena de códigos próprios, escolhas e intenções.

Os autores de literatura em prosa que mais vi adaptados nos palcos ao longo dessas últimas décadas? Antoine de Saint-Exupéry (*O Pequeno Príncipe*), Clarice Lispector (com seus encantadores e enigmáticos livros infantis: *A Mulher Que Matou os Peixes*, *A Vida Íntima de Laura*, *O Mistério do Coelho Pensante* e *Quase de Verdade*), Jorge Amado (*O Gato Malhado* e *a Andorinha Sinhá*), Monteiro Lobato (claro!), Eva Furnari (*Cocô de Passarinho*, *Felpe Filva*, *Lolo Barnabé* etc.) e até Cervantes (*Dom Quixote*).

Folclore, circo, bonecos, contação, bebês, teens: tantas vertentes, tantos talentos

Outra vertente que observei sempre presente no teatro para crianças e jovens foi o das lendas e mitos brasileiros. Que bom que são e continuam sendo muito usados nos espetáculos, pois é extremamente rica e potente a literatura oral brasileira, recolhida das histórias populares por autores-pesquisadores como Câmara Cascudo, Silvio Romero e Mário de Andrade, por exemplo.

No início, por conta da excessiva ‘didatização’ do teatro infantil, achava-se que as lendas tinham de ir para o palco como extensão de aula sobre o folclore. Com o tempo, dramaturgos e encenadores (como o próprio Vladimir Capella, que fez um espetáculo em tributo a Cascudo) entenderam que poderiam ser livres para usar personagens do

folclore em tramas próprias, com inteligência e liberdade, sem ranços caricaturais.

Que ainda venham muitos sacis, caiporas, curupiras, sereias e botos por nossos palcos. As crianças do Brasil merecem conhecer a riqueza diversa dessas lendas que sempre passaram de boca a boca por muitas gerações de pais e avós desse Brasil profundo.

A narração de histórias virou um filão que pediu passagem e conquistou o seu espaço. Mas vi muitos artistas subindo ao palco para meramente contar histórias para a plateia. Eu saía dos espaços questionando se aquilo era mesmo teatro, pois não havia “encenação”, era apenas alguém “proseando” estaticamente. Havia “interpretação”, claro, na forma de narrar, mas faltavam elementos como cenografia, trilha, expressão corporal, exploração gestual e, sobretudo, direção (de cena e de ator).

Os anos foram se passando e os contadores/narradores de histórias começaram aos poucos a introduzir esses elementos de encenação em suas apresentações, de tal forma que hoje há espetáculos da chamada ‘contação’ de histórias que são completos, verdadeiras aulas de dramaturgia e de integração do texto oral a um enredo roteirizado, pleno de personagens e diálogos envolventes. Se você é contador de histórias e quer fazer teatro, então faça teatro. Ou continue reunindo um público à sua volta para narrar, sem encenar, é lindo também, mas não chame isso de teatro. É o que penso.

O mesmo se deu com o circo que, com a galopante decadência do antigo mundo das lonas itinerantes e a falência dos picadeiros historicamente populares, acabou virando ‘coisa’ de teatro infantil. Os números circenses, de início, não se integravam harmonicamente ao espetáculo. Eram bem feitos, divertidos, sobretudo quando havia palhaços, claro, mas pareciam soltos dentro de uma peça, como se fossem pausas no enredo. Aos poucos, grupos de circo-teatro foram se proliferando, se profissionalizando, de tal forma que hoje são ricos dramaturgicamente e, se os atores “jogam” malabares ou praticam acrobacias no palco, é porque isso faz parte vital da história que está sendo contada, não é mais mero número de repetição ilustrativa.

Foi muito estimulante também observar ano a ano o nível de talento e qualidade dos espetáculos com bonecos. A profissionalização dos



Uma contação que é um espetáculo - As Três Penas do Grifo, direção Paulo Rogério Lopes. Foto João Caldas, 2014



Jardim do Imperador, Cia. Pelo Cano, direção Paola Musatti e Vera Abbud. Foto João Caldas Filho, 2017

bonequeiros atingiu um nível incrível de excelência e criatividade. Todos os tipos possíveis e imagináveis de manipulação de objetos e formas animadas são praticados em nossos palcos hoje com muita desenvoltura e bastante preparo técnico. Foi-se o tempo em que pessoas caça-níqueis compravam fantoches prontos e cobravam ingresso como se fosse peça de teatro, não passando de uma incipiente atração de festinha de aniversário. Ou será que ainda há oportunistas que fazem isso na sua cidade?



Teatro para Bebês - A Bailarina, direção Luiz André Cherubini. Foto Marco Aurélio Olímpio, 2010

Mais uma mudança importante: ninguém imaginava no Brasil, há 25 anos, quando surgiu o CBTIJ, que um dia haveria uma modalidade de teatro chamada de teatro para bebês. Hoje, isso é difundido por todo o mundo, de forma série, coerente e bem fundamentada. Há toda uma estética envolvida, com base na valorização dos estímulos sensoriais, porém, mais do que isso, há um conceito poético-dramatúrgico que abarca a proposta e faz cada vez mais grupos de artistas aderirem à ideia com sensibilidade. Seres humanos captam intenções poéticas e estéticas desde a mais tenra idade, desde sua condição de bebês.

E o tal do teatro jovem, aquele de olho nas irrequietas plateias de adolescentes? Ao longo dos anos, constatei que a produção para essa faixa etária é bem irregular na frequência. Há anos em que pululam espetáculos cativantes, há outros em que mal se consegue indicar um ou dois deles para concorrer aos prêmios. A visão de que teatro jovem é obrigatoriamente teatro frenético, multimídia, apoiado em tecnologia e temáticas de ação, violência e aventura foi deixando de ser preponderante e abarcou novas propostas de diversidade. O teatro jovem hoje inclui a delicadeza de saber quebrar os tabus de sexualidade e de gênero, por exemplo. Já vi uma peça em que a Cinderela era feita por um intérprete drag queen e outra em que a princesa prometida para o príncipe preferiu se casar com ... a costureira de seu vestido de noiva. Viva a diversidade! Viva a quebra de tabus! Nenhum tema é proibitivo, desde que tratado com responsabilidade e inteligência.

Como público de teatro e, depois, como crítico desse segmento, tudo o que eu mais prezei na vida foi um tipo de pensamento livre sobre a arte, a visão do teatro como experiência múltipla, desconcertante e etérea, liberada de amarras, alucinante como um sonho fragmentado. Algo que nos faça perder o chão e duvidar de parâmetros estabelecidos. Não entendeu tudo de forma organizada e programática? E daí? Teatro não é aula. Sempre valorizei mais em minhas críticas os espetáculos que traduziam no palco essa forma aberta de se pensar a educação de uma criança, e a mente de

uma criança. E escrevi várias vezes: oferecendo liberdade em forma de arte é que se consegue formar pensadores, estimular reflexões, derrubar conformismos e transmitir a noção fundamental de que não há limites para se viver com intensidade. Quanto menos passível for a criança de ser manipulada e domesticada, mais saudável ela será sempre, durante toda a sua vida. Tenho orgulho dessa gente linda que faz teatro com censura livre e, nas últimas décadas, conseguiu vencer barreiras e galgar caminhos insuspeitados nos primórdios dessa arte.

(*) Jornalista vencedor do Prêmio Governador do Estado na categoria Artes para Crianças, escritor premiado com o Jabuti, dramaturgo premiado com o Shell, crítico e editor responsável pelo site especializado em teatro para crianças e jovens PECINHA É A VOVOZINHA! (www.pecinhaeavovozinha.com.br).



Pegadas da criação no Teatro de Animação para crianças e jovens

Valmor Nini Beltrame (*)

O confinamento provocado pela pandemia da COVID-19 obrigou o fechamento de teatros desde março deste ano de 2020, as estréias foram adiadas, apresentações canceladas, os artistas ficaram sem trabalho, e isso ocorre coincidentemente quando o CBTIJ completa 25 anos de existência. Nesse contexto, pensar o teatro feito em décadas anteriores para crianças e jovens, é instigante e desafiador ao mesmo tempo. Exige rever o passado e pensar seu futuro, e isso é estimulante.

O teatro de animação brasileiro sofreu importantes transformações nos últimos 25, 30 anos, período em que se evidencia sua profissionalização, e deixa de ser visto como arte menor; mais, passa a ser reconhecido como manifestação teatral em posição de igualdade com as outras artes. Nessas últimas décadas, o trabalho de grupos de teatro de animação se disseminou pelo país; foram criados muitos festivais de teatro de bonecos, teatro de animação, teatro de formas animadas ^[1] nos quais, parte da programação privilegia espetáculos para crianças; aumentou a produção de textos teóricos e pesquisas acadêmicas sobre essa arte ^[2]; difundiram-se iniciativas sobre formação profissional como atividade de grupos e de universidades e, sobretudo, se registra refinamento técnico e sofisticação visual nos espetáculos de muitos grupos espalhados pelo país.

Ao averiguar a relação de espetáculos teatrais para crianças e jovens premiados nos últimos anos, aferidos por importantes instituições nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, se confirma a constante presença do teatro de animação. Grupos como XPTO, Sobrevento, Vento Forte, Cia Truks, Pia Fraus, Grupo Morpheus, Cia Armatruks, Cia. Imago, Cia





Estória de Lencos e Ventos, Grupo Ventoforte, direção Ilo Krugli, 1974

Mozart Moments, Grupo Sobrevento, direção Luiz André Cherubini. Foto José Roberto Lobato, 1991

Coquetel Clown, Grupo XPTO, direção Osvaldo Gabrieli. Foto Beto Speeden, 1988

Armatrux, a Banda, concepção Grupo Armatrux, 2003

Carnaval dos Animais, Cia Imago, direção Fernando Anhô, 2015

Fragments de Quintal, Cia. Circo de Bonecos, direção Claudio Santini, 2019

Marina, a Sereiazinha, Cia. Pequod, direção Miguel Vellinho. Foto Simone Rodrigues, 2010

O Gigante Egoista, Artesanal Cia. de Teatro, direção Gustavo Bicalho, 2014

Circo de Bonecos acumulam diversos prêmios de Dramaturgia, Direção e Melhor Espetáculo na cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, do mesmo modo, a Cia PeQuod, a Artesanal Cia de Teatro, são referências que qualificam o teatro de animação e confirmam a maturidade artística deste teatro.

Neste texto reflito sobre este último aspecto, a produção de espetáculos, concentrando considerações as poéticas de encenações realizadas para crianças e jovens.

Enquanto nas décadas de 1970 e 1980 o teatro de animação se apropriava de recursos específicos do teatro de atores como a atuação à vista do público, nas últimas décadas ocorreram procedimentos inversos: o teatro, e principalmente o teatro feito para crianças e jovens utiliza, com frequência, bonecos, máscaras, objetos e cenas de teatro de sombras. Grupos teatrais recorrem a elementos dessa linguagem, o que enriquece seus espetáculos, no entanto, isso também tem evidenciado problemas. Aponto alguns que, embora em parte já superados, continuam causando ruído em diversas encenações.

Existem pedras no meio do caminho

Os esforços para a superação de clichês que marcavam a prática do teatro para crianças e jovens foram objeto de discussão durante anos. Estudos de Maria Lúcia Pupo (1991) e de Maria Aparecida de Souza (2000) abordam esses temas de modo esclarecedor: aspectos como didatismo, estereótipo e maniqueísmo eram freqüentes na interpretação e na dramaturgia de espetáculos para este público. Suas pesquisas constataam que ainda existem espetáculos que reforçam a visão conformista de mundo sem questionar aspectos da ordem social vigente; outros trabalhos reforçam lugares-comuns o que revela enorme limitação na concepção artística, reduzindo os aspectos simbólicos, lúdicos e o jogo que essa prática possibilita. Não raro encontram-se montagens teatrais que recorrem à verbalização excessiva, e a ação dramática é substituída pelo discurso verbal o que empobrece e descaracteriza a arte do teatro.

Seus estudos ainda são leituras fundamentais para quem faz teatro para crianças e jovens.

No entanto, é importante frisar que, quase sempre, grupos que incidem em tais problemas não o fazem deliberadamente, ocorre por desconhecimento, uma espécie de consciência ingênua que acredita que só o fato de a criança ver teatro, qualquer teatro, já é benéfico. E não é.

Outro aspecto que merece discussão diz respeito ao recorrente uso de bonecos em espetáculos de grupos que só eventualmente trabalham com teatro de animação. Miguel Vellinho, em seu artigo *Sobre a incompreensão ao redor*, publicado em 2017 na Revista Móin-Móin aborda o problema iniciando seu texto com uma afirmação e perguntas: *Há um boneco em cena. Por quê? Para quê? É possível identificar uma razão óbvia para que o boneco ou forma animada estivesse em cena nesses espetáculos?* Com a ironia que lhe é peculiar desfila respostas:

Muitas vezes o boneco está no palco por inúmeros fatores que, infelizmente, não partem de um desejo consciente de explorar uma linguagem, e sim de uma demanda sem qualquer caráter artístico, como uma eventual necessidade de reduzir o elenco – por falta de recursos –, uma intenção de ter um chamariz para a divulgação ou até uma estratégia para tentar ser indicado a algum prêmio; enfim, há mil motivos para esta recente disseminação do uso de bonecos em espetáculos para a infância e juventude (Vellinho, 2017, p. 50).

Suas críticas partem da observação de espetáculos assistidos durante anos na cidade do Rio de Janeiro, mas valem para o resto do país.

Oswaldo Gabrieli, diretor do Grupo XPTO, de São Paulo, se manifesta de modo similar sobre parte dos espetáculos que assiste. Em 2007, publica artigo em que expressa suas preocupações:

(...) é fácil ver trabalhos com evidente demonstração de despreparo: bonecos andando de forma simpática e fazendo gestos que tiram do público rápidas gargalhadas, gestos engraçadinhos e repetitivos, e só. Nada de dramaturgia, nem a menor idéia da complexidade de arquétipos que esta linguagem desvenda; é evidente a falta de conteúdo, falta de um aprimoramento técnico e estético e um desconhecimento quase total desta arte milenar, complexa e riquíssima em possibilidades expressivas (Gabrieli, 2007, p. 239).

Em 1998, ou seja, há 22 anos, publiquei o texto *Teatro de Animação: do ilustrativo à forma animada*, na Revista do FENATIB N°2, em que abordo o esse tema e a motivação para a sua escrita foi a mesma dos textos anteriores:

A presença do boneco nada acrescenta àquilo que o texto diz. O boneco aparece como “recurso”, colaborando para criar surpresas, climas, dando certa dinâmica ao espetáculo, solucionando dificuldades quando o elenco é reduzido, ou resolvendo problemas técnicos como caracterização de personagens. É adereço, por vezes alegoria, ora ornamento da cena (Beltrame, 1998, p.21).

Anos se passaram e a discussão ainda tem sentido porque é evidente o desconhecimento de alguns diretores e elencos sobre aspectos técnicos para animar o boneco, como:

ausência de partitura de gestos e movimentos; o olhar como condutor da ação; a respiração do boneco; triangulação, entre outros.

Vellino aponta o caminho que pode ajudar a tirar muitas pedras do caminho do teatro *de animação: ter um conhecimento razoável dos seus aspectos simbólicos, metafóricos e camadas de leitura que a forma animada pode proporcionar* (Idem). Seu estudo evidencia que ainda existe, em alguns grupos de teatro, certa precariedade na compreensão do que seja o teatro de animação, como também do Teatro. É necessário compreender que o teatro de animação é arte do detalhe, da elaboração paciente de cada cena, da precisão, onde cada gesto deve ser estudado, filtrado, eliminando assim o que nele existe de banal, supérfluo e ilustrativo. E, principalmente, que seus aspectos técnicos são indissociáveis de questões conceituais e filosóficas.

A seguir concentro as reflexões na prática de alguns grupos de teatro de animação situados nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil cujos espetáculos podem ser vistos como exemplares. Nosso país é imenso e desconheço suficientemente as produções teatrais das outras regiões. Procuo evidenciar trabalhos teatrais que, sob meu ponto de vista, utilizam processos de criação com procedimentos comuns e os agrupo em três grandes eixos: 1) espetáculos que se apropriam de elementos das culturas populares; 2) trabalhos criados em diálogo com outras artes, e apoiados em biografias; 3) por último, espetáculos que recorrem à dramaturgia desconstruída, ou à cena fragmentada.

Faço esse recorte sem preocupação de que estas formas de expressão sejam as mais recorrentes, com maior incidência numérica de apresentações efetuadas ou presentes no repertório dos grupos de teatro. Minha escolha busca mostrar facetas, modos de pensar o Teatro de Animação e que, de certo modo, denota a diversificada e rica produção brasileira

As culturas populares como referência

A apropriação de elementos das culturas regionais e populares na montagem de espetáculos de Teatro de Animação é recorrente desde os anos de 1960 no Brasil. É possível comprovar isso ao consultar a Revista Mamulengo Nº 1 onde consta o resultado do IIIº Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro, realizado no ano de 1968. O espetáculo vencedor do Festival foi *Esse boi é de morte*, "com aproveitamento do folclore de bumba-meu-boi" dirigido por Virginia Valli (1973, p.12).

Alguns elementos que nortearam a criação de espetáculos naquela época ainda hoje são utilizados, como por exemplo, a recriação de lendas, músicas, danças dramáticas, narrativas e falares do povo. Desde então, os espetáculos que se mantêm vivos e obtêm repercussão são

os que, ao invés de reproduzir essas expressões populares transpondo-as para o palco, as recriam, as reinventam, incluindo elementos que tornam a encenação mais universal, ampliando as fronteiras do seu sentido e compreensão regional.

O que se observa atualmente nesta prática é a sua contribuição para o fortalecimento de identidades, ultrapassando os limites do que se poderia configurar como espetáculo baseado na cultura local, como algo pitoresco ou exótico.

Exemplos dessa prática são os espetáculos: *O Romance do Vaqueiro Benedito*, do Mamulengo Presepada, de Chico Simões; *Exemplos de Bastião*, do Mamulengo Sem Fronteiras, de Walter Cedro, ambos de Brasília; *Folia Brasileira*, de Valdeck de Garanhuns, que há muitos anos reside em São Paulo. São espetáculos de Mamulengo, o que confirma que o teatro de bonecos popular não está circunscrito a territórios e geografias determinadas e é constantemente redefinido, inclusive para melhor chegar às crianças.

Existem espetáculos em que, não raro, as narrativas misturam fatos históricos com situações criadas, recorrendo a um procedimento que pode ser denominado de “memória inventada”, no qual os responsáveis pela dramaturgia, de posse de muitas informações históricas ou narrativas orais, se autorizam a imaginar acontecimentos que enriquecem a montagem teatral. Exemplos desse modo de criar são: *Jongo Mamulengo*, do Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro, dirigido por Adriana Schneider Alcure; e *Alevantando Boi*, da Cia Etc. e Tal, de Itajaí, sob direção de Cidval Batista e Max Reinert.

Chama a atenção o fato de o teatro de sombras ser mais praticado no país neste período, com destaque para trabalhos como *Saci Pererê*, da Cia Teatro Lumbra, de Porto Alegre, dirigido por Alexandre Fávero; *Iara - o Encanto das Águas*, da Lumiatto, Cia. coordenada por Soledad Garcia e Thiago Bresani, de Brasília; *As Lendas do fogo e da lua*, da Cia Karagozwwk, de Marcello Santos, de Curitiba; *A Princesa de Bambalua*, dirigido por Silvia Godoy e Ronaldo Robles, da Cia Quase Cinema, de Taubaté, São Paulo, apenas para citar alguns trabalhos.

Coloco estes espetáculos numa só moldura porque, mesmo existindo enormes diferenças nas suas poéticas, eles têm em comum revisitar elementos das culturas populares/regionais brasileiras e assim ajudam a refletir sobre as diferenças culturais existentes no país. Para as crianças e jovens, esses espetáculos podem equivaler à descoberta da existência de outras maneiras de ser e estar no mundo.

Personagens como Benedito, Simão, Saci Pererê, Mateus, entre outros, presentes nos trabalhos destes Grupos, reforçam e colaboram na construção de identidades, uma ideia de pertencimento que vai se esboçando e se realizando na conduta das personagens e nas concepções artísticas dos espetáculos. A noção de diferença que permeia a forma de ser destas personagens e o universo na qual se situam é vista e tratada como elemento que constrói um jeito de ser, outro modo de ver e estar no mundo. A diferença é tratada como

irreverência, como insubordinação diante de uma realidade adversa, um jeito de falar e se comportar que além de original, denota uma forma de resistir a injustiças sociais, políticas e imposições de uma cultura de massa, determinada a homogeneizar comportamentos e modos de pensar.

Estes espetáculos se situam na contramão daquilo que vivemos atualmente onde a diferença não é aceita, provoca medos e violência. O diferente é ameaça, deve ser evitado e silenciado. Mas, os Beneditos, Sacis, Simões e Mateus, se comportam de maneira oposta, reforçam a importância da diferença e colaboram, insisto, na construção de identidades, evidenciando que não existe uma cultura, mas muitas culturas. Favorecem assim a compreensão da existência de um pluralismo cultural fundamental para a convivência pacífica. Num país com culturas e diferenças sociais tão marcantes como o Brasil, estes trabalhos adquirem relevância.

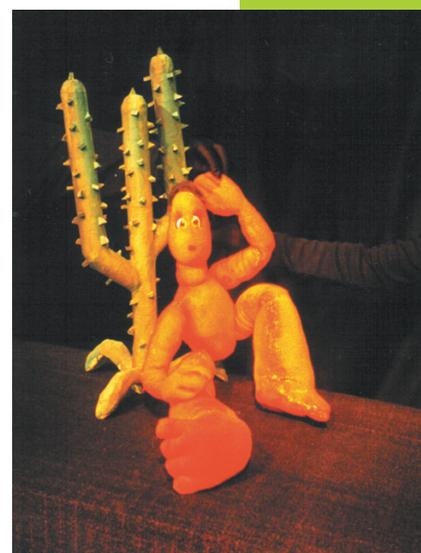
O trabalho de diretores e dramaturgos pode ser visto como o de “reaproveitadores e redefinidores de expressões”. São artistas que circulam num universo cultural que dominam e também dele fazem parte.

Teatro que se faz com referências

Identifico modos de criação de espetáculos que trabalham com referências, sejam elas a obra de artistas visuais, clássicos da literatura, ou cinema. Grupos buscam em fontes existentes, dados e elementos para compor o texto ou a cena e recorrem ao frequente procedimento da arte contemporânea, ou seja, a apropriação e a recriação de obras quase sempre conhecidas para gerar outra obra. Alguns espetáculos nos quais se evidencia este processo e suas relações com as artes visuais: *Mira*, dirigido por Raquel Durigon e Luciano Wieser, do Grupo de Pernas pro Ar, de Canoas, que se inspira em desenhos e esculturas de Joan Miró para confeccionar seus bonecos; *A Cuca Fofa de Tarcila*, e *Portinari pé de mulato*, trabalhos dirigidos por Dario Uzan, da Cia Articularte, de São Paulo, montagens baseadas em imagens e pinturas de Tarcila do Amaral e Cândido Portinari; Diversos trabalhos dirigidos por Osvaldo Gabrieli, do Grupo XPTO, de São Paulo, que se referenciam em desenhos e figurinos de Oscar Schlemmer, da Escola Bauhaus, e obras como a *Roda de Bicicleta*, de Marcel Duchamp.

Quando a referência é literatura

...vale lembrar o conhecido livro de Rudolph Erich Raspe que estimulou *A Feira de Maravilhas do Fantástico Barão de Munchausen*, dirigido por Miguel



A Cuca Fofa de Tarsila, Cia. Articularte, direção Dario Uzan, 1999

Vellino, da Cia PeQuod, do Rio de Janeiro; a peça *Mamulengo de La Mancha*, dirigida por Izabela Brochado, do Grupo Trapusteros, de Brasília, que mistura o clássico de Cervantes com o teatro de bonecos popular do nordeste brasileiro; *A Cortina da Babá*, dirigido por Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento, de São Paulo, se baseia no conto de Virgínia Woolf; *Alice no país das maravilhas*, dirigido por Beatriz Apocalypse, do Grupo Giramundo de Belo Horizonte, adapta o clássico de Lewis Carroll. A lista de espetáculos ou grupos de teatro que trabalham com essa perspectiva é enorme, mas certamente *A Bruxinha*, dirigido por Henrique Sitchin, da Cia Truks, de São Paulo, baseada no livro *A Bruxinha Atrapalhada* de Eva Furnari exemplifica o quanto a literatura, principalmente a escrita para crianças, é objeto de montagens teatrais.

Do mesmo modo, o cinema é referência para a criação de espetáculos em diversos grupos. Encenações como *Buster Keatons e a infecção sentimental*, do XPTO e, dois espetáculos da Cia PeQuod, *Sangue bom* e *Filme Noir*; *O incrível ladrão de calcinhas*, da Trip Teatro, de Rio do Sul; *De Banda pra Lua*, do Grupo Armatrix, dirigido por Ed Ribeiro, em Belo



Horizonte, podem iniciar a lista de espetáculos que se apropriam de enquadramento, zoom, *trevellings*, corte, edição, *flashback*, projeções, entre outros recursos técnicos e expressivos do cinema para assim enriquecer suas encenações.

Miguel Vellino sintetiza bem esse procedimento ao se referir ao próprio trabalho na Cia. PeQuod:

“A particularidade mais visível do trabalho da PeQuod hoje, consiste na aproximação do Teatro de Animação com a linguagem cinematográfica, explorando a cada espetáculo os princípios da sua gramática e tomando-os emprestados para servir de ferramenta para as suas encenações.” (2005, p.170)

Poderia nomear muitos outros trabalhos, no entanto, os mencionados são suficientes para confirmar que o procedimento de apropriação, criação referenciada em outras artes é recorrente em espetáculos de teatro de animação destinados a crianças e jovens.

Biografias

A história de vida de personalidades também inspira a criação de muitos espetáculos. Vale lembrar de *Mozart Momentos*, com direção de Luiz André Cherubini, do Grupo Sobrevento; *Trenzinho Villa Lobos*, dirigido por Dario Uzam, da Articularte; *Um príncipe*

A Cortina da Babá, direção Sandra Vargas. Foto Marco Aurélio Olímpio, 2011

Buster Keaton e o Enigma do Minotauro, direção Osvaldo Gabrieli, 1997

chamado Exupéry, com direção de Willian Sieverdt, pela Cia Mútua, de Itajaí. Certamente uma das biografias que mais inspira grupos é a de Alberto Santos Dumont. *Homem voa?* dirigido por Lelo Silva, da Cia Catibrum, de Belo Horizonte; *Alberto, o menino que queria voar*, do grupo KaragozK, sob direção de Marcelo Souza; *Sobre o vôo*, da Cia. Pavo de Abajour, dirigido por Silvana Marcondes, de São Paulo, são apenas algumas encenações sobre a vida do inventor brasileiro.

Boa parte das motivações dos grupos de teatro ao encenar biografias de personalidades conhecidas reside na expectativa de que isso estimule crianças e adolescentes a refletir sobre a vida, suas próprias vidas, reafirmem a importância de ousar, de sonhar e persistir nos sonhos. Ao mesmo tempo, reforçam o valor de conhecer mais a história e os contextos culturais, conhecer a vida de pessoas, suas lutas, desafios, conquistas e que, de diferentes maneiras, ajudaram a construir o que hoje somos.

Como é possível perceber, muitos grupos recriam e trabalham com imagens, formas, trechos de obras literárias, procedimentos cinematográficos. Crianças e jovens, adultos, pais e mães na plateia, com informações, reconhecem a matriz, a "dupla autoria", a referência transformada na cena. Reconhecer ou lembrar de obras presentes na cena colabora para a construção de empatias, o estabelecimento de pactos, a identificação do público com o espetáculo. Aos espectadores que desconhecem essas referências fica o convite, o desafio para buscar, conhecer mais.



Alice, Grupo Giramundo, direção Beatriz Apocalypse, 2013

Sangue Bom, direção Miguel Vellinho. Foto Simone Rodrigues, 1999

As dramaturgias desconstruídas

Este procedimento, recorrente em diversos grupos, nasce do desejo de rompimento com as convenções de representação, interpretação e construção linear do enredo. Preponderam as noções de atuação ^[3] em que o ator-animador nem sempre representa, nem sempre interpreta (texto ou personagem), ele atua, age, faz, e estimula a criação de sensações, incita a produção de sentidos. São espetáculos que rompem com a tradição narrativa, onde preponderam ações sequenciadas, lineares, com conflito central, e cedem lugar para a dramaturgia que escolhe um tema como princípio norteador e em torno do qual são criadas cenas que recorrem a imagens, sons, formas, textos (nem sempre textos dramáticos).

Essas propostas exploram temas, contextos, apresentando sequências de ações que podem, em seguida, serem abandonadas, interrompidas por imagens em movimento, contrastando com situações antes mostradas e assim possibilitam ao espectador imaginar, refletir ou somente delas desfrutar.

O percurso do Grupo XPTO, de São Paulo, é exemplar nestes procedimentos de criação. Seus espetáculos: *Babel Bum*, *A infecção sentimental contra-ataca*, *Kronos*, *Coquetel Clown*, *XPTO Mega Mix*, *Buster Keaton contra a infecção sentimental*, *XPTO Futebol Club*, entre outros, exploram fartamente recursos em que a ideia de dramaturgia vai além do texto escrito e incorpora elementos gestuais, sonoros, musicais, visuais se apropriando de diferentes sistemas semióticos.



Babel Bum, Grupo XPTO, direção Osvaldo Gabrieli, 1994

Osvaldo Gabrieli, diretor do XPTO, estimula o Grupo para, em completa liberdade de criação, recorrer a muitos recursos para a composição do espetáculo. Ao negligenciar o encadeamento lógico de ideias ele prioriza a produção de significantes, e cabe ao espectador jovem buscar sentidos.

O Grupo marca uma importante virada no que se compreendia como espetáculo feito para crianças e jovens.

Gabrieli afirma: *Queríamos ter um contato direto com o público jovem, com o público que não ia ao teatro ou que achava teatro algo chato* (2007, p. 230). E já nos primeiros

anos da década de 1990 o Grupo conseguiu o que almejava. Jovens, principalmente adolescentes, afastados dos teatros têm pelo XPTO especial predileção. Era bonito ver o Teatro do SESI, na Avenida Paulista, lotado por adolescentes e jovens divertindo-se, gargalhando e se surpreendendo com o que viam.

A opção por fazer um teatro não verbal, em que a compreensão do espetáculo não passa somente pelo intelecto, pela razão, prioriza um tipo de dramaturgia que não apresenta conclusões, explora subjetividades, valoriza a perspectiva de cada expectador. Ao abandonar o texto dramático o trabalho se apóia em outros elementos. Os materiais de que são feitos os bonecos, assim como os figurinos colaboram na construção da dramaturgia. No XPTO, alguns figurinos parecem próteses acopladas aos corpos dos

atores, outros, feitos de material maleável, se transformam em cena de acordo com humor da personagem. Por isso gosto de denominá-los como “figurinos falantes”. Músicas e sonoridades contribuem para pontuar as ações, dar ênfases em gestos e movimentos, e assim são determinantes na dramaturgia do espetáculo. Osvaldo define a proposta:

Queríamos realizar um teatro de fusão, interdisciplinar, experimental e, principalmente, com uma encenação não realista, que atingisse o espectador por outros caminhos, que o incorporasse à cena pela sedução [...] que criasse um ambiente teatral onírico com muitas possibilidades de leitura. Uma articulação cênica com diversidade de pontos de vista sobre a mesma situação [...]. Queríamos trazer para a cena a impressão que recebíamos do mundo, formatadas em pequenos fragmentos, situações sem começo nem fim, *flashes* da vida em focos de revelação. Esses focos de revelação, ou recortes do mundo, nos permitem a ambiguidade, a subjetividade, a visão onírica, — surrealista (Gabrieli, 2007, p. 231).

A ideia de dramaturgia desconstruída, ou de cenas fragmentadas praticada pelo Grupo XPTO é mais uma das propostas assumidas por diversos grupos de teatro de animação que trabalham para crianças e jovens e demonstram a diversidade de processos criativos que marcam a produção dessa arte nos últimos anos no Brasil.

Os espetáculos destes grupos e elencos têm deixado marcas positivas, pegadas em percursos construídos com muito trabalho e reflexão, apontando alguns caminhos, diferentes modos de criação para quem atua ou pretende encenar para crianças e jovens.

Desafios

O Brasil tem vivido significativas mudanças políticas recentemente. O apoio oficial ao trabalho de grupos de teatro foi reduzido drasticamente nos últimos quatro anos e isso se reflete no refluxo de estréias e circulação de espetáculos, cancelamento de festivais e ações formativas. A extinção do Ministério da Cultura, em 2019, foi apenas a primeira das incontáveis demonstrações de ignorância e desprezo do atual governo pelas artes em suas diferentes manifestações. A demonização dos artistas, as declarações com conotações machistas, homofóbicas, anti-LGTBQIA+, racistas, afirmações de que a preservação do meio ambiente é complô marxista, a ridicularização do ensino da arte para crianças nas escolas, são comuns por integrantes do atual governo, notadamente por alguns ministros. Ações sutis ou explícitas de censura ganham



espaço e voltam a se registrar. Os mais de 140 mil mortos pela pandemia da COVID-19 são apenas cifras, não mobilizam a população para o questionamento sobre as políticas públicas do setor no país. Sob muitos pontos de vista as perspectivas são melancólicas. Em seus 25 anos de existência o CBTIJ tem agregado grupos de teatro, reunido artistas das diferentes áreas que trabalham com teatro para crianças e jovens, e isso tem contribuído para o aprimoramento, a qualificação dessa arte não apenas para quem atua na cidade do Rio de Janeiro, sua sede. As ações formativas, reflexões produzidas, sistematizadas, sempre disponíveis a interessados de todo o país, dão a dimensão da sua importância para o nosso teatro. Nesses anos de sua existência o CBTIJ tem contribuído para a disseminação de um sentimento positivo entre profissionais dessa área, tem ajudado a construir uma espécie de “consciência orgulhosa” de ser artista que faz teatro para crianças e jovens. Neste momento em que direitos de apreciação de obras de arte, criação e circulação de espetáculos estão ameaçados, o CBTIJ tem a importante tarefa de continuar agregando, estimulando artistas e grupos a estarem juntos, solidários e vigilantes para impedir retrocessos e perdas de direitos conquistados. O CBTIJ é, sem dúvida, um dos lugares para o enfrentamento dessas lutas.

Notas

[1] Aqui em Santa Catarina registram-se diversos festivais dedicados ao teatro de animação: Festival de Teatro de Bonecos de Rio do Sul realizado nos anos de 2001, 2003 e 2005; Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, ocorrido anualmente de 2001 a 2014; Festival de Teatro de Animação – FITA Floripa, anualmente desde 2007; Festival de Títeres de Rua, em Bombinhas, em 2017 e 2018. BONENCONTRO – Encontro Catarinense de Teatro de Bonecos, em Itajaí desde 2017; ANIMANECO – Festival de Teatro de Bonecos de Joinville, desde 2018. Também se organizaram Mostras de Teatro Lambe-Lambe nas cidades de Joinville 2007, 2011; Itajaí 2011; e Jaraguá do Sul 2010, 2012. É importante destacar o FENATIB – Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, que se realiza desde 1997 e, mesmo não sendo evento dedicado ao teatro de animação, cerca de 40% dos espetáculos nele programados são sobre essa arte.

[2] Coordenei o levantamento de dissertações e teses sobre teatro de animação realizadas em diferentes Programas de Pós-Graduação no Brasil e constatamos mais de 130 estudos nessa área. Deste total, 26 são pesquisas sobre teatro de animação e infância. Dados disponíveis em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/dissertacoes-masters-e-teses-doutorado/>

[3] A discussão pode ser aprofundada em estudos de Renato Ferracine, em texto acessado recentemente: www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-20Atuacao.pdf

Referências

BELTRAME, Valmor. Teatro de Animação: do ilustrativo à forma animada. Revista do FENATIB N°2. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau, 1998.

GABRIELI, Osvaldo. O teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações. Revista Móin-Móin N°04. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.

PUPO, Maria Lúcia de Souza. No reino da desigualdade. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REVISTA MAMULENGO N°1. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de teatro de Bonecos, 1973.

SOUZA, Maria Aparecida de. Teatro Infantil ou Teatro para Crianças? Revista do FENATIB N°4. Blumenau: Fundação Cultural de Blumenau, 2000.

VELLINHO, Miguel. Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação. Revista Móin-Móin N°1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.

VELLINHO, Miguel. Sobre a incompreensão ao redor. Revista Móin-Móin N°18. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2017.

(*) Bonequeiro, Doutor em Teatro, Professor de Teatro de Animação na UDESC. Criou e editou a Móin-Móin – Revista de estudos sobre teatro de Animação. Atualmente é o editor da Revista Mamulengo. Vive em Florianópolis.



ENTREVISTA

Lázaro Ramos: A Representatividade Negra no Teatro para Crianças e Jovens

Miguel Vellinho entrevista Lázaro Ramos (*)

Miguel Vellinho: Eu achei numa entrevista sua, uma frase que para mim saltou aos olhos e acho que ela é detonadora de tudo que a gente vai falar agora de manhã. Você falou assim: “o que me salvou foi a autoestima que minha família me deu, e aos 15 anos, ter entrado em contato com teatro que me deu força para enfrentar o mundo”. O que você viu no teatro da sua infância que foi tão potente que te fez repensar o lugar que você tava?

Lázaro Ramos: Eu vi a possibilidade de ter objetivos e sonhos e a possibilidade de ter uma voz. Eu acho que até os 15 anos de idade eu era uma criança que tinha vergonha de expressar os meus desejos, que não tinha conhecimento dos mundos que fossem além do meu bairro e do que eu via na televisão, e aí em se falando de bairro, tem uma realidade social que é determinante, e em se falando de televisão, tinha um padrão na época da televisão que não falava comigo, que não mostrava possibilidades para mim. Tudo que era dito como normal. Essa televisão não tinha minha cara. A minha cara, na minha adolescência, representava justamente lugares sem construção de um plano de carreira, de um plano de vida. Iam para lugares que eram estanques. O teatro vem para mim e ele me apresenta Brecht, ele me



dá a possibilidade de criar espetáculos a partir de improvisos livres onde eu fui me descobrindo, e descobrindo o que é que eu tinha para falar para o mundo, descobrindo que os valores que tinham na minha história, na história da minha família. O teatro me mostra uma coisa maravilhosa que muita gente não sabe, que é a subjetividade. Isso aí foi uma conquista para descoberta com o teatro da subjetividade. E isso aí me traz mais sensibilização. Me trouxe também como era o teatro engajado, e me trouxe também conhecimento dos meus direitos e dos meus deveres. É o teatro que me fala sobre isso. No meu lugar como cidadão, dos direitos como cidadão e das minhas obrigações como cidadão. Isso é transformador, tem gente que passa uma vida inteira sem essa possibilidade, né? Além de tudo, aí é que tem muito a ver com intelecto, uma questão emocional também né? O teatro me disse que eu podia chorar, o teatro me disse que eu podia assistir uma história e me emocionar com ela, o teatro me disse que eu não precisava ter vergonha de expressar meus sentimentos de expressar o meu amor, expressar minha raiva, de expressar as minhas dúvidas, e parece óbvio isso que eu tô falando talvez porque eu tô com 41 anos de idade agora, mas quando eu faço um exercício também eu percebo que nada na verdade é que grande parte da nossa sociedade não tem essa possibilidade de experimentar isso na vida! Levam vidas mecânicas, levam vidas manipuladas, levam vidas onde não tem a possibilidade de identificar seus sentimentos e até de nomear seus sentimentos, né? Nomear pra si porque aí você consegue saber o que é, lida com isso e nomeia pro mundo outras coisas né? O teatro foi transformador, foi fatal, e eu não seria quem eu sou sem o teatro.

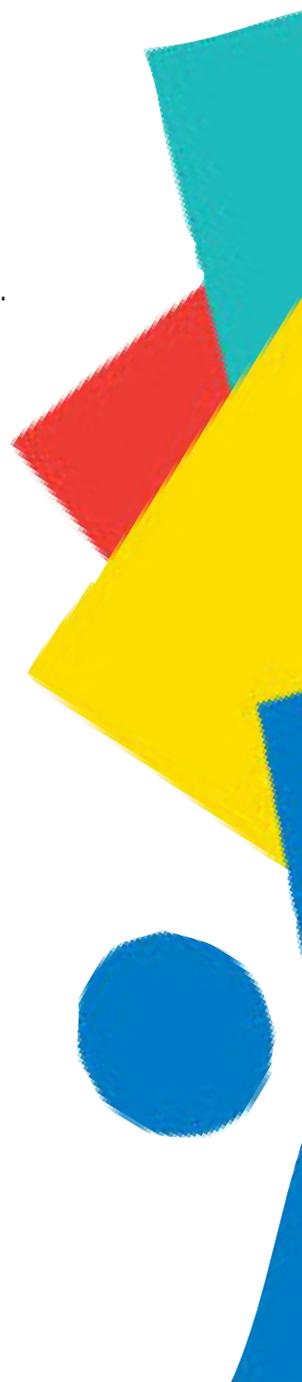
Miguel: Na Bahia, onde a proporção de negros na população é maior que na maioria dos outros estados brasileiros, como era a representatividade negra no teatro da sua infância?

Lázaro: No teatro da minha infância tinha muito poucos, tinha alguns atores de destaque, mas ao mesmo tempo eu não tive acesso ao teatro infantil. Na minha época, a minha família não foi ao teatro. Minha família foi ao teatro pela primeira vez pra me assistir. A primeira vez que a maior parte da minha família entrou no templo sagrado, que é o teatro, foi pra me ver. Ainda cheios de dúvidas né? Porque meu pai não tinha nem... Não era preconceito dele, mas ele tinha dúvidas por causa da instabilidade financeira. Vindo da família de onde a gente vem, com investimento todo em educação que ele fez, meu pai tinha um plano né? Meu pai tinha um plano de não me dar um Atari, mas me dar uma Barsa, para que eu tivesse acesso a um livro de pesquisa dentro de casa para me fortalecer educacionalmente. O plano dele era esse. E de repente o teatro entrou na minha vida e ele falou: "Meu Deus do céu, meu filho vai ficar sem ter o que comer". E aí ele não ajudou muito na época. Quando eu comecei a fazer curso de teatro na escola, era uma escola pública que tinha um curso de teatro muito bom, num colégio que leva o nome e é um projeto de um grande educador baiano chamado Anísio Teixeira. Centro Integrado de Educação Municipal Anísio Teixeira. Lá que eu comecei a

fazer teatro, entendi para que eu serviria ao mundo. Só que o curso de teatro era de manhã e eu estudava à tarde Patologia clínica, então meu pai reduziu o dinheiro do lanche para que eu não fosse passar o dia inteiro na escola. Ele não queria que eu fizesse teatro. Então, o que eu fazia? Ia para escola de manhã, fazia teatro, pulava o muro da escola e pegava uma fruta, tinha um pé lá chamado cajarana, comia a cajarana que era meu almoço, e ia fazer aula de Patologia clínica com aquele lanchinho depois. Até que ele foi assistir pela primeira vez um espetáculo do Bando de Teatro Olodum. Quando acabou o espetáculo, eu acho que eu recebi o olhar mais lindo que o meu pai me deu até hoje. Acho que um olhar como esse só no dia que minha mãe morreu. Quando acabou o espetáculo ele tinha um olhar que para mim dizia assim: “Eu entendi o que é que você viu nesse tal de teatro, eu te aceito, eu respeito e te admiro por isso que você está fazendo, mas eu não posso te dizer isso com palavras porque como pai eu ainda tenho medo”. Eu vi tudo isso no olhar que ele me deu no fim do espetáculo quando a gente se encontrou no foyer. Estava preenchido dessas sensações todas e foi muito impressionante que meu pai desde então esteve presente em todas as minhas estreias, mesmo que não fosse em Salvador. Mesmo que fosse de surpresa, ele aparecia. Quando acaba o espetáculo ele está lá, sempre, sempre. E um pouquinho daquele primeiro olhar ainda tá. Então este olhar do meu pai também, desse encantamento com o teatro foi que me mostrou essa possibilidade de narrativa. Mas eu não tive o contato com teatro infantil. Tive contato quando adolescente com teatro adulto. E o Bando de Teatro Olodum veio fazer o seu primeiro espetáculo infantil depois de 20 anos de existência. Não tinha feito isso ainda. Fez o espetáculo, já depois de eu ter saído do Bando, e eu assisti e achei uma coisa espetacular, porque eles colocaram ali tudo aquilo que eu senti falta de ver no teatro. Tinha personagens não estereotipados, tinha encantamento, falava das minhas dúvidas enquanto criança negra, e tinha uma beleza estética que era única, era um espetáculo chamado *Áfricas*. Eles pegaram contos africanos para transformar em um espetáculo infantil. E era maravilhoso, algo raro de se ver inclusive.

Miguel: Você se lembra em que ano foi esse espetáculo?

Lázaro: *Áfricas*, se eu não me engano já tem mais de 10 anos, deve ser 2004 ou 2005. Eu não lembro exatamente.



Miguel: Você já era adulto então!

Lázaro: Já era adulto, já tinha vindo morar no Rio de Janeiro. Eu vim para o Rio de Janeiro com 20 anos de idade.

Miguel: Você vê diferenças entre o teatro que existia na sua infância e o teatro de hoje? Nesta questão, o que mudou e o que não mudou?

Lázaro: Mudou, mudou. Eu, por exemplo, enquanto encenador, fui aprendendo. O primeiro espetáculo de teatro que eu dirigi e escrevi foi um infantil chamado *Paparutas*. E o que é muito engraçado, eu fiz sem saber o que estava fazendo, mas foi graças ao que o Bando me ensinou, que é de identificar os valores da minha voz, os valores da minha experiência humana, os valores da comunidade que vivia a minha volta, e entender que isso era potência para teatro. Isso tudo fez que intuitivamente eu criasse um espetáculo que tinha tudo que eu sei que não tinha em outros espetáculos. Na Bahia, a gente tem uma característica que é muito importante. O teatro baiano, principalmente o feito na minha adolescência, sempre foi um teatro que se preocupou em retratar a realidade baiana, os seus costumes, o seu jeito de ser. O Bando de Teatro Olodum, querendo ou não, levava para a cena personagens que não tinham um *status* importante para o teatro. *Ó pai ó* é um desses exemplos, e essa identificação, talvez a questão racial não fosse protagônica dos espetáculos, mas a questão dos trejeitos, maneirismos, linguajar estavam presentes, o que trazia uma identificação. Mas o que é que teve em *Paparutas* que eu acho que agrega outros valores a essa questão, é o elenco com personagens negros, com profissões diferenciadas. A mãe do personagem era professora, o menino era um menino sonhador e contador de histórias e o herói da nossa história, quem conduzia, por quem a gente torcia, e ele encontrava outra menina, também negra, que ia entrar numa organização. Chegava lá, naquela organização, via que não era bem moldada e ela lutava para transformar aquele lugar. Ela tinha também coragem de se colocar no mundo, tudo isso em teatro infantil e de maneira lúdica. Isso faz uma grande diferença na vida de uma criança. Primeiro pelas músicas que a gente trazia, pela possibilidade de se ver como líder, pela beleza e pelo novo sabor que aquele universo que estava sendo colocado trazia. Que universo é esse? E esse espetáculo, eu acho muito bom de falar porque ele surgiu por causa do desemprego. Ele não tem nada a ver com inspiração, não tem nada a ver com militância, não tem nada a ver com nada. O que é que aconteceu? Eu vim para o Rio de Janeiro para fazer teatro e a peça durou três semanas aqui no Rio, e de repente voltamos para Salvador sem ter trabalho, sem ter o que fazer. Durante uma noite de insônia, eu lembrei de uma apresentação que meus familiares faziam na ilha de onde vem a minha família, onde as donas de casa iam para os salões de festa cantar as qualidades dessa comida. E eu perguntei pros meus parentes quem eram os *Paparutas*, de onde surgiu, e ninguém soube me explicar. Eu pensei: "Vou pegar essa tradição popular da Ilha e vou criar uma história que

deu origem a elas". Então eu criei um mundo mágico onde existiam essas bruxas, feiticeiras, magas que lidavam com a magia da comida, a comida tinha poder, os ingredientes tinham um poder, curiosamente um pouco o que os detetives do Prédio Azul fazem hoje em dia, dessa coisa da alimentação e do poder e tal, e tinha uma líder que já estava no poder há muito tempo, e tinha uma Paparuta que era muito especial, que vinha para aprender com ela e tomar o lugar dela. Só que essa Paparuta chefe não queria perder a liderança, não queria perder o poder. Então ela mandava um servo dela buscar uma flauta mágica que tinha o poder de fazer com que todo mundo ficasse igual. Ela queria tocar a flauta e fazer com que todo mundo ficasse igual a ela, para assim todo mundo admirar ela e ela mandar em todo mundo, e continuar sendo o único padrão de mundo. A Paparuta entende que ela está querendo fazer isso, ela encontra com Lucas e eles dois recuperam a flauta e eles têm uma ideia maravilhosa, que é dar a flauta para a Paparuta chefe. Ao invés de tomar a flauta, eles dão para ela, ela toca a flauta, todo mundo fica igual a ela e ela experimenta esse mundo onde todo mundo é igual, as diferenças não existem. E aí ela mesma se arrepende. Então está cheio de mensagens e conteúdos importantes de forma despreziosa, lúdica, mas está passando a mensagem e tudo isso inspirado na cultura popular.

Miguel: De que ilha a sua família veio?

Lázaro: Chama-se Ilha de Paty, é uma ilha que fica no Recôncavo Baiano. Geralmente eu falo para as pessoas identificarem que é um município do lado de Santo Amaro, que é a terra de Caetano Veloso, que é mais conhecido. Mas é do ladinho, que é uma terra muito interessante, uma cultura popular muito rica em São Francisco do Conde. Essa Ilha até pouco tempo atrás só se atravessava de canoa. Tem várias histórias da origem dela, seis ou sete famílias no máximo. É uma ilha que tem uma coisa muito linda que eu só fui identificar depois: a maneira deles registrarem a sua história era através da arte. Olha como são as coisas né? Como é a sabedoria popular. Eles tiveram uma doença de pele que pegou em todo mundo na ilha, e eles fizeram uma promessa para São Roque que se eles melhorassem, eles iriam fazer uma festa para São Roque no mês de setembro todos os anos, em que teria uma missa e os moradores e iriam para o salão de festas celebrar. Um mês depois eles melhoram. E no mês de setembro, um mês depois - a doença foi em agosto -, e setembro eles melhoram e eles criaram essa festa que eles chamam de comédia. Olha que incrível! Chamam de comédia, o nome da festa. Onde tem procissão de São Roque e à noite eles iam para o salão de festas em que eles cantavam as flores da região, as comidas da região, que são as paparutas, as piadas da região, com vários números artísticos feitos pelos próprios moradores. Na minha infância eu via isso, minha mãe era uma das Paparutas, e eu via aquilo e achava aquilo maravilhoso. Foi o primeiro teatro que eu vi. O primeiro teatro que eu vi já era cheio de representatividade. Eu falei pra você que não vi o teatro infantil, mas foi até um pecado eu dizer isso. O que eu vi foi esse da Ilha que era tudo que eu poderia sonhar.

Miguel: Você sabe que existe a Festa de São Roque aqui em Paquetá, que é outra Ilha também?

Lázaro: Não sabia disso!

Miguel: É lindo, você tem que ir, tem procissão, tem festa, tem representação da vida de São Roque, é muito incrível! Numa ilha também, aqui em Paquetá, é muito bacana! Como você vê a articulação de temas da Cultura afro-brasileira e das pautas da luta antirracista no teatro para crianças e jovens?

Lázaro: No teatro para crianças e jovens eu vejo com muito otimismo. Hoje em dia eu tenho visto vários artistas criando obras incríveis. Nos dois últimos anos, só para falar os que eu lembrar, acho que *Ombela, O Pequeno Príncipe Preto*, vou citar um espetáculo meu, mas é fruto de um coletivo que é *A Menina Edith e a Velha Sentada, Boquinha, e assim que surgiu o mundo*. Tantos espetáculos de artistas que entenderam o poder dessa narrativa, e vivendo no momento onde o público entendeu também como é importante oferecer isso para as crianças. Como é importante isso, então são espetáculos que tem um público cativo de pais que estão entendendo que o mundo é plural, e que tem que oferecer esse olhar para seus filhos desde a infância. Esqueci de citar aqui *Bizum e Dandara, a caminho de Wakanda*, um espetáculo que teve no Sesc Tijuca. É muito lindo ver a reação das crianças quando se identificam com isso, ver as composições musicais que estão trazendo outro sabor para o teatro infantil brasileiro. São outras músicas. É importante se falar isso. As músicas destes espetáculos estão dialogando com ritmos que não estavam ocupando o teatro infantil, e as crianças gostam e se identificam. Os figurinos que são feitos ali, o universo criativo que está sendo trazido tem uma cor que não estava no teatro infantil. E são espetáculos que trazem interesse para toda e qualquer criança, não é só para criança negra. Eu acho que a criança negra se sente muito contemplada, mas eu vejo o olhar das crianças brancas também quando veem esse outro universo. Que na verdade, a gente tem uma certa padronização no que se é feito para crianças. Tudo que é de muita qualidade, eu não estou falando que é de qualidade inferior, mas o que é que eu estou falando é que a criança merece ter outros sabores também e isso é muito bom.

Miguel: O teatro sempre foi plural, né? Ele precisa ser sempre plural. Em relação a tal articulação, essa vertente vista no teatro infantil conseguiu manter-se no mesmo passo do teatro voltado para o público adulto? Você acha que está no mesmo compasso?

Lázaro: Olha, tem sempre uma dificuldade de viabilização, né? Quando a gente vai falar assim, teatro para criança, eu gosto de colocar também os grandes movimentos

que estão acontecendo hoje em dia, como *Detetives do Prédio Azul*, *O Mundo Bitá*, a própria *Galinha Pintadinha*, *Palavra Cantada*. *Palavra Cantada* é mais musical, mas é entretenimento para crianças, né? Estes são espetáculos que chegaram num lugar que os pais vão procurar, são lotados sempre, são grandes negócios, né? E eles tem o quê? Eles tem uma coisa que eu entendi depois de um tempo. Para um pai e para uma mãe pensar no conteúdo que vai oferecer aos seus filhos é difícil, porque assim, se não for o clássico que todo mundo já leu, já sabe as qualidades e os riscos, como o *Chapeuzinho Vermelho*, *Os Três Porquinhos*. Os pais sempre dizem assim: “Será que nesse espetáculo vai ter os valores que eu quero passar para os meus filhos?”. Então esses grandes espetáculos já são testados. O pai já viu ali na televisão e leva com segurança e vira um grande sucesso. Nós que fazemos espetáculos que não tem um selo anterior, a gente tem um grande desafio que é o de conseguir viabilizar. O desafio de conseguir através da nossa divulgação, explicar de forma sucinta para que os pais se engajem nisso e queiram assistir. Então a gente sempre fica nesse lugar que tem uma dificuldade, de viabilizar e divulgar. Mas eu entendo de onde vem isso. Por isso que eu sempre penso muito na narrativa dos espetáculos quando eu vou vender, no jeito que eu vou falar com os pais. Eu sempre procuro uma maneira de acelerar para que ele entenda o que é que vai ser feito. Hoje em dia as redes sociais são potência para isso, e hoje em dia felizmente a gente tem vários sites que são preocupados em indicar os pais. Eu acho que são grandes parceiros do teatro infantil nesse sentido, eu acho que é uma maneira da gente também pensar no nosso negócio que é o teatro infantil, né? Pensar nessa maneira de chegar para o público. E aí às vezes o que a gente encontra são espetáculos em que o coletivo que vai fazer faz um esforço enorme para levar o melhor cenário, o melhor figurino, a melhor música para ser um espetáculo de qualidade, outros que não conseguem viabilizar isso, acabam fazendo espetáculos que tem uma simplicidade por que foi o que foi possível para ser feito, né? Não dá para gente esquecer isso também. E esse eu acho que é o nosso grande desafio.

Miguel: Para além das narrativas que destacam a ancestralidade, o histórico de opressão e violência vivida pela população negra no Brasil, quais são as outras formas narrativas que artistas negros e negras podem trazer para a cena teatral dedicada a crianças e jovens?

Lázaro: Eu acho uma coisa muito bonita que está acontecendo. Eu acho que tem um teatro contemporâneo feito com negros para crianças que é entender que a gente pode falar sobre qualquer assunto. Isso é muito legal. E às vezes a presença de determinados personagens em determinados lugares já é importantíssima. É claro que é importante a gente fazer um *Ombela*, mas ao mesmo tempo também é importante a criança negra se ver no lugar de sonho, né? Se ver no lugar de quem brinca, no lugar de quem deseja, no lugar quem é criativa, no lugar de quem compõe uma canção, no lugar de quem tem profissões diversas. Eu acho que isso é um movimento interessante que vem acontecendo também nesse teatro, né? E fazer um espetáculo que fala diretamente de

exclusão social e racismo, mas ao mesmo tempo falar sobre todo e qualquer assunto, porque isso também é representação positiva.

Miguel: Você conhece outros autores que escrevem para crianças sobre questões relacionadas à cultura afro-brasileira ou sobre questões raciais?

Lázaro: Conheço Adalberto Neto, Elísio Lopes Júnior, Indira Nascimento, Orlando Caldeira, Licínio Januário, Rodrigo França...isso aqui são os que eu tô lembrando, tá? O Bando de Teatro Olodum, enquanto instituição cria coletivamente, mas é. Aline Mohamad, que é produtora e também escreve. Em Minas Gerais tem um coletivo que infelizmente eu esqueci o nome agora, mas que também é muito interessante. Em São Paulo tem Os Crespos. Tem uma turma aí, eu tô falando aqui de quem eu tô lembrando agora.

Miguel: Em *Boquinha, e assim surgiu o mundo de 2016*, você apresenta ao público infantil uma outra versão da criação do mundo que traz o panteão dos orixás para cena, em *Ombela*, a apresentação desse panteão também se dá com a beleza de uma história totalmente nova. A sensação é que é um mundo que se abre para criança. Que peso então tem isso na vida de uma criança? Você já falou sobre isso, mas eu queria especificamente, que como autor do *Boquinha*, que você dissesse um pouquinho sobre a importância dessa outra possibilidade de criação. Dessa outra possibilidade de panteão.

Lázaro: Eu acho tão bonito você destacar isso, porque isso comprova como esse é um sabor novo e como esse lugar tem encantamento e valor. Porque o *Boquinha* na verdade conta sete versões de como o mundo surgiu. A gente fala do catolicismo, como a ciência, na versão dos nerds, que é uma brincadeira, na versão dos latino-americanos, na versão do taoísmo, na versão iorubã, na versão bantu, e depois a criança cria ainda uma oitava versão que é como ela entende o mundo depois de ouvir todas essas versões, e o resumo são de que as pessoas têm as suas crenças, mas que é possível respeitá-las e valorizá-las porque o mundo é assim. Mas eu compreendo isso que você fala, porque na hora que chega ali os iorubás e chega aquela criação através dos orixás a gente mostra esse mundo que é tão valoroso e que muitas vezes é desrespeitado e desvalorizado, e negado. Então é isso, acho que nesse espetáculo, o que mais me alegra é justamente essa possibilidade de falar isso, mostrar essas versões todas e tentar encontrar beleza em todas elas.

Miguel: Acabou que você estava com pressa e eu não me apresentei. Sou o Miguel Vellinho. Sou da Companhia Pequod, e faço parte do Conselho de Administração do CBTIJ, e aí a gente vai publicar uma revista. Eu te procurei porque achava importante ter um nome bacana para falar sobre esse tema. Então eu te agradeço imensamente por você poder.

Lázaro: E é um tema tão encantador, você sabe que eu nunca planejei escrever para crianças, mas depois que eu escrevi, o meu olhar abriu e eu entendi as múltiplas possibilidades que tinham, e agora tudo vai me inspirando, eu não consigo parar de escrever mesmo que não seja para fazer alguma coisa. Eu estou querendo montar outro espetáculo musical para crianças, e que eu já vou fazer outra, mas um passo nessa pesquisa.

Miguel: A gente só agradece!

Lázaro: Eu escrevi uma história que eu só entendi sobre o que eu tava falando depois. Eu escrevi a história de um coelho que não quer ser mais de manipulado pelo mágico, ele decide fugir do circo para ele se tornar mágico. E quando ele foge e fica livre, ele não sabe o que fazer com a liberdade. Olha quanta coisa aí para falar para criança: autonomia, liberdade, auto responsabilidade, é isso que eu estou escrevendo agora. Nesse momento eu tô escrevendo, a gente tá fazendo as músicas, já estão todas prontas e espero um dia poder fazê-lo. E o *Boquinha* reestreia, né? Na versão online, que foi um grande desafio, de entender como fazer essa transposição, não dá para ser a mesma coisa. Mas eu acho que a gente chegou num bom lugar.

Miguel: Lázaro, você já falou também um pouquinho sobre isso, mas eu queria que você abrisse mais a questão. Como é que você percebe a resposta do público frente aos temas que você apresenta e a presença dos negros no palco e como eles são representados?

Lázaro: Tem uma coisa que é muito impressionante, muito impressionante mesmo. Eu tenho vivido essa experiência e ainda hoje me surpreende. A primeira coisa, uma gratidão e uma emoção profunda de pais e mães, a quantidade de mães que eu vejo chorando e que dizem assim: “Na minha época eu não tive isso, que bom que meu filho tem essa possibilidade hoje em dia”. E isso acontece muito, eu sempre fico tocado com isso, porque os pais identificam a importância de alguém estar investindo em criar esse tipo de produção para seus filhos. As mães principalmente. As crianças se divertem e elas não falam no lugar do ativismo e da militância, elas falam pura e simplesmente da qualidade do espetáculo, se divertiu ou não, mas eu sei que a transformação já foi colocada ali, porque a gente percebe uma mudança na autoestima, na colocação da criança, na maneira com que ela se relaciona com a plateia quando acaba e quando começa o espetáculo. Essa interação também faz parte do espetáculo infantil, essa interação para uma criança branca e uma criança negra nesse foyer diverso, desse foyer onde a criança encontra outras crianças negras. Isso também faz parte do movimento do espetáculo, e também é igualmente importante. Meus filhos, eu acho que são frutos deste tipo de entretenimento que eles sempre receberam, e eu vejo que são crianças que não tem questões que eu tinha, que chegam em todos os lugares e se colocam, se sentem bonitas, se sentem importantes, que sonham. E a

transformação deles talvez daqui alguns anos nem entendam o que aconteceu com eles. Porque quando não se tem falta, talvez não se valorize tanto, né? Mas eu acho que já toca e já está contribuindo, sabe.

Miguel: Sim, isso é muito forte. Quando eu vi *Boquinha*, fiquei muito impressionado com a reação da plateia que era muito vibrante. Vibrante no sentido de vibrar mesmo, de estar totalmente identificado com aquele discurso. É muito bonito.

Lázaro: Tem uma coisa super legal do *Boquinha* é que aí é do talento do Orlando. que eu acho que é esse ator negro de tanta qualidade, mas que traz o circo para falar desses assuntos. O talento do Orlando como artista circense que sobe na bola, que faz malabarismo, que é contorcionista. Eu acho que é um casamento maravilhoso, poder fazer esse espetáculo que tenha essa representação negra e que se junta com o circo, que tradicionalmente é o que tá no nosso imaginário há muitos anos. Qual adulto, qual criança não se imaginou fugindo com o circo ou pelo menos ficado um dia inteiro ali brincando com palhaço, com malabarista, com contorcionista? Isso está na nossa memória afetiva para sempre, né? Então quando junta essas duas coisas, é mais um sabor merecido pela plateia.

Miguel: É verdade! Lázaro, a gente já tá chegando no final. Como pensar um teatro antirracista hoje sem soar panfletário?

Lázaro: Será panfletário, mas não será ruim! Ser panfletário necessariamente não é ruim. Às vezes é necessário para fazer uma transição. Eu só pude fazer *A Menina Edith e a Velha Sentada*, que é essa fábula de uma menina que entra na cabeça, porque em algum momento alguém contou o Zumbi dos Palmares pura e simplesmente para as crianças. São as etapas da nossa vida, são as etapas da nossa história. As transformações têm suas fases. E ao mesmo tempo é possível sim, criar um panfleto que não é exatamente a mensagem direta, tem o panfleto da emoção. Se a gente emociona, se a gente diverte, se a gente faz rir, eu considero panfletário também, independente do conteúdo que a gente tá colocando. *Dandara e Bizum* é um espetáculo absolutamente engraçado, eu ri do começo ao fim. E ainda sim era um espetáculo que estava falando de Zumbi dos Palmares e Dandara. Algumas pessoas diriam que é panfletário, mas era um espetáculo divertidíssimo. O jeito que os atores faziam, as letras das músicas, é isso. Ai aliás *Bizum e Dandara* é do mesmo autor daquele espetáculo que ficou em cartaz, daquele espetáculo pra adultos que falava sobre guerras, que estava ali no Terreiro Contemporâneo, que ganhou o Shell, é da Confraria do Impossível, eu esqueci o nome do autor mas é o mesmo autor desse espetáculo

Miguel: Lázaro, e a última pergunta então. O que o dramaturgo Lázaro tem a dizer para as crianças?

Lázaro: Sempre de que o mundo é plural, e que é bom a gente aprender a valorizá-lo ao invés de rejeitá-lo. É isso! Sempre será sobre isso, talvez nunca de forma direta, nem sempre de forma direta, mas sempre valorizando a pluralidade, porque foi o que eu vi dentro da minha casa e eu acho que é o que me constitui. Eu venho de uma família em que meu avô materno era pastor da Igreja Assembleia de Deus, minha tia avó que me criou era do Candomblé, eu sou espírita e todo mundo se respeitava. E eu vi isso quando criança dentro da minha casa e eu acho que formou o ser humano que eu sou, e, modéstia à parte, mas eu gosto de ser assim. Isso me deu esse olhar, eu gosto de ter esse olhar para o mundo, olhar para as pessoas como um lugar de curiosidade, de interesse e de valorização, mesmo que sejam diferentes de mim. E é isso é o que eu sempre falo, e sempre falarei, com histórias diferentes, mas sempre falando disso!

Miguel: É um projeto seu? Ser dramaturgo também?

Lázaro: É um projeto meu ser útil. Se eu achar que eu tenho uma história útil para contar eu vou fazer, às vezes vai ser como diretor, como produtor, como dramaturgo. É mais a utilidade para os movimentos do mundo, é isso que me guia mais do que o projeto de ser dramaturgo.

Miguel: Lázaro, super obrigado.

Lázaro: Poxa, eu é que agradeço. Agradeço demais e tô doido pra ver a revista. Adoro o CBTIJ, fiquei muito feliz quando foi indicado para o prêmio e ganhei. É muito bom ter uma organização como vocês! Fui indicado num ano e ganhei no outro e fico muito feliz de ter vocês cuidando das nossas crianças. Falo isso como pai também, não é só como ator e artista!

(*) Autor, diretor e dramaturgo. Autor de livros para crianças e jovens



Antonio Carlos Bernardes e Cleiton Echeveste recebem da ALERJ - Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, o diploma Heloneida Studart de cultura pelos 25 anos do CBTIJ em prol da infância e juventude, em 6 de dezembro de 2021



Composição do Conselho de Administração do CBTIJ, às vésperas da comemoração dos 25 anos (2019): Bruno Bacelar, Leonardo Carnevale, Paulo Merisio, Eduardo Almeida, Antonio Carlos Bernardes, Cleiton Echeveste, Ludoval Campos, Demetrio Nicolau, Marcia Frederico e Miguel Vellinho

Realização:
Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude - CBTIJ / ASSITEJ Brasil

Curadoria:
Antonio Carlos Bernardes, Cleiton Echeveste, Leo Carnevale e Miguel Vellinho

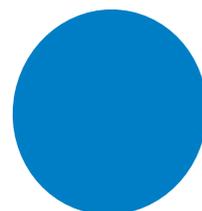
Arte:
Juliano Werneck Vianna

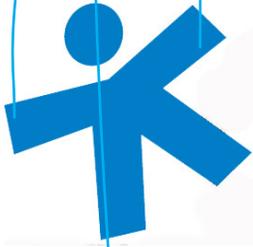
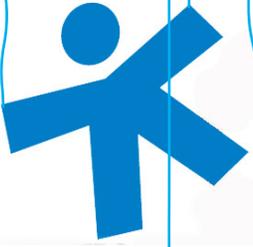
Capa:
Bruno Dante

Produção e Pesquisa de Fotos:
Antonio Carlos Bernardes, Cleiton Echeveste,
Leo Carnevale, Ludoval Campos e Miguel Vellinho

Bruno Dante criou artesanalmente este busto de criança inspirado em seu projeto #infância. Aplicou como pele, páginas de textos da literatura infanto-juvenil e do Estatuto da Criança e do Adolescente. O móbil colorido é o movimento das peças que celebram os 25 anos e são erguidos pelos fios cênicos presos, quem sabe, na vara de um certo teatro imaginário.

Rio de Janeiro, março de 2023





ISBN: 978-65-996541-0-7

CD



9 786599 654107