



Luísa Viotti Maia

## **O Teatro Infantil em Brasília**

Brasília 2º/2011

Luísa Viotti Maia

## **O Teatro Infantil em Brasília**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, Habilitação em Educação Artística, Do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientador(a): Prof(a) Fabiana Marroni Della Giustina

Brasília 2º/2011

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

#### 1. O TEMA

1.1 Meu envolvimento.....	4
1.2 Relevância.....	5

### CAPÍTULO 1

#### 1. OBJETIVOS E ORIENTAÇÕES DESSE ESTUDO MONOGRÁFICO

1.1 Bases éticas e teóricas.....	7
1.2 A criança e as leis.....	9

### CAPÍTULO 2

#### 1. O CONCEITO DE INFÂNCIA E O TEATRO INFANTIL

1.1 O conceito de infância.....	12
1.2 Breves anotações do histórico do teatro infantil (no mundo, no Brasil e em Brasília).....	14

### CAPÍTULO 3

#### 1. PENSAR: O PEDAGÓGICO E O ENTRETENIMENTO

1.1 Educação e produto cultural.....	29
1.2 Reflexão dos espetáculos assistidos e questionários respondidos.....	31

**CONCLUSÃO.....36**

**REFERÊNCIAS.....38**

ANEXO A – Modelo de questionário aplicado

ANEXO B – Questionários aplicados na ordem em que foram respondidos

## **INTRODUÇÃO**

### **1 - O TEMA**

#### **1.1 - Meu envolvimento com o tema**

Escolhi relacionar meu tema de monografia com o teatro infantil porque sempre foi uma área de interesse, meus primeiros contatos com o teatro foram espetáculos para crianças de diferentes grupos teatrais em Brasília, quando eu fazia parte do público alvo. Poucos anos depois comecei a estudar e a fazer teatro até que encontrei, e passei a trabalhar, em uma Cia de teatro infantil da cidade, a “Néia e Nando”. Meu interesse foi crescendo a medida que eu fui reparando nas reações do público a cada novo espetáculo. Passei quase dez anos na companhia e hoje sou professora do curso de teatro para crianças, do mesmo grupo, atualmente minha turma está na faixa etária dos dez anos.

Ao ingressar na Universidade não pude deixar de me incomodar com a lacuna que o teatro infantil representa na Academia. Espero que o teatro infantil possa estar sempre em discussão no âmbito acadêmico, sem preconceitos, e que no futuro haja espaço para falar e ensinar mais sobre essa arte em particular. Acho que é um tema interessante e que precisa de mais atenção, uma vez que ainda temos pouco material escrito a respeito do teatro infantil no mundo, no Brasil e principalmente em Brasília.

A intenção neste trabalho não é abranger toda a produção da cidade, adoraria que fosse possível, mas não é o caso. Limitei-me aos processos dos espetáculos que consegui assistir. A palavra análise não caberia aqui, não é minha intenção apontar certos e errados nas produções da cidade, a intenção é pôr o foco nos espetáculos, nos grupos e em seus processos de criação, produção e ensaios. Como pensam, pedagogicamente e esteticamente falando, esses artistas que trabalham com um público-alvo tão poroso? (Poroso, aqui posto, como uma metáfora da esponja com sua capacidade de absorção).

Espero que essa pesquisa e esse material possam somar à literatura acerca do tema, que é escassa. Espero que seja útil como uma introdução sobre o teatro infantil para quem vai fazer ou apreciar o mesmo.

## 1.2 - Relevância

A escolha do tema: O teatro infantil em Brasília; se deu por acreditar que pensar o teatro infantil é importante, ele faz parte do processo educacional e da formação do indivíduo. Aqui adoto “teatro infantil” como o teatro *para* o público infantil, ou melhor, para todos os públicos, para toda família. Não enfoco o teatro *do* infantil, *da* criança.

Teatro para a criança ou teatro infantil pode proporcionar um momento rico em cultura, entretenimento e pode ainda contribuir para a educação. As definições adotadas para tais conceitos, tomadas de empréstimo do Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa (1ª edição ano 1988), são: *Cultura* é o conjunto dos conhecimentos adquiridos; a instrução, o saber. Conjunto das estruturas sociais, religiosas, intelectuais e artísticas que caracterizam uma sociedade. *Entretenimento* é divertimento. *Educação* é a ação de desenvolver as faculdades psíquicas, intelectuais e morais, que têm como resultado conhecimento e prática dos hábitos sociais.

Mas ainda é muito comum ouvir o termo ‘teatro infantil’ usado de forma pejorativa. Como se seus profissionais não precisassem de (in)formação e experiência. Carlos Augusto Nazareth cita em seu artigo “o teatro infantil na cena do mundo” de dezembro de 2006:

Na atualidade, o seguimento da arte, chamado Teatro Infantil, está estruturado ou engessado em uma série interminável de palavras, que nomeiam, de forma vaga e por vezes equivocada, o universo do Teatro Infantil.

Faz-se cada vez mais necessário a necessidade de um estudo aprofundado desta expressão artística tão importante na construção do indivíduo. (NAZARETH, C. A. 2006 Pag. 1)

Quanto à literatura, é vasto o material para quem quer conhecer e pesquisar sobre o ‘teatro adulto’. Não ocorre o mesmo com o teatro infantil. Nazareth afirma que “Enquanto o teatro infantil estiver fora das discussões acadêmicas, dificilmente ele conseguirá atingir um status de Arte Maior.” Portanto acredito que não basta *fazer* o teatro infantil, ele também tem que ser *pensado*.

Até mesmo por parte de quem faz o espetáculo de teatro para as crianças vemos enganos a respeito do quão importante é essa arte, e do quão importante é não

subestimar a inteligência do espectador, não importa quantos anos de vida ele tenha. Carlos Leredo em seu artigo “o olhar exilado das crianças”, publicado no *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* N° 49-50 em junho de 2003, reflete a respeito dessa idéia errada de teatro infantil:

... oferecer às crianças, em forma de redoma, uma fantasia bondosa, repleta de estereótipos bobos, que se compadecem em um banho estético frouxo, de cores estridentes e simplistas em relação à estrutura argumental. A redoma é portadora de uma linguagem infantilista, plena de diminutivos e de melodias pobres, tons e timbres agudos e em stacatto. Em relação aos conteúdos, estes vêm acompanhados de um enorme esforço de reducionismo – com o objetivo de facilitar o entendimento verbal - cheio de dicotomias evidentes, de discursos morais repetitivos, e de estórias previsíveis. Para não machucar a sensibilidade do espectador, as emoções são narradas ou falsificadas, mas nunca vividas e autênticas. (LEREDO, C. 2003 Pag. 4)

Portanto para quem faz teatro para o público infantil deve existir sim a preocupação em entreter, mas também deve haver estudo e sensibilidade. Afinal a platéia encontra no espetáculo exemplos a seguir e exemplos a não serem seguidos. É ali que ela encontra possibilidades a serem refletidas. A construção do “eu” é, ao mesmo tempo, a construção do “não eu”, como afirma Wallon (no livro de CARRARA, Kester (org.), Introdução à Psicologia da Educação, Avercamp, 2004). Por isso se torna importante que os espetáculos tenham uma abrangência maior do que certos padrões já estabelecidos, autores, diretores e intérpretes devem se aprofundar no universo infantil, atenção para a palavra *universo*. Não é unidimensional, como normalmente se vê representado, é antes um *universo* de formação de valores, em um período de senso crítico apurado, porém sem preconceitos. Teatro para criança não deve ser bobo e simplista.

Enfim, a arte do teatro para crianças é um meio de educação e sensibilização e assim como em espetáculos adultos e acadêmicos, o teatro infantil envolve pesquisa. Stanislavski tem uma frase famosa em que afirma que:

O teatro para crianças deve ser realizado como o teatro para adultos, porém melhor... (STANISLAVSKI C. In: Camarim nº 42 Pag. 24)

## **CAPÍTULO I**

### **1 - OBJETIVOS E ORIENTAÇÕES DESSE ESTUDO MONOGRÁFICO**

#### **1.1 - Bases éticas e teóricas**

Em aula com o Professor Doutor da Universidade de Brasília Jorge das Graças Veloso conheci o conceito do sociólogo francês Michel Maffesoli, de que o ideal é que nos coloquemos em situações de “análise” com o que ele chama de ‘amoralidade ética’. Este não é exatamente um conceito, por não ser conhecimento científico e por poder sofrer modificações. A ‘amoralidade ética’ supõe “abrir mão de seus valores para que não se estude o outro pelo prisma dos seus valores, de suas verdades”. Certamente é um desafio, mas em suma, utilizei o “conceito” para assistir aos espetáculos tentando compreender as origens de cada um e seus objetivos individuais. Afinal foram pensados por pessoas e grupos diferentes e têm importâncias e qualidades individuais, como diz Jorge das Graças Veloso tudo tem seu porque e sua importância. Está posto na carta da transdisciplinariedade (declarações dos fóruns de cultura da UNESCO):

A diversidade cultural constitui a reserva que a humanidade possui de respostas ao ambiente apreendidas ao longo dos tempos e que tornam possíveis a co-existência e ao auto-reconhecimento. A diversidade cultural deve ser respeitada e preservada não apenas para dignidade de seus membros, mas também para a sobrevivência da herança comum da humanidade. A co-existência cultural implica respeito mútuo e deve evitar a dominação de uma cultura sobre outras.  
(Carta da transdisciplinariedade Pag. 17)

Esses pensamentos desembocam em conceitos que eu, pessoalmente, uso sempre: não existe “o inferior”, não podemos partir de preconceitos. Logo, parto da idéia de que cada forma, cada linguagem de teatro e mais especificamente de teatro infantil, tem sua importância. Para mim o mais importante é que, independente das escolhas de montagem e linguagem, o espetáculo cumpra as funções já citadas anteriormente, as de proporcionar cultura, entretenimento e educação.

Sugiro vermos a educação por outros prismas que não os de costume (ciência e técnica ou teoria e prática). Tomo de empréstimo o que Jorge Larrosa Bondía (da



Universidade de Barcelona, Espanha) define em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, do ano de 2002, da seguinte forma: educação = experiência e sentido. Ele afirma que pensar não é apenas raciocinar ou calcular e sim experienciar, dar sentido. Sendo que essa ‘experiência’ se faz cada vez mais rara por excesso de julgamento, falta de tempo, excesso de trabalho, e excesso de opinião. Ele define experiência como aquilo que nos toca, o que precisa de disponibilidade, o que depende de uma ruptura com o cotidiano, de suspender o automatismo das ações. O *saber* dessa experiência é extremamente pessoal, mesmo que duas pessoas passem pela mesma situação, a experiência será diferente para elas. Por fim, experiência, para o autor, é *estar poroso, se deixar afetar*. Não se pode “pré-ver” nem “pré-dizer”.

Por esses motivos a criança é normalmente mais disposta a *experienciar* do que o adulto, portanto os espetáculos direcionados para elas devem ter comprometimento ético e amor. Amor, aqui posto, no sentido mais amplo da palavra. Esse amor exclui a arte para a infância apenas pelo prisma comercial, ele infere a necessidade da pesquisa, da técnica e da *vontade* de apresentar um bom espetáculo. Paulo Freire afirma que não há educação sem amor, e que no amor e na educação não há imposição. Da revista Camarim nº 42 no artigo escrito por Gabriel Guimard em 2008:

o teatro destinado a qualquer faixa etária deve ter, antes de mais nada, seriedade, competência e talento. Deve ter pesquisa de texto, da concepção de direção, da interpretação de atores, enfim de todos os outros elementos que compõem a construção de um espetáculo de qualidade.

Porém, é importante deixar bastante claro, que pelo fato de o teatro adulto e o infantil serem o mesmo Teatro, os dois deveriam ter direitos iguais, o que de fato não ocorre quando da divisão dos orçamentos das secretarias de cultura, na forma de elaboração dos editais e prêmios, ou ainda na forma como os agentes culturais e programadores, de uma maneira geral, se relacionam com o teatro para crianças e a produção cultural dirigida ao público infantil.

O que é produzido artisticamente para crianças, não é considerado como ‘obra de arte’! (GUIMARD, G. 2008 In: Camarim nº 42 Pag. 24)

E por que não? Talvez ainda não esteja clara a importância do teatro infantil. Essa diferença na divisão de orçamentos deixa claro que o teatro infantil ainda não está em destaque no cenário cultural brasileiro, embora existam excelentes profissionais atuando na área. A meu ver, o trabalho com o público infantil deveria estar mais em

foco por trabalhar com um público ainda em formação de conceitos e de caráter e mais ainda por ser mais disposto a aprendizagem e a experiencição. A esse respeito comenta Humberto Braga no 'I catálogo livre do teatro infantil' de 2009:

A educação divorciou-se da cultura e isto não contribui para a formação integral do cidadão. Estamos mergulhados na sociedade da informação, perdendo, progressivamente, um pouco “das nossas identidades” e vendo o mundo cada vez mais fragmentado. Neste novo descompasso, o teatro para crianças toma aqui uma dimensão incalculável. As linguagens artísticas ampliam a sensibilidade infantil e acrescentam valores essenciais do humanismo com conseqüências na reflexão posterior sobre ele mesmo como cidadão e sobre a sociedade em que vive. (BRAGA, H. 2009 Pag.15)

Mas o que é e o que não é *para* criança? Carlos Leredo reflete a esse respeito em seu artigo o “olhar exilado das crianças”. Carlos fala sobre o ponto de encontro entre arte e infância e chega ao tema *imaginação*. O autor também fala sobre o que o adulto acha que a criança deve aprender, e aponta essa postura como um erro comum na sociedade porque dessa forma o adulto acaba filtrando as informações, o que leva ao simplismo. Ele cita:

Quanto maior é a força da ausência de limite, quanto maior é a ausência de figuração, maior capacidade tem de se converter em forma, de produzir a figuração; e esta idéia central de Nietzsche se pode pensar como transfiguração do mundo. (LEREDO, C. 2003 Pag. 5)

Portanto outra base que se faz presente é a importância da imaginação no trabalho para as crianças. A arte do teatro para o público infantil mostra-se complexa por precisar de pesquisa, envolvimento, preocupação pedagógica, preocupação com o divertimento e com a imaginação. Não se pode ter limites para a alimentação do lúdico. Quando coloco o que o teatro infantil pode proporcionar, em momento algum afirmo que o “teatro adulto” também não possa, apenas não é meu foco.

## **1.2 - A criança e as leis**

O teatro se comunica com a criança e por meio da imaginação que ele propicia, ela tira suas próprias conclusões daquilo que os personagens estão vivenciando, e dessa forma ocorre a formação do indivíduo, aos poucos. Por isso, pela importância do teatro para a educação e para a construção do indivíduo, passou a ser assegurado por lei, no

Estatuto da Criança e do Adolescente, o direito ao lazer e à cultura para as crianças e para os adolescentes. Além de o direito de vivenciarem atividades que ajudem e incentivem no seu desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social.

Logo, educação abrange as manifestações culturais, o que também é assegurado pela Lei de Diretrizes e Bases (Lei 9394/96) , assim como o incentivo a pesquisar e divulgar cultura, pensamento, arte e saber. De acordo com os parâmetros curriculares nacionais (PCNs Arte de 1997) o ensino em artes trabalha sensibilidade, reflexão, percepção, imaginação e trabalho em grupo, contribuindo como socializador. Podemos afirmar que os mesmos benefícios podem ser atribuídos à apreciação artística. A arte permite que a criança se posicione criticamente, utilizando intuição memória e raciocínio. Incentiva cooperação e respeito... A arte desenvolve atividades rítmicas, melódicas e criativas. Quando coloco “a arte” me refiro a idéia completa do estudar, fazer, apreciar e analisar.

Segundo Ana Mae Barbosa, a arte propicia a construção de *um outro* saber, que não necessariamente tem uma base intelectual. Em sua Metodologia Triangular, Ana Mae defende a importância da contextualização histórica, do fazer artístico e da apreciação artística. Pode-se inferir que assistir espetáculos teatrais faz tão parte da educação artística quanto a matéria dada em sala de aula. Assim como o espetáculo deve beber da pedagogia, a escola deve beber do espetáculo. A área do teatro infantil é delicada e precisa ser realizada com cuidado pedagógico e cultural. Os espetáculos devem incentivar a reflexão, a criatividade e a análise crítica de seus expectadores, sem perder o cuidado estético. Acima de tudo é preciso que se respeite a inteligência da criança, deve-se ser verdadeiro.

O teatro infantil é rico de funções (quando propriamente realizado) no processo de formação da criança. Cumpre não só função integradora, mas dá oportunidade para que ela se aproprie crítica e construtivamente dos conteúdos sociais e culturais de sua comunidade e propicia imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio. Vemos a importância de levar as artes cênicas para dentro das escolas e as escolas para os teatros, lembro novamente a proposta triangular de Ana Mae Barbosa fundamentada

em três eixos de ação: fazer artístico; apreciação da obra de arte; e história da arte.

Carlos Laredo em 2003 cita Pascale Mignon em seu artigo:

O interesse para mim da chegada do teatro nas escolas infantis e nas creches, assim como a chegada do conto, da música ou de qualquer outra forma diferente de arte, reside na abertura sobre a imaginação, essa imaginação sem a qual não se pode construir, a que nos permite ser criadores, diferentes dos demais e que nos permitirá tolerar a diferença. (Pascale Mignon, psicoterapeuta e formadora no Grape [Grupo de investigación y de acción por la infancia], Francia). (MIGNON, P. In: LEREDO, C. 2003 Pag. 4)

O fato de que seja essencial uma preocupação pedagógica não significa que o teatro infantil deva ser cheio de lições de moral passadas de forma desinteressante. Não se pode correr o risco de que o espetáculo se distancie completamente da criança, ela precisa ter prazer em assistir. O espetáculo deve propiciar a seu público essa possibilidade do trabalho da imaginação. Wallon afirma que o processo de aprendizagem é dialético, portanto não cabe nesse processo o uso de verdades absolutas, o ideal é que se reforcem direções e possibilidades. O teatro para a criança não deve ser bobo, nem cheio de recursos tecnológicos e nem deve ter uma moral explícita. E ainda, deve agradar não só as crianças, afinal se for um espetáculo interessante, inteligente e bem feito vai agradar a todos os públicos.

## **CAPÍTULO II**

### **1 – O CONCEITO DE INFÂNCIA E O TEATRO INFANTIL**

#### **1.1 – O conceito de infância**

Especialmente na Idade Média, não havia espaço para a infância, os meninos desde cedo eram treinados para a guerra. No século XVII, as crianças morriam com muita frequência devido às condições precárias de higiene, o que resultava no fato de que as crianças eram consideradas substituíveis, assim como muitas morriam, várias outras nasciam.

É com a Modernidade que o conceito de infância começa a ser formulado, em um processo gradual, sendo adquirido historicamente e socialmente. A invenção da imprensa tem um papel primordial nesse processo, pois permitiu que a escrita passasse adiante o conceito de infância. Ainda assim é um processo gradual. Nos Estados Unidos, por exemplo, o aniversário das crianças só passa a ser comemorado depois do século XVIII.

Somente a partir do século XIX surge o conceito de infância, antes disso a criança era considerada “um adulto de tamanho reduzido”, suas roupas e responsabilidades eram semelhantes às dos adultos. O conceito de vergonha, especialmente com relação ao sexo, e a idéia de que a criança não podia falar dos mesmos assuntos que os adultos nem frequentar as mesmas festas, são ideias que contribuem para a construção do conceito de infância, para que a criança seja diferenciada do adulto em vários quesitos. Somente com essa diferenciação é que se pode entender que existem necessidades específicas na infância.

No Brasil somente em 1930 passamos a ter um olhar específico com relação à educação infantil. E somente em 1996 tivemos a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente.

O processo gradual com o qual foi construído o conceito de infância e levantada a importância da diferenciação da vestimenta, do vocabulário e do jogo e da brincadeira exercitando a imaginação e a fantasia para a criança, vem sendo desconstruído como afirma Neil Postman em seu livro de 1999, O Desaparecimento da Infância. Postman chama a atenção para o fato de que, cada vez mais, crianças ocupam lugares antes

inimagináveis na sociedade: meninas de 12, 13 anos fazem sucesso como modelos vendendo uma imagem de mulher adulta e sexualmente atraente. Os jogos de criança que antes eram vistos nas ruas, pois eram jogados apenas para o prazer, exercitando o lúdico, são menos vistos, a cada dia que passa, pois eles acontecem com um supervisor, um técnico, um diretor e acabam tendo como objetivo a fama.

Para onde quer que a gente olhe, é visível que o comportamento, a linguagem, as atitudes e os desejos – mesmo a aparência física – de adultos e crianças se tornam cada vez mais indistinguíveis. (POSTMAN, N 1999 Pag. 19)

Interessante que ao observar a história vemos primeiro a construção, e agora a desconstrução do conceito de infância. De fato, é possível imaginar que seja uma construção cíclica e que no futuro quando a infância estiver desconstruída vamos precisar reconstruí-la, por isso acho importante a valorização do lúdico no teatro para crianças. Dentro das pressões do mundo moderno e do alongamento da adolescência, torna-se um desafio proporcionar às crianças os prazeres de se aproveitar o período da infância.

Lembrando que a necessidade da presença do lúdico, da valorização da imaginação e do incentivo ao sonho não significa, nem por um momento, que deva ser utilizada uma linguagem boba, muito pelo contrário, se for utilizada uma linguagem “abobalhada” aí sim que a criança não vai se identificar e vai procurar entrar mais depressa nos universos adolescente e adulto.

Postman indica a responsabilidade da má utilização da televisão no desaparecimento da infância, mas também lembra que a televisão apenas passa adiante conceitos do modo de vida da sociedade atual. Ele afirma que a facilidade de acesso à televisão faz com que crianças assistam programas que nem sempre são indicados para sua faixa etária, e também indica a problemática do que está sendo transmitido: são vinte e quatro horas de programação, todos os dias da semana e eventualmente os assuntos postos em pauta falam da intimidade de uma forma inadequada para as crianças. Além do que, até mesmo os programas dirigidos para a infância, mostram crianças trabalhando, namorando, se vestindo e se portando como adolescentes e adultos. Normalmente, dentro das dinâmicas familiares, o tempo que é dedicado a criar

suas crianças é mais escasso graças à vida moderna e a supervalorização do trabalho, logo os filhos podem passar mais tempo fora de casa ou assistindo televisão do que em atividades familiares.

Postman afirma que há apenas dois segmentos aos quais interessa “manter a infância”, a família e a escola. A meu ver cabe também à arte-educadores, atores, escritores e “fazedores” de teatro infantil em geral, cuidar das manifestações culturais para a criança e dessa forma ajudar a manter o conceito de infância.

Sobre a diferença entre televisão e teatro Manoel de Lemos Barros Neto afirma em seu livro de 1943, *A psicanálise do teatro infantil que o teatro é terapêutico*:

nem televisão, nem cinema substituem o teatro na sua função terapêutica e conscientizadora. A sua importância se dá em virtude do contato vivo com o ator (BARROS NETO, M. de L. 1984 Pag. 14)

Ele afirma que o teatro infantil tem um importante papel na construção do indivíduo através da transferência entre espectador e personagens vividos. Ele também destaca a importância da diversão nesse processo, além da experimentação da empatia (que ocorre quando o espectador pensa no que faria caso estivesse na situação da personagem).

Através da identificação projetiva, Neto afirma, a criança pode compreender instintos próprios, e coloca a importância do teatro não só como divertimento, mas também como uma forma de compreensão, vivência e expressão de sentimentos e emoções. Ele vai mais adiante e coloca também a função de purificar os sentimentos do espectador, através, ainda, da identificação projetiva.

Aprofundando-se ainda mais nas necessidades de cada faixa etária dentro da infância, Neto diz ser importante que haja nos espetáculos essa diferenciação, uma vez que, por exemplo, a criança de três anos está em uma fase completamente diferente da de seis anos, como divide a psicologia.

## **1.2 – Breves anotações do histórico do teatro infantil (no mundo, no Brasil e em Brasília)**

O teatro infantil é um ramo que cresce a cada dia e a sua demanda assim como sua produção são muito mais significativas do que o material a respeito e do que o respeito que o teatro infantil tem na área artística. Aqui, na maior parte do histórico, me apoio em Fernando Lomardo e seu livro de 1994 *O que é teatro infantil?* por ser o trabalho mais detalhado que encontrei sobre a história do teatro para crianças no Brasil. Ele explica a existência do teatro feito por adultos para crianças e do teatro feito por crianças, normalmente de caráter pedagógico. Para evitar confusões ele designa termos diferentes para cada um deles: no primeiro caso teatro para crianças e no segundo teatro escolar, teatro educativo ou teatro-educação. Ele aponta que somente no século vinte (e mesmo assim na segunda metade do século) o teatro infantil deixa de ter esse caráter exclusivamente didático e passa a ser considerado arte, atividade artística.

Nesse estudo monográfico não foco o teatro feito por crianças, meu enfoque é o teatro feito para crianças, portanto quando digo teatro infantil me refiro ao que Lomardo chama de teatro para crianças.

A partir da década de 70 o teatro infantil passa por um período de aceleração e a produção fica mais intensa, mesmo assim ainda se observa a predominância de um tom didático.

Contar uma historia livremente e deixar que a criança absorva por si mesma o que lhe é pertinente é atitude recente, e as questões inerentes a essa atitude só agora começam a ser problematizadas. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 8)

Lomardo aponta que a noção de que a criança de hoje é o adulto de amanhã é responsável por vários erros na hora de se fazer teatro para crianças. Afirma ainda que o teatro infantil, enquanto modalidade artística, não é bem documentado, mas historicamente a base do teatro é o jogo dramático e a base do jogo dramático é o faz de conta.

Jogo dramático pode ser a brincadeira da criança por livre e espontânea vontade ou pode ser um jogo guiado para a obtenção de um objetivo, normalmente pedagógico. O jogo dramático espontâneo começa nas culturas primitivas com os ritos da caça e da fertilidade por exemplo. Já o jogo dramático dirigido começa no Renascimento como treinamento catequético da igreja católica.



Os primeiros registros que se tem de teatro infantil datam do Séc. III a.C na China, com espetáculos de bonecos em casas de famílias mais ricas para as mulheres e para as crianças. Antes mesmo disso, outras formas de arte, hoje famosas entre as crianças, eram utilizadas para entreter adultos, são elas as formas animadas como bonecos, mamulengos, fantoches e marionetes.

Entre os séculos XV e XVII surge a *commedia dell'arte* com características que certamente agradavam as crianças e com personagens-tipo que até hoje são muito utilizados para a infância como o Polichinelo, o Pierrot, a Colombina e o Arlequim. Mesmo com o fim da *commedia dell'arte* o Polichinelo foi absorvido por várias outras culturas e se transformou no Punch dos ingleses, e no nosso João Redondo ou João Minhoca, entre vários outros em outros países.

Muito do que hoje é considerado para crianças veio de histórias que nasceram no imaginário popular, mas vão sendo moldadas de acordo com cada cultura, e normalmente perdem o caráter popular para serem transformadas em instrumentos de moralização.

A primeira peça infantil de que se têm registro data de 22 de abril de 1781 no Palais Royal em Versalhes, se tratava do Spectacle de Enfants de France de Dominique Séraphin com seu Teatro de Sombras (modalidade que nasceu na China, antes de Cristo). Lomardo diz que “Até o século XX as poucas manifestações teatrais dirigidas à criança permanecem quase que exclusivamente restritas ao teatro de formas animadas (bonecos e sombras).” Com raras exceções para o teatro dos jesuítas como o do frade Giovanni Bosco que traçou regras para garantir que seu teatro educativo para crianças fosse de alta qualidade. Cresce assim a preocupação pedagógica com o teatro infantil, muito disso se deve também à influência de Maria Montessori e Jonh Dewey, que consideravam mais as especificidades da infância. O teatro infantil ganha destaque, então, como procedimento pedagógico.

Entre os séculos XI e XX, surge na União Soviética o Teatro da Criança, a primeira companhia profissional com atores adultos representando para crianças, com o objetivo de formar o cidadão socialista, com formas rígidas de difusão de sua arte.

Depois da segunda guerra mundial surgem muitas companhias de teatro infantil na Europa, que segundo Lomardo tinham como motivação:

em primeiro lugar, a necessidade de oferecer às crianças uma espécie de válvula de escape, após seis anos de horrores; em segundo lugar, o reconhecimento, cada vez maior, por parte dos educadores, da arte como instrumento importante no processo educacional. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 23)

Em 1952 a UNESCO promove em Paris O Congresso Internacional de Teatro Infantil que discutia o teatro de e para crianças com a participação dos países: África do Sul, Áustria, Bélgica, Brasil, Cuba, Dinamarca, Estados Unidos, França, Grécia, Holanda, Itália, Noruega, Reino Unido, Suécia e Suíça. Lomardo afirma:

não tenho conhecimento da realização de um segundo congresso semelhante ao primeiro, o que nos leva a concluir que: ou deram-se por satisfeitos com o primeiro (o que talvez signifique o cumprimento de pelo menos parte das tais resoluções), ou o total desinteresse voltou a grassar entre os órgãos oficiais. (LOMARDO, F. 1994 Pags. 30-31)

As ‘tais resoluções’ de que ele fala são que se tenha “mais uso do teatro na educação”, que os educadores sejam “o mais possível treinados nas técnicas necessárias, para atingir um alto padrão de qualificação” e que “isto será estabelecido de acordo com as possibilidades e o sistema educacional de cada país” e “a inclusão do estudo do teatro e seus métodos na formação do professorado”. Lomardo afirma que as resoluções gerais são muito vagas, mas que as específicas são relativamente detalhadas e que seria bom se elas fossem cumpridas, mas que não se tem conhecimento do cumprimento delas aqui no Brasil.

No Brasil, os primeiros contatos com o teatro aconteceram no século XVI, período barroco, início do Brasil colonial, com o padre José de Anchieta. Ele utilizou a arte para catequizar os índios. As peças eram apresentadas pelos próprios índios e faladas em tupi-guarani, português e espanhol.

No início do Brasil colônia o teatro encontra dificuldades, primeiro pelo simples fato de que Portugal não era expressivo nesse campo artístico e até mesmo as manifestações artísticas locais aqui em Pindorama (como os pequenos folguedos e

rituais dos índios) não sobreviveram à invasão cultural da Europa... Outra dificuldade foi a demora do desenvolvimento da colônia, demorava a aparecer vilas e cidades, o que atrasava a formação de público, e sem público não tinha porque ter teatro.

O panorama não sofre grandes mudanças até que o Marquês de Pombal escreve uma carta ao vice-rei Marquês do Lavradio indicando os benefícios de se construir teatros (chamados casas da ópera) na colônia, uma vez que teatro educa. Mesmo que houvesse uma porção de restrições a respeito do que podia, ou não, ser apresentado, esse episódio é um marco importantíssimo na história do teatro no Brasil. O gênero teatral foi crescendo cada vez mais no Brasil, e outros autores de grande importância no cenário do “teatro adulto” foram surgindo... Mas e o teatro infantil?

Ainda no século XVII as manifestações populares no Brasil também contavam com o teatro de bonecos que não era destinado especificamente ao público infantil, mas tinham a presença dele. Outras manifestações eram os circos ambulantes e os espetáculos caseiros como A Revolta das Flores, da princesa Isabel, mas em sua maioria, assim como na Europa, o teatro é associado à sua função pedagógica.

Em 1905 a editora Francisco Alves publica Teatrinho, de Coelho Netto e Olavo Bilac e depois Teatro Infantil seguido de Poesias Infantis. Como afirma Lomardo:

os volumes pretendiam ser uma linha de frente contra o que os autores consideravam ‘desvios’ na educação que as crianças então recebiam nas escolas – por exemplo, o destaque dado ao aprendizado do francês em detrimento da língua portuguesa – e também inculcar valores morais como a solidariedade, o respeito ao homem e à natureza, a coragem etc. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 34)

Em 1915 é publicado Carlos Góis para crianças, mas são textos cheios de lições de moral impondo regras de comportamento passivo.

A preocupação do adulto em afirmar o que ele considera exemplos de inferioridade da criança dominará grande parte da dramaturgia para crianças até a década de 50. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 35)

Contemporâneos, o Tablado e os Artistas Unidos, não encaram a criança como um ser inferior. Os Artistas Unidos estreiam O Casaco Encantado de Lúcia Benedetti em 1948 que é um marco no teatro infantil pela profissionalização dos seus atores (o

que já tinha sido “ensaiado” por Valdemar de Oliveira e Paschoal Carlos Magno em 39 e 44). Finalmente a produção teatral para a criança ganha o *status* de profissional. Outro fato inédito foi o tempo que o espetáculo permaneceu em cartaz, um ano fazendo viagens por todo Brasil. Fernando Lomardo coloca o texto de Lúcia Benedetti como o pontapé inicial do teatro infantil profissional no Brasil. Com destaque para os seguintes: A Revolta dos Brinquedos de Pernambuco de Oliveira e as várias peças de Maria Clara Machado entre vários outros. Várias obras surgem da adaptação dos contos de fadas que Lomardo define:

Os contos de fadas são narrativas seculares que em dado momento foram graficamente registradas por algum pesquisador (Grimm, Perrault etc.) e seu conteúdo pode ser interpretado de diversas maneiras. Essa é uma de suas maiores qualidades, como também de qualquer expressão verdadeiramente artística. (LOMARDO, F. 1994 Pags. 41-42)

Mas Lomardo critica algumas formas de adaptação que opta por retirar dos contos toda forma de ‘violência’ e fazem questão de deixar a moral explícita o que as deixa “simplista, didáticas e mesmo frias, desprovidas de simbolismo e emocionalidade”. Isso ocorre com muita frequência nos anos 60, mas ainda nos dias de hoje temos muitos exemplos de situações desse tipo. Lomardo aponta ainda outros problemas relativos a adaptação e à encenação de textos infantis:

a descaracterização do conteúdo simbólico não é o único aspecto que compromete a dramaturgia desse período. Conflito (mola-mestra da ação) fraco ou mal definido, trama pouco desenvolvida, personagens mal delineados, soluções insatisfatórias são características comuns na produção teatral do período. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 43)

Em 1951 ocorre o primeiro Congresso Brasileiro de Teatro “o teatro para crianças e adolescentes: bases psicológicas, pedagógicas, técnicas e estéticas para a sua realização” a intenção é maravilhosa, mas ler os trechos do congresso causa decepção, o teatro infantil é tratado apenas como ferramenta didática e diz que a criança deve merecer assistir a um espetáculo, que ele deve sempre ser cobrado, diz que a platéia é como um depósito de idéias e emoções. O próprio Lomardo chama atenção para o descaso com o prazer e com o divertimento, ele concorda que o teatro tem sim grande alcance psicológico, mas as emoções não devem ser treinadas dessa forma militar. E a

preocupação mostrada é em formar uma platéia adulta, quando a preocupação central devia ser a platéia infantil.

Lomardo comenta o artigo da revista *Dyonisos* nº 3 onde o dramaturgo Odir Fraga critica a preocupação do teatro infantil com o aspecto comercial, mas acaba se contradizendo dizendo que o teatro precisa sobreviver e que no futuro precisa de um aumento de público, Lomardo faz sua crítica quando comenta: "ou seja, tudo bem preocupar-se com o aspecto comercial – desde que seja o aspecto comercial de amanhã". No nº 4 dessa mesma revista o também dramaturgo Ricardo Braga diz que o teatro infantil deve ter falas "explicativas para que o espectador-mirim não seja obrigado a raciocinar para concluir" sempre com um olho no público de amanhã.

Até aqui vemos a dificuldade de compreensão do que é, e do que necessita a criança. Por isso tantos chegam a conclusões erradas, certamente vestidos de boas intenções, afinal faltava conhecimento acerca do universo infantil, e lendo os conceitos, acredito que faltava também experiência no ramo. Basta trabalhar poucas vezes com o público infantil para perceber que se trata de um público extremamente inteligente, que não tem dificuldade de imaginar, fantasiar, raciocinar e concluir. Citando Lomardo:

Se estamos preocupados com o adulto de amanhã, é preciso também que esta preocupação não nos faça perder de vista a criança de hoje. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 50)

O Tablado, que é uma companhia-escola carioca, foi fundado em 1951, e a princípio não tinha como foco o teatro infantil. Aos poucos, no entanto, Maria Clara Machado envereda de vez para esse lado da dramaturgia e escreve vários textos consagrados no cenário do teatro infantil nacional que normalmente têm em seu enredo no seu conflito a questão da perda de algum bem, seja ele moral ou material, a divisão clara entre bem e mal, e personagens que dão ritmo a trama. Por mais que seus textos tenham essa divisão entre bem e mal, e que se encontre uma moral, ela nunca é explícita e ela foge do "ensinamento". Quanto a Maria Clara e o Tablado, vemos ao longo dos anos muitas opiniões, algumas favoráveis outras não. Mas o Tablado, sem dúvidas, é um importante marco para o teatro infantil nacional.

Com o golpe militar de 1964 o teatro infantil caminha para a intenção de passar a idéia do quanto tudo estava bem, não questionando o status quo. Mas também é um bom período para que surgissem novas obras, textos originais e com personagens mais bem delineados, surge nos personagens infantis uma nova característica, a de não aceitar as imposições sociais e atingir o êxito fugindo do conformismo.

A historiadora Maria Lúcia Pupo afirma que na década de 60 predomina no teatro infantil o *divertissement*, teatro focado no divertimento. Ocorrem também com mais frequência os julgamentos nos espetáculos, para se punir os malvados. Quanto a isso Lomardo cita Oscar von Pfuhl que afirma:

Mandam as boas normas – dos adultos, naturalmente – que o vilão seja castigado no final, para reforço da idéia ortodoxa de que ‘o crime não compensa’, mas a introdução de um novo conceito de Mal deve acarretar a busca de novas soluções para os problemas apresentados. (...) Deve ficar evidente para a criança que, na personagem que simboliza o mal, algo estava errado e devia ser mudado. (PFUHL VON, O. In: LOMARDO, F. 1994 Pag. 61)

Nos anos 70 a Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) passa a publicar também textos para crianças, e o prêmio “Molière” passa a ser também destinado aos melhores do teatro infantil. Em Curitiba ocorre o Seminário de Teatro Infantil, que depois passa a ser o Encontro Nacional de Teatro Infantil, voltado para o pensar do fazer e o educar dessa arte específica. O Instituto Nacional de Artes Cênicas, o INACEN, cria o projeto “Mambembinho” que além da premiação, promovia turnês em varias cidades brasileiras. É fundada em São Paulo a Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude, a APTIJ que entre outras coisas promovia oficinas.

Na arte-educação Lomardo destaca duas correntes. A contextualista e a essencialista. A primeira acredita na utilização da arte dentro de um contexto como meio para alcançar outros objetivos não artísticos, e a segunda acredita nos benefícios essenciais da arte. A literatura começa a produzir textos sobre teatro-educação, mas nada ainda sobre teatro infantil. Quanto a isso Lomardo diz:

Esse silêncio quanto ao teatro para criança na área editorial não é, no entanto, tão surpreendente quanto o descaso dentro da própria classe teatral e dos órgãos públicos ligados ao teatro. (LOMARDO, F. 1994 Pag. 68)

Lendo o que Lomardo aponta como erros na década de 1970, constata-se que esses mesmos erros ainda são cometidos, ainda observo muito preconceito dentro da área teatral com o teatro infantil. Ele comenta que a iluminação dos teatros não podia ser mexida para o espetáculo infantil porque os refletores estavam organizados para o espetáculo adulto. Passei por essa situação inúmeras vezes nos últimos anos, em pleno século XXI, assim como camarins improvisados porque os camarins dos teatros eram exclusivos dos espetáculos adultos. Em um infantil com um elenco de vinte pessoas, tínhamos que nos arrumar nas coxias porque os quatro atores do espetáculo adulto ocupavam exclusivamente os dois camarins do teatro. Parece-me cada vez mais importante que o teatro infantil conquiste seu espaço, por isso a importância de escrever sobre o assunto.

Esse panorama no final dos anos 70 leva a alternativa do “projeto-escola” nos anos 80. Nos anos 80 também vemos um aumento considerável de produções para crianças, muitas sem o devido cuidado e qualidade. Mas também tem os destaques positivos como o grupo Ventoforte de Ilo Krugli. Vemos em outros grupos uma valorização do folclore e da cultura nacional.

Ainda nos anos 80 é publicado o livro do terapeuta alemão Bruno Bettelheim, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. O livro indica os contos de fadas como um apoio à formação e à auto-afirmação da criança, como destaca o próprio Lomardo que afirma que essa obra abriu novamente as portas para as produções dos clássicos nos palcos. Começa também, graças às descobertas da psicologia, uma frente de trabalho para crianças que não se apoiava no humor somente, o que nos leva a uma revalorização do texto.

O maior saldo dessa tendência repousa no que se refere ao conteúdo. A noção de que o teatro para crianças deva ser, necessariamente alegre e situar os problemas no campo da compreensão objetiva da criança cede lugar à colocação de problemas também de ordem subjetiva, muitas vezes em forma de ação concreta, mas sempre relacionados ao processo interior da personagem, frente aos quais a criança age como interpretante, fazendo a sua própria leitura (LOMARDO, F. 1994 Pags. 83-84)

Em 84 é publicada uma obra que tem destaque até hoje entre os “teatro-educadores”, se trata do livro *Jogos Teatrais* de Ingrid Koudela que se baseia no

trabalho de Viola Spolin. E em 91 Maria Lúcia Pupo publica seu livro *No Reino da Desigualdade* que analisa as produções de teatro infantil na cidade de São Paulo entre 1970 e 1976 que conclui a produção como conservadora e conformista.

Aos trancos e barrancos vemos que, sim, o teatro infantil muito evoluiu ao longo dos anos, claro que ainda vemos produções de má qualidade, mas isso vemos também no teatro adulto e, como afirma o próprio Lomardo, em todas as outras profissões. Acho que a dúvida talvez seja: então o que é o teatro infantil de boa e o que é o de má qualidade? Na palestra “o processo criativo na produção artística para a criança” no dia 19 de outubro de 2011 com o palestrante Gabriel Guimard de São Paulo ouvi um termo me chamou a atenção: teatro para todos os públicos. Guimard explica que é assim que eles chamam o que aqui chamamos de teatro infantil faço então uma ligação com Lomardo que defende esse ponto de vista, de que o teatro dito infantil é na verdade livre e que ele deve ter a capacidade de atingir a todos os públicos.

Muito da história não se encontra em registros escritos. Em Brasília os primeiro relatos que aparecem destacados pelo livro *Histórias do Teatro Brasiliense* de 2004 com os organizadores Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho, são do mamulengueiro Chico Simões que fazia suas apresentações no início dos anos 60 em Taguatinga. Ainda no início da década de 60, o grupo Teatro do Estudante de Brasília nascido no Elefante Branco sob a direção de Maria José Braga Ribeiro, estréia *A Revolta dos Brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Em 61, Silvia Orthof exibe na TV Brasília seu programa infantil com bonecos. Nesse panorama cultural vale acrescentar a contribuição do boi do Seu Teodoro que veio do Maranhão para Sobradinho também em 61, e aqui mantém seu Centro de Tradições Populares (CTP).

Em 63, aqui em Brasília é inaugurada a academia de Ballet Norma Lília e em 69 surge como laboratório pedagógico para estudantes da UnB o TEMA – Teatro de Máscaras do Colégio Integrado de Ensino Médio. Ainda em 69 Orthof começa um grupo de estudos no SESI de Taguatinga e entre oficinas e apresentações se destacam *Pluft*, o *Fantasmilha* de Maria Clara Machado e *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto que foi uma montagem extremamente bem sucedida artisticamente como narrado no Livro *Histórias do Teatro Brasiliense*, mas pelo caráter humanitário o



espetáculo desagradou às autoridades e Silvia Orthof foi demitida e acaba voltando para o Rio de Janeiro.

O início do período da ditadura (de 64 a 83) acaba dificultando a produção artística em todo o País, mas também exerce uma influência muito rica uma vez que para passar pela censura os artistas tinham que usar muito a criatividade pra conseguir comunicar o que queriam, e o teatro virou um veículo importantíssimo nesse cenário. O ator José Regino, por exemplo, ingressou no movimento teatral a pedido do seu partido, para que ele influenciasse um grupo teatral de jovens.

Na década de 70, Luiz Gutemberg apresenta O Auto da Lapinha Mágica com figurinos de Athos Bulcão por todo DF. Nessa década começa a aparição de uma identidade brasiliense e em 73 surge o Teatro Espírita de Brasília (TEB) que ganha uma estrutura profissional, e no mesmo ano começa a Via Sacra Ao Vivo em Planaltina.

Junto com o TEB, o grupo Via Sacra Ao Vivo pode ser indicado como o grupo de maior continuidade em Brasília, completando nesse ano 30 anos. (CARVALHO, E. F. de 2004 In Histórias do teatro brasiliense Pag. 32)

Lembrando que o “nesse ano” ao qual o autor se refere é o ano de 2004. Eliezer aponta a década de 70 como extremamente fecunda no campo teatral brasiliense. Em 77 é criada a Federação de Teatro Amador do Distrito Federal (FETADIF) com o objetivo de registrar esses vários grupos que surgiram nessa época, são registrados cerca de cem grupos. Por tanta procura, a Fundação Cultural aprova o projeto Teatro às Segundas Feiras, que abria a sala Martins Penna do Teatro Nacional para os grupos da cidade.

Em 75 abrem o Teatro da Escola Parque e o Balão de Ensaio e o Teatro Galpão na 508 sul. De 77 a 79 o diretor Hugo Rodas apresentava com o Grupo Pitú a peça Os Saltimbancos de Chico Buarque de Holanda, baseado no texto Os Músicos de Bremen que é um conto de fadas escrito pelos Irmãos Grimm. O texto trata claramente da vitória do povo contra o poder vigente e opressor.

Hugo considera esse espetáculo revolucionário, pois apesar de ser um infantil, havia um grande destaque no trabalho corporal e havia também a necessidade de se ouvir e discutir os vários temas que o espetáculo preconizava. (CARVALHO, E. F. de 2004 In Histórias do teatro brasiliense Pag. 34)

O que o autor quer dizer com “apesar de ser um infantil”? Os saltimbancos é um dos trabalhos mais completos para a criança, ou melhor, para todos os públicos que nós temos. E o trabalho corporal no teatro infantil não é menos explorado que no teatro adulto, em muitos casos vejo o contrário.

Em 1976 é criado o Departamento de Artes na Universidade de Brasília, e em 78 começa o Projeto Cabeças de Néio Lúcio que tinha como objetivo juntar as cabeças que pensavam o fazer artístico na cidade e levar a arte onde o povo estava, acabou virando um momento de encontro na cidade e incentivou a criação de novos grupos de música, teatro. Também em 78 foi aprovada em lei a profissionalização do ator, que veio a somar na formação dos atores da cidade.

O grupo Esquadrão da Vida de Ary Pára-Raios surge em 78, mas só ganha esse nome em 79 quando Tetê Catalão escreve uma matéria sobre o grupo e o título é “o esquadrão da vida”. O grupo tem como seu forte a acrobacia e apresenta teatro de rua nas entrequadradas de Brasília. Hoje o esquadrão é comandado pelas filhas de Ary, que faleceu em 2003. O Esquadrão da Vida tem um esquema de teatro-circo, numa classificação “para todos os públicos”, agrada adultos, crianças, idosos...

Em 1979 é inaugurado no SESC da 913 sul o Teatro Garagem. Em 1982 a UnB forma sua primeira licenciada em educação artística. Na década de 80 o Projeto Platéia incentiva, com cursos e apresentações, grupos locais ligados à educação. Surge dessa iniciativa o Grupo Retalhos com Zé Regino e Chico Simões. Surge também o Grupo Trapo que da origem à Cia. Bagagem de Bonecos no Gama que é dirigida por Airton Maciano e Marco Augusto.

Ainda nos anos 80 a família Gomide sob direção de Carlos Gomide (o Carlos Babau), ex-integrante do Grupo Carroça, cria o Carroça de Mamulengos, um grupo mambembe. Nessa mesma década temos as atividades de Guilherme Reis “em espetáculos dinâmicos, bem humorados, e críticos” como aponta Eliezer, como exemplo A Revolução dos Bichos de George Orwell. O Grupo Cabeças, que tinha como um de seus diretores B. de Paiva, monta Chapeuzinho Amarelo, de Chico Buarque e Pedro e o Lobo, de Sergei Prokofiev.

Nos anos 80 é inaugurada em Brasília a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADMA) que forma, já em sua primeira turma, grandes nomes do teatro brasileiro. Na mesma época surge o Udi Grudi fazendo teatro de rua, mas o grupo passa a se especializar na linguagem artística e vira o Circo-Teatro Udi Grudi com montagens ditas para adultos e outras para crianças, mas com uma linguagem que geralmente se encaixa em uma classificação “para todos os públicos”, com destaque para os espetáculos A Menina dos Olhos, O Ovo e O Cano. O Udi Grudi tem um trabalho interessante de criação de instrumentos musicais a partir de material reciclado.

Ainda nos anos 80 vemos uma cultura vasta de mamulengo em Brasília, são exemplos os grupos Mamulengo Presepada de Chico Simões com sedes em Taguatinga e Samambaia, Grupo Circo Bonecos Riso com Mestre Zezito, Mamulengo Saruê com Agnaldo Algodão. É fundado o Grupo Carlitos com muitas produções infantis na cidade, idealizado por Raquel Lima arte-educadora.

Em 85 em Brasília é criado o Jogo de Cena, que funciona como vitrine do que acontece de artístico na cidade. Em 86 estréia a peça Branca de Neve agora no teatro com direção de Marcelo Saback. Em 89 A menina dos olhos, dirigida por Hugo Rodas em parceria com o Udi Grudi, estréia no espaço que atualmente é a FUNARTE. Também em 89 a cidade ganha mais um espaço para o teatro, a Oficina Perdiz e é criado o Departamento de Artes Cênicas da UnB.

O livro História do teatro brasiliense aponta uma diminuição considerável de grupos e espetáculos teatrais na década de 90. Muitos atores saem de Brasília para trabalhar em outras cidades inclusive no exterior.

Em 91 a Cia de comédia Os melhores do mundo ganha grande destaque e se apresenta hoje por todo o país e também no exterior. O gênero besteirol cresce rapidamente na cidade e outros grupos aparecem com a mesma proposta. Também em 91, José Regino cria o Celeiro das Antas com sede em Taguatinga e com vários trabalhos de destaque para crianças. Com grande destaque em trabalhos para crianças nasce também o grupo Mapa'ti com direção de Tereza Padilha e Marcos Martins de Souza, que entre seus projetos tem o caminhão do grupo que é utilizado em turnês por

todo o país. O teatro DETRAN surge com peças que educam com relação ao trânsito, dirigido por Eloísa Cunha e Magda Brandão.

Em 93, André Amaro cria o Teatro Caleidoscópio e em 96 Alberto Bruno e Antônio Fábio criam a Companhia da Ilusão que também trabalha com cursos para formação de atores. Em 97 a Cia. Teatral Piramundo começa seus trabalhos entre eles tem os que são voltados para crianças e envolve teatro de bonecos, a Cia. é dos responsáveis pela criação da Cooperativa Brasiliense de Teatro de 2002. Em, 2001 surge o Mundin Tiatre e Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores e o Cabeça Feita. Todos com integrantes ex-alunos e alunos do curso de Bacharelado da UnB.

Desde os anos 90 também têm destaque no cenário artístico da cidade os irmãos Adriano e Fernando Guimarães, hoje professores na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Em 99, Hugo Rodas dirige a Companhia dos sonhos com inúmeros talentos da cidade.

Outros espaços são inaugurados na cidade como o Teatro dos Bancários, o Teatro Goldoni, o Espaço Cultural Anatel, o teatro do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), o Teatro da Caixa (reforma), o Teatro Ulisses Guimarães, o Teatro Nacional Plínio Marcos (reforma) e a sala Helena Barcellos na UnB (hoje Teatro Helena Barcellos).

No ano 1999 é criada a Cia. Teatral Néia e Nando com espetáculos para o público infantil em cartaz todos os finais de semana desde seu nascimento, o que infelizmente é raridade na cidade. Em 2003 é fundada a Cia. Voar Teatro de Bonecos com sede no Gama. Em 2005 surge a Trupe de Argonautas com especialidade em circo-teatro e com sede no Plano Piloto. Em maio de 2010 a Voar Teatro de Bonecos organiza o 1º FESTIBRA – Festival de Teatro para a Infância de Brasília, onde se apresentam vários grupos da cidade, a segunda edição do festival acontecerá agora em dezembro de 2011.

A partir dos anos 2000 temos a efervescência do teatro musical no Brasil e no mundo e muitos espetáculos infantis seguem essa tendência. Outra técnica que também entra em grande destaque é a técnica do Palhaço que também encontra muito espaço no

teatro infantil de Brasília. Sendo assim temos muita diversidade no teatro da cidade, e no teatro infantil não poderia ser diferente.

Essa pluralidade de perspectivas que caracteriza a produção teatral da cidade é o que nos possibilita afirmar que não existe um *teatro brasiliense*, no sentido de uma identidade construída e compactuada entre os diversos atores sociais envolvidos em seu processo, mas sim várias identidades possíveis, que se compõem no jogo dialético das semelhanças e das diferenças, e na coragem e obstinação com que, a despeito de todos os obstáculos, concentram esforços artísticos em torno do efêmero. Daí a importância de olhá-lo sob uma perspectiva que abarque a dimensão polissêmica da arte e a pluralidade cultural que caracteriza as diferentes sociedades. (MARIZ, A. 2004 In Histórias do teatro brasiliense Pags. 86-87)

Daí a importância de, ao voltar o olhar para a produção teatral para o público infantil da cidade, não julgar os espetáculos por apenas um ponto de vista. É importante levar em conta a linguagem específica de cada espetáculo. Atualmente dois sites sobre o teatro para a infância se destacam com artigos, trabalhos monográficos, críticas teatrais e dicas de bons espetáculos, são eles o CBTIJ - Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude e o Cepetin - Centro de Pesquisa Estudo de Teatro Infantil.

## CAPÍTULO III

### 1 – PENSAR: O PEDAGÓGICO E O ENTRETENIMENTO

#### 1.1 – Educação e produto cultural

Ao apreciar a arte o conhecimento vai além do próprio “conhecimento” da forma como normalmente o encaramos e vira experiência (no sentido amplo que coloca Bondía – ver introdução). A afirmativa é de John Dewey como coloca o professor José Mauro em sua tese “Assim no teatro como na vida: experiência estética, leitura de mundo e consciência cidadã” de 2011. J. M. Barbosa ao falar de Dewey diz:

...ele afirmou que a ação artística está impregnada de significados, e a experiência estética se amplia para além do conhecimento...  
(BARBOSA, J. M. 2011 Pag. 42)

Portanto depois de apreciar a arte você se modifica como defende J. M. Barbosa, trata-se da “experiência estética como pilar da construção da cidadania” (Pag. 14). Na verdade, acredito que a toda e qualquer experiência o ser humano é modificado, nunca somos os mesmos. Mas a experiência artística oferece a oportunidade de mergulhar no lúdico, na imaginação, e muitas vezes em si mesmo, ajudando a viver experiências que não costumamos focar nos dias de hoje e que são muito importantes para a construção do *eu*. Por isso não acredito na “morte da arte”. De uma forma ou de outra, o ser humano a mantém, porque precisa dela. Contraponto interessante se pensarmos na falta de *status* que a arte encara. O professor doutor Jorge das Graças Veloso fala em “hipertrofia da musculatura do extraordinário, desvalorizando o cotidiano, o ordinário” resultado da pressão dos tempos modernos centrada em o que devemos ser e ter, mas nunca voltado ao que devemos sentir e experienciar. Acredito na arte a favor do sentimento e da experiência.

No princípio da tríade essencial de Ana Mae Barbosa (conhecer – fazer – contextualizar) é defendida a importância da arte nessa construção do *eu*. Ana Mae é citada por Sérgio Coelho Borges Farias em seu texto “o espetáculo como recurso pedagógico” de 2002. Farias afirma:

O espectador/receptor, de acordo com seu estado emocional e com as circunstâncias históricas em que ele vive e se formou, é capaz de

conferir à obra de arte um *sentido* particular no momento da apreciação, acrescentando-lhe elementos de sua própria subjetividade, trazendo-a para seu próprio contexto histórico e existencial, mais ou menos distanciado do sentido original proposto pelo autor... (FARIAS B. C. S. 2002 Pag. 722)

Ele lembra que ainda assim a obra de arte tem autonomia. A arte então tem em si, através da experiência estética, o poder de estimular a consciência crítica do espectador. Para tanto é preciso cuidado ao fazer teatro para a criança, cuidado aqui no sentido de responsabilidade, não de protecionismo. Responsabilidade com o espetáculo que vai ser apresentado para a criança (acredito nessa responsabilidade para o teatro em geral).

A estética da qual falamos, é definida por João Francisco Duarte Junior em seu livro de 2006 “O sentido dos sentidos a educação (do) sensível” como “vibrar em comum, sentir em uníssonos, experimentar coletivamente” (Pag. 13). Duarte Jr. diz que na atualidade com o excesso de informação e, ainda assim, com a falta de conhecimento e experiência, a arte se encontra em um lugar importante, o de educar o sensível, no sentido de “desenvolver e refinar os sentidos, os cinco sentidos inerentes ao ser humano e o sentido da sensibilidade. (pg. 14). Ele afirma:

é através da arte que o ser humano simboliza mais de perto seu encontro primeiro, sensível, com o mundo. (...) A arte não estabelece verdades gerais, conceituais, nem pretende discorrer sobre classes e eventos e fenômenos. Antes, busca apresentar situações humanas particulares nas quais esta ou aquela forma de estar no mundo surgem simbolizadas e intensificadas perante nós. (DUARTE JR. J. F. 2006 Pg. 22-23).

É preciso educar os sentidos para que se alcance uma educação sensível que se preocupa com a qualidade do conhecimento, mais do que com a quantidade. A esse respeito Vera Lúcia Bertoni dos Santos em seu artigo “Criança, Teatro e Dramaturgia” do livro de 2003 “A criança e a produção cultural do brincar à literatura” afirma que não é garantida a qualidade do teatro ou da dramaturgia para a criança pelo simples fato de fazer e assistir, ela diz:

Uma escolha equivocada (...) do espetáculo a ser apreciado pode pôr em risco o próprio sentido da experiência estética das crianças, favorecendo a disseminação de modelos estereotipados e empobrecidos de

representação teatral e, o que é pior, afastando cada vez mais as crianças da possibilidade de compreensão do teatro como uma forma criativa e prazerosa de pensar as relações entre os seres humanos. (SANTOS, V. L. dos 2003 Pag. 164)

Para Dib Carneiro Neto, o que atrapalha a qualidade é principalmente a idéia errônea de que a arte deve manipular, orientar e catequizar a criança. A arte é, e deve ser, mais livre que isso, a obra tem que deixar espaço para a construção livre de sentidos que o espectador vai fazer, assim como acontece no teatro adulto. Afinal a criança é um ser humano mais do que capaz de atribuir sentido e fazer conexões próprias. Em seu livro “Pecinha é a Vovozinha” de 2003, Carneiro Neto descreve “os dez pecados mais comuns cometidos nos palcos de teatro infantil” dos quais destaco “o desleixo com os diálogos” onde afirma que o português nem sempre tem a atenção que merece e acabam sobrando erros de construção frasal ou diálogos pobres, “o excesso de intenções didáticas” e “a obsessão pela lição de moral” que falam justamente dessa forma de subestimar a inteligência do espectador, da arte sem metáforas, super-explicada e “mastigada”, que leva mais em conta “passar a mensagem correta” do que proporcionar o contato artístico.

Acredito na importância da arte na construção do ser consciente, com capacidade de refletir e de se comprometer socialmente. São pontos em destaque no livro Educação e Mudança do ano de 1981, de Paulo Freire. Freire afirma que o ser humano está no mundo e interagindo com ele e com outros seres, logo precisa de valores como a importância do respeito, do amor, da educação do sensível. Vejo em Paulo Freire uma mistura dos campos do saber e do sentir, e concordo com seus pontos de vista, acredito que um não pode ser completo sem o outro. Compreendo meu “compromisso profissional com a sociedade” (como ele intitula seu primeiro “capítulo”) como: ajudar na educação do sensível, no sentir e no experienciar.

## **1.2 – Reflexão dos espetáculos assistidos e questionários aplicados**

A princípio gostaria de registrar a dificuldade que encontrei, porque não havia espetáculos em cartaz constantemente. Ao longo de um ano inteiro assisti apenas três espetáculos de diferentes grupos, felizmente no dia das crianças de 2011 a cidade



contou com dois festivais o *Outubro do Teatro para Crianças* no Teatro Mapati e a *Mostra de Teatro para Infância* na Funarte.

Ao todo, no período de um ano e meio assisti, para essa pesquisa, oito espetáculos de teatro infantil da cidade de Brasília, de diferentes grupos. Foram eles, na ordem em que os assisti: O mágico de Oz da Cia. Teatral Néia e Nando, Elizabeth tudo pode da Cia. YinsPiração, Zumm da Trupe de Argonautas, A história do balão vermelho do Grupo Celeiro das Antas, O Chapéu de Jorge Paz, Os meninos verdes da Cia. Voar Teatro de Bonecos, O menino e o sabiá da Cia. Teatral Mapati e Fragmentos de sonhos do menino da lua de Miriam Virna.

Após assistidos os espetáculos apliquei questionários para todos os grupos para melhor traçar o panorama do pensar e do fazer teatro infantil na cidade (um questionário por grupo, normalmente respondido pelo diretor do espetáculo), obtive resposta, nessa ordem, do diretor Jorge Paz, da Trupe de Argonautas, da Cia. Teatral Néia e Nando, da Cia. Teatral Mapati, da Cia. Voar Teatro de Bonecos, e das diretoras Miriam Virna e Luciana Martuchelli. Só não obtive resposta nem posicionamento do Grupo Celeiro das Antas. Estão eles no anexo B<sup>1</sup>.

Constatei alguns pontos interessantes pelos questionários, começo pela força que moveu a montagem dos espetáculos. O que fez os grupos montarem seu infantil específico. Percebi pelas respostas que normalmente surge de uma grande vontade pessoal, seja a paixão por um texto no caso da diretora Miriam Virna e da Cia. Néia e Nando que também diz ter como preocupação central “*Manter a importância da FAMÍLIA*”, seja a procura por “*um espaço de troca para discutir o alcance das nossas descobertas e técnicas*” como afirma a diretora Luciana Martuchelli, seja para ampliar o repertório do grupo no caso da Trupe de Argonautas, seja a vontade de falar sobre sentimentos e vivências nos casos do Mapati, da Cia. Voar e do diretor Jorge Paz que se

---

<sup>1</sup> Os questionários foram respondidos por: O Chapéu (Jorge Paz); Trupe de Argonautas (Pedro Martins); Cia. Teatral Néia e Nando (Armando Villardo - Nando); Cia Teatral Mapati (Tereza Padilha); Cia Voar Teatro de Bonecos (Lúcia Helena Corrêa da Fonseca); Fragmentos de sonhos do menino da lua (Miriam Virna); Elizabeth tudo pode (Luciana Martuchelli).

inspirou em temas como *“O ser humano, a tecnologia, o consumismo, a família, o sofrimento e problemas que o “homem” cria para ele mesmo e, a felicidade”*.

O mais interessante foi a relação do teatro infantil com um teatro, na verdade, de classificação livre. Pelas respostas vejo uma preocupação com a família e com um espetáculo que também seja dirigido aos pais. Luciana Martuchelli afirma *“Não penso em teatro infantil ou adulto, penso em teatro que dialoga com riqueza de metáforas, formas e idéias”*, Miriam Virna: *“Gosto da idéia de um espetáculo que pode interessar desde bebês ate adultos”*, Nando: *“Pensamos de maneira que seja um divertimento para adultos e crianças, não aceitamos pais dormindo na platéia”*, Lúcia: *“Para os pais também é uma chance de aproveitar um momento lúdico e poético”*. O caso mais interessante por esse prisma do teatro de classificação livre, foi o do Diretor Jorge Paz de O Chapéu, ele conta que *“Não pensei o espetáculo para as crianças, e sim para os adultos, mas como era um espetáculo de palhaço, os pais acabaram levando seus filhos que adoraram, e participavam muito do espetáculo, eles acabavam se transformando num personagem do espetáculo. Pensei em um espetáculo que fizesse o público pensar sobre os seus valores, queria mexer com os sentimentos deles, e fazer com que eles rissem deles mesmos. E o resultado é que as crianças, a maioria das vezes, faziam uma leitura do espetáculo melhor que os adultos”*.

É claro que o fato de o teatro também ser interessante para os pais não exclui o interesse das crianças, pelo contrário. Tereza deixa claro a posição central que a criança encontra em suas produções, e Pedro afirma que foi pensando como as crianças pensam que o espetáculo foi feito *“creio que a lógica infantil de pensamento, que muitas vezes parece absurda, foi o mais importante”* afirma.

Percebo que ainda não existe um consenso, até mesmo entre as pessoas da área, no que diz respeito à nomenclatura dos termos que envolvem o teatro para a infância. Vejo a utilização de muitos termos utilizados de forma pejorativa. Gosto quando a diretora Luciana Martuchelli diz *“queríamos transformar história em historinha”* se referindo à história da Rainha Elizabeth, porque ela não usa o termo historinha de forma pejorativa, como se fosse menos importante. Ela fala em aproximar a criança da história. Em contrapartida, na fala da diretora Miriam Virna identifico a preferência pelo termo ‘criança’ uma vez que acredita que o ‘infantil’ pressupõe algo menor: *“Pessoalmente,*

*prefiro a expressão “teatro para crianças” a “teatro infantil”. Não acho que o teatro para crianças seja infantil, afinal ele pode e deve ter uma concepção artística madura. Podemos dizer, por exemplo, que há muitas peças para adultos que são infantis, porque são superficiais ou mal acabadas”* Acho que temos que desvincular a palavra infantil do pejorativo, não podemos crer que “infantil” seja sinônimo de superficialidade. Pelo contrário. Lúcia Helena diz a respeito de sua relação com o teatro infantil que *“Bem, trabalho diariamente neste universo. Pensando, lendo, observando e praticando o pensamento e o fazer teatral para esta faixa etária”* acredito nessa força de vontade e de estudo para que o infantil não seja mais ligado ao que não foi estudado.

Mas porque apresentar um infantil? Luciana diz *“Em tempo de internet e multimeios criar um ambiente de presença é um desafio onde a criança interage com a presença dela e do ator, numa história que passa por uma experiência sinestésica e não apenas visual”*, Tereza: *“porque teatro é reflexão”*. As duas afirmativas, com poucas palavras, deixam claro aquilo que eu acredito serem duas características marcantes e essenciais do teatro.

Destaco as seguintes respostas para a pergunta do questionário *“Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)?”*.

Miriam: *“Gostaria de saber que o publico saiu tocado de alguma forma, seja pelo riso, pela emoção ou pela combinação dos dois”*

Nando: *“Buscamos o entretenimento educativo, mas de maneira leve e divertida”*

Pedro: *“Eu quero que eles saiam excitados com o fato de terem ido a um teatro e se divertido, que queiram participar daquele universo novamente. Gosto de pensar no resgate do lúdico e com o espetáculo ZUMM... a proposta é mostrar um mundo infantil, criativo, cheio de brincadeiras, amigos imaginários e de uma ótima relação entre pais e filhos”*

Jorge: *“Que os adultos saiam pensativos, com o conhecimento de que a felicidade só depende deles. Que os adultos e as crianças saiam felizes e esperançosos”*

Se o público sai dos espetáculos com os sentimentos como: alegria, prazer, emoção, diversão, conhecimento e esperança desencadeando um *transformar*, acredito que ele seja um teatro vitorioso. Foram espetáculos bem trabalhados e com características próprias, os profissionais a frente dos espetáculos são dedicados e fazem um teatro que não se preocupa só com os lucros financeiros, na maioria deles pude ver o amor ao teatro infantil e em todos eles a vontade de fazer um bom trabalho.

## CONCLUSÃO

De forma geral me diverti e me encantei e pude observar que a preocupação com a família está presente nos espetáculos e também nas respostas dos questionários. As respostas dos diretores levam a crer que como preocupação central eles tem o resgate do lúdico, e esperam que a platéia reflita sobre si e sobre seus atos com um olhar atento à magia.

Chego à conclusão de que a nomenclatura “teatro infantil” ou “teatro para crianças” poderia ser substituído por “teatro livre” ou “teatro para todos os públicos”, pois tem como característica o diálogo livre com riqueza de detalhes.

Tive, nesse trabalho, o objetivo de por em foco o teatro infantil (ou o teatro para todos os públicos) de Brasília, por saber que os artistas da cidade realmente trabalham duro para proporcionar bons espetáculos para a platéia, lembrando que nem sempre o que é considerado bom por uns pode ser considerado bom por outros. Vejo que, nesse caso, o mais importante é que seja feito com respeito à criança e ao público em geral, que a inteligência da platéia não seja subestimada e que o espetáculo seja rico em linguagem lúdica.

Os grupos têm trabalhos muito interessantes, mas vi que falta público para alguns deles. Entre vários possíveis motivos destaco a falta de incentivo financeiro para a divulgação e a ausência de uma cultura de levar os filhos ao teatro por uma provável falta de conhecimento dos benefícios da arte.

Levantei, com base em toda a bibliografia levantada, alguns pontos que são considerados primordiais para a execução de um bom espetáculo para crianças, são eles:

- Não subestimar a inteligência do público
- Não se preocupar com “a lição de moral” para formar “o adulto de amanhã”
- Ter cuidado estético

Outras características variam de acordo com o objetivo de cada grupo, diretor ou autor. Acredito que do ponto de vista do resgate da infância, o lúdico certamente

encontra um lugar privilegiado, uma vez que a infância está passando cada vez mais depressa e é comum vermos crianças se portando como adolescentes, nesse cenário acredito que a família também tem um lugar de destaque. Acho importante que a produção não seja *abobalhada*, extremamente estereotipada porque isso acaba por ter o efeito contrário: afasta a família e a criança do teatro e da própria infância. O principal é que o grupo encare a arte com amor, com sede de experienciar e vontade de acertar. Acredito que o termo teatro para todos os públicos ou para toda família se encaixaria melhor nesse tipo específico de arte, porque quando o espetáculo é bem feito agrada também aos pais e aos adultos que não são pais.

Gostei muito de ver diferentes linguagens dentro do teatro infantil, no futuro pretendo aprofundar a pesquisa nesses temas variados (bonecos, sombras, a utilização das cores, do circo, do clown, do diálogo com a platéia...) tudo dentro do teatro para todos os públicos.

Brasília, sem dúvidas, tem muito material de qualidade na área do teatro para a infância, como atores, diretores, técnicos e etc. Espero que o teatro infantil encontre seu espaço no meio acadêmico, que os profissionais envolvidos em suas produções estejam conscientes da sua importância cada vez mais e principalmente que o teatro para todos os públicos conquiste a platéia que merece.

## REFERÊNCIAS

ACIOLY, Karen (org.), I Catálogo livre do teatro infantil, aeroplano, 2009

BARBOSA, José Mauro, Assim no teatro como na vida: experiência estética, leitura de mundo e consciência cidadã, Universidade Federal da Bahia, 2011

BONDÍA, Jorge Larrosa, Notas sobre a experiência e o saber da experiência, Universidade de Barcelona, 2002

CARRARA, Kester (org.), Introdução à Psicologia da Educação, Avercamp, 2004

CARVALHO, Eliezer Faleiros de e VILLAR, Fernando Pinheiro (orgs.), Histórias do Teatro Brasiliense, Instituto de Artes UnB, 2004

D'AMBROSIO, Ubiratan (org.), Declarações dos fóruns de cultura da UNESCO: Veneza, Vancouver, Belém, Carta da transdisciplinariedade, Universidade de Brasília, 1996

FARIAS, Sérgio Coelho Borges, O espetáculo como recurso pedagógico, Universidade Federal da Bahia, 2002

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa, Nova Fronteira, 1988

FREIRE, Paulo, Educação e Mudança, paz e terra, 1981

GUIMARD, Gabriel, Teatro de grupo e o teatro para crianças In: Revista Camarim nº 42, 2008

HELIODORA, Bárbara, O Teatro explicado aos meus filhos, Agir, 2008

JÚNIOR, João Francisco Duarte, O sentido dos sentidos a educação (do) sensível, criar edições, 2006

LEI nº 8.069, o Estatuto da Criança e do Adolescente, de 13 de julho de 1990

LEI nº 9.394, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 20 de dezembro de 1996

LEREDO, Carlos, O olhar exilado das crianças, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* N° 49-50, 2003

LOMARDO, Fernando, O que é teatro infantil, coleção primeiros passos, brasiliense, 1994

NAZARETH, Carlos Augusto, O teatro infantil na cena do mundo, 2006

NETO, Dib Carneiro, Pecinha é a Vovozinha, DBA, 2003

NETO, Manoel de Lemos Barros, Psicanálise do Teatro Infantil, Traço, 1984

PCNs - Arte, Parâmetros Curriculares Nacionais de arte de 1997

POSTMAN, Neil, O Desaparecimento da Infância, Graphia, 1999

SANTOS dos, Vera Lúcia Bertoni, capítulo Criança, teatro e dramaturgia In: JACOBY, Sissa (org.), A Criança e a Produção Cultural do brinquedo à literatura, mercado aberto, 2003

VELOSO, Jorge das Graças, A visita do divino voto folia festa espetáculo, Thesaurus, 2009



## ANEXO A – Modelo de questionário aplicado

### Questionário

Questionário para pesquisa de trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas – Licenciatura.

Aluna Luísa Viotti Maia. Universidade de Brasília.

Tema: O Teatro Infantil em Brasília

Data: Nome do espetáculo:
Nome: Idade: Natural de: Formação (Nível, Curso, Instituição): Como você trabalha a sua formação continuada? Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? Qual é a sua relação com o teatro infantil?
Nome do Grupo: Envolvimento com o grupo (cargo): Tempo de existência do grupo: Número de integrantes do grupo: Quantas vezes se reúnem por semana? Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? Quanto tempo para preparar esse espetáculo? Por que apresentar esse espetáculo? Direção única ou coletiva? Por quê? Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? Quais foram as inspirações para os temas apresentados? Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? Observações, extras e comentários:

## ANEXO B – Questionários aplicados na ordem em que foram respondidos

### Questionário – O Chapéu

<p>Data: 25/10/2011 Nome do espetáculo: <i>O Chapéu</i></p>
<p>Nome: <i>Jorge Paz</i></p> <p>Idade: <i>25 anos</i></p> <p>Natural de: <i>Sobral - CE</i></p> <p>Formação (Nível, Curso, Instituição): <i>Ensino Médio (completo)</i></p> <p>Como você trabalha a sua formação continuada? <i>Sempre estou me especializando fazendo cursos, workshop, lendo muito e assistindo muitos filmes. E o mais importante colocando tudo em pratica.</i></p> <p>Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? <i>Palhaços.</i></p> <p>Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? <i>Não tenho esse hábito, mas o último espetáculo infantil que assiste foi o “ZUM”, da Trupe de Argonautas.</i></p> <p>Qual é a sua relação com o teatro infantil? <i>Antes do espetáculo “O Chapéu”, dirigi e atuei num espetáculo infantil chamado “O livro dos sonhos”. No mais, venho trabalhando com o universo do palhaço, que atinge não só o público infantil, mas o adulto também.</i></p>
<p>Nome do Grupo: <i>O Chapéu</i></p> <p>Envolvimento com o grupo (cargo): <i>Dramaturgo, diretor e ator</i></p> <p>Tempo de existência do grupo: <i>Sete meses (Tempo necessário para os ensaios da peça)</i></p> <p>Número de integrantes do grupo: <i>Cinco</i></p> <p>Quantas vezes se reúnem por semana? <i>Cinco dias</i></p> <p>Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? <i>O texto foi criado de acordo com a visão que eu tenho sobre o comportamento do “homem”, e tentei passar esse comportamento para a linguagem do palhaço e da mímica. Assisti muitos vídeos de palhaços nacionais e internacionais, muitos desenhos como “Tom e Jerry”, desenhos da Disney e animações da Pixar. Mas a base das pesquisas e do espetáculo foram os filmes de Charles Chaplin.</i></p> <p>Quanto tempo para preparar esse espetáculo? <i>Sete meses.</i></p> <p>Por que apresentar esse espetáculo? <i>Queria passar a visão que eu tenho da sociedade e de certa forma criei um desafio, já que nunca tinha trabalhado como palhaço e nunca tinha feito mímica e, queria ver o que eu era capaz de fazer.</i></p> <p>Direção única ou coletiva? Por quê? <i>Direção de duas pessoas, mas aceitando sugestões dos atores.</i></p> <p>Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? <i>Não pensei o espetáculo para as crianças, e sim para os adultos, mas como era um espetáculo de palhaço, os pais acabaram levando seus filhos que adoraram, e participavam muito do espetáculo, eles acabavam se transformando num personagem do espetáculo. Pensei em um espetáculo que fizesse o público pensar sobre os seus valores, queria mexer com os sentimentos deles, e fazer com que eles rissem deles mesmos. E o resultado é que as crianças, a maioria das vezes, faziam uma leitura do espetáculo melhor que os adultos.</i></p> <p>Quais foram as inspirações para os temas apresentados? <i>O ser humano, a tecnologia, o consumismo, a família, o sofrimento e problemas que o “homem” cria para ele mesmo e, a felicidade.</i></p>

Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? *Que os adultos saiam pensativos, com o conhecimento de que a felicidade só depende deles. Que os adultos e as crianças saiam felizes e esperançosos.*

Observações, extras e comentários:

### Questionário - Zumm

Data: 01/11/2011

Nome do espetáculo: ZUMM...

Nome: *Pedro Martins*

Idade: *31*

Natural de: *Brasília-DF*

Formação (Nível, Curso, Instituição): *Superior, Bacharelado em Interpretação Teatral, UnB*

Como você trabalha a sua formação continuada? *Em cursos, workshops, em uma pós-graduação, e em trabalhos de grupo.*

Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? *Os espetáculos de circo me marcaram muito pela relação com as crianças e o virtuosismo, e o espetáculo O Cano da Cia Udi Grudi me marcou pela musicalidade e ritmo.*

Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? *Eu diria que assisto de tudo, sempre que possível. Lembro do espetáculo musical Fedegunda, do Rio de Janeiro, dos circenses Meu Chapéu é o Céu, de Brasília, de vários espetáculos de palhaço e do Thol- Sonho e Imaginação, de Pelotas.*

Qual é a sua relação com o teatro infantil? *Atuei em um espetáculo para crianças que circulou pelas escolas rurais do DF durante um mês. Dirigi o espetáculo circense ZUMM... e trabalho com grupos que produzem infantis, seja na iluminação, montagem ou operações de som.*

Nome do Grupo: *Trupe de Argonautas*

Envolvimento com o grupo (cargo): *grupo colaborativo. Ora exerço função de diretor, ora de intérprete, ora montador, ora iluminador, ora cenógrafo, ora produtor.*

Tempo de existência do grupo: *fundado em 2005, ou seja 6 anos.*

Número de integrantes do grupo: *8 fixos, mais 8 agregados.*

Quantas vezes se reúnem por semana? *No momento 4 para ensaios, fora as apresentações.*

Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? *Adaptamos um conto de Andrea Brandão (brasiliense), até retirarmos todas as palavras e mantermos somente as imagens mais importantes.*

Quanto tempo para preparar esse espetáculo? *Dois anos.*

Por que apresentar esse espetáculo? *A Trupe de Argonautas une técnicas de circo, teatro, dança e música ao vivo em seus espetáculos. Antes de ZUMM..., tínhamos um espetáculo de esquetes, um espetáculo de palco, e um de rua. Nos pareceu correto investir em um infantil, para termos possibilidades de apresentação para diferentes tipos de público.*

Direção única ou coletiva? Por quê? *Direção única com total flexibilidade par que os intérpretes*

*proponham e mudem o espetáculo. A direção coletiva não funcionou e precisávamos de alguém que desse a palavra final e que fizesse o dever de casa de organizar ensaios ao longo do período de criação.*

*Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? O ritmo, as imagens e o acesso imediato que estas devem causar. Acredito que a ausência de texto falado também ajuda na comunicação. Mas creio que a lógica infantil de pensamento, que muitas vezes parece absurda, foi o mais importante. Já no que toca aos pais o grupo investiu na estética, no cuidado de criar interações de diferentes intensidades e níveis de participação para que pais e filhos pudessem se envolver e se comunicar ao longo do espetáculo. O virtuosismo do circo também ajuda nesta relação com os pais.*

*Quais foram as inspirações para os temas apresentados? Vídeos, teatro de sombras balinês, fantoches, circo, música, os Saltimbancos, livros, contos que nós e nossas famílias já haviam escrito, imagens criadas por outros espetáculos, o texto de Andréa Brandão, etc.*

*Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? Eu quero que eles saiam excitados com o fato de terem ido a um teatro e se divertido, que queiram participar daquele universo novamente. Gosto de pensar no resgate do lúdico e com o espetáculo ZUMM... a proposta é mostrar um mundo infantil, criativo, cheio de brincadeiras, amigos imaginários e de uma ótima relação entre pais e filhos.*

Observações, extras e comentários:

#### **Questionário – O mágico de Oz**

Data: 09 de novembro de 2011.

Nome do espetáculo: *O Mágico de Oz*

Nome: *Armando Villardo Silva (Nando Villardo)*

Idade: *47 anos*

Natural de: *Rio de Janeiro*

Formação (Nível, Curso, Instituição): *Nível superior – Artes Cênicas (FDM/DF)*

Como você trabalha a sua formação continuada? *Atualmente faço uma pós graduação em Psicodrama.*

Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? *As montagens dos espetáculos de Maria Clara machado, no teatro Tablado/RJ.*

Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? *Sim. “Os Três Mosqueteiros” (RJ).*

Qual é a sua relação com o teatro infantil? *O teatro infantil está inserido em minha vida e em toda a minha formação profissional. Hoje sou uma pessoa que vive do retorno financeiro dos nossos espetáculos infantis.*

Nome do Grupo: *NÉIA E NANDO CIA TEATRAL*

Envolvimento com o grupo (cargo): *Diretor*

Tempo de existência do grupo: *13 anos com apresentações todos os finais de semana do ano.*

Número de integrantes do grupo: *47 entre técnicos e artistas.*

Quantas vezes se reúnem por semana? *De terça a domingo.*

Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? *Buscamos uma linguagem acessível para o público alvo, mas não entediante para os adultos acompanhantes.*

Quanto tempo para preparar esse espetáculo? *Aproximadamente 1 mês.*

Por que apresentar esse espetáculo? *Por ser um clássico infantil e fazer parte da infância dos pais que trariam os filhos para assistir o espetáculo.*

Direção única ou coletiva? Por quê? *Na Cia. Trabalhamos sempre com a direção minha e da outra diretora do grupo Néia Paz.*

Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? *Pensamos de maneira que seja um divertimento para adultos e crianças, não aceitamos pais dormindo na platéia.*

Quais foram as inspirações para os temas apresentados? *Manter a importância da FAMÍLIA.*

Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? *Buscamos o entretenimento educativo, mas de maneira leve e divertida.*

Observações, extras e comentários: *Este espetáculo é uma referência para a Cia, pois se trata de ser o primeiro espetáculo montado por nós, ele foi o responsável em criar em mim e na minha esposa, Néia Paz, o sentimento prazeroso do fazer teatral para o público infantil.*

#### **Questionário – O menino e o sabiá**

Data: *08 de novembro de 2011*

Nome do espetáculo: *O MENINO E O SABIÁ*

Nome: *Tereza Padilha*

Idade: *56 anos*

Natural de: *Rio de Janeiro*

Formação (Nível, Curso, Instituição): *Bacharel em Artes Cênicas - Dulcina*

Como você trabalha a sua formação continuada? *A partir do trabalho que é feito junto com jovens (maioria de baixa renda) nas oficinas desenvolvidas no espaço cultural Mapati, assim como nos espaços cedidos por escolas, bibliotecas, espaços comunitários, mas isso quando temos apoio financeiro para arcar com pagamentos dos profissionais envolvidos no processo de trabalho.*

Quais suas referências do teatro infantil? *AS CRIANÇAS... eu adoro conversar com as crianças...elas me inspiram a criar situações maravilhosas; pra mim não tem referência melhor. Agora, quanto aos meus mestres, tenho que falar de Jean Jacques (diretor francês que conheço há 20 anos). Ele me inspirou a partir do momento em que percebi que teatro para crianças é bem mais complexo do que eu imaginava...e tem gente que acredita que teatro para crianças é “menor”. Enfim...*

*Quando minhas filhas eram pequenas, eu contava histórias para crianças e aquilo fazia pra mim um enorme sentido. E eu, sempre curiosa, querendo tirar os personagens dos livros para poder tocar e sentir aquela história que estava sendo contada. E cada criança tem uma interpretação valiosa. O que importa é fazer com que elas tenham a certeza de que aquilo faz parte do sonhar de cada um de nós.*

*Cecília Meirelles, Maria Clara Machado, Cora Coralina, Carlos Drummond, Jose Mapurunga, Ângela Lago... também me serviram de parâmetro e inspiração. Atualmente, tenho me louvado muito em Bourdie, sociólogo francês, e em Ariene, do Teatro de Soley, também da França.*

O que te marcou? *Os olhos atentos de cada criança assistindo espetáculos e curiosos em saber como e possível acontecer tudo aquilo dentro de um espaço de magia, O TEATRO.*

*Entusiasmou-me ainda levar espetáculos para crianças que jamais tinham ouvido falar de teatro, que desconheciam o que são histórias, o que são fantasias.*

Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? *Sim, sempre que posso estou assistindo trabalhos para crianças em Brasília ou em outras cidades brasileiras e até mesmo do exterior.*

Quais os últimos que assistiu? *Assisti, entre muitos outros, O BALAO VERMELHO; OS MENINOS VERDES; MÚSICA DE BRINQUEDO , e todos os trabalhos da Mostra de Teatro Mestre Zezito.*

Qual é a sua relação com o teatro infantil? *Deriva da cumplicidade que tenho com as crianças. Falo para elas da questão social de uma forma lírica, aberta e sem preconceito algum, enfatizando na narrativa das histórias a mágica do universo infantil. E tudo isso sem abrir mão da linguagem do teatro.*

*Minha relação com esse público teve início quando senti necessidade de buscar em Brasília lazer para meus filhos. Não tinha nessa época preocupações com espetáculos para crianças, principalmente por achar que trabalhos dessa natureza não tinham importância artística. Comecei a assisti-los e nunca mais parei.*

Nome do Grupo: *Mapati*

*Companhia de Teatro Mapati*

Envolvimento com o grupo (cargo): *Diretora e atriz da companhia*

Tempo de existência do grupo: *22 anos*

Número de integrantes do grupo: *Já tivemos um número de pessoas bem elevado; atualmente, estamos trabalhando com 10 atores.*

Quantas vezes se reúnem por semana? *5 (cinco) vezes.*

Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? *Na realidade esse texto já existia; o processo foi de criação dos personagens.*

Quanto tempo para preparar esse espetáculo? *Preparamos em um mês, praticamente todos os dias ensaiando, mas penso que, para se ter um bom trabalho, precisa-se de no mínimo ensaio durante um ano, seis dias por semana, com 8 horas diárias. Assim, adotando-se esse cronograma, penso que se possa fazer um trabalho artístico em bases profissionais.*

Por que apresentar esse espetáculo? *Porque teatro é reflexão. Pensei muito antes de levar em cena esse espetáculo. O texto fala justamente do amor de um filho pelo pai. As crianças ficam atentas, pois o texto é encantador.*

Direção única ou coletiva? Por quê? *Sempre trabalhamos no sistema de colaboração - e dessa vez não foi diferente. Porque conseguimos discutir ideias de maneira aberta e em conjunto, envolvendo todos os artistas. Isso é importante.*

Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? *Busco muita informação nas ações das crianças, elas tem um imaginário fantástico e é dessa forma que consigo buscar informações para colocar no palco. Nesse texto em particular, falo da questão do pai, pouco explorada. As crianças têm uma ligação forte (positiva ou negativa, dependendo de cada situação no lar) com pessoas que cuidam delas, por isso que a grande maioria fala da relação de amor com o pai e com a mãe.*

*A peça é simples, delicada e com um bom argumento.(E PARA OS PAIS...)Reflexão sobre como está sendo a relação dos que cuidam dos pequenos/as.*

Quais foram as inspirações para os temas apresentados? *Minha inspiração foi o amor que tenho pelo meu pai.*

Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? *Quero que cada um/a saia com suas próprias ideias e que não se deixe levar pela desculturação; fazer com que tome conta de seus saberes; que o espetáculo faça com que as pessoas*

*desvendem os mecanismos da reprodução social e rejeitem a dominação desse mundo cada vez mais globalizado.*

*Observações, extras e comentários: Penso teatro como reflexão, como amor, como alimento para alma, como VITAL para qualquer ser humano. Penso teatro lírico, poético, crítico, abusado, absurdo, contemporâneo, despreocupado mas ao mesmo tempo vívido. Levo teatro para toda e qualquer comunidade, carente ou não. O importante é leva-lo a todos os locais possíveis. Infelizmente, no Brasil, o teatro ainda tem publico seletor e pouco numeroso. Então, é isso: teatro pra mim e essencial para meu viver. Por isso levo o teatro pra todo canto dentro de um caminhão palco. Isso me fascina me faz viver...*

### **Questionário – Os meninos verdes**

Data: 21 de Novembro de 2011

Nome do espetáculo: *Os Meninos Verdes*

Nome: *Lúcia Helena Corrêa da Fonseca*

Idade: *42 anos*

Natural de: *Gama - Brasília DF*

Formação (Nível, Curso, Instituição): *Licenciatura Plena em Artes Cênicas – Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.*

Como você trabalha a sua formação continuada? *Procurando especialização em cursos, oficinas e na prática.*

Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? *Acredito que alguns trabalhos de clow que assisti me moveram muito e alguns me marcaram profundamente pela ingenuidade e pureza desta figura que se assemelha às crianças.*

Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? *Na verdade assisto pouco. O último foi exatamente um de clow (parece que me perseguem rrsrrsr) lá em Cuiabá em outubro passado, no MITI (Mostra Internacional de Teatro para Infância). Maravilhoso.*

Qual é a sua relação com o teatro infantil? *Bem, trabalho diariamente neste universo. Pensando, lendo, observando e praticando o pensamento e o fazer teatral para esta faixa etária. Além de montar espetáculos, dou aulas na rede pública através de um projeto desenvolvido no meu grupo.*

Nome do Grupo: *Companhia Voar Teatro de Bonecos.*

Envolvimento com o grupo (cargo): *Atriz-manipuladora e produtora.*

Tempo de existência do grupo: *08 anos.*

Número de integrantes do grupo: *07 pessoas fixas.*

Quantas vezes se reúnem por semana? *Todos os dias, durante oito horas no meio de semana e também algumas outras no final de semana.*

Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? *No caso de “Os Meninos Verdes”, nosso diretor um dia se deparou com o texto de Cora Coralina e percebeu que ficaria ótimo se adaptado para teatro de bonecos. Assim, começamos a criar e confeccioná-los paralelamente a adaptação.*

Quanto tempo para preparar esse espetáculo? *Um ano.*

Por que apresentar esse espetáculo? *Porque além de estarmos divulgando o trabalho de uma grande poetisa, o tema é profundo: fala da dificuldade que todos temos em lidar com as diferenças e isto é*

*importante na formação da criança. Outro motivo é que a linguagem do teatro de bonecos é fascinante e o espetáculo, desde sua estréia em 2005, agrada, cativa e emociona todos os tipos de público, inclusive a nós, que o levamos pelo mundo afora.*

*Direção única ou coletiva? Por quê? Marco Augusto é nosso diretor, mas todos influenciamos com opiniões e ações nas cenas.*

*Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? Para as crianças, pretendemos fascinar com a imagem dos bonecos, pois através deles, discutimos um assunto importante e divertimos. Para os pais também é uma chance de aproveitar um momento lúdico e poético para, além de se divertir com os filhos, educá-los.*

*Quais foram as inspirações para os temas apresentados? A inspiração é da autora Cora Coralina, que lida com um universo mágico e poético.*

*Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? Com os olhos cheio de carinho pela linguagem do teatro de bonecos, ajudando a divulgá-lo, além de cheios de emoções e felicidade.*

*Observações, extras e comentários: Agradecemos a oportunidade na divulgação de nosso trabalho e desejamos persistência e muitas realizações aos artistas do mundo inteiro, nesta missão linda que tem o poder de transformar.*

#### **Questionário – Fragmento de sonhos do menino da lua**

Data: *Novembro de 2011*

Nome do espetáculo: *Fragmentos de Sonhos do Menino da Lua*

Nome: *Miriam Virna*

Idade: *37*

Natural de: *Brasilia, DF*

Formação (Nível, Curso, Instituição): *Bacharelado em Artes Cênicas, UnB e Mestrado não concluído em Processos Compositivos para a Cena, UnB.*

Como você trabalha a sua formação continuada? *Após a conclusão do curso de Artes Cênicas, a minha formação tem sido a prática teatral. Encenando e assistindo espetáculos, lendo, refletindo...*

Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? *Na verdade tenho poucas referências. Quando criança pouco frequentava teatro pois minha mãe considerava as produções locais muito ruins. Lembro-me, entretanto, de um “Saltimbancos” na 508 Sul que gostei. As minhas referências estão, de fato, fora do teatro. Poderia citar, portanto, algumas obras dirigidas ao público infantil que tiveram grande impacto em mim quando criança: “Sítio do Pica Pau Amarelo”, os especiais da Rede Globo (Arca de Noé I e II, Pluct Plact Zum), Saltimbancos, desenhos animados e alguns clássicos da Sessão da Tarde, como os filmes de Jerry Lewis.*

Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? *Comecei a ver mais peças para criança depois de estrear o “Fragmentos de Sonhos do menino da Lua”. Os últimos que assisti foram: As Coisas, Marina A Sereizinha, Joaquim e as Estrelas. Todos do Rio de Janeiro.*

Qual é a sua relação com o teatro infantil? *Como criadora, tive apenas uma única experiência com teatro para criança. Foi uma feliz descoberta. Tanto a criação do espetáculo como as apresentações são e foram motivo de enorme prazer. Senti-me muito livre para brincar e extrapolar na encenação e na interpretação.*

*A partir deste, sinto vontade de realizar outro trabalho dirigido as crianças, o que ainda não aconteceu. Pessoalmente, prefiro a expressão “teatro para crianças” a “teatro infantil”. Não acho que o teatro para crianças seja infantil, afinal ele pode e deve ter uma concepção artística madura. Podemos dizer, por exemplo, que há muitas peças para adultos que são infantis, porque são superficiais ou mal*



acabadas.

Nome do Grupo: *A equipe desse espetáculo não constitui um grupo, uma companhia. Entretanto o elenco tem trabalhado junto em outros espetáculos ou mesmo em cinema. Dos atores, 3 formaram-se juntos pela UnB.*

Envolvimento com o grupo (cargo): *Diretora, adaptadora e atriz.*

Tempo de existência do grupo: *O espetáculo teve sua estréia em 2007.*

Número de integrantes do grupo: *5 atores, 1 criador de trilha sonora, 1 criador das projeções usadas no espetáculo, 1 figurinista (que eh uma dos atores), 1 cenógrafo (que eh um dos atores), 1 produtora.*

Quantas vezes se reúnem por semana?

Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? *O “Fragmentos de Sonhos do Menino da Lua” eh resultado de uma adaptação da obra “L’Opera de la Lune” de Jacques Prevert. A adaptação ocorreu em duas etapas: Uma, anterior ao processo de ensaios foi feita por mim, sem o contato com o grupo, num processo “de mesa”. Foi quando criei a “Senhorita Anais”, a personagem narradora e condutora do espetáculo e tambem dividi as vozes dos adultos em três personagens distintos (Adulto 1, 2 e Adulta 4). A segunda etapa da adaptação aconteceu concomitante aos ensaios. Aqui foi utilizado o improviso para gerar novas idéias. O resultado final eh uma combinação da obra original e das duas etapas da adaptação.*

Quanto tempo para preparar esse espetáculo? *Três e quatro meses, com 5 ensaios por semana de 2 a 3 horas.*

Por que apresentar esse espetáculo? *A obra original “L’Opera de la Lune” sempre me inspirou. Jacques Prevert, o autor, trabalha no campo do surrealismo e trata de temas como a solidão, a melancolia, a fuga pelo sonho, a guerra e a paz. Temas muitas vezes evitados quando se trata de publico infantil. Pessoalmente acredito na importância de se tratar desses assuntos com leveza.*

Direção única ou coletiva? Por quê? *A direção é assinada por mim. Não haveria motivo para dividir essa tarefa.*

Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? *Acredito que um espetáculo teatral, assim como qualquer obra de arte, possui varias camadas. Cada espectador devera fruir aquela obra em diferentes camadas. Por exemplo, uma criança de 3 anos que assista ao espetáculo muito provavelmente não compreendera todas as palavras utilizadas na peça. Ela poderá, entretanto, ligar-se a outras camadas que não a textual, como por exemplo, a movimentação dos atores, a musica e o ritmo. Da mesma forma, os pais que assistem a peça deverão abarcar outras camadas, como a da “filosofia do espetáculo” ou alguma piadas que exijam mais maturidade para o seu entendimento. Gosto da idéia de um espetáculo que pode interessar desde bebes ate adultos. De alguma forma, sinto que o “Fragmentos...” consegue isso.*

Quais foram as inspirações para os temas apresentados? *Os temas da obra original e minhas experiências e sentimentos pessoais quando criança.*

Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? *Gostaria de saber que o publico saiu tocado de alguma forma, seja pelo riso, pela emoção ou pela combinação dos dois.*

Observações, extras e comentários:

### Questionário – Elizabeth tudo pode

Data: 25/11/11

Nome do espetáculo: ELIZABETH TUDO PODE

Nome: *Luciana Martuchelli*

Idade: *37*

Natural de: *Belo Horizonte*

Formação (Nível, Curso, Instituição): *Graduada em Direção pelo Instituto Superior de Arte em Cuba, no Fashion Institute of Design & Merchandising da Califórnia e na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes de Brasília.*

Como você trabalha a sua formação continuada? *Na minha empresa tao filmes, como meu grupo a Cia YinsPiração, na rede the magdalena project onde promovo um festival sobre a voz da mulher no teatro e em parceria com o odin teatret na arte secreta do ator.*

Quais suas referências do teatro infantil? O que te marcou? *Os espetáculos que meu pai fazia quando eu era criança, Pluft o Fantasma no drive in, Zé Campim com direção de Hugo Rodas, a Gema do Ovo da Ema com direção de Murilo Eckhart, metáfora e soluções cênicas ricas de ações físicas, como carretéis descendo pelo urdimento ou dois atores dividindo o mesmo personagem.*

Tem o hábito de assistir outros espetáculos infantis? Quais os últimos que assistiu? *Sim, de bonecos e mascaras ultimamente no peru e Dinamarca.*

Qual é a sua relação com o teatro infantil? *Não penso em teatro infantil ou adulto, penso em teatro que dialoga com riqueza de metáforas, formas e idéias, meus adultos são para crianças e meus infantis para adultos, penso que desta forma vou construindo uma dramaturgia que não categoriza percepções, penso em níveis de significação que possam ser percebidos por diferentes ângulos, sentidos, inteligências. Lineares ou não, penso num teatro que forme como um certo contágio de transgressão afim de imunizar a criança contra o achatamento de valores e pontos de vista. Bom teatro infantil forma um caráter de cidadania único e mais livre.*

Nome do Grupo: *CIA YINSPIRAÇÃO*

Envolvimento com o grupo (cargo): *diretora, atriz, dramaturga, compositora e pedagoga.*

Tempo de existência do grupo: *10 anos.*

Número de integrantes do grupo: *3 fixos e 4 convidados.*

Quantas vezes se reúnem por semana? *3 vezes com uma media de 12 horas.*

Como foi o processo de adaptação ou criação do texto? *Paralelo à pesquisa sobre a vida e feitos de Elizabeth I, sobre a história do mundo e história do cotidiano em sua época, renascimento e pesquisa sobre mitos e personagens escolhidos por livre associação (Joana D'Arc, Hércules, Elizabeth Taylor, Diadorim...), a atriz construiu textos e cenas soltos, partituras físicas e vocais e reuniu músicas e textos/poemas para a construção da peça. Em seguida, construiu um texto em terceira pessoa contando a história da monarca. Em trabalho conjunto com a direção, chegamos a personagem Alexandria, em referencia à maior Biblioteca da antiguidade, que viveria no mundo dos livros e poderia contar posteriormente outras histórias. Como antagonista, escolhemos uma traça que devora os livros da biblioteca, no caso, uma traça "gourmet" que só come grandes obras. Dentro do universo do maior acervo do Egito, batizamos a vilã de D. Cesárea, em homenagem a Julio César, imperador romano que incendiou a biblioteca por acidente. O mote formou-se: Alexandria recebe, de um colecionador, o diário de Elizabeth Tudor. Ele é uma verdadeira iguaria, pois foi escrito a mão e não há cópia, então a traça rouba-o para devorá-lo e, enquanto Alexandria tenta revê-lo, conta a história da monarca com a ajuda*

dos livros e de seus personagens. A partir de trabalho prático e improvisações, diretora e atriz foram transformando o texto narrativo, entrecortando-o com citações de contos infantis como metáforas para situações da vida da Rainha. Inter-texto é uma marca da dramaturgia do grupo, que busca trabalhar com obras originais. Após a pesquisa sobre a vida e obra da rainha Elizabeth I, construiu-se partituras físicas sobre seus poemas e acontecimentos marcantes, depois se construiu uma biografia na primeira pessoa do singular da personagem e criamos a personagem título Alexandria que contaria a história, interligando esses fatos com inter-textos de vários contos infantis e da literatura infantil, uma marca da dramaturgia do grupo em outras montagens. Que sempre buscamos trabalhar com obras originais.

Quanto tempo para preparar esse espetáculo? 01 ano de pesquisa e reunião de material (textos, partituras, objetos de cena técnicas de voz e ressonâncias e idéias associativas) e 02 meses para finalizar texto e montar espetáculo (desenhar e seguir com confecção de cenário e figurino, criação de luz e trilha sonora e ensaios diários).

Por que apresentar esse espetáculo? O grupo trabalha com dramaturgia autoral e formação de atores. Queríamos um espaço de troca para discutir o alcance das nossas descobertas e técnicas. A pesquisa começou a ser feita para uma peça para o público adulto, porém foi se mostrando mais interessante para os pequenos. O imaginário infantil tão repleto de reinos merecia conhecer uma princesa que existiu de verdade, tanto que virou rainha. E que esta rainha, que foi tão poderosa e importante na história mundial, foi uma criança, uma adolescente com questões pessoais e familiares tão parecidas com crianças modernas. Queríamos transformar História em historinha, trazer a história estudada nos livros para mais próximo, mostrar que a história do mundo é feita por pessoas reais e que a história depende de quem a conta. Como em outras obras. Temos uma pesquisa sobre a voz da mulher, e esta mulher pareceu nos dar um ponto de vista da nossa história e o que herdamos dela.

Direção única ou coletiva? Por quê? Criação em parceria ator e diretor. Processo do ator que oferece material (textos, cenas, partituras físicas, vocais, músicas...), submete-o a direção, acolhe, adapta suas interferências, sugere novamente em um verdadeiro diálogo. Por ser um processo mais rico que reflete nossas pesquisas teatrais que propõe um ator mais atuante/pensante, com maior domínio não só sobre suas cenas, mas sobre toda a peça. O grupo defende o processo de ator compositor onde o material oferecido pela atriz é usado pela direção que defende a lógica da platéia.

Como é pensado o espetáculo para as crianças? E para os pais? O espetáculo para crianças tenta simplificar textos, trazendo fatos para o presente e tirando rebuscamentos ao mesmo tempo em que pensa em movimentos, sons e imagens lúdicas, objetos de cena e personagens que chamem a atenção deste público que ainda não sabe simbolizar, mas é o que é. Em tempo de internet e multimeios criar um ambiente de presença é um desafio onde a criança interage com a presença dela e do ator, numa história que passa por uma experiência sinestésica e não apenas visual. E, no caso de nossa biblioteca, referências ao mundo literal infantil familiar aos pequenos. Recriamos a fantasia de forma artesanal, Para os pais, introduzimos informações mais elaboradas e citações à literatura, história e cotidiano adulto, estas menções são feitas rapidamente ou paralelas, ou em inter-textos, para não deixar o público infantil perdido, garantir cumplicidade e graça para o público adulto usando níveis de significação e metáforas associativas como ilustração.

Quais foram as inspirações para os temas apresentados? A Rainha Elizabeth I foi a primeira inspiração, sua vida e seus feitos compõem uma personagem com múltiplas possibilidades, além de ser uma mulher quem rompeu e venceu vários paradigmas. Lembrando que a mulher é um tema sempre presente em pesquisas de Luciana Martuchelli e Juliana Zancanaro – diretora e atriz, autoras da peça. A partir da pesquisa e do trabalho prático foram surgindo outras inspirações que usam desde o Cartoom, como citações como a biblioteca de Alexandria, Alice, Mary Poppins, Shakespeare...

Com qual sensação e/ou conhecimento você quer que seu público saia do seu espetáculo (público adulto e público infantil)? O melhor é que cada espectador faz o seu espetáculo, a peça tem vários níveis de significação e entendimento. A mistura de fatos reais, mitos e contos de fadas, atores e bonecos resultou em um espetáculo leve, divertido e educativo que agradou todas as idades. Os pequenos de 0 a 4 anos se encantam com os livros e seus personagens vivos e coloridos. As crianças de 5 a 9 também identificam as fábulas citadas e conhecem a história de uma princesa que existiu de verdade. As maiores de 10 a 14

*entendem melhor esta história e a relação metafórica com as historinhas, além de identificarem alguns fatos já vistos na escola. Os adolescentes e adultos somam a estas percepções, piadinhas e ironias próprias para eles e alguns detalhes que não conheciam da História. “Um infantil para os pais” ou “um infantil inteligente” foram os comentários mais ouvidos na saída do público. E principalmente queremos que o público (todos) crie gosto pelo teatro e curiosidade por conhecer a história do mundo e fazer a sua própria, entendendo que é parte dela que assim pode contribuir e pode melhorá-la.*

Observações, extras e comentários:

