

20^o

Revista Fenatib

2016 Blumenau

ISSN 1679-477X

Revista do Fenatib	Blumenau	n. 11	p. 1-52	2016
--------------------	----------	-------	---------	------

Revista do Fenatib / Fundação Cultural de Blumenau.- n. 1 (1997). –
Blumenau : Fundação Cultural de Blumenau : Instituto de Artes
Integradas de Blumenau, 1997.
il. ; 21 cm

Anual.

A partir do número 11, 2015, disponível em : <<http://fenatib.com.br>>.

A partir do número 11, passou a ter a edição do Inarti.

Edições impressas anteriores, disponíveis em : <<http://fenatib.com.br>>.

ISSN 1679-477X

1. Teatro infantil- Periódicos. I. Fundação Cultural de Blumenau. II.
Instituto de Artes Integradas de Blumenau. III. Título.

CDD 792.0226

Catálogo elaborado pela Bibliotecária Rita de Cássia Barcellos CRB 14/1365

Expediente ▼

▶ Encontre todas as edições da “Revista do Fenatib” no site www.fenatib.com.br

Conselho Editorial

Prof. Me. Caroline Holanda Cavalcante
Universidade de Fortaleza
Fortaleza | CE

Fátima Otiz
Escola de Teatro Pé no Palco
Curitiba | PR

Francisco Medeiros
Escola Livre de Teatro
São Paulo | SP

Humberto Braga
Rio de Janeiro | RJ

Prof. Dra. Izabela Brochado
Universidade Nacional de Brasília
Brasília | DF

Prof. Dr. Antônio Lauro de Oliveira Góes
Universidade Federal do Rio de Janeiro | RJ

Leidson Ferraz | Recife | PE

Maria Helena Kuhner |CBTIJ
Rio de Janeiro | RJ

Prof. Dr. Mário Piragibe
Universidade Federal de Uberlândia | MG

Romualdo Luciano Sedrez(Pepe)
Cia. Carona | Blumenau | SC

Prof. Me. Taís Ferreira
Universidade Federal de Pelotas | RS

Prof. Dr. Valmor Beltrame
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis | SC

Prof. Dr. Vicente Concílio
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis | SC

Prefeito Municipal

Napoleão Bernardes

Vice-prefeito

Jovino Cardoso Neto

Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

Rodrigo Rogério Ramos

Diretor Administrativo-Financeiro

Paulo Rogério da Silva

Diretor de Cultura

Mariana Girardi Barbosa Silva

Diretora do Patrimônio Histórico-Museológico

Sueli Maria Vanzuita Petry



Presidente do Instituto de Artes Integradas de Blumenau

Maria Teresinha Heimann

Vice-Presidente

Rolf Geske

Tesoureiro

Carlos Eduardo Kraus

Secretaria

Verena Pellis Kirsten

Coordenação editorial ▶ Maria Teresinha Heimann ▶ inartiblumenau@gmail.com



Rua Alberto Koffke,354 | Blumenau | SC
www.inarti.org.br

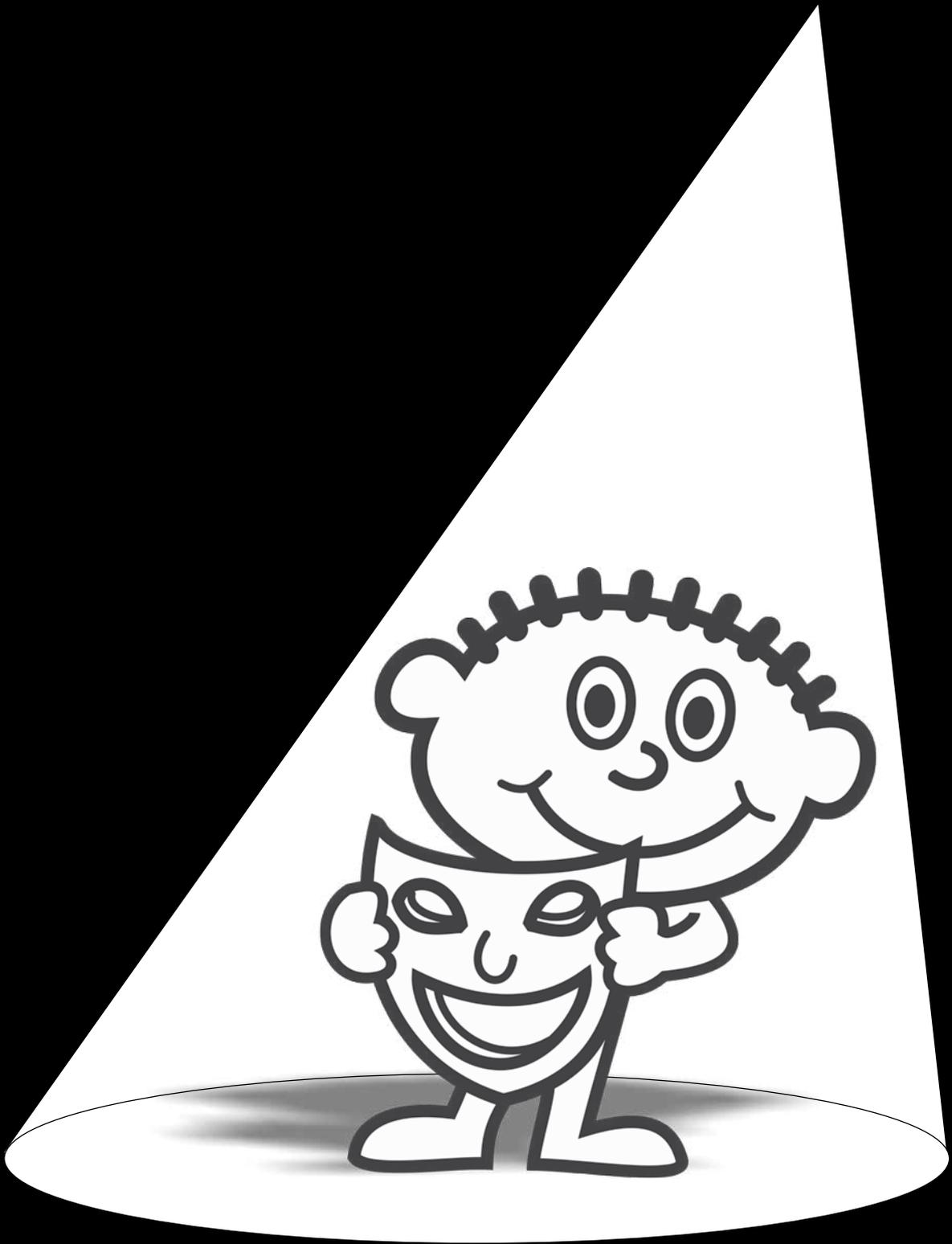


SUMÁRIO

FENATIB, 20 ANOS! À GUIA DE APRESENTAÇÃO. TERESINHA HEIMANN VALMOR NÍNI BELTRAME	7
O MUNDO NUNCA PRECISOU TANTO DE FANTASIA E IMAGINAÇÃO DIB CARNEIRO NETO	13
PERSPECTIVAS DO TEATRO PARA A CRIANÇA E O JOVEM, HOJE MARIA HELENA KÜHNER	19
TEATRO PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES: A INFLUÊNCIA DA INTERNET, TELEVISÃO E CINEMA NA PRODUÇÃO ATUAL MARIANA LIMA MUNIZ	25
SERÁ QUE É BOM ELAS OUVIREM FALAR DESSAS COISAS TÃO COMPLICADAS? – A QUESTÃO DOS TEMAS-TABU NO TEATRO INFANTO-JUVENIL MIGUEL VELLINHO	35
ROUPA DE BRINCAR (COM PALAVRAS E EMOÇÕES): ENTRE A LEITURA E O TEATRO HELOISE BAURICH VIDOR	43

Teresinha Heimann | Valmor Níni Beltrame

FENATIB,
20 ANOS! À GUIA DE
APRESENTAÇÃO.



FENATIB,

20 anos! À guisa de apresentação.

1997 foi o ano em que tudo começou. A percepção da inexistência, no sul do Brasil, de um Festival Nacional realizado com o propósito de conhecer e de discutir o que se fazia no campo Teatro Infantil; e o desejo de criar oportunidades para crianças e adolescentes apreciarem a melhor produção teatral neste gênero foram as ideias motivadoras da criação do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau – FENATIB. O que alimentava e continua estimulando a sua realização se ancora no que há algum tempo escreveu o diretor e amigo Ilo Krugli:

Dentro de cada criança existe um homem
De olhos abertos para o mistério de crescer
Da noite para o dia e do dia para a noite.
Dentro de cada homem existe uma criança
Recolhida numa sombra de crepúsculo que
Teima em evocar... “eu era”...¹

A esperança de colaborar na construção de uma cidadania em que o olhar para o que somos e queremos ser guie as ações; a crença na importância de manter viva a criança que existe dentro de cada um e sua disposição para brincar, imaginar e transformar marca os ininterruptos anos de realização do Festival. É preciso dizer também que, realizar um Festival de Teatro, alimenta o desejo de encontrar com pessoas; de reencontrá-las; de compartilhar o produzido e criado com as plateias exigentes que ali se reúnem; de comentar os problemas da profissão; de dividir acertos e comentar os erros no dia a dia do trabalho, da vida e, sobretudo, concretiza o propósito de fazer com que muita gente veja e se emocione com o teatro.

O FENATIB se alicerçou em muitas frentes e iniciativas: a apresentação de espetáculos nos teatros, em espaços alternativos nos bairros e em praças de Blumenau; na análise de espetáculos coordenada por profissionais e estudiosos do teatro para crianças e jovens garantindo, desse modo, um importante espaço de reflexão sobre a prática; na realização de cursos e oficinas, apostando assim, em iniciativas de estímulo e descoberta do teatro como lugar de conhecimento e expressão; na organização de mesas-redondas para analisar e debater temas pertinentes a este fazer teatral e também, na publicação de uma Revista, a Revista do FENATIB.

¹Trecho extraído do poema que abre a edição de *História de Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli, publicada pela Editora Didática e Científica, Rio de Janeiro, 2000.

Nestes 20 anos de realização do Festival foram publicadas 11 edições reunindo textos de atores, diretores, artistas de diferentes áreas, de pesquisadores de teatro, comprometidos com o aprofundamento da prática e da reflexão sobre esta arte. No período de 1997 a 2004 as edições da Revista tinham periodicidade anual e eram sempre apresentadas após a realização do Festival. Em 2006, em sua 10ª Edição, a Revista reuniu os artigos recebidos para as duas edições, a de 2005 e 2006. A partir do ano de 2007, ela deixou de ser publicada durante oito anos, voltando a ser disponibilizada em 2015 com a realização do 19º FENATIB. É importante destacar que as revistas se encontram disponíveis digitalizadas no endereço www.fenatib.com.br

**É difícil dimensionar,
de modo quantitativo,
a contribuição dada pelo
FENATIB e pela Revista para
a melhoria do Teatro feito
para crianças e jovens feito
no Brasil a partir de 1997.**

É difícil dimensionar, de modo quantitativo, a contribuição dada pelo FENATIB e pela Revista para a melhoria do Teatro feito para crianças e jovens feito no Brasil a partir de 1997. Certamente as contribuições mais significativas não são possíveis de mensuração. Saber que nestes anos estiveram presentes mais

de 140 grupos de teatro somando cerca de 420 apresentações de espetáculos, e que estes foram vistos por aproximadamente 230 mil crianças e jovens dos mais diferentes pontos da cidade de Blumenau e região é um aspecto relevante. É estimulante ouvir o que dizem atores e diretores, de diferentes regiões do Brasil, em relação aos comentários feitos sobre seu trabalho nos debates do Festival; sobre a leitura do texto publicado na Revista que refletia a cerca do processo que o grupo vivia no momento em que criava e ensaiava o novo espetáculo. Disso deduz-se que o conhecimento compartilhado reverbera na concepção e no aprimoramento de novas montagens que circulam pelo país, o que já justifica a sua publicação e realização.

A Revista do FENATIB também registra, em cada edição, os trabalhos que integram a sua programação apresentando imagens e a ficha técnica de cada Grupo de Teatro e seu espetáculo. Além da demonstração de respeito pelo trabalho de cada Grupo, essa iniciativa colabora para manter viva a memória do Festival. É possível identificar os artistas que atuaram e trabalham em cada espetáculo, constituindo uma importante fonte de dados para interessados em estudar o percurso das Companhias e pesquisar o Teatro Infantil Brasileiro.

A presente edição, de número 11, reúne textos dos conferencistas presentes no 1º Seminário Nacional de Estudos sobre Teatro para Crianças, que acontece de 04 a 06 de novembro de 2016, aqui na cidade de Blumenau. Apresentar a Revista na abertura do Seminário objetiva contribuir para enriquecer e aprofundar o debate dos temas das conferências apresentadas, diretamente com os conferencistas, autores dos textos.

Os cinco textos são de autoria de: Maria Helena Kühner (Rio de Janeiro), Heloíse Baurich Vidor (Florianópolis), Miguel Vellinho (Rio de Janeiro), Ma-

riana Lima Muniz (Belo Horizonte), e Dib Carneiro Neto (São Paulo). São artigos que apresentam particularidades, mas também abordam problemas e temas comuns. Os autores reafirmam a importância dessa manifestação para a criança viver a sua infância plenamente e por isso, quando encenações ainda subestimam a sua inteligência é um erro inconcebível; se o espetáculo teatral tem um aspecto pedagógico que o caracteriza, porque problematiza um tema, apresenta uma visão de mundo, recorrer ao didatismo que insiste em oferecer a visão maniqueísta da vida é opção ultrapassada, que já não se sustenta; a necessidade de superação da ideia de infância romantizada precisa ser constantemente atualizada e estar em consonância com os problemas e mudanças atuais; destaca-se ainda, na opinião dos autores, a inexistência de temas tabu, considerando que todos os assuntos podem e devem ser discutidos com as crianças, porque o importante é o modo como isso é realizado na cena, e se a criança realmente tem interesse por ele. Todos reafirmam que grande parte dos espetáculos produzidos para crianças hoje no Brasil cresceu muito em qualidade técnica e artística e precisam ser, mais e mais, vistos por elas.

O texto de Maria Helena é permeado por diversas perguntas instigantes e necessárias: quem é a criança hoje? É o adulto em miniatura? Um vir a ser? É importante contar histórias? Narrar acontecimentos? Ouvir? Ver? Criar? O teatro feito hoje é realmente transgressão? Quem constrói e inventa o mundo que queremos? O teatro oferecido às crianças colabora para a reinvenção do mundo? A autora percorre diferentes momentos da história e do pensamento evidenciando a importância, as possibilidades e as prováveis contribuições do teatro para as transformações que o mundo exige.

Mariana Muniz nos estimula a refletir sobre

as manifestações artísticas criadas para jovens e crianças neste universo permeado por *e-mail*, *blogs*, *twitters*, *facebook*, *youtube*, *vimeo*s. Sua pesquisa, tendo as cidades de Buenos Aires e Belo Horizonte como campo de observação, instiga o leitor a pensar e se questionar sobre o que realmente motiva as crianças e adolescentes irem ao teatro hoje.

O artigo de Dib Carneiro reafirma a importância da fantasia e da imaginação como elementos indispensáveis na criação de espetáculos para crianças. Ao mesmo tempo evidencia os equívocos que, historicamente, persistem em alguns trabalhos que se utilizam de recursos para tornar o espetáculo teatral como espaço de ensino, impregnando-o de um didatismo que pouco colabora para a fruição artística.

Heloise Vidor faz um importante desafio, o de se aventurar no mundo da *leitura e teatralidade*. Apoiada em sua experiência de atriz, professora de teatro e em importantes autores, Heloise argumenta sobre a importância da leitura, e mais, defende a leitura como direito e necessidade fundamental do ser humano. Argumenta que relação entre teatro e literatura, os jogos e brincadeiras daí advindos, podem contribuir para a criança conhecer melhor a realidade e encará-la com mais “coragem, amorosidade e esperança”.

A contribuição de Miguel Vellinho chama a atenção do leitor para as mudanças ocorridas no Teatro Infantil brasileiro nos últimos anos, notadamente em relação às temáticas abordadas em sua dramaturgia. E destaca o aparecimento de temas-tabu, como a morte, o sexo, a pedofilia entre outros. O autor analisa

[...] São artigos que apresentam particularidades, mas também abordam problemas e temas comuns.

as contribuições desta nova perspectiva ao observar as montagens de dois textos: *Bonequinha de Pano*, de Ziraldo, e *Cabelos Arrepiados*, de Karen Acioly, encenados na cidade do Rio de Janeiro.

Os textos aqui reunidos reforçam a esperança num futuro melhor, sentimento presente na maioria das pessoas que fazem teatro e organizam eventos teatrais. Aliás, organizar um evento artístico como o FENATIB e publicar a sua Revista exige muito trabalho, dedicação e colaboração de muitas, muitas pessoas. Sem a ajuda e o envolvimento de todos, esta tarefa não se realizaria. A todas elas o mais profundo sentimento de gratidão. Realizar o Festival e suas diferentes ações é um sonho permeado por muitos desafios

Teresinha Heimann
Coordenadora do FENATIB

que nem sempre se cumprem inteiramente. E a cada ano surgem novos, o que faz lembrar o pequeno e conhecido texto “Janela sobre a utopia” escrito por Eduardo Galeano: *A utopia está no horizonte. Aproximo-me dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte se distancia dez passos mais além. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar.*² Este sonho que começou a se concretizar há 20 anos continua desafiando e estimulando artistas e realizadores. Não perder de vista o horizonte que anima o FENATIB faz com que as razões a força para caminhar continuem estimulantes e vivas.

Valmor Níni Beltrame
Conselho Editorial da Revista

²GALEANO, Eduardo. *As Palavras Andantes*. Porto Alegre: LPM, 2009. Pg. 310

Dib Carneiro Neto

O MUNDO NUNCA
PRECISOU TANTO
DE FANTASIA
E IMAGINAÇÃO



O mundo nunca precisou tanto de fantasia e imaginação

Dib Carneiro Neto¹

Resumo: Uma bola vermelha na ponta do nariz, meia dúzia de cambalhotas, alguns pares de fantoches, uma canção rimando boneca com peteca. Pronto. Quantos e quantos anos os palcos de teatro infantil tiveram de atravessar até que ficasse definitivamente compreendido que fazer teatro para crianças e jovens é uma arte muito mais séria do que essa mera improvisação típica de festinha de aniversário. Hoje, depois de muito preconceito e de muitos equívocos, a maior parte do que se apresenta no circuito teatral vespertino é uma programação digna, criativa, que não subestima a inteligência da garotada.

Palavras-chave: Teatro para crianças e jovens. Fantasia. Imaginação. Didatismo.

Em uma das vezes em que, como jornalista, atuante em São Paulo, entrevistei o diretor de teatro mineiro Gabriel Villela, que estava em cartaz com sua premiada versão de *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, ele me declarou que o mundo talvez estivesse precisando menos de Shakespeares e Molières, e mais de Irmãos Grimm, Andersen, Esopo... Ele se referia à importância da imaginação, da fantasia, de estimular o sonho nas pessoas, a partir de fábulas e contos de fadas... Isso realmente nunca vai sair de moda. Um conto de fadas, com seu poder transformador, oferece significados em muitos níveis diferentes e enriquece a existência da criança de diversos modos. Mais que isso: faz a criança amadurecer. Há um mundão imaginário pronto para ser desenvolvido dentro da gente, desde a mais tenra idade. E que, sem dúvida, nos transforma.

Sempre penso nessa resposta de Villela quando reflito sobre por que fazer teatro para crianças. Fa-

z-se teatro para as crianças pela força das simbologias, das metáforas, das histórias contadas com o coração, não com a razão. Faz-se teatro para crianças pela eficiência disso tudo atuando no imaginário infantil com muita potência transformadora. Uma frase bem colocada, com ideias menos escancaradas explicitamente ou realisticamente, e mais sugeridas pelas rédeas soltas da imaginação, será levada para a vida toda de uma criança que a ouvir sentadinha na plateia de um teatro.

Atuar no imaginário é mais eficiente do que o dedo em riste das lições de moral. Não é necessário invadir a imaginação da criança com as chamadas regras de conduta. Não é buscando passar mensagens pedagógicas ou psicológicas que um autor cria verdadeiramente uma dramaturgia infantil. Vale mais a pena, e é até mais honesto, tentar contar livremente uma história e deixar que a criança se identifique, que a criança a vivencie por si mesma. Teatro infantil não tem a obrigação de encerrar em si uma bela lição

¹Dib Carneiro Neto é jornalista e dramaturgo, radicado em São Paulo, com uma coluna semanal de críticas de teatro infantil em seu site Pecinha é a Vovozinha! e no site da revista Crescer (editora Globo).

construtiva. Teatro infantil pode e deve querer apenas ser arte ou querer apenas divertir. Isso vai ser mais proveitoso e ensinar mais do que a peça que parece escrita para ser encenada dentro de uma sala de aula.

O melhor é tentar dar dimensão dramática para nossos conflitos mais íntimos. Para isso basta querer falar de si com absoluta honestidade. Fale de seu quintal – e você estará falando com o mundo. Muita gente já disse isso nos meios literários – e é a mais pura verdade.

Quanto aos temas, todos – sem restrições – já são bem passíveis de virar assunto de peça para crianças. Cada vez, felizmente, derrubam-se mais tabus. Em minha trajetória de quase 30 anos como crítico desse setor na cidade de São Paulo, já vi pais se levantando irados da plateia, pegando os filhos pelas mãos e saindo no meio da peça, bradando pelos corretores: “Não trouxe meu filho para ver tristeza!” ou “Vamos embora, não temos de ver ninguém morrendo!” A morte é mesmo um caso sério no teatro para crianças. O já saudoso diretor e dramaturgo Vladimir Capella, morto precocemente em 2015, foi exemplar e notório ao ocupar o palco de suas melhores peças infantis com incríveis e eloquentes cortejos fúnebres, sem medo de escancarar a vida real na cara das plateias. Os pais costumam a compreender que falar de morte é falar de vida, afinal, não existe uma sem a outra. Não é à toa que há muitas mortes nos enredos dos chamados contos de fadas universais, seja os que foram escritos, sejam os que foram recolhidos da tradição oral popular pelos estudiosos e pesquisadores. E esses contos nasceram muito mais cruéis nas abordagens do que eles são hoje, recontados no século 21. O mundo atual, tentando ser asséptico e



politicamente correto – e com a ajuda da edulcoração difundida pelos filmes dos Estúdios Disney –, fez o lobo mau ficar bonzinho demais.

Mas felizmente houve avanços. Na temporada deste ano em São Paulo, ficou em cartaz – com absoluto sucesso – o espetáculo *A Princesa e a Costureira*, por exemplo, com temática homoafetiva para crianças. Foi a primeira vez que vi esse tema em uma peça para crianças – crianças mesmo, não adolescentes. Enredo: A princesa está prometida para o príncipe, mas, ao comparecer ao ateliê de costura para provar seu vestido de noiva, descobre muito afeto e muitas afinidades com a jovem costureira. Nasce ali um amor que vai revolucionar o reino. O tema, baseado em livro de Janaína Leslão, é explorado na peça da companhia Teatro da Conspiração, de Santo André, com muita responsabilidade e delicadeza, provando que não há mais temas ‘cabeludos’ demais para as crianças. Toda discussão é válida no palco, desde que sejam assuntos tratados com bom senso e honestidade. Claro, estamos falando de seres humanos em formação, por isso o teatro infantil não aceita levianidades inconsequentes. Mas isso também não significa que haja temas proibidos. É certo que determinados tópicos da vida ainda não são do interesse das crianças, mas tachá-los – a priori – de temas proibidos é uma atitude castradora inconcebível.

Abuso da didática. O teatro para crianças surgiu no Brasil muito atrelado à educação, como complemento de uma atividade escolar. Isso vem desde os tempos dos jesuítas, que, no período de colonização do País, praticavam fundamentos teatrais em suas pregações. Com o tempo, essa relação teatro-escola virou uma relação delicada. O teatro para jovens e crianças pode até conseguir complementar a tarefa dos pais e educadores, desde que não abra mão de sua condição de obra de arte, ou seja, se o artista estiver consciente

das boas intenções didáticas, mas livre do compromisso de transmiti-las a todo custo.

Uma peça de teatro vai ser melhor, mais bem-feita e bem escrita se simplesmente conseguir causar algum tipo de reação livre na plateia mirim, seja de estranheza, de encantamento, de frustração, de desconfiança e até de repúdio. Se a arte for capaz disso, estará contribuindo para construir uma pessoa mais liberta, uma pessoa capaz de procurar entender sozinha quais são os limites entre bondade e maldade na vida real. Sem ter de se submeter aos chavões e às receitas prontas de felicidade, a criança se torna mais fantasiosa, portanto mais inquieta e, ao mesmo tempo, mais lúcida para enfrentar a vida – sejam as maldades da vida, sejam as alegrias da vida, sejam aquelas situações, muito mais comuns do que a gente pensa, em que maldade e bondade estão absolutamente mescladas e confundidas na vida real.

Em abril de 1952, com organização da Unesco, surge o 1º Congresso Internacional do Teatro Infantil, realizado em Paris. Consta que houve a participação de 15 países, inclusive o Brasil, e que foi nesse congresso que se começou a falar uma frase que hoje é bem debatida e também polêmica: “O bom teatro infantil forma a plateia de amanhã.” O perigo dessa frase é justamente o quanto ela embute de compromisso do teatro com as ferramentas de educação e com seu caráter pragmático e moralizante.

A questão do ‘aproveitamento’. A visão da criança como o “adulto de amanhã” já foi responsável por muita coisa equivocada que se fez nas peças de censura livre. Como já disse, acredito que o teatro não precisa ter a obrigação de fazer parte do processo educativo. Outra frase que virou obsessão nas escolas, por conta desse ‘superdidatismo’ programático, é: “Vamos fazer o aproveitamento do espetáculo.” É preciso ter muito cuidado com esse tipo de abordagem, porque pode afastar os alunos do teatro, em vez

de atraí-los. Não há nada mais chato e improdutivo com os jovens do que transformar arte em obrigação. Basta ver o caso da literatura nas escolas, explorada nas salas de aula com muito menos prazer do que deveria.

O modelo mais convencional de escola, no Brasil, impõe, muito frequentemente, conhecimentos já elaborados, em lugar de estimular sua busca, de tal forma que, se o aluno simplesmente repetir tudo aquilo que o fizeram aprender, seu rendimento já será considerado positivo. Em vez de pensamentos espontâneos, valorizam-se as tarefas a cumprir e os ‘decorebas’. Assim, no caso do teatro, o que será que os educadores entendem por “aproveitamento do espetáculo”? Com certeza, a resposta não passa pela valorização do jogo, do símbolo, do faz de conta, do voo de imaginação, pois tudo isso pressupõe uma tal liberdade de fruição da obra artística que não caberia nos limites estreitos do pensamento de mestres que valorizam mais a eficiência da cobrança do que a amplitude da descoberta.

Mas nessa confusa e ainda tateante relação entre teatro e escola, não se pode apontar vilões. A estrutura é complexa. A conjuntura é delicada. A situação de trabalho dos professores nas escolas públicas, sobretudo, é muito perversa: muitas horas de dedicação, condições bem precárias, espaços muito ruins. O que se observa nas escolas, em geral, é uma estrutura

O modelo mais convencional de escola, no Brasil, impõe, muito frequentemente, conhecimentos já elaborados, em lugar de estimular sua busca [...]

de exceções, não de regras, ou seja, o teatro se dá bem dentro do quadro disciplinar de um estabelecimento de ensino quando há o empenho individual, absolutamente solitário, de algum mestre sensível à causa do teatro. Quando esse(a) professor(a) deixa a escola, seja por qual motivo for, morre o teatro, até que no corpo docente surja outra iniciativa artística teimosa e corajosa.

Seja como for, um dos maiores pecados ainda cometidos nos palcos vespertinos de teatro pelo Brasil afora é o do excesso de intenções didáticas. Não é preciso ser explícito em tudo. Criança é capaz de entender sugestões, simbologias. Arte é feita de alegorias, de metáforas, de associações de ideias. Estranheza é saudável. Explicar é redutor sempre. Subestima a criança, facilita demais. A criança tem a capacidade, sim, de interpretar, à sua maneira, o que vê. É função da arte fazer pensar, não facilitar em nada em nome do sucesso de mercado, do senso comum ou da unanimidade burra. Foi-se o tempo em que os enredos de peças infantis careciam da linearidade aristotélica de começo-meio-fim. Hoje, com os acessos facilitados para todo tipo de conteúdo, formatos, linguagens, tecnologias, as crianças já chegam ao teatro preparados para entender histórias com muitos flashbacks, com vaivém de narrações, até com fluxos psicológicos de consciência... Os criadores não podem ter medo de ousar. Muitas e muitas vezes os adultos são menos receptivos a brincadeiras de linguagens e experimentações de formatos do que os próprios filhos.

Isopor e cartolina. Felizmente, a meu ver, diminuíram muito no Brasil aquelas montagens amadoras oportunistas que cobravam ingresso como se fossem profissionais, repetindo a estética massificada de filmes da Disney, obviamente sem a grandiosidade de produção do cinema, ao contrário, com cenários de isopor e cartolina e figurinos de fantasia de bufê

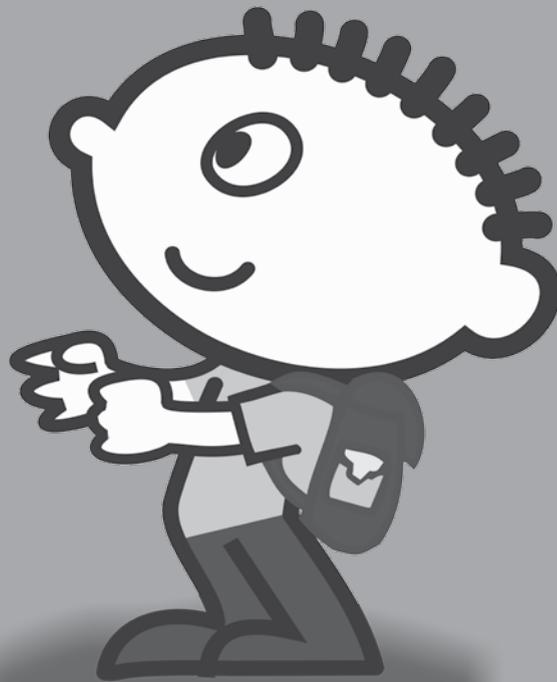
infantil. Ainda há? Sim, muitos caça-níqueis inescrupulosos ainda tomam conta do setor. Há muito pouco tempo, o que a gente via, nos palcos, de Cinderelas, Brancas de Neves, Pequenas Sereias (Ariel) e até Pocahontas, era uma coisa inacreditável – e repetindo até diálogos e músicas em playback dos filmes, sem o mínimo cuidado de adaptação para uma dramaturgia legítima.

Hoje, quem continua fazendo isso, quem ainda não respeita criança no teatro, na minha opinião, é quem não está querendo enxergar que isso mudou, porque não está indo ver o trabalho dos colegas em cartaz. É fundamental que a classe teatral veja teatro infantil, porque fazer teatro compreende, em minha opinião, a tarefa obrigatória de ver “o que” e “como” os outros estão fazendo, para estabelecer parâmetros, querer crescer e vencer limites.

E quero encerrar este artigo mais uma vez alertando para os perigos capciosos de se chamar peças infantis de ‘pecinhas’. Desde que iniciei minhas atividades de crítico de teatro para crianças e jovens, nos anos 1990, ouço muitos diminutivos quando querem se referir ao que já chamei várias vezes em meus textos de “essa arte maior feita para menores”. Sempre foi comum ouvirmos: *‘Vamos ao teatrinho ver uma pecinha bonitinha com nossos filhinhos!’* A frase até embute um certo afeto. Hoje todos diriam: “Mas que fofo!” Ou seja, ela não teria – em princípio – nada de grave, se não contribuísse para reforçar um preconceito: o de que teatro infantil é ‘menos’ teatro do que o teatro para adultos, ou “teatro infantil é um trampolim para o adulto”, ou “o público de hoje será o público de amanhã”, esse tipo de raciocínio limitador e equivocado. Por isso, comecei a usar essa espécie de bordão em minhas matérias de jornal, como se eu respondesse a todos: “Como assim? Pecinha?! Eu vou ao teatro e pronto! Pecinha, não. Pecinha... é a vovozinha!”

Maria Helena Kühner

PERSPECTIVAS
DO TEATRO
PARA A CRIANÇA
E O JOVEM, HOJE



Perspectivas do Teatro para a Criança e o Jovem, hoje

Maria Helena Kühner¹

Resumo: Do in-fante, literalmente aquele que não fala, à criança inquieta e ativa de nossos dias, que mudanças fundamentais ocorreram, transformando suas relações com o mundo e os demais seres, e afetando os esquemas da educação, da cultura e da comunicação? Que influencia tem ou pode ter o teatro no des-envolvimento dessa “nova” criança (se é que ela existe)?

Palavras-chave: Infância. Cultura. Teatro.

“A criança não existe. Criança é apenas um adulto em miniatura”. A frase hoje nos soaria absurda. No entanto, ao longo de séculos, foi o pensamento corrente. Que motivaria a ênfase do educador Comenius no século XVII (1657) ao afirmar que “A criança não é um adulto em miniatura”. Sendo secundado, nos séculos seguintes, por Pestalozzi (1774), Tiedman (1787), Froebel (1826), e culminando com Freud e sua demonstração de que essa etapa da vida tem características próprias e específicas, que em seu processo de desenvolvimento a criança passa por transformações e diferenciações profundas que serão marcantes na estruturação de sua personalidade adulta. Pois para chegar a ser um adulto é preciso “crescer bem”: a palavra *adulto* tem em sua raiz o *altum*, que é o bem crescido, o bem alimentado, assinalando a idéia de que o crescimento é “alimentado”. Nas diferentes ciências humanas surgidas ou aprofundadas a partir de fins do século 19, a infância passou assim a ser vista com olhos novos, mostrando o peso que têm a

infância e as relações nela vividas no desenvolvimento do indivíduo adulto, e a influência sociocultural do ambiente no enriquecimento de experiências que, vividas como tais, vão orientar ou aprofundar esse desenvolvimento.

A partir das décadas de 60/70, a estas se somariam outras mudanças ou transformações da maior importância na sociedade e na cultura: os movimentos sociais (de negros, de mulheres, de comunidades) afetando também a infância e a juventude; a conseqüente mudança de valores, comportamentos e atitudes, ou mesmo de sistemas de pensamento, que fizeram da década de 1970 a chamada “geração da ruptura”, afetando as gerações mais jovens; a crescente ligação cultura-mercado, tendo este no consumo um eixo fundamental de ação, e, como a comunicação é em grande parte financiada pela propaganda e os teóricos da comunicação e da propaganda comprovam que a criança e o jovem são excelentes veículos receptores e difusores, a eles dirigindo as mensagens de um *marke-*

¹Com formação em Letras e Psicologia, MHK é escritora com mais de 30 livros publicados; dramaturga com diversas peças encenadas e premiadas; foi Diretora, Assessora ou Consultora de diferentes órgãos de Cultura, Educação e Comunicação. É membro de diversas entidades culturais, entre as quais o Pen Club do Brasil, a UBE e o CEPETIN – Centro de Pesquisa e Estudos do Teatro Infanto-Juvenil. Vive na cidade do Rio de Janeiro. (Cfr.linkedin)

ting envolvente e sedutor. E alvos bastante visados por esse mercado produtor, que no espaço das últimas décadas *decuplicou a quantidade de produtos que lhes são oferecidos* - ou seja, o número de jogos, programas, jornais, revistas (inclusive de quadrinhos), DVDs, vídeos, videogames, músicas, livros, filmes, etc. levando-os a buscar e usar seguidamente esses novos meios e veículos a seu alcance.

A sociedade atual é repressora de maneira muito mais sutil e eficaz

A que acresce outra constatação: quando dirigi um setor da TV- Educativa responsável pela programação destinada à faixa dos 3 aos 29 anos, foi um susto verificar que, nos anos 80, crianças, adolescentes e jovens já passavam de *6 a 8 horas por dia diante da televisão e viam todos os programas aí exibidos*, mesmo os noturnos e até tarde da noite, e não apenas os que lhes eram supostamente destinados. A isso se acrescenta o fato de que, com as novas tecnologias, hoje passam também diante de outra tela, *a Internet e as redes sociais de seus tablets e celulares, de 25 a 30 horas por mês*, “com o cérebro mais ligado no virtual que no real” e a comunicação /intercâmbio direcionados aos companheiros de mesma idade que realizam experiências afins. Em um Brasil em que *50,2% da população está entre 0 e 24 anos e, destes, 31% estão entre 0 e 15 anos*, isto é algo que não pode ser ignorado.

Já foram analisadas e discutidas a multiplicidade e diversidade de efeitos do que por esses diferentes

meios passou a lhes ser oferecido: *efeitos afetivos*, acionando seus mecanismos de projeção, identificação e transferência e/ou agindo sobre sua credulidade e visão; *efeitos emocionais*, de mimese e catarse; *efeitos sobre sua percepção*, deslocando-a de detalhes ou aspectos isolados e próximos para conjuntos maiores e mais distanciados; *efeitos intelectuais*, de ampliação e diversificação de informações sobre o entorno e o mundo adulto; efeitos morais, sobre sua visão de mundo e escala de valores; *efeitos sobre sua socialização*, mais desligada do mundo adulto em geral, porém religando entre si os companheiros da mesma idade que realizam experiências paralelas.

É difícil isolar, ou às vezes até mesmo distinguir, os aspectos mais positivos e os mais traumatizantes desse relacionamento da criança e do jovem com o mundo atual, pois os mesmos fatos encaminham, por vezes, às duas possibilidades. Para sentir a diferença, seria preciso lembrar, entre *os aspectos mais positivos*, o contato direto e pessoal com os objetos da cultura; gerando uma exigência de maior responsabilidade, pois eles mesmos tem que “responder por” tudo que dizem, fazem, ouvem, etc.; donde desenvolvimento de seu espírito crítico e uma des-confiança sadicamente “irreverente” (típicos do adolescente) diante do que lhe é proposto; donde, potencial próprio de criatividade e reflexão, exigido pela própria necessidade de responder permanentemente a tudo que recebem do exterior e os desequilibra momentaneamente, até ser assimilado e integrado, para obter assim nova equilíbrio. O que faz ver, de imediato, os aspectos negativos, ou o reverso desses dados: a dificuldade de selecionar e integrar dados tão dispersos e em bombardeio tão seguido sobre sua capacidade de absorção; a dificuldade de obter a visão de conjunto necessária à ação; a insegurança daí derivada e capaz de acionar os mecanismos de fuga e a submissão, consequente, a qualquer nova ‘autoridade’; a possibilidade de fa-

zer do grupo, por efeito dessa insegurança, não uma ampliação da pessoa, mas um refúgio ou anulação da própria individualidade; enfim, a submissão possível a toda uma autoridade impessoal e tranquilizadora: “a sociedade atual é repressora de maneira muito mais sutil e eficaz”, já disseram muitos, e as “técnicas de persuasão” têm sido objeto de estudo, interesse, e utilização por parte dos que visam à manipulação, ou ao domínio e controle.

Mas, se tais aspectos falam de dificuldades e desafios, nos lembram também possibilidades, pontos podem nortear nossa bússola ao buscarmos o que oferecer à criança e ao jovem de hoje. Esse “movimento autodidático”, como já foi chamado, obrigou pais e professores a modificar os esquemas da educação, tornando-a menos centrada nas “mensagens” ou “lições” a serem transmitidas (que em um mau teatro infantil, felizmente hoje ultrapassado, eram também final obrigatório...), direcionando a preocupação a uma *avaliação das mensagens recebidas*, ou seja, *a desenvolver o espírito crítico, a capacidade de seleção, de reflexão, maior atividade, maior participação, o hábito da indagação, da pesquisa orientada, a criatividade, a imaginação, a invenção*. Alguns supõem que a mudança “reduziu” a autoridade e influência dos pais, professores e artistas como mediadores tradicionais, sem perceber que ela assim os desafia a contribuir para uma sociedade menos hierárquica e mais igualitária, na qual a autoridade tende a voltar ao sentido original da palavra: pois *autoridade* vem de *autor*, isto é, *aquele que gera, que fecunda, faz nascer* – atitude que hoje se espera não só do educador como dos criadores e produtores culturais. Mas é fato que o fosso gerado por essas mudanças não se espelha apenas em termos de gerações, mas também de camadas sociais: ela *aprofundou a desigualdade, a exclusão e a marginalização*, criando defasagem cada vez maior entre os que têm acesso a esses meios e produtos e os

que deles se vêem privados, no todo ou em parte.

Se devemos necessariamente *partir do real*, do que temos diante de nós, em nosso momento e meio, cabe perguntar: o que está sendo oferecido por aqueles meios para uma influência possível sobre a *maturação, a socialização, a percepção e conhecimento, e demais mecanismos psicológicos* acima apontados? Se é um fato psicológico da criança o de que tudo que ela vê, ouve, faz ou sente é por ela vivido como uma experiência (*ex-per-ire*, o que *ex-* se tira, do caminho por onde se vai) e é o conjunto dessas experiências que dá as bases de um crescimento potencial, sua riqueza, variedade e pluralidade são fundamentais. Nesse “crescer bem” e tornar-se um adulto útil à sociedade são fundamentais as experiências, e não só as infantis, exigindo perguntar: *que uso podem nossas crianças e/ou jovens fazer com o que lhes está sendo oferecido para organizar e interpretar suas experiências?*

Pergunta que pode ser estendida à produção cultural que lhes é destinada. Se o *social* viu crescer sua validade e as relações dos seres humanos entre si e com o mundo se tornaram novamente básicas, a Cultura, sendo o lugar ou contexto em que essas relações se processam, adquire importância vital. É por ela que se pode obter a aceleração (ou o retardamento, como bem sabem todas as ditaduras...) de um processo transformador, atuando sobre um sistema de pensamento e hábitos para atingir uma escala de valores compatível com o mundo atual e as necessidades por ele trazidas. Não por acaso Maio de 68 na França, a Revolução Cultural na China, o movimento de Contracultura nos USA etc. fincaram raízes nessas áreas. Não por acaso, em termos de Brasil, estamos vendo crescer significativamente o número de criadores e produtores jovens, na faixa dos 20 aos 30 anos, com uma temática de seu interesse, enfatizando a atenção ao outro, a noção da diferença, a expressão das minorias (negros, gays, comunidades), revendo as

relações sociais e culturais e as transformações nelas vistas ou ainda necessárias. E crescer igualmente a ligação Teatro-Escola, tornando-a significativa parcela de público dos melhores espetáculos montados.

Do ponto de vista que aqui nos interessa, são indiscutíveis o valor e a importância possíveis do Teatro. *Te-atrium = lugar de VER*. De ver e fazer ver. De ver claro, de ver longe, de ver fundo. *De ver o ser humano em ação na cena do mundo*. De ver o ser humano por inteiro: corpo e espírito integrados, a abstração de idéias e pensamentos traduzidos na concretude de corpos vivos, de materiais cênicos, de formas e estruturas. De ver o ser humano como alguém que é capaz de desenvolver sua capacidade de *inventar*, de *criar*, de *imaginar*. De ver que, à diferença do animal, que nasce, cresce e morre igual e subordinado à espécie, o ser humano é um *pro-jeto*, ou seja alguém que se *lança adiante*, que se constrói passo a passo, que vai ser aquilo que escolher ser, dentro de circunstâncias que estabelecem limites, mas aberto também ao *infinito horizonte dos possíveis*. Lembrando, enfim, que o próprio pensar é algo concreto, pois pensar < *pensum*, *pendere*, é o peso das coisas que faz a balança pender para um lado ou para o outro.

O que exige de criadores e produtores de Teatro para esse público uma clara consciência do que pode significar o *jogo teatral* nesse *processo de crescimento e des-envolvimento*: a força da re-present-ação, trazendo à presença (no corpo e fala de um ator) e tornando presente (no tempo), *alguém em ação na cena* (do mundo entorno), sentindo, fazendo, vivendo tudo que acontece; a criança aprendendo nesse jogo a ver o “outro”, aprendendo com ele a relacionar-se, porque é das relações que surgem os encontros e desencontros, os conflitos e soluções da ação mostrada na cena; aprendendo a ter um olhar crítico ou cúmplice diante do que vê; aprendendo a perceber o entorno e a sentir

o mundo, a ter o prazer de captá-lo por meio de seus sent-idos, de seus sent-imentos, e com isso dar um sent-ido, isto é, uma razão de ser ou significado ao que vê, e, por fim, dar à própria vida um sent-ido, isto é, um rumo ou direção. E se assinalamos o sent como raiz comum dessas palavras é para comprovar que assim aprendem a ser inteiros, a integrar corpo e espírito, vendo a abstração de idéias e pensamentos traduzidos na concretude de corpos vivos, de materiais cênicos, de formas e estruturas. Pois *aesthesia*, raiz do sentimento estético, é sentir o mundo com sentido, em sua beleza e harmonia. Fincando também raízes no mundo do imaginário, da fantasia, da afetividade, do lirismo, que foram um dia desqualificados como “ilusórios” nesta civilização racionalista, que supôs ver na lógica a medida do ser e no discurso racional sua expressão.

Pelo dito fica evidente que recusamos chamar de teatro algumas coisas que - infelizmente - ainda surgem nos palcos, com atores (?...) que não têm o que dizer e se prendem ao fio ou fiapo condutor de um roteiro pobre, em que a estrutura cênica é primária, esquemática e repetitiva, em que a situação dramática não evolui, em que a fabulação (se, ou quando existe) é débil e insuficiente, os conflitos inexistem, a ação dramática, pouco ou nada desenvolvida, é substituída pela ênfase em diálogos bobos, cheios de gags, piadinhas, brincadeiras supostamente engraçadas, ou por falas em que o lugar-comum é a tônica e os clichês se repetem, assim como se repete na cena o uso de recursos fáceis, macaquices e gracinhas para tentar prender o público – que muitas vezes responde com dispersão e desinteresse crescentes. Estes são, evidentemente, apenas caça-níqueis que supõem ser “mais fácil” esta produção para um público que certamente vêem como ingênuo, inocente e tolo - na acepção que o termo infantil ainda guarda nos dicionários.

Agnes Heller, em *Uma Teoria da História* enfa-

tiza que nós precisamos contar histórias, contar o que nos aconteceu ou acontece, o que vimos ao passar hoje pela esquina da rua, ou o que vivemos alguns anos atrás, porque, ao contar, *muitas vezes estamos tentando não só expressar o que nos impressionou, ou marcou, mas também entender, dar um sentido ao que aconteceu, ao que vimos, ouvimos, vivemos*. Quem fala, fala porque é um ser humano, fala para denunciar, para partilhar uma emoção, para registrar um momento, para não perder de vista o que é mais importante em determinada situação... mas fala também para saber-se e sentir-se gente. Na experiência narrada, na situação concreta descrita, surge o ponto de vista do qual se olha. Por isso, marca um lugar a partir do qual se pode fincar o pé e tomar posição.

Os movimentos de transformação começaram, tal como a criança, perguntando-se quem sou eu?, buscando (re)conhecer a própria identidade. Personalizando, em vez de abstrair e generalizar, sabendo, ou intuindo, que o que digo quando falo Eu, minha história própria e particular é minha forma de chegar ao mais geral, que só o eu diz, e que o diálogo já será a fala outra, em que se descobre o outro como socius, ou aliado, diferente e semelhante, parceiro na formação da sociedade. Tentando fazer da verdade não um dado (algo recebido pronto) ou um fato (algo já feito), mas uma descoberta. Para tal buscando romper com a forma anterior de conhecer, invadida pelo interesse e pelo cálculo, para nela resgatar seu sentido original (cognoscere=nascer com o que se conhece). Negando-se a serem normalizados pela retórica vigente (e sua persuasão) e pelo controle social que impõe papéis, comportamentos e valores – persuasão e controle que são as molas-mestras de um pseudo-conhecimento (pseudo porque desempenha todas as funções, só não realiza ‘nascimentos’!)

Experiência que é também diferente da tecnologia e seu discurso, sobretudo o atual, que, quando

não reduz ao silêncio, impede a fala, anulando-a sob um geral que atropela a diferença, ou mistificando-a em um falar por ou falar sobre autoritário e tutorial, ou usando-a para legitimar hierarquias e dominação. Experiência que se dá, portanto, na linguagem, pela linguagem e como linguagem: é preciso falar e isto só se aprende falando. Que na linguagem, e pela linguagem, cada Eu não só se insere em um contexto com o qual se comunica e onde também se identifica, como supera a fragilidade do instante.

Cada evento - e sobretudo o evento dramático – resgata uma experiência original. O que fizeram Grotowski, Peter Brook, Kantor, e continuam fazendo outros mais, é buscar essa experiência fundante em toda a sua concretude e originalidade, investigando todas e cada uma das relações teatrais – o tema, o ator, o diretor, o público, trabalhando o verbal e o não-verbal que as compõem – corpo, gesto, som, ruído, vibração, música... Levando à identificação da criança e do jovem com a linguagem teatral, seu significado, suas possibilidades, sua contemporaneidade.

Dessas possibilidades estão surgindo as inovações que vemos no que de melhor está sendo feito:

- A ampliação e/ou renovação da temática, com abertura às mais diferentes questões, antes “tabus” para a infância ou mesmo a juventude: o amor, a morte, as relações familiares e sociais, a sexualidade, os preconceitos, o trabalho, o meio ambiente, a preservação do planeta, etc. Uma peça sueca que li, com um menino de 8 anos vendo a morte do irmão e se perguntando e interpretando a seu modo “o que é morrer” é de mais belas peças que já li. E nos mais de 500 textos que li ou vi ultimamente, na qualidade de membro de júris por todo o país, este é um dos aspectos mais marcantes de uma nova dramaturgia textual e cênica.

- O resgate de imaginário, da fantasia, da afetividade, do lirismo, que foram um dia desqualificados

como “ilusórios” nesta civilização racionalista, que, como assinalamos, supôs ver na lógica a medida do ser e no discurso racional sua expressão, e hoje vemos que não deu conta da complexidade deste mundo globalizado, com todos os seus desafios.

- A releitura, com olhar atual e - traço marcante - com um humor lúdico e crítico, de obras de outras épocas e visão, podendo também dar bons resultados. Uma peça canadense com uma Chapeuzinho liberada e moderninha buscando meios de “comer” um lobo que dela fuge espavorido é super-divertida...

- A incorporação ou fusão de diferentes linguagens (verbal, visual, corporal, gestual, sonora, musical etc.) criando espetáculos multimídia, com projeções, desenhos animados, técnicas circenses, bonecos, etc. etc. ou fazendo do ator um performer em relação pessoal e direta com os objetos cênicos e a situação em foco.

- O resgate da palavra em sua oralidade e valor expressivo, como na narrativa oral cênica, nascida em Peña de los Juglares, Cuba, em que um narrador ou contador de histórias mescla as linguagens narrativa e dramática. Fazendo lembrar que a palavra tem, em sua raiz, a parábola, a situação concreta que lhe deu origem.

- A descoberta das possibilidades da linguagem teatral pelo, e para, o jovem. Algo de que tivemos exemplo significativo nas décadas de 60 e 70, em que cresceu incrivelmente o número de grupos teatrais de universitários e secundaristas em todo o país, por terem encontrado no teatro uma forma de expressão e manifestação capaz e expressar as profundas mudanças que aconteciam nos relacionamentos, nos comportamentos, nas atitudes, princípios e valores - a que aqui no Brasil se acrescentou se tornarem uma forma de luta contra a censura e a repressão da ditadura. E vem sendo ultimamente redescoberta nas comunida-

des, como forma de propor ou provocar questões a serem discutidas (Ex: a violência contra a mulher).

O que nos faz retornar à pergunta básica capaz de orientar nosso planejamento e ação: que uso podem fazer os espectadores visados com o que lhes está sendo oferecido, para organizar, interpretar, ampliar e enriquecer suas experiências?

Se teatro é transgressão e consciência (tão bom se isto não fosse tantas vezes esquecido!) é necessariamente algo capaz de levar a um des-envolvimento, a uma forma de livrar de uma maneira cristalizada de ver e pensar, a buscar outra atitude, trabalhando no sentido de superar o que nos limita, e, por fazer ver, leva a trans-formar, a ir além. Se criança vem de criar e jovem vem de Juvene, Jovis (Júpiter) que é a luz divina, o Criador, cabe lembrar a importância crescente, para todos nós, dessa dimensão que nos religa a humanidade e ao universo, e é fundamental para inventar o mundo novo e melhor que nossa falta e nosso desejo nos fazem sonhar e buscar. Pois, como diz Guillebaud, em *A Reinvenção do Mundo* (Prêmio Renaudot), “o planeta do futuro não será nossa conquista e sim nossa criação; e o mundo que nos espera não está por ser descoberto, está por ser por nós inventado, e construído.”

Referências

- GUILLBAUD, Jean Claude. *A Reinvenção do Mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- HELLER, Agnes. *Uma Teoria da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

Mariana Lima Muniz

**TEATRO PARA CRIANÇAS
E ADOLESCENTES:
A INFLUÊNCIA DA
INTERNET, TELEVISÃO
E CINEMA NA
PRODUÇÃO ATUAL**



Teatro para crianças e adolescentes: a influência da internet, televisão e cinema na produção atual.¹

Mariana Lima Muniz²

Resumo: Neste ensaio abordo a produção de teatro para crianças e adolescentes a partir da observação do impacto de outras mídias (internet, televisão e cinema) em seus temas e linguagens no Brasil e na Argentina, especificamente nas cidades de Buenos Aires e Belo Horizonte. Da mesma forma, aponto alguns desdobramentos da internet como veículo de formação do público infantil e adolescente na atualidade.

Palavras-chave: Teatro. Juventude. Intermedialidade.

Entendo o teatro, assim como Dubatti (2007), como uma produção da cultura dos corpos viventes em relação convival durante o entrecruzamento espaço-temporal do acontecimento teatral. Como cultural viva, o teatro está emaranhado a seus contextos sociais, filosóficos, políticos e, também, midiáticos. Nesse sentido, o teatro infantil e para adolescentes, assim como o teatro adulto, compartilha com o seu público o momento presente no qual reverbera a conformação da sociedade contemporânea. Ou seja, o teatro não está fora do mundo, não está fora da vida, ainda que possa apresentar, muitas vezes, um duplo fictício da vida em cena.

Estar no mundo significa compartilhar os modos de produção e divulgação próprios da nossa cultura atual que se encontra, nas duas últimas décadas, muito impactada pelo desenvolvimento da internet. Assim como a televisão revolucionou o comportamento humano no século XX, o surgimento da

internet e a democratização do seu acesso, no final dos anos 1990, bem como o advento das web 2.0 e das mídias sociais, no início dos anos 2.000, marcam um antes e um depois nas relações em nossa sociedade. *E-mail, blogs, twitters, facebook, youtube, vmeos*, e tantos outros similares, criam um universo virtual que atinge um enorme número de pessoas e se faz cada vez mais presente em nosso cotidiano. Toda a gama de possibilidades e de interconexão social e informativa vem para a palma da mão e o usuário tem acesso a um sem fim de possibilidades esteja onde estiver. *Dentro deste contexto de modificação das relações sociais mediadas pela virtualidade, como o teatro, e especialmente o teatro para crianças e adolescentes, se modifica e se deixa permear?*

A internet permite plataformas de criação e compartilhamento de produtos audiovisuais incomparáveis mas acessíveis que mídias tradicionais como o cinema e a televisão. O custo da produção e da distribuição de um produto audiovisual pode ser, hoje

¹Ensaio desenvolvido a partir do projeto de Pós-doutorado Sênior financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES em 2016. Também é resultado do Projeto de Demanda Universal 2015 financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG.

²Atriz e diretora teatral. Professora Titular da Escola de Belas Artes da EBA/UFMG. Atua na Graduação em Teatro e orienta mestrado acadêmico e doutorado na Pós-graduação em Artes da UFMG e mestrado profissional no PROFARTES/UFMG.

em dia, quase nulo o que dá acesso à produção caseira de crianças e adolescentes que povoam as redes com seus vídeos, blogs, vlogs etc. Também é importante observar que os que atualmente têm entre 0 a 18 anos, público do teatro infantil e para adolescentes, nasceram já no Séc. XXI. São os nativos digitais (PRENSKY, 2001), pessoas que nascem em uma sociedade digitalizada e que acabam tendo acesso aos dispositivos tecnológicos desde muito cedo e, que por isso, “falam” a linguagem digital como uma língua materna. Frente os nativos digitais, temos os imigrantes digitais, grande parte de nós, os adultos que fazemos teatro, que nascemos antes dos anos 1990 e que fomos levados a migrar para o mundo digital, tentando adaptar-nos e “falando” uma *língua com sotaque*, ainda usando a metáfora pensada por Prenski em 2001. Essa diferença é muito abordada no campo da Educação, mas também é um fator interessante de levar em consideração ao se falar da produção de teatro para crianças e adolescentes.

Está claro que o acesso à internet e aos dispositivos tecnológicos atuais não é universal e que critérios socioeconômicos, bem como geográficos, determinam diferenças importantes no acesso à esses bens. Mas o contato com o mundo digital é uma realidade que cada vez torna-se mais universal. Para citar alguns exemplos, temos o site *Índio Educa* – indígenas reeducando o Brasil feitos por indígenas de diversas tribos e direcionados aos professores da Educação Básica como material de referência à história e cultura indígenas brasileiras. Também temos o caso dos Bro Mc’s que publicaram um videoclipe do rap *Eju Orendive*, filmado pela Cufa TV Dourados, no You Tube

cantando em guarani e português e que, atualmente, tem mais quase 300.000 visualizações. Sendo assim, podemos pensar, como Canclini et all (2012, pg. 08) que:

(...) Os jovens estão mais avançados que o resto da população no acesso e manejo das tecnologias comunicacionais. Os jovens com menos recursos econômicos também estão familiarizados com as tecnologias digitais através do uso de lan houses, da escola e da sociabilidade entre gerações.³ (tradução da autora)

Os jovens espectadores estão imersos em novas formas de se produzir e acessar a cultura e a interatividade proporcionada pela internet e pelos jogos digitais acaba gerando uma expectativa diferenciada em relação ao ato de assistir uma obra audiovisual ou um espetáculo teatral. Para Oddey & White, em seu livro *Modes of Spectating*:

(...) o século XXI traz a marca do século da Juventude, empoderada, com ferramentas e habilidades, uma rede mentores e uma comunidade de sistemas de suporte para permitir uma atividade como espectador ativa e empenhada na participação, tanto na criação, quanto no consumo de novas artes midiáticas. (ODDEY & WHITE, 2009, pg. 42. Tradução da autora)⁴

Jensen (2007), em seu estudo do teatro americano contemporâneo desde 1970 até a atualidade, chama a atenção para a importância da intermediariedade na configuração do teatro atual. A autora propõe que:

Minha observação e pesquisa destas mudanças na produção e recepção teatral causadas pela influência da mídia demonstra que o teatro, em geral, intencionalmente tornou-se mediatizado adotando a semântica e os contextos de comunicação de massa como

³“los jóvenes están más avanzados que el resto de la población en el acceso y manejo de las tecnologías comunicacionales. Los jóvenes con menos recursos económicos también están familiarizados con las tecnologías digitales a través de los cibercafés, la escuela y la sociabilidad generacional.”

⁴“that the twenty-first century heralded the century of Youth, empowered with tools and skills and a mentor network and a community support system to enable active spectatorship and engaged participation in both the making and consumption of new media arts.”

um método tanto do acesso, como da geração de significado. (JENSEN, 2007. Págs. 187-8. Tradução da autora)⁵

Essa característica essencialmente intermediária se percebe também no fato do espectador teatral, em especial a criança e o adolescente, ter acesso a um número infinitamente maior de produções audiovisuais, na TV, na internet ou cinema que a espetáculos de teatro. Sendo assim, os códigos, linguagens e procedimentos próprios dessas mídias interferem na relação de espectador que a criança e o adolescente estabelece com o teatro. Além disso, a produção teatral para crianças e adolescentes – e eu tomo como exemplo Belo Horizonte e Buenos Aires no ano de 2016 – está praticamente dominada por produtos oriundos de outras mídias como o cinema, a internet e a televisão.

Na famosa Calle Corrientes, em Buenos Aires, centro da produção do teatro comercial da cidade, é comum vermos os atores fantasiados de Peter Pan ou de Elza, do filme *Frozen*, com figurinos que simulam à perfeição os filmes da Disney. As crianças vibram e os espetáculos montados a partir dos clássicos dos estúdios Wall Disney controlam grande parte do teatro infantil da capital argentina. As crianças vão ao teatro para simularem, ou segundo Bolter & Grusin (1999), remediarem – no sentido de reproduzir uma mídia anterior - o filme visto no cinema. Neste sentido, quanto mais transparente é o processo intermediário, ou seja, quanto menos se vejam as diferenças entre as linguagens do cinema e do teatro, melhor é a recepção do público.

Em Belo Horizonte, a situação é muito parecida, mas com produções com menos recursos financeiros. Grande parte dos espetáculos infantis em cartaz na capital mineira são versões de filmes da Disney. Um festival de teatro infantil que se realiza na ci-

dade há 22 anos e é produzido por produtores locais, destacava os seguintes espetáculos no mês de Julho deste ano de 2016: *Peppa Pig*, *O pequeno Príncipe* (é importante lembrar que foi lançado um filme recentemente), *O Rei Leão*, *A Bruxinha que era boa*, *Pluft! O Fantasma*, *Os Saltimbancos*. Junto aos espetáculos adaptados do cinema e da televisão, estão os clássicos do teatro infantil brasileiro que entram em cartaz na cidade, com certa frequência, desde a década de 1970.

Se no início dos anos 1980 e meados dos anos 1990, os grandes grupos de teatro de Belo Horizonte tinham em repertório um espetáculo infantil, à exemplo do Grupo Galpão com o *Ô procê vê na ponta do pé e de Anjos e Abacates e Bicho de Pé, pé de moleque* do dramaturgo e diretor Eid Ribeiro, hoje em dia o mesmo não acontece com tanta frequência. Naquela época, o teatro infantil atraía muitas crianças ao teatro e, em certa medida, acabavam sendo uma forma de sustentar a produção dos grupos em um tempo antes das Leis de Incentivo à Cultura. O hábito de ir ao teatro infantil em Belo Horizonte foi perdendo espaço para o cinema, a TV e a internet. Talvez por isso, os produtores investem em montagens que remediaram os produtos destes meios para atrair o público, o que parece estar sendo bem sucedido, dado a profusão de espetáculos do gênero.

Não tenho interesse em uma relação nostálgica com o passado e espetáculos inspirados em filmes da Disney podem ter grande qualidade artística, ainda que eu nunca tenha dado essa sorte como espectadora. No entanto, é importante chamarmos a atenção para este impacto que os produtos culturais, em sua maioria da cultura de massas, tem tido na produção teatral contemporânea tomando o exemplo de Buenos Aires e Belo Horizonte, mas que acredito possa

⁵“My observation and documentation of these shifts in theatrical production and reception because of media’s influence demonstrates that theatre in general has intentionally become mediatized by adopting the semantics and the contexts of mass media as a method of both accessing and generating meaning.”



Figura 1 – As atrizes Daysi Carvalho (esq.) e Mariana Lima Muniz no espetáculo *Y si yo no Fuera un gato* (Dir. Val Magalhães) Teatro Alcalá, Alcalá de Henares (Espanha), 2003. | Fonte: Acervo do autor.

ser estendido a outros lugares. Ainda assim, sempre surgem novos(as) dramaturgos(as), grupos, diretores(as) e Centros Culturais que também se dedicam à produção de teatro de qualidade crianças e adolescentes, como Virgínia Kauffman e o Centro Cultural de la Cooperación em Buenos Aires, e Antônio Hildebrando, Grupo Oriundo, Raysner de Paula, Grupo Armatrux, entre outros, incluindo-me também nessa lista, em Belo Horizonte.

Minha relação com o teatro para jovens começou junto com a minha carreira como atriz atuando em um espetáculo de rua que acabou sendo acolhido pelo público infantil no início dos anos 1990.

Depois, durante minha temporada de oito anos em Madrid, atuei, dirigi e escrevi espetáculos



Figura 2. O ator argentino Omar Galván no *Match de Improvisação* (Dir. Mariana Lima Muniz). Teatro Alterosa (Belo Horizonte) 2013. | Fonte: Acervo do autor.

infantis de palco que tiveram boa repercussão e viajaram por várias cidades da Espanha. Desde minha volta a Belo Horizonte, em 2006, dirigi e escrevi espetáculos de rua e palco para o público adolescente e também para as crianças. O teatro para jovens sempre foi uma constante em minha carreira e as produções nas quais atuei ou os espetáculos que dirigi e escrevi buscaram evidenciar as especificidades próprias da linguagem teatral, tanto na rua, quanto no palco.

Percebo, em minha experiência como artista e como espectadora, que é cada vez mais difícil atrair o público para os espetáculos de palco se não se trata de uma versão de um filme, ou de um programa de TV. Exceção à regra, é o teatro de rua que consegue



Figura 3. Crianças acompanham a montagem do espetáculo Fábulas Errantes (Dir. Mariana Lima Muniz) na Praça Floriano em Belo Horizonte. 2014. | Fonte: Acervo do autor.

chamar a atenção das pessoas desde sua chegada no lugar de apresentação. Por ser gratuito e acontecer ao ar livre, o teatro de rua atende a um público misto entre adultos e crianças e renova a esperança e o desejo de vários artistas de fazer um teatro de qualidade para todas as idades e com muito público.

Como a escolha do que assistir no teatro (de palco) é tanto dos pais, ou outros adultos, que das crianças, me resta uma última pergunta: *se a criança e o jovem já viram o filme/desenho/vídeo em outros dispositivos (cinema, smartphones, TV etc.), porquê eles (e seus pais) querem ir ao teatro para vê-lo novamente?* Acredito que por um lado está para a megaexposição que a cultura de massas proporciona àquela história e seus personagens dando a sensação de uma escolha “segura”, por outro, o que os atrai ao teatro é justamente sua grande diferença quanto ao audiovisual, a co-presença física entre atores e público. No Peter Pan da *Calle Corrientes* a criança pode tocar, sua existência se faz tangível, concreta. Ainda assim, a não ser para crianças muito pequenas, o Peter Pan verdadeiro é mesmo aquele que se vê nas telas.



Figura 4. A atriz Denise Leal chama o público para o espetáculo Fábulas Errantes (Dir. Mariana Lima Muniz) no Parque Municipal em Belo Horizonte. 2013. | Fonte: Acervo do autor.

Referências

- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: convívio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- BOLTER, J. D. GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. MIT Press: 1999.
- BRO MC'S – EJU OREDIVE. *CLIPLE OFICIAL*. Clipe gravado pela Cufa TV Dourados com a música Eju Oredive do grupo BRO MC's. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Acesso em 28 de agosto de 2016.
- CANCLINI et all. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Editora Ariel: Barcelona, 2012.
- ÍNDIO EDUCA. Site de conteúdos sobre a história e culturas indígenas. Disponível em: <http://www.indioeduca.org/?p=69>. <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Acesso em 28 de agosto de 2016.
- JENSEN, A. P. *Theatre in a Media Culture*. McFarland & Company: North Carolina, 2007.
- ODDEY, A. WHITE, C. *Modes of Spectating*. The University of Chicago Press: Chicago, 2009.
- PRENSKY, M. *Digital Natives, Digital Immigrants*. In: *On the Horizon*. MCB University Press, Vol. 9, N. 5, October, 2001.



Miguel Vellinho

**“SERÁ QUE É BOM ELAS
OUVIREM FALAR DESSAS
COISAS TÃO COMPLICADAS?”
– A QUESTÃO DOS
TEMAS-TABU
NO TEATRO
INFANTO-JUVENIL**



“Será que é bom elas ouvirem falar dessas coisas tão complicadas?”

– A questão dos temas-tabu no teatro infanto-juvenil

Miguel Vellinho¹

Resumo: Nas últimas décadas, uma maior amplitude temática observada nos espetáculos para o público infantil e jovem permitiu o aparecimento de temas-tabu, como a morte, o sexo, a pedofilia, entre outros. A discussão envolve a abordagem desses temas a partir de textos como Bonequinha de Pano, de Ziraldo, e Cabelos Arrepiados, de Karen Acioly.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Teatro infanto-juvenil. Temas-tabu. Dramaturgia. Ziraldo Alves Pinto. Karen Acioly.

A pergunta do título, como veem pelas aspas, não é minha nem de um autor famoso, tampouco de um crítico, muito menos de uma mãe, preocupada com o que viu na sessão infantil com seus filhos. A pergunta, que tantas vezes nos ocorre, na saída de um espetáculo infantil que traz novos e complexos elementos da vida contemporânea, veio de um personagem teatral. Veio, sim, de um dos mais interessantes personagens já surgidos na dramaturgia para a infância dos últimos anos: Pitucha, a boneca sem travas na língua da peça Bonequinha de Pano, único texto teatral escrito por Ziraldo Alves Pinto, ou simplesmente Ziraldo.

Dono de uma das mais cintilantes trajetórias da cultura recente do país, que não se atém especificamente à Cultura da Infância, mas que é hoje em dia sua área de maior produção, Ziraldo, nascido em Caratinga (MG) em 1932, começou nos anos 1950,



Figura 1- Primeira montagem, com Zezé Fassina interpretando a boneca na Peça Bonequinha de Pano | Fonte: Acervo Cbtij

¹Autor e diretor teatral. Diretor artístico da Cia PeQuod – Teatro de Animação. Doutorando em Teatro. Professor no Curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO.

em seu estado natal, desenhando cartuns para jornais locais, como o Folha de Minas. Rapidamente, ele passou a contribuir para publicações de expressão nacional, como o Jornal do Brasil e a revista O Cruzeiro. Ali se consolidou a carreira prolífica deste mineiro que também é jornalista, dramaturgo, escritor, chargista, caricaturista, cartazista e pintor. Ziraldo fez sua primeira aproximação com o público infantil ainda nos anos 1960 com o lançamento da primeira revista em quadrinhos brasileira feita só por um autor: A turma do Pererê, um projeto de extrema ousadia e bastante avançado para aqueles anos pré-golpe. O arrojo de Ziraldo estava em dar novas cores e linhas a personagens do folclore brasileiro, que ainda tinham suas feições e iconografia pautadas em modelos da primeira metade do século XX e que pouco dialogavam com o universo infantil. Ziraldo dá ao Saci-Pererê e companhia as cores e o impacto da recém-nascida Pop Art² e trouxe temáticas ainda fora do contexto daquela década tais como por a Ecologia e um senso de brasilidade que destoava do tom verde-oliva que logo tomou o Brasil por 21 anos. Segundo o autor:

“Os bichinhos heróis dessas aventuras são figuras clássicas da lenda brasileira. Toda história que a mãe preta, o avô contador de caso ou as tias mais amorosas contaram para seus meninos, seus netos ou seus sobrinhos foram povoadas pelo coelho ou pelo macaco, pelo tatu e o jaboti, pela onça e pela coruja, com sua sabedoria. Aí, inventei de juntá-los todos em volta do Saci-Pererê e arrumar mais gente para contracenar com eles: um indiozinho, duas meninas lindas, dois caçadores, e alguma maluquice.”³

A radicalização veio depois com o jornal O Pasquim, maior veículo de resistência ao regime militar na década posterior, que, no entanto, contrabalançava com flertes com o mainstream editorial, lançando personagens emblemáticos como a Supermãe e Mineirinho, o Comequieta, no maior conglomerado



Figura 2 - Primeira montagem, com Zezé Fassina interpretando a boneca na Peça Bonequinha de Pano | Fonte: Acervo Cbtij

²Movimento artístico surgido na década de 1950 na Inglaterra e que teve nos Estados Unidos seu maior lugar de expressão na década seguinte, revelando nomes como Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997) entre outros. “A Pop Art expressa não a criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa. É verdade que manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo (...)”. (ARGAN, 2013: 575)

³<http://www.ziraldo.com/livros/perere.htm>. Acesso em 20/08/2016.

⁴A montagem original sagrou-se vencedora nas categorias de Melhor Espetáculo, Melhor Autor e Melhor Trilha Sonora do Prêmio Maria Clara Machado de Teatro Infantil, no ano de 2003, além de outras quatro indicações. Acumulou perto de mil apresentações em diversas temporadas pelo país, sendo apresentada até no Japão.

editorial do Brasil no período. Em 1969 publicou seu primeiro livro infantil – o já clássico *Flicts* –, que se tornou o início de um caminho rico na literatura infantil do país e que tem como culminância o aparecimento de *O Menino Maluquinho*, em 1980, um dos maiores fenômenos editoriais brasileiros e que tornou fonte para adaptações para TV, cinema, ópera, teatro, quadrinhos, videogame etc.

O grande mérito de *Bonequinha de pano* se dá primeiramente pela forma monológica que se apresenta: “Peça em dois atos para uma só atriz”, define o autor, que não se contém em trazer para o palco questões de alta complexidade para um debate com o público infanto-juvenil. De uma só tacada, Ziraldo nos apresenta *Pitucha*, a boneca que um dia foi abandonada por *Leninha*, sua antiga dona. Num sótão pouco visitado, a boneca começa a desfiar uma sincera conversa com a plateia, que rapidamente se vê envolvida em discussões que tocam em temas como morte, dissolução do núcleo familiar, aborto, final da infância, descoberta da sexualidade, entre outros. A grande virtude é que em momento nenhum a plateia fica chocada com o que vê ou ouve, pelo contrário.

Com imenso sucesso⁵, *Bonequinha de pano*, que estreou no Rio de Janeiro em 2002, no Teatro Ziembinski, e até bem pouco tempo ainda circulava pelo país nas mãos de sua atriz original, *Zezé Fassina*, tem a virtude dos grandes textos voltados para a infância: provocar, instigar e puxar os adultos para uma conversa bem sincera com seus rebentos.

É bem verdade que grande parte do êxito do texto e da montagem se dá pelo temperamento e sinceridade de sua única personagem, uma boneca, que

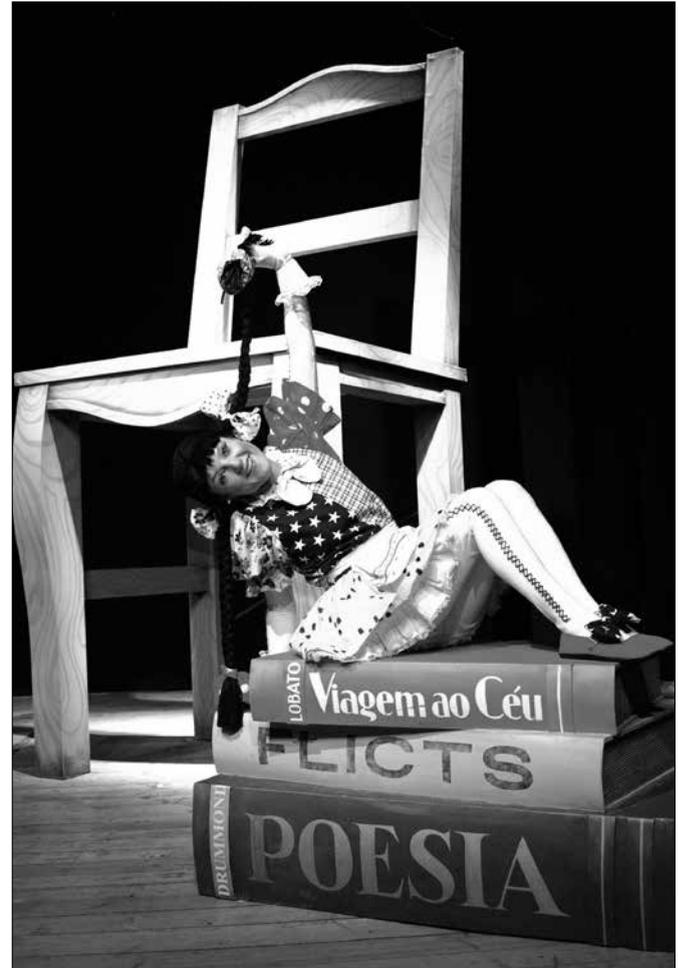


Figura 3 - Primeira montagem, com Zezé Fassina interpretando a boneca na Peça *Bonequinha de Pano* | Fonte: Acervo Cbtij

por não ter nem pai, nem mãe, não deve satisfações a ninguém e por isso o tom de contestação se torna não só possível como também aceitável – ou perdoável, uma vez que quem fala é “só uma boneca”. Desse ponto de vista, não há como não parear *Pitucha* com

⁵Importante escritor brasileiro para a primeira metade do século XX, criador de uma extensa e original obra literária voltada para a infância que gira em torno de personagens que fazem parte de *O sítio do pica-pau amarelo*, com inúmeras reedições e lido até hoje.

⁶TEMAS-TABUS NO TEATRO PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE, In: <http://www.cepetin.com.br/artigos/temas-tabus-no-teatro-para-a-inf%C3%A2ncia-e-a-juventude/>. Acesso em 30/08/ 2016.



Figura 4 - Primeira montagem, com Zezé Fassina interpretando a boneca na Peça Bonequinha de Pano | Fonte: Acervo Cbtij

a mais famosa boneca da literatura infantil brasileira, Emília. Ao analisar o crescente protagonismo da personagem de Lobato ao longo do tempo, o médico e psicanalista Luiz Alberto Py vê em Emília o mesmo tom contestatário, que de certa forma respalda um amadurecimento iminente no indivíduo pré-adolescente que começa a se libertar das figuras materna e paterna: “Esse é o jogo psicológico mais interessante e mais rico na personagem. Talvez nem o próprio Lobato tenha se dado conta disso. Emília não está sujeita a uma autoridade, não sofre absolutamente nenhum drama de consciência, não tem com quem conflitar”.

Ziraldo, assim como Ruth Rocha, Ana Maria Machado e Ligia Bojunga Nunes, enquadra-se como “filho de Lobato”, parte da primeira geração de autores voltados para a infância que, cronologicamente, foi influenciada por Monteiro Lobato⁵ (1882-1948). Ziraldo, em entrevista feita em 1996 para a exposição *Visões de Emília – o olhar de sete ilustradores brasileiros*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, assume que “Lobato foi minha iniciação, minha grande curiosidade. Emília é a

personagem mais bem acabada, saída da imaginação do brasileiro mais delirante deste século.” Este dado, do esmero da construção do personagem lobatiano, certamente deve ter ficado retido no baú de ideias do autor, que poucos anos mais tarde entrega ao público sua primeira peça teatral voltada para a infância.

Nas décadas mais recentes, o Teatro infantil, ou aquela parcela mais interessante dos profissionais deste segmento, já suplantou a ideia de que o mero entretenimento bem feito basta. O horário reservado ao público infantil nas salas de teatro se transformou em um momento reservado para boas discussões sobre questões éticas e morais que permeiam o dia-a-dia da criança. É visível, especificamente desde a década de 1990, a verticalização de temáticas que abordam a tolerância/intolerância, bullying, racismo, identidade de gênero e os mais diferentes embates com o outro, com o que é diverso, com o que é estranho. Esta parcela do Teatro infanto-juvenil vem lentamente se afastando de estruturas maniqueístas e desenvolvendo novas formas de resolução dramática.

Ao recuperar a genealogia da Emília em Pítucha, Ziraldo inicia sua “discussão” a partir das relações existentes entre uma boneca e sua dona, e aos poucos vai enveredando em uma trama que junta o passado e o presente, assuntos que podemos traduzir como “temas-tabu” do universo infanto-juvenil. Maria Helena Kühner⁶, importante autora e pesquisadora da Cultura Infância, em artigo dedicado ao tema afirma que “tabu é, por definição, a proibição de uma ação ou objeto dado como intocável por ser sagrado ou perigoso (...)”. Como já dito acima, *Bonequinha de pano* é, verdadeiramente, um bom estudo de caso de como tais temas podem ser hoje apresentados para a Infância. Sua insistência em contemplar muitos temas “delicados” em uma só obra deu e dá ao texto um ca-

⁵É preciso destacar ainda o belo texto *O travesseiro*, de Maurício Marques, que toca no mesmo assunto.

⁶A montagem estreou em outubro de 2010 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

ráter bastante peculiar e distinto na recente (e pouco contada) história da dramaturgia feita para crianças. O ponto central da peça, ou um dos mais importantes, trata-se, com o perdão do spoiler, da morte da avó de Leninha, que ocorre no momento presente da ação da peça. E poucas vezes viu-se tal assunto ser debatido ou mesmo exposto com tamanha sinceridade e delicadeza.

Assim, Ziraldo sai-se com maestria ao enfileirar inúmeras questões problemáticas do universo da infância – ou mesmo da vida – e, sob a perspectiva do olhar de uma boneca sobre o universo humano, trata de trazer à tona palavras que podem gerar muita discussão: sem nenhum volteio, insere a palavra aborto em um texto voltado para o público infantil (“Quer dizer que ela nunca fez um aborto?”); apresenta uma visão amadurecida sobre a separação conjugal (“Essas coisas a gente não sabe como explicar. Quando têm que acontecer, acontecem e pronto. Gente grande tem dessas coisas que não dá pra explicar para as

crianças e não dá para explicar pra gente grande também. Separam-se e ponto.”); da mesma forma lida com a questão da culpa, que muitas vezes brota a partir da ruptura da célula familiar (“Você acha, Pitucha, que eles se separaram porque não aguentavam mais viver na mesma casa comigo? E eu falava pra ela: ‘Tá maluca, Leninha?’ Claro que não. Seu pai te ama. Sua mãe te ama. Todo mundo ama você.”); envereda sem pudores pela passagem da infância para a adolescência (“Até um dia em que nós duas levamos o maior susto. Foi de manhã. Quando acordamos, minha roupinha estava toda suja de sangue e o pijaminha da Leninha também. Ela chamou a vovó aos gritos: ‘Vó... vem ver!’ A vó entrou no quarto, viu o que tinha acontecido, abriu os braços e o sorriso, abraçou a Leninha e saiu dançando com ela pelo quarto, cantando...”) e segue com uma canção que trata de dar boas-vindas “ao mundo da mamãe e ao mundo que já foi da vovó”. E por fim, aborda aquela que talvez seja a mais complicada questão da existência humana



Figura 5 - Primeira montagem, com Zezé Fassina interpretando a boneca na Peça Bonequinha de Pano | Fonte: Acervo Cbti

e sua finitude (“Vem, vou ter que descer com você... pra você rever o Bruno... pra você rever os primos todos... Pra você rever os tios, pra gente chorar junto Pitucha... Pra, juntos... nós todos darmos adeus à vovó!”).

Mesmo que não se trate exatamente de um tema-tabu, é também invejável a capacidade de Ziraldo em apresentar ainda o sentimento amoroso em muitas das suas cintilações. Temos de início o surgimento do vínculo afetivo entre uma menina e sua boneca; por outro lado, é encantadora a visão idolatrada de Pitucha, a protagonista, pela sua dona. Tem-se ainda a figura de Bruno, o primeiro amor de Leninha, que no passado apresenta-se com uma tonalidade e se revela depois um adulto que suscita novos sentimentos no momento presente da história. Temos o fim do amor já exposto acima na figura dos pais de Leninha e o amor familiar entre neta e avó, mote maior da peça.

Os temas-tabu, portanto, surgem aqui e ali, nos palcos do país, no sentido de criar uma esfera de diálogo que propicie o embate verbal entre a audiência. Quando mal executado/escrito, infelizmente, cai no tom de denúncia, de panfleto, e se mostra esquemático, óbvio e sem surpresas. Definitivamente não é o que acontece na obra de Ziraldo. Tampouco se revela como queixa. A grande lição aos que se aventuram à escrita para crianças é saber fugir de um denunciamento frágil que sempre se apresenta hierarquizado, enfatizando o falso abismo existente entre o grau de entendimento de uma criança e o de um adulto. Tais armadilhas podem tornar uma boa ideia ou mesmo um bom assunto numa exemplificação didática enxada, mas jamais será Teatro.

Da mesma forma com que Ziraldo trouxe temas espinhosos à cena, como se viu em Bonequinha de Pano – e que fique claro que não se trata de um pioneiro nas abordagens, e sim somente um belo exem-

plo de tratamento de temas-tabu⁷ –, Karen Acioly apresentou-nos em 2010 uma montagem de um texto seu, *Cabelos arrepiados*⁸, em que avança ainda mais a discussão. A peça trata de cinco crianças que, por terem pesadelos recorrentes à noite, decidem não mais dormir. Em cena, cada uma recria seus motivos para manterem-se insones. Uma das histórias é particularmente interessante por trazer à tona a questão da pedofilia virtual, que infelizmente adentra os lares via redes sociais da internet, ainda sem leis específicas.

Tratar desse tema, seja em qualquer instância, já é um desafio e tanto. No palco, tal enfrentamento parece irremediavelmente ligado à denúncia. No entanto, Karen soube trazer para a esfera do mistério e do suspense algo que facilmente cairia em mais um esquema tolo e sem sentido de teatralidade.

Karen recorre ao recurso do teatro de sombras para desenhar a ameaça que existe no cotidiano de Clara, a jovem de cabelos louros que é atemorizada pela sombra de um homem. Nesse sonho, a voz de um homem impressiona por uma fala que parece ter sido retirada da realidade de uma vítima:

VOZ (cantada com estranha doçura): Não conte para a sua mãe, nem para o seu pai, esse é um segredo só nosso...

CLARA: Por quê? Por que não posso contar nem pra minha mãe, nem pro meu pai?

VOZ (cantada): Menina dos cabelos louros, dos cabelos louros (FALA SUSSURRADA, COM SOMBRA PROJETADA EM SILHUETA) Apesar de eu parecer um monstro, não sou um monstro, não... adoro brincar! Mas... Não conte nada para a sua mãe, nem pro seu pai...

CORA: E a menina foi ficando assustada e não contava nada de nada para ninguém... o medo foi crescendo, crescendo... até que um dia...

FLORA: O monstro apareceu...

VOZ/MONSTRO (SAINDO DA SILHUETA) Menina dos cabelos louros, não conte nada para sua mãe, nem pro seu pai...

CLARA (CANTANDO BAIXINHO):

Eu não te conheço, Não sou do teu tamanho
 Por que se aproxima assim de mim?
 Não vai pegar meus cabelos!
 Vá para bem longe de mim!”

É claro o embate e também são claras – se fôssemos adentrar em uma análise simbólica – as raízes de tal enfrentamento. Ainda que até possam ser feitas outras tantas leituras da cena, não há como não relacionar as falas da voz masculina com muitos relatos encontrados em depoimentos sobre a questão. O que fica evidente neste exemplo é o grau de amarração cênica/textual que afasta a cena de uma simples denúncia. Cabe lembrar que a cena é poética e totalmente desprovida de elementos realistas; se houvesse a presença de um computador em cena, isto poderia mesmo ser determinante para o seu enfraquecimento enquanto discurso poético. Há elementos suficientes, como o canto, por exemplo, que afastam aquele momento do espetáculo de uma visão rasteira e limitada do pesadelo de Clara. Há o que chamo de transcendência, algo que permite ir além do que está ali exposto e que propicia outras camadas de leitura que não se acorrentam a uma só visão da história a ser contada.

O desafio dos temas-tabu no Teatro infanto-juvenil é hoje um dos principais embates que cercam este gênero teatral. Até onde podemos ir com um assunto? Estão as crianças preparadas para tais enfrentamentos? Saberão lidar com tais assuntos no seu cotidiano? E aqui voltamos ao título deste artigo: “Será que é bom elas ouvirem falar dessas coisas tão complicadas?” Tais questões, carentes de respostas imediatas, fortificam a constante renovação do Teatro e nos preparam para redesenhá-lo a cada década, ou até mesmo menos que isto. E como disse Kühner,

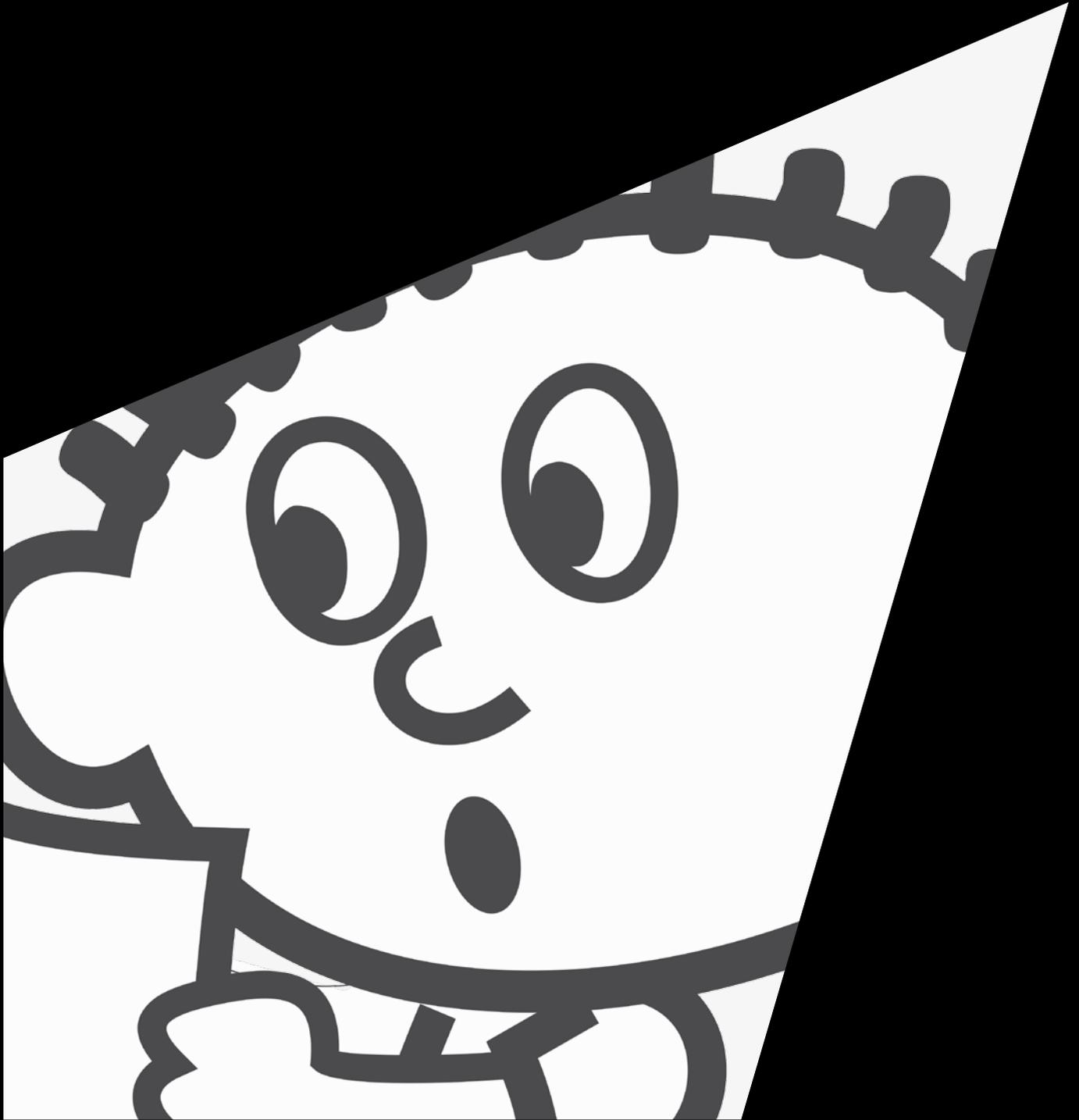
“E a partir daí, reativam o sonhar, o inventar e criar, para neles esboçar e redesenhar um novo tempo e um novo homem”. Responsabilidade e criatividade continuam sendo, pois, faróis seguros para que novos assuntos sejam tratados com o respeito e o carinho que toda criança merece.

Referências

- ACIOLY, Karen. *Cabelos arrepiados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- PINTO, Ziraldo A. *Bonequinha de pano*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.
- Programa da exposição *Visões da Emília: o olhar de sete ilustradores brasileiros*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

Periódicos

- Veredas* – Revista do Centro Cultural Banco do Brasil, Ano I, Número 10 – outubro de 1996.



Heloise Baurich Vidor

**ROUPA DE BRINCAR
(COM PALAVRAS E
EMOÇÕES): ENTRE A
LEITURA E O TEATRO**



Roupa de Brincar

(com palavras e emoções): entre a leitura e o teatro

Heloise Baurich Vidor¹

Resumo: Através da interface entre os campos do teatro, da educação e da literatura, este texto pretende apresentar a proposta denominada leitura e teatralidade (Vidor, 2016). Nesta proposta, a intenção é explorar formas de trabalhar com o texto literário, em sua materialidade, em processos teatrais desenvolvidos na educação formal e informal, com crianças e jovens. Roupa de Brincar, de Eliandro Rocha é o texto escolhido aqui para pensar na colocação das palavras em corpo e em voz no espaço. A leitura em performance (Zumthor, 2007) associada à perspectiva lúdica delinham os caminhos que aproximam teatro e literatura.

Palavras-chave: Ensino do teatro. Leitura. Jogo.

O *Léxico de Pedagogia do Teatro* (2015) aponta, no verbete Teatro-Educação, as diversas possibilidades que se configuram através da imbricação destas duas áreas de conhecimento, que são distintas, porém que quando aproximadas criam um campo potente para a criação e o aprendizado.

Quando pensamos nas particularidades do ensino do teatro na escola, um dos aspectos que merece atenção é o trabalho com o texto. Trabalhar a partir de um texto facilita a condução do processo, pois estabelece contexto, foca a temática, ajuda no direcionamento e desenvolvimento das atividades pelo professor. Além deste aspecto, o contato com a realidade ficcional apresentada pela literatura possibilita ao aluno se deparar com distintas formas de

existência, de pensamento, fato que amplia sua visão de mundo. Para abordar especificamente o trabalho com o texto no contexto do teatro-educação, abordarei a proposta que chamo de leitura e teatralidade e que trata da aproximação e da apropriação do texto em sua materialidade, em processos teatrais, através de leituras coletivas e lúdicas.

Antonio Candido, no artigo intitulado *O direito à literatura* defende que a literatura é uma necessidade universal que precisa ser satisfeita, cumprindo um papel salutar à humanização e às relações sociais. O autor confere à literatura um sentido amplo, que engloba “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (1970, p.174). Em relação à

¹Doutora em Teatro, atriz e professora de teatro no Departamento de Artes Cênicas da UDESC, na área de Pedagogia do Teatro e Teatro-Educação.

esta amplitude, há um aspecto importante a ser considerado, especialmente no que se refere ao trabalho com crianças e jovens, que é a categorização da literatura apresentada, a priori, como infantil ou juvenil. Sobre esta questão, a escritora argentina María Teresa Andruetto diz:

O que pode haver de “para crianças” ou “para jovens” numa obra deve ser secundário e vir como acréscimo, porque a dificuldade de um texto capaz de agradar a leitores crianças ou jovens não provém tanto da sua adaptabilidade a um destinatário, mas sobretudo, de sua qualidade (2012, p. 61).

A autora chama a atenção para o risco de uma classificação da obra pelo que ela tem de infantil ou juvenil, porque neste caso é fundamental saber a concepção de criança que está em jogo. Segundo ela, o mercado editorial, muitas vezes, parte de ideias preconcebidas sobre o que é uma criança ou um jovem, criando guetos de autores que podem até ser consagrados, mas que não têm valor suficiente para serem lidos por leitores tão somente.

Depois de pensar na importância da presença da literatura nos processos de ensino, passamos ao tema da aproximação da leitura com o teatro, tomando por base os estudos de Paul Zumthor (1993; 2007; 2010). Nesta proposta, procuro destacar aspectos relacionados à presença da voz na ação de ler o texto, conjugada com as ações de escutar e ver, no coletivo. Assim, a associação da leitura com o teatro se centra na presença do corpo-voz no espaço e na relação com os outros, diferente da leitura silenciosa e individual. Esta opção leva à priorização das práticas coletivas como modos possíveis de ler e fruir a literatura. Através da dissociação dos sentidos da visão e da escuta, a proposta transita entre: ler – *ler em performance* – escutar e ver. A teatralidade se configura através do olhar dos participantes, que se alterna entre uma ação e outra, livremente.

Em síntese, o espaço criado no interstício entre os campos da leitura e do teatro põe em foco:

- a exploração dos elementos paralinguísticos (Ubersfeld, 2002), que compreendem todo o domínio dos signos ligados à linguagem a partir de sua emissão fônica;
- o endereçamento do texto (demarcação da interlocução) pelos leitores e na sensibilização da escuta dos textos pelos ouvintes;
- a exploração do espaço, que se dá através de pequenos deslocamentos corporais durante a leitura, alternando os planos alto, médio e baixo e explorando a projeção da voz com limites provocados pelas paredes (cantos da sala), pelos corpos dos outros e pelos objetos;
- a observação em processo destas ações, que são alternadas entre os participantes, de modo a conferir lances de teatralidade.

Assim, todos os participantes são convidados a explorar os textos sem a preocupação de que eles sejam decorados nos moldes de uma montagem teatral. O que se busca é a realização de um trabalho de dilatação do tempo de contato com o texto em sua materialidade, de modo a prolongar a recepção e o surgimento das primeiras impressões. Ou seja, abrir espaço, alongar o tempo e dar importância a este momento bastante inicial e anterior a qualquer tentativa de realização da cena.

A presença do teatro neste caso afasta-se do formato da leitura dramática e da dramatização do enredo da narrativa lida. A proposta é explorar modos de entrelaçar *corpo-voz/endereçamento/ espaço* à leitura, como um “aquecimento prévio” e no ato em si, observando o quê este entrelaçamento suscita no leitor-emissor e no ouvinte-observador interno ao processo, nos primeiros contatos com o texto em sua materialidade. A sugestão é não trabalhar com textos

dramáticos inicialmente, pois o objetivo é evitar que o leitor seja induzido a representar este texto, trocando em sua ação o verbo ler pelo verbo atuar.

É importante esclarecer que todos os participantes, em todos os momentos do processo devem estar com uma cópia do texto em mãos, seja quando lhes cabe ler e emitir, seja quando lhes cabe ouvir e ver a emissão. Estas ações são alternadas durante o processo a partir de instruções lançadas pelo proponente. Sendo assim, o texto é recebido ao mesmo tempo pelo olho e pelo ouvido, de modo que, segundo Bajard (2005), o receptor pode compará-lo por duas vias, numa situação de tradução.

Vale ressaltar que a abordagem lúdica deve ser valorizada, de modo que o trabalho seja realizado sempre no coletivo, com todos implicados nas ações propostas, fruto da inserção do corpo-voz. E um último detalhe: o proponente deve disponibilizar aos participantes, sempre que possível, o objeto livro no qual o texto trabalhado está publicado, dando a oportunidade aos participantes de contato individual com a obra, além da observação das ilustrações e da capa, dependendo do caso.

Assim inicia a história de uma menina, sem idade e nem identidade precisas.

Apresentamos, a seguir, uma proposta de preparação para a leitura do texto literário *Roupa de Brincar*, de Eliandra Rocha. Dentre os temas abordados pela narrativa estão convivência, relações familiares, olhar infantil, brincadeira, realidade e fantasia,

mudança, superação e luto. E seu potencial teatral é dado pela oportunidade de criação de personagens e situações ficcionais através da utilização de roupas, explorando o imaginário infantil.

Brincar para ler e ler para brincar – a menina e o universo (de tia Lúcia)

Eu adoro visitar a tia Lúcia. Não é pelos bolinhos de chocolate que ela faz pra mim, que derretem na boca. Também não é pelas histórias que ela conta e reconta. Nem pela sua imitação de animais, que me faz rir muito. O QUE EU GOSTO SÃO DAS ROUPAS DA MINHA TIA.

Assim inicia a história de uma menina, sem idade e nem identidade precisas. Para a menina, a pessoa mais divertida do mundo era a tia e o melhor lugar para ficar era o guarda-roupa dela, onde passava horas brincando com as roupas diferentes que encontrava. A tia se vestia de maneira exótica e alegre, fato que encantava a menina. Um dia, ao chegar na casa da tia, percebe tudo mudado: a tia está triste, vestida de preto e seu guarda-roupa está quase vazio. A menina pensa: como fazer para a alegria voltar e com ela as roupas de brincar?

Antes de realizar a leitura com as crianças, a proposta é desenvolver atividades que possam explorar: composições com roupas e tecidos para a criação de personagens; composições com as cores; as cores e sua simbologia; a relação entre as cores e as emoções. Em relação ao espaço, a sugestão é explorar a dualidade entre espaços vazios – armário vazio, baú vazio, quarto vazio – e os mesmos espaços cheios, espaços escuros e iluminados, grandes e pequenos, entre outras possibilidades. E em relação ao corpo, explorar a transformação das emoções através de imagens e/ou movimentos corporais – iniciar com uma emoção, transformar na emoção oposta e retornar à primeira.

Neste caso, o ritmo e a intensidade dos movimentos podem ser especialmente estimulados através das instruções do proponente, assim como a inserção de sonoridades. Após este “aquecimento para a leitura”, a ideia é que, com os participantes sentados em roda com o texto em mãos (o proponente deve digitalizar o texto em folha à parte), seja realizada a leitura coletiva, sem a observação das imagens (no caso de ser um livro ilustrado como o que está em questão).

Cada leitor pode “tomar a leitura” livremente ou cada leitor pode “passar a leitura” a outro participante quando desejar. Ao término da leitura, pode-se ouvir as impressões do grupo e, na sequência, reler o texto da mesma forma, disponibilizando o objeto livro, de modo que todos possam observar as ilustrações.

Um último aspecto a se pensar é em relação à escolha dos textos. Além de levar em conta a qualidade literária, o tema e o potencial para desenvolvimento de teatralidade, um critério que me parece fundamental é que o texto toque o proponente. A relação afetiva que se tem com um texto é um ponto de partida para que, quando compartilhado, ele possa tocar verdadeiramente o outro. Em todos os casos, o objetivo principal é envolver os alunos com o teatro e com a literatura.

Considerações finais

A proposta de trabalho com o texto literário, no âmbito do ensino do teatro, através da abordagem *leitura e teatralidade*, vai ao encontro do potencial que o teatro tem de fazer com que as palavras saltem da folha de papel, manifestando-se em uma participação que intensifica o aspecto afetivo e emocional. O desafio é encontrar uma chave lúdica para ativar a passagem das palavras pelo corpo do aluno-leitor e sua partilha com o(s) aluno-ouvinte-espectador(es), em um encontro coletivo.

O jogo que se estabelece entre leitores e texto, leitores - texto e espaço, leitores - texto - espaço e ouvintes, coordenado através de regras simples e transitórias, ganha intensidade na medida em que ele é permeado pela atmosfera do texto ou concretamente pelos temas abordados por ele. Assim, o cruzamento da forma de *ler em performance* com o texto, nesta proposta, foge da ideia de dramatização do enredo.

Vimos que a ficção tem um papel fundamental para a construção da personalidade. Em termos da sua relação com a infância, o texto literário não poupa a criança dos temas brutais da vida, porém o enfrentamento destes temas no âmbito ficcional ameniza consequências imediatas, ao contrário do que ocorre na vida real, e pode ser um meio para interpretar esta realidade e apresentar alternativas em termos de coragem, amorosidade, esperança. Por esta e por outras razões é que, com esta proposta, defendo e insisto na presença da literatura (na escola e fora dela).

Referências

- ANDRUETTO, M. T. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução: Carmen Cacciaccaro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012, p.205.
- BAJARD, É. *Ler e dizer. Compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez, 2005, p.119.
- _____. *Da escuta de textos à leitura*. São Paulo: Cortez, 2007, p.120.
- CANDIDO, A. *O direito à literatura*. In: *Vários Escritos*. 1995. Disponível em: <http://culturaemarxismo.files.wordpress.com>. Acesso em 14 de abril de 2014 16:40h. Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- KOUDELA, I. D.; JÚNIOR, J. S. De A. (Org.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.203.
- ROCHA, E. ; ELMA. *Roupa de Brincar*. São Paulo: Pulo do Gato, 2015, p.40.

UBERSFELD, A. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002, p.121.

VIDOR, H. B. *Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. São Paulo: Hucitec, 2016, 273.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz. A "literatura medieval"*. Tradução de Amálio Pinheiro (parte I) e Jerusa Pires Ferreira (parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.125.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.354.









A REVOLUÇÃO NA COZINHA

Direção: Héctor López Girondo e Julho Pompeo
Teatro de La Plaza
teatrodelaplaza@hotmail.com
São Paulo-SP



A FARRA DO BOI BUMBÁ

Direção: Ribamar Ribeiro
Os Ciclomáticos Cia de Teatro
oscicromaticosciadeteatro@gmail.com
Rio de Janeiro – RJ



IARA – O ENCANTO DAS ÁGUAS

Direção: Alexandre Fávero
Cia Lumiato Teatro de Formas Animadas
cialumiato@gmail.com
Brasília – DF



MEU PAI É UM HOMEM PÁSSARO

Direção: Daniel Olivetto
Cia Experimentus
experimentus@gmail.com
Itajaí – SC



SAKURÁ

Direção: Gabriel Naegele
Cia Crias da Casa
criasdacasa@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ



SONHATÓRIO

Direção: Henrique Sitchin
Cia. Truks
truks@uol.com.br
São Paulo/SP



ARROZ E FEIJÃO EM: COLAPSO NO SISTEMA

Direção: Reveraldo Joaquim e Yonara Marques
Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado
cirquinhodorevirado@terra.com.br
Criciúma - SC



A VER ESTRELAS

Direção: Jorge Vermelho
Companhia Azul Celeste
jorgevermelho@gmail.com
São José do Rio Preto – SP



MAIA - A LENDA DA MENINA ÁGUA

Direção: Marco dos Anjos
Trupe do Experimento
anjos_04@hotmail.com
Rio de Janeiro – RJ



ISSO NÃO É BRINCADEIRA

Direção: Roberto Morauer
Detalhe Teatro
detalheteatro@hotmail.com
Blumenau - SC



UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA

Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes
Entreaberta Companhia Teatral
fabianalazzari@gmail.com
Floriánópolis-SC



O AMIGO DA ONÇA

Direção: Pedro Boneco
Teatro de Bonecos Pois é... Então tá!
pedroboneco@hotmail.com
Blumenau - SC



UMA HISTÓRIA EM PAR

Direção: Hugo Carvalho
Grupo Sinos
sinosciadeteatro@gmail.com
Blumenau - SC



GIRA JUNTO, UM ESPETÁCULO PRA BRINCAR!

Direção: Natalia Curioletti
Grupo de Teatro Da Casa
natalia.curioletti@gmail.com
Blumenau - SC