

Uma revisão do teatro infantil: entre o teatro escolar e o espetáculo de arte

A review of children's theater: between the school theater and the arts show

Sidmar Silveira Gomes¹

Resumo

O presente artigo propõe uma revisão histórica do teatro infantil brasileiro, debruçando-se principalmente sobre a produção dramática voltada à criança na primeira metade do século XX. Tem-se como fito inventariar um marcante acontecimento referente a essa história, a saber, a ramificação da ideia de teatro infantil em duas práticas: o teatro infantil escolar, realizado por crianças em contextos educativos, e o teatro infantil de arte, espetáculos para crianças representados em contextos profissionais e comerciais por artistas adultos. Atrelado a isso, está o interesse em analisar os ecos contemporâneos dessa cisão.

Palavras-chave: Dramaturgia; teatro infantil; teatro escolar; infância

Abstract

The current paper proposes a historical review of the Brazilian children's theater, mainly focusing on the dramaturgical production directed to the child during the first half of the twentieth century. The aim is to inventory a distinguished event concerning the history, more specifically the ramification of the idea of children's theater in two practices: the children's school theater, performed by children in educational contexts, and the children's art theater, plays for children represented in professional and commercial contexts by adult artists. Linked to this is the interest in analyzing the contemporary echoes of this sort of division.

Keywords: Dramaturgy; children's theater; school theater; childhood

E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Dr. Adjunto - Licenciatura em Artes Cênicas - Universidade Estadual de Maringá. sidmar.gomes@uol.com.br

As práticas teatrais e a escolarização da criança

Hoje, a definição de teatro infantil em solo nacional parece estar isenta de crises de identidade.

Levado a efeito por atores adultos, o teatro para a infância e a juventude se endereça a um público particular: as jovens gerações. Com mais frequência adjetivado como teatro infantil, ele pode eventualmente ter como alvo um segmento mais amplo do público, passando nesse caso a ser nomeado teatro infanto-juvenil. Sob ambas as denominações ele se distingue das modalidades teatrais produzidas por crianças e jovens em contextos escolares ligados à ação cultural. Seu traço distintivo se situa precisamente na diferença de idade entre quem o realiza e o público ao qual ele se destina, independentemente do caráter profissional ou amador do acontecimento teatral. (Pupo, 2013, p. 416)

Entretanto, a história corrente do teatro infantil brasileiro revela que as primeiras manifestações teatrais direcionadas às crianças, definidas à época como teatro infantil, compreendiam outros tipos de práticas, mais próximas ao que Pupo denomina acima como práticas teatrais *em contextos escolares ligadas à ação cultural*.

O historiador francês Philippe Ariès, em sua obra *História social da criança e da família* (1978), apresenta um estudo, baseado principalmente na análise da iconografia europeia compreendida entre a Idade Média e a modernidade, sobre a ascensão do sentimento de infância. Tal estudo parte da ideia de que a Idade Média era marcada pela ausência do infantil, período em que crianças eram tidas como adultos em miniatura, fosse nas formas de se vestir, nas atividades desenvolvidas no dia a dia, no que concerne ao trabalho e aos jogos e brincadeiras, ou no acesso aos segredos da vida.

A análise dessa iconografia revela que a plateia de espetáculos de caráter popular, na rua e em outros espaços, era composta por pessoas de todas as idades. É entre os moralistas e os educadores do século XVII que, segundo Ariès (1978), virá a se formar o sentimento de infância que inspirou toda a educação até o século XX. Associada ao progresso desse sentimento, a escola, que na Idade Média misturava distintas idades, a partir de uma certa ideia de *liberdade de costumes*, além de ser reservada a um restrito número de clérigos, teria se tornado, a partir da modernidade, uma forma de isolar progressivamente as crianças, tendo em vista um período destinado tanto à sua formação moral quanto intelectual, adestrando-as e segregando-as da idade adulta.

A criança, dividida por classes com idades e conteúdos de ensino específicos e determinados, deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida por meio do contato com eles. Paulatinamente, a criança foi separada do adulto e mantida em uma espécie de quarentena. Deu-se início a um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estende até os dias de hoje, ao qual se dá o nome de escolarização.

Segundo Ariès, o sentimento de família nasce intimamente ligado ao de infância e de vida escolar. Na Idade Média, as crianças viviam amiúde com outra família que não a sua. Nesta, à criança eram relegados serviços diversos. Ou seja, a transmissão de conhecimentos de uma geração a outra era garantida pela participação familiar das crianças na vida adulta.

Nesse contexto, a criança desde pequena estava apartada de sua família, integrando-se a ela novamente somente caso voltasse depois de adulta. Entretanto, do século XV em diante, a ideia de família teria se transformado, segundo Ariès (1978), pelo evidente fato da extensão da frequência escolar.

Entre os séculos XVI e XVII a educação passou a ser fornecida cada vez mais pela escola, deixando de ser reservada aos clérigos e se tornando um instrumento de iniciação social e passagem da infância à vida adulta. Isso correspondeu a um rigor moral da parte dos educadores, a uma necessidade de isolar a juventude do mundo dos adultos para mantê-la na inocência primitiva, além de um desejo de treiná-la para melhor resistir às tentações dos adultos. Mas correspondeu também à preocupação dos pais em vigiar seus filhos de perto e de não os abandonar, deixando-os serem cuidados por outra família. Ou seja, a instauração da aprendizagem pela escola proporcionaria igualmente a associação entre a família e a escola, isto é, a aproximação entre o *sentimento de família* e o *sentimento de infância*, primeiramente apartados.

Nessa corrente, segundo Pupo (2013), a matriz do que viria a ser o teatro infantil tem sua origem na literatura voltada para a infância:

A exploração escandalosa das jovens gerações no mundo do trabalho dá origem, na Europa no século XIX, à tomada de consciência coletiva sobre a situação do jovem e da criança na sociedade; combates do proletariado pela sua emancipação se traduzem por demandas de escolarização em massa e pela modificação do estatuto da criança e do jovem na sociedade. (Pupo, 2013, p. 417)

Na União Soviética, por exemplo, surge em 1918 o Teatro da Criança. Na França, em 1933, Léon Chancerel foi o responsável pela criação do Théâtre de L'Oncle Sébastien, originário de um projeto pedagógico desenvolvido por escoteiros e participantes de movimentos de juventude. No Brasil, atribui-se a Coelho Netto e Olavo Bilac as primeiras manifestações de uma dramaturgia vinculada à infância, conforme veremos.

Em pesquisa cuja temática é a história do teatro infantil brasileiro, empreendida pelo diretor e dramaturgo Dudu Sandroni (1995), sugere-se que o ranço moralista e a intenção pedagógica, ainda hoje perceptíveis nas produções voltadas ao público infantil, são oriundos do início das atividades teatrais no país, em razão do uso do teatro por parte dos jesuítas para a catequização dos índios.

Essa noção é compartilhada pelo diretor e pesquisador Carlos Augusto Nazareth em sua obra *Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje* (2012).

Nazareth afirma que os padres jesuítas, sobretudo José de Anchieta, são considerados os fundadores da dramaturgia brasileira, utilizando-se, no Brasil colônia, desse gênero de escrita para a catequese dos nativos e a difusão da fé cristã.

Sandroni relata que, em 1561, o teatro chega ao Brasil, imbuído desse caráter pedagógico e moralizador. A pedido do padre Manuel da Nóbrega, Anchieta escreve e representa o *Auto da pregação universal*.

O padre Manuel da Nóbrega conhecia o valor do teatro como instrumento eficaz para a instrução e educação do povo. Sabia que as representações, quando inspiradas na sã moral e na ciência pedagógica, influem no subconsciente dos assistentes, notadamente das crianças e dos adolescentes, inspirando-lhes melhor comportamento na vida individual e na coletiva. Sabia que o teatro estimula a atenção e aprimora a sensibilidade, instrui e educa moral e artisticamente, e ameniza o trabalho cotidiano (Macedo apud Sandroni, 1995, p. 17).

Sábato Magaldi (2001) reputa o teatro feito no Brasil ao longo dos séculos XVII e XVIII como um vazio de dois séculos. Este só não foi pior, segundo estudo do pesquisador Luiz Edmundo (1932), devido aos teatros de fantoche que suprimiram a deficiência de palcos e casas de espetáculos, percorrendo as ruas do Rio de Janeiro para deleite de crianças e adultos.

Em *Aspectos do teatro infantil* (1969), obra ícone para a história do teatro infantil em solo nacional e norteadora de grande parte das pesquisas nesse tema, Lúcia Benedetti, autora de *O casaco encantado*, encenação tomada como marco do teatro infantil brasileiro, propõe um inventário da história do teatro infantil ao longo do período que abrange a passagem do século XIX para o XX.

Benedetti recorre à pesquisadora italiana Maria Signorelli como ponto de partida da história do teatro voltado à criança. Signorelli argumenta que existem indícios de que antigas civilizações já usavam o teatro para crianças com intuito genuinamente educativo. Segundo a pesquisadora italiana, nas criptas e sepulturas de crianças egípcias, gregas e romanas, foram encontrados bonecos articulados muito semelhantes às nossas atuais marionetes.

Ainda sobre o solo do teatro de animação, a autora afirma que o *teatrinho de sombras* e o *teatro de bonecos*, assim como o faz Luiz Edmundo, foram os grandes responsáveis pela diversão das crianças no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, atrelados à ideia de instrução e educação: “melhor que qualquer outro, ele [teatrinho de sombras] poderá ajudar a ensinar histórias, e dada à possibilidade de silhuetar tudo, até mesmo geografia poderá ser ensinada a classes menos adiantadas, através da grande mágica do teatrinho de sombras” (Benedetti, 1969, p. 49).

A mando de Dom João VI, e em virtude da vinda em 1808 da Família Real para o Brasil, surge a necessidade de se criar uma literatura teatral voltada para o ensino. Assim, o teatro, ainda fortemente relacionado à literatura, teve por objetivo a instrução moral e o caráter patriótico. Nazareth (2012) adverte que o teatro era oferecido às crianças da época como forma de ensiná-las a se exprimir com as entonações de voz exigidas, de saberem falar e dizer com graça e expressão, e de terem uma boa dicção, corrigindo até os defeitos de uma pronúncia provinciana.

Como abertura do capítulo em que trata dos aspectos do teatro infantil no Brasil, Benedetti revela que a Princesa Isabel fazia teatro infantil. Esse fato é constatado por despojos guardados no museu de Petrópolis, os quais demonstram que, por meio da encenação de *La revolt des fleurs*, a princesa exercitava sua esmerada educação.

Defensora do teatro como instrumento para a educação, Benedetti (1969, p. 22) apregoava que: “nenhuma escola deveria negligenciar essa maneira estupenda de educar”. A autora indicava motivos para tal: pela prática teatral seria desenvolvido o convívio grupal, o falar desembaraçado, a autocrítica via o estudo e representação de diferentes tipos de personalidade, o cuidado e a apreciação de questões materiais e suas características pela criação de cenários e de figurinos, entre outros aspectos.

Entre os autores expoentes da tendência do Teatro Escolar, surgido segundo Sandroni (1995) nos últimos anos do século XIX, encontramos: Coelho Netto, Olavo Bilac, Carlos Góis, Joracy Camargo, Henrique Pongetti e Eustórgio Wanderley.

Entre a escrita nacionalista de Coelho Netto e a obra didática de Olavo Bilac

Em 12 de junho de 1905 o jornal *Correio da Manhã* trouxe, à página três, nota sobre um livro direcionado ao público infantil: *Theatro Infantil* (1905), de Olavo Bilac e Coelho Netto, editado pela Livraria Francisco Alves. O autor da nota define como principal função do livro a educação, oferecendo matéria para um estudo interessante. Pondera ter o *Theatro Infantil* a qualidade de recrear de forma inteligente as crianças, lançando, por meio de monólogos e comédias, conselhos bons, sabidos e práticos. Ressalta-se, ao final da nota, que a obra colaboraria de forma contundente para que as crianças brasileiras encontrassem outras referências linguísticas, distintas, por exemplo, do francês oriundo das comédias estrangeiras.

Lúcia Benedetti (1969) aponta que a preocupação de Coelho Netto com a língua portuguesa foi uma das maiores contribuições do autor ao nosso teatro infantil.

Mas, é justamente essa face de Coelho Netto que transparece em toda a sua obra de teatro infantil. É um educador que sente, em torno de si, o vácuo, o erro, o perigo, as crianças deixadas ao léu. Cultivando com esmero a língua vernácula, deveria doer em Coelho Netto e, doer profundamente, aquele sestro brasileiro de declamar em francês e representar em francês (Benedetti, 1969, p. 79).

Em sua peça *Uma lição*, presente no volume *Teatrinho*, Coelho Netto retrata um neto e seu avô em uma conversa. O teor da conversa é a indignação do avô ante o fato de seu neto recitar versos em francês, e este explica que essa era a língua valorizada pelos ensinamentos recebidos em sua escola.

Benedetti ressalta que Coelho Netto sabia lidar com as crianças, pois começara sua vida como professor, além de ter tido 14 filhos: “no teatro infantil, sua preocupação era instruir. Ele usou suas peças como verdadeiras espadas contra maus costumes, contra a falta de amor à pátria e sobretudo... contra a falta de textos para crianças” (Benedetti, 1969, p. 82).

Já sobre Olavo Bilac, elucida Benedetti que: “a obra teatral de Olavo Bilac é sumamente didática e possui, ainda assim, uma elevada dose de bom gosto. Falo dessa maneira, porque usualmente as obras didáticas são simplesmente didáticas, sem nenhum mérito literário. Não as de Olavo Bilac” (Benedetti, 1969, p. 85).

A autora indica, entretanto, que não há na contribuição poética de Olavo Bilac para as crianças nada que não seja rigorosamente inspirado na moral cristã.

O *Theatro Infantil* é dividido em duas partes. Na primeira encontramos as obras de Coelho Netto: *O corvo e a raposa*, *A borboleta negra*, *A carta*, *O avô*, *A boneca e Carapuça*. Já a segunda é reservada às obras de Olavo Bilac: *O presunçoso*, *O mundo está torto*, *As bonecas*, *Quando eu for grande*, *O nariz* e *A mentirosa*. Em ambas as partes, as obras estão divididas entre comédias em um ato e monólogos.

Em geral, o interesse pela língua nacional ali se apresenta por meio da ênfase à importância da alfabetização como forma de ascensão social. Esse tema está presente em *O corvo e a raposa*, em que em uma aula particular um irmão pouco dedicado aos estudos é desmascarado por ter copiado uma redação de seu irmão estudioso, seguindo-se assim que se deve estudar em vez de se deixar levar pela preguiça; e no

monólogo *A carta*, em que um operário analfabeto encontra-se com uma carta em suas mãos. Impossibilitado de ler o que nela está escrito, o operário lamenta ter fugido da escola, responsável por sua atual condição de dependência.

Ainda sobre esse tema, vale destaque à comédia em um ato *A borboleta negra*. Na narrativa, uma jovem mostra-se assustada pelo fato de uma borboleta negra ter adentrado seu quarto. Por credence, a jovem atribui a isso o significado da morte. A criada da casa diz então que resolverá o problema fazendo uma mandinga. A mãe da menina, ao se deparar com o estado da filha, justifica que isso eram credences, fruto da escuridão de seres menos evoluídos, que não passavam de besteiras a que não devíamos dar valor: “a superstição, minha filha, é uma fantasia perniciosa – ao invés de desabrochar em flor aguça-se em espinho e volta-se com a própria alma que a gera” (Bilac; Coelho Netto, 1905, p. 55-56). Furiosa, a patroa chama a empregada e lhe diz que sua presunção extrapolou os limites: por ser iletrada, não pode querer ser “capaz de ler no invisível, penetrar os segredos de Deus, chegar ao fundo do destino” (Bilac; Coelho Netto, 1905, p. 58). Então, resolve dispensá-la por não ser boa companhia para sua filha, por ser da roça, cheia de crenças, e encher a cabeça da pobre menina com ideias absurdas. A filha, descontente com a postura de sua mãe, sugere uma solução: ensinar a empregada a ler, já que o problema de suas credences está relacionado à ignorância. Feliz com a possibilidade de permanecer no emprego e ao mesmo tempo aprender a ler, a empregada jura nunca mais acreditar em credences populares.

Outro tema recorrente nas obras dos autores é o desejo de emancipação e/ou amadurecimento da criança. Em *Quando eu for grande*, um menino de onze anos questiona-se sobre o motivo de se levar tanto tempo para crescer. Mostra-se incomodado com o fato de os grandes não darem a devida atenção e importância ao pensamento dos pequenos. Pergunta-se: “o tamanho tem mais valor que a inteligência?” (Bilac; Coelho Netto, 1905, p. 142). Já em *A boneca*, esse tema é explorado pela presença de uma jovem garota que, em um exercício de adultez, dá uma bela bronca por conta de sua boneca dever estudar em vez de querer brincar, lembrando-a de que, para que fosse uma moça de educação completa, entre outras coisas, teria que falar bem o francês, dominar a gramática, tocar Beethoven, bordar e cozer. O tema se repete em *O presunçoso*, em que Carlos é um menino precoce cujo sonho é pertencer à Academia Brasileira de Letras. Para isso, passava seus dias a escrever e exercitar-se na composição de poemas. Seus primos e sua irmã, por sua vez, não se conformavam com a escolha do menino e sempre tentavam fazê-lo se dedicar às brincadeiras e liberdades de ser criança. Com o tempo, eles pregam uma peça em Carlos, que espera a resposta de um concurso de poesia de uma revista. Seus primos escrevem uma carta ao menino fazendo-se passar pelos membros da Academia Brasileira de Letras. Feliz, Carlos mostra a carta ao seu pai, que lhe diz tratar-se de uma carta falsa. Agora triste, como se não bastasse, seus primos e sua irmã lhe entregam o resultado do concurso de poesia publicado na revista. Lá diz que seu texto não exhibe nem gramática, nem senso, e aconselha-o a não perder as esperanças, estudar, crescer para depois aparecer. Em princípio, Carlos fica consternado com a notícia, mas logo depois concorda com o fato de que na vida há duas idades: “uma para ser criança com sua liberdade, e outra para ser homem” (Bilac; Coelho Netto, 1905, p. 124).

A moral também se manifesta contra a mentira. Em *A mentirosa*, todos os integrantes de uma família estão se preparando para o aniversário do patriarca. Um grande jantar será servido. Posta a mesa, uma das crianças da casa quebra sem intenção toda a louça chinesa. Sua mãe e a empregada chegam para saber quem foi o responsável pelo acidente: seus três filhos são os principais suspeitos. Entretanto, Julia, a responsável, nega tê-lo feito. Desconfiada, sua mãe finge despedir Manoela, a empregada da casa, única culpada que restaria. Arrependida e com pena de Manoela, Julia assume a culpa. O plano de sua mãe dá certo: a garota é perdoada e promete nunca mais mentir.

Em comum, além das características acima apresentadas, os textos se revelam fruto de uma carpintaria de grande elaboração e requinte. Os textos de Olavo Bilac, por exemplo, são todos rimados e em verso. Os monólogos geralmente trazem personagens jovens discutindo algum aspecto da vida social, como a velhice, a família e a hipocrisia da sociedade. As peças se passam em ambientes domésticos de famílias de classe média alta.

Benedetti pondera que, antes de 1905, já havia manifestações de teatro infantil em solo nacional. Há indícios de que Machado de Assis tenha escrito no final do século XIX a peça *Beijinhos da vovó*, mas não restam desta, assim como das peças de outros autores, registros para a posteridade.

Já Figueiredo Pimentel publica, em 1899, pela Livraria Quaresma, o livro *Theatrinho Infantil*, tendo como alvo jogos constituídos de aspectos teatrais e realizados por crianças em suas casas. O volume é apresentado como uma coleção de monólogos, diálogos, cenas cômicas, dramas, comédias e operetas (em prosa e verso), próprias para serem representadas por crianças de ambos os sexos, dispensando-se cenários, vestimentas e caracterização.

Carlos Góis e a crítica ao analfabetismo

Teatro cívico escolar (1915) e *Teatro das crianças* (1950) são obras que se pautam na valorização da alfabetização e emancipação das crianças, de acordo com o interesse de seu autor, Carlos Góis. Nascido no Rio de Janeiro, Góis formou-se em direito em Minas Gerais, onde foi procurador e professor de português.

De acordo com Benedetti, Góis, em *Teatro cívico escolar*, levantou bandeira contra o analfabetismo e a favor da emancipação da mulher por meio de sua educação. Pondera a autora que essa obra, ainda que indicada para montagens no interior do ambiente escolar, trazia textos que não seriam impreterivelmente teatro para crianças. Nesse domínio, Carlos Góis daria os primeiros passos a partir de sua peça musicada *Branca de Neve*, com músicas do maestro russo Alexandre Weisseman. A peça, integrante da obra *Teatro das crianças*, é acompanhada de outros textos, entre operetas, comédias, diálogos e monólogos.

Branca de Neve é uma opereta em três atos inspirada no conto de fadas homônimo, em que a inveja da rainha em relação à beleza de sua enteada ocasiona a morte da jovem princesa. Na versão de Carlos Góis, uma cena merece menção. Trata-se daquela em que sete jovens camponesas enfeitam Branca de Neve dos pés à cabeça

com flores, selando a passagem da personagem da infância para a adolescência. A narrativa tem forte apelo cristão; não raro a vontade de Deus aparece como justificativa para as evoluções dos acontecimentos. Esse apelo, crescente ao longo da narrativa, tem seu auge quando Branca de Neve acorda após morder a maçã envenenada, e todos dizem se tratar de uma ressurreição, fruto de um misto da vontade de Deus, da presença do Príncipe e do fato de as Meninas Camponesas terem sacudido Branca de Neve e, por isso, o pedaço da maçã envenenada ter saído de sua boca.

Ressaltam as crenças cristãs de Carlos Góis a presença, em *Teatro das crianças*, de um *Auto de Natal* que reconta o nascimento de Cristo, representado pela primeira vez em janeiro de 1917, em Belo Horizonte.

Em seus diálogos, temos cenas curtas, que trazem em suas entrelinhas questões polêmicas morais. Em *A agulha e a linha*, texto inspirado em *Um apólogo*, de Machado de Assis, há a disputa entre uma agulha e uma linha, tendo em vista qual das duas seria mais importante. Em *A enjeitada e a órfã*, após os lamentos de ambas por uma vida triste e solitária, resolvem ser irmãs e suprirem de certa forma a solidão que as assola, chegando à conclusão de que, quando se divide a dor com o outro, o sofrimento é menor. Por fim, em *Emulação*, um aluno questiona o motivo pelo qual uma aluna deve estudar. A aluna então justifica a necessidade de saber matemática, gramática, desenho, francês, dentre outras disciplinas, sempre as aplicando a exemplos de tarefas supostamente femininas, como costurar, fazer compras etc.

Já em seus monólogos, sempre indicados pela idade ideal e gênero daquele que deve proclamá-lo, parece-nos não haver um tema específico, podendo ser encontradas discussões como o analfabetismo, a ajuda ao próximo, a valorização de profissões menos reconhecidas, a dicotomia juventude *versus* idade avançada, jogos de adivinhação, exaltação de modos femininos etc. Benedetti faz uma ressalva quanto aos monólogos de Carlos Góis:

Este monólogo “Um Segrêdo” e “Castelo no Ar” deixam levemente admirados os leitores de Carlos Góis, pois ele os escreveu para crianças de 5 anos. Mesmo hoje, não me parecia fácil trazer uma criança dessa idade à cena para dizer um monólogo, ainda que adequado, ainda curto. Mas, trata-se da obra de um professor. Ele não desconhecia a criança, nem a literatura. Deve ter dado certo (Benedetti, 1969, p. 93).

Ainda que Coelho Netto, Olavo Bilac e Carlos Góis propusessem roupagem nacional à dramaturgia voltada à criança, os autores não modificaram a estética do teatro de cunho educativo no que se refere às suas características de encenação. A ênfase continuava no texto a ser declamado.

Joracy Camargo e Henrique Pongetti: a didática de como se montar um espetáculo teatral e a formação de público

Em 1938, a Editora José Olimpo lança a obra *Teatro da criança*, de Henrique Pongetti e Joracy Camargo. Além de reunir 18 dramaturgias, as quais, de acordo com seus autores, eram pequenas comédias juvenis e infantis para uso nas escolas, clubes,

associações e casas de família, o livro apresenta dicas para a montagem de um espetáculo teatral. Como uma das primeiras ideias defendidas, está a afirmação de que teatro se faz em qualquer lugar, em um salão, em uma sala de jantar, em um quintal, entre outros. Bastava adaptar-se às medidas ideais citadas e se teria bom espaço cênico, com palco e coxias.

Sobre os cenários, os autores salientam a importância de que fossem criados em colaboração entre o dramaturgo e o cenógrafo, sendo entregue ao *ensaiador* (diretor) uma planta baixa do mesmo, para que pudesse fazer as devidas marcações dos atores. Pongetti e Camargo sugeriam que, em cada lateral do palco, fossem feitos biombos e, ao fundo, uma rotunda de cor negativa. À frente dessa rotunda, painéis pintados com as necessidades espaciais da cena poderiam ser instalados.

Sobre a iluminação, os autores sugeriam que fossem criadas *gambiarrras*, sarrafos de madeira com lâmpadas acopladas, em diferentes cores, tendo em vista as atmosferas necessárias a cada cena.

A encenação deveria contar com o trabalho de fiscalização do ensaiador. Segundo os autores, o ensaiador era também o diretor de cena e superintendente da elaboração dos cenários, carpintaria, maquinismos, adereços, guarda-roupas, cabeleiras, caracterização etc., fiscalizando tudo para que houvesse harmonia no espetáculo.

O vestuário deveria levar em consideração as gravuras presentes em cada comédia. Para a confecção desse vestuário, a indicação era a de que fossem aproveitados materiais existentes no próprio guarda-roupa do ator, como tecidos e peças de roupa, além de fantasias de carnavais anteriores.

Pongetti e Camargo terminam com o que seria para eles umas das questões mais importantes para o teatro: a caracterização. Para tanto, indicam técnicas de maquiagem para envelhecimento, confecção de perucas e bigodes, dentre outras.

Todas as pequenas dramaturgias são ilustradas por meio das figuras de Alceu Pena, as quais expõem também indicações cenográficas e de figurino. As figuras humanas presentes nas ilustrações são todas de crianças. Segundo Benedetti: “o volume apresenta uma série de conselhos sobre a arte de montar uma peça que até hoje me parecem, seriam bem vindas em muitos lugares onde pessoas de boa vontade – porém inexperientes – lutam bravamente para montar qualquer pecinha em festas de fim de ano” (Benedetti, 1969, p. 96).

A oitava página da edição do jornal *Correio da Manhã* de 9 de dezembro de 1938 traz uma resenha desse livro, a qual aponta que a obra não teria preocupações didáticas diretas, mas se caracterizaria por inteligente *fundo moral*, proporcionando diversão ao mesmo tempo em que ensinamentos de distintas ordens. Segue dizendo que os autores prestam inestimáveis serviços quer ao campo da educação e da constituição do caráter das crianças, quer à formação de futuros espectadores e artistas para o teatro. Além disso, ressalta-se que o *Teatro da criança* prestava grande auxílio aos diretores e professoras, uma vez que esses poderiam utilizar essa obra para a organização das festas de fim de ano, pois, além de fornecer as peças, ela trazia o passo a passo de como encená-las.

A obra expõe peças curtas que exploram temáticas variadas do universo infantil, a partir de diferentes ênfases, tais como os bons costumes, a bondade, a família

e o patriotismo. Um tema nos chama a atenção: trata-se da exploração da dicotomia pobres *versus* ricos, recorrente e geralmente caracterizada por crianças negras e pobres contrastando com crianças brancas e ricas. Em *Precisa-se de um sapato*, por exemplo, temos duas crianças pobres sentadas no degrau de entrada de sua casa. Elas conversam sobre a noite de Natal e a necessidade de colocarem um sapato na janela para que o Papai Noel as presenteasse. Mas elas não têm sapatos. Resolvem então pedir um sapato velho ao senhor Gaspar, dono da Sapataria Pé Contente. Após examinar os pés sujos das duas crianças, senhor Gaspar diz não ter nenhum sapato velho para lhes emprestar. Conformadas, as crianças vão para casa dormir. À noite, o sapateiro deposita no peitoral da casa pobre dos pequenos dois pares de sapato. Quando acordam, as crianças ficam surpresas, mas ao mesmo tempo decepcionadas, pois queriam brinquedos e não sapatos. Procuram o sapateiro e propõem a troca dos sapatos por brinquedos. O senhor Gaspar então troca os sapatos por dinheiro, para as crianças comprarem o que desejarem.

Já em *É da sua conta?*, um menino negro e pobre, Tião, está na entrada do circo, encantado com o cartaz que anuncia o espetáculo do dia. Enquanto os meninos bem vestidos e de classe entram, Tião também tenta entrar, mas sempre é repreendido pelo porteiro. Então, começa a lhe perguntar sobre sua família, ao que recebe como resposta, repetidamente: "O que é que você tem com isso? É de sua conta?". Entre uma e outra investida, o menino pobre pergunta sobre o filho do porteiro. Este então revela que seu filho adora o circo e, por poder acompanhar aos espetáculos, é uma criança muito feliz. Tião encontra a deixa necessária: diz que se pudesse acompanhar o espetáculo também seria uma criança muito feliz, mas, como seu pai não tem dinheiro para lhe comprar os ingressos, só lhe resta a tristeza. Sensibilizado, o porteiro deixa Tião entrar.

Outro tema até então pouco explorado é o de crianças brincando de faz-de-conta, fato que confere às narrativas um tom de metalinguagem. Em *A derrota de Sherlock Holmes*, uma condessa está à espera de Sherlock Holmes, uma vez que seu marido foi misteriosamente assassinado, e suas joias, roubadas. Sherlock chega e, enquanto vasculha a cena do crime, coloca sua mão no bolso do falecido esposo. Este, sentindo cócegas, acorda e revela o faz-de-conta. Ficamos sabendo então que se trata de crianças brincando de teatro.

Em *Se eu fosse mãe*, a narrativa mostra um grupo de crianças brincando de adultos em situações cotidianas, como casais de parentes que se visitam, crianças que moram na mesma rua e se convidam para brincar etc. Por meio do emprego dessas situações, Pongetti e Camargo exploram os ideais de casal e de família brasileira, bem como da criança estritamente obediente aos pais.

Joracy Camargo, em sua obra *Teatro brasileiro: teatro infantil*, datada de 1937, formula um consistente panorama histórico sobre o desenvolvimento do teatro brasileiro, no que concerne, principalmente, aos seus aspectos de subvenção e produção.

A obra é fruto de sua reflexão em uma conferência sobre o Teatro Nacional, em 1937, realizada a convite do Ministro da Educação. Tal conferência integrou os primeiros passos para a criação de uma Comissão Permanente de Teatro, primeiro órgão de administração pública criado no Brasil para a defesa da arte teatral. Ao partir

do pressuposto de que o teatro brasileiro estava em crise, Camargo, por meio de suas reflexões, propõe soluções para a superação desses entraves históricos.

O teatro brasileiro está em crise desde que nasceu, no Rio de Janeiro, em 1767, com a criação da casa de Ópera, porque, para o estudo que ora iniciamos, e pelo seu caráter, não devemos considerar o tempo anteriormente decorrido, isto é, de 1555 até aquela data, preenchido pelo teatro de Anchieta, que se destinava exclusivamente à catequese. E sempre esteve em crise porque o Brasil não conseguiu educar o seu povo ao ponto de se tornar o teatro uma verdadeira exigência de sua civilização. O teatro é uma necessidade, mas só existirá quando o povo dele venha a sentir falta (Camargo, 1937, p. 9).

Ao recursar as causas comumente apontadas como as responsáveis pela crise do teatro nacional, Camargo faz um histórico das subvenções teatrais e demais favores concedidos. Assim, defende que protegido o teatro brasileiro sempre havia sido, entretanto, por meio de medidas sem força o bastante para debelar as causas de uma fraqueza congênita.

Segundo Camargo, essa crise não se devia à falta de subvenções, tampouco à falta de bons artistas, críticos, montagens luxuosas, bons autores, publicidade exagerada etc. Não estaria, portanto, dentro do teatro o motivo de sua crise, mas fora dele.

Conclui-se daí que dispomos de todos os elementos indispensáveis à formação de um Teatro Nacional, todos, menos um, o mais importante, o único que poderia salvar o nosso teatro, dispensando os favores direto dos governos, mas estimulando artistas e autores e despertando o interesse de empresários: Público! (Camargo, 1937, p. 22)

Como estratégias indissociáveis da formação de público para o teatro brasileiro, Camargo sugere a construção de teatros modernos, a supressão de impostos que recaíam inexplicavelmente sobre o teatro, um regime de direitos autorais que favorecesse de forma justa o trabalho dos autores teatrais, ações que promovessem o aparecimento de novos artistas e, conseqüentemente, o aumento do número de companhias nacionais, bem como, por fim, a criação do Teatro Infantil e do Teatro de Marionetes.

Como pai de cinco filhos, posso falar de cadeira sôbre as enormes, invensíveis dificuldades com que lutam os pais brasileiros para proporcionar diversões úteis aos espíritos das crianças. E posso afirmar que estamos hoje reduzidos ao cinema, que, se de um lado, nos oferece os geniais desenhos animados, tão úteis e adequados ao desenvolvimento intelectual das crianças, e mesmo dos adultos, por outro lado nos dá, em “matinéés” infantis, as pavorosas tragédias de Frankenstein, Mister Hyde e Dr. Gogol, prejudiciais até à saúde das crianças (Camargo, 1937, p. 28).

O plano exposto nessa reflexão é fruto da observação de Camargo no que tange às experiências europeias de formação de público, principalmente aquelas ocorridas na Rússia, onde, segundo o autor, o teatro para crianças tinha alcançado considerável grau de perfeição. Na ocasião, havia em Moscou o Teatro da Criança, sob a direção de Natalia Satz, com quem Camargo teve a oportunidade de conversar pessoalmente. A complexa estrutura do Teatro da Criança de Moscou era composta por 60 atores, autores, decoradores, compositores, encenadores, operários, uma orquestra, administradores e costureiras, além de pedagogos, professores, especialistas em jogos de massa, danças etc.

A educação moral, a ética, a escola, a luta pela instrução, a igualdade de sexos, a luta do homem contra a natureza, as conquistas da ciência e da técnica, segundo Satz, forneciam os numerosos temas dos espetáculos do Teatro da Criança. Com apresentações diárias, dupla em alguns dias, esse teatro contava com uma plateia de 800 lugares destinados exclusivamente às crianças. Sua arquitetura levava em consideração a estatura física das crianças, com banheiros, bilheterias e demais dependências adaptadas aos pequenos espectadores. Havia um balcão na plateia de onde os pais poderiam assistir aos espetáculos, se assim o desejassem. Ocupavam a plateia apenas as crianças e algumas acompanhantes adultas, funcionárias da casa, responsáveis por levar as crianças ao banheiro e por prezar pela ordem. Além da sala de espetáculos, o teatro contava com biblioteca infantil, equipada com livros, jornais, discos e vitrolas, brinquedoteca e pequenas oficinas de carpintaria e encadernação.

Satz ressalta que a cooperação que existia entre artistas e pedagogos tinha como base a exposição das funções de cada uma dessas partes, em prol de um teatro que ajudasse a escola, colaborasse com os meios para a educação das crianças, e que, por isso, não deixasse de ser um teatro em toda sua extensão e termo.

Nessa mesma obra, Camargo propõe um projeto para a criação do Teatro da Criança Brasileira, respeitando à risca o exemplo russo, em termos tanto organizacionais quanto estruturais, artísticos e pedagógicos.

Escrever, encenar e representar para crianças é uma especialidade nova, que exige conhecimentos que vão da psicologia à pedagogia, dado o caso especial da complexa capacidade de percepção e receptividade da criança. As peças devem surgir da conferência de pedagogos, dramaturgos, pintores, eletricitistas, músicos, bailarinos, etc., conforme o gênero de teatro escolhido para cada espetáculo. Na escolha e seleção do repertório devem ser introduzidos métodos científicos, que serão adotados e aperfeiçoados, segundo a reação da sala durante os espetáculos: o exame das cartas e desenhos que as crianças deverão enviar à direção; o estudo da duração da impressão produzida sobre as diferentes individualidades infantis; o conhecimento dos atos das crianças, antes e depois dos espetáculos, e a diferença da impressão que uma mesma peça produza sobre os meninos e as meninas (Camargo, 1937, p. 45).

Por fim, dada a incultura de grande parte de nossa população, Camargo sugeria que fossem criadas dramaturgias sem grandes rebuscamentos literários e temáticos, sem pensamentos e conceitos profundos.

Por isso, até que, por uma difusão maior e sistemática do ensino, consigamos, em algum tempo, aumentar em quantidade suficiente o número de espectadores cultos, devemos produzir peças exclusivamente destinadas às massas, que estão lamentavelmente afastadas das nossas casas de espetáculos, apenas frequentadas por essa minoria neutra, que, por si só, não representa a média geral de nossa sensibilidade e de nossa inteligência. E a tarefa não seria difícil aos autores, porque já está provado que para um dramaturgo de verdadeiro talento, o público ideal – do ponto de vista da capacidade de emoção – seria um público de analfabetos. A ação pura é sempre entendida, sem necessidade de lances retóricos e literários. A plástica e a ação bastariam a um público inculto, iletrado, que como o nosso, dispõe de uma capacidade excepcional de percepção e emotividade. Dividiríamos, portanto, o teatro em duas categorias: - a primeira para as “elites” e a segunda para as massas. Só assim poderíamos considerar o teatro, no Brasil, como uma verdadeira escola viva (Camargo, 1937, p. 36).

Outra iniciativa realizada no período que merece menção é o Teatro Infantil da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em 1941, Olavo de Barros criou na Rádio Tupi o Teatro do Guri, com o objetivo de dar às crianças a oportunidade de interpretar poesias, monólogos e pequenas peças ao microfone. Essa iniciativa culminou, no ano seguinte, na criação do Teatro Infantil, com o apoio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação.

Tal grupo realizou suas atividades ao longo da primeira metade da década de 1940, trazendo em seu elenco crianças e adultos. Tratava-se de um coletivo composto por muitos atores, músicos e corpo de baile interessados em apresentar espetáculos para o público infantil. Entre suas montagens, pode-se destacar: *Borboleta de ouro* (1941), a partir do original de Albino Esteves; *O príncipe do limo verde* (1942), com direção de Aida Pereira Pinto e Olavo de Barros; *A nova Gata Borralheira* (1942), de Teófilo de Barros e com direção de Olavo de Barros; *O Menino Jesus* (1942), de Coelho Netto e Sílvia Autouri; *A Bela Adormecida* (1944), de Olda Ferreira Pinto e com direção de Olavo de Barros; *Branca de Neve e os Sete Anões* (1944), de Celia Maria Ribeiro.

Todo o Rio de Janeiro está na obrigação de assistir aos espetáculos do “Teatro Infantil”: encontrar-se-á em frente da mais feliz das nossas presentes realizações cênicas e verificará, de maneira excelente, como o palco logra, quando devidamente orientado, educar divertindo (G.L, p. 8, 15 dez. 1942).

Entretanto, em meados da década de 1940, o Teatro Infantil da Associação Brasileira de Críticos Teatrais encerrou suas atividades devido a dificuldades financeiras e à falta de incentivos governamentais.

Ainda sobre a década de 1940, havia a revista *Era uma vez*, de Belo Horizonte, que publicava regularmente peças curtas, como as de Vicente Guimarães, diretor da publicação e aclamado autor de histórias infantis. Conhecido como Vovô Felício, Vicente Guimarães teve, posteriormente, suas peças editadas pela revista *Sesinho*, no Rio de Janeiro. São exemplos dessas edições: *O pacificador*, *Tiradentes*, *Uma visita ilustre*, *Dia da bandeira*, e *Dia do professor*.

Eustórgio Wanderley e Figueiredo Pimentel são outros dois autores lembrados por Benedetti. O primeiro pelo motivo de, ainda que tenham sido marcantes seus monólogos, seus diálogos, suas pecinhas em verso e suas pecinhas de armar, Eustórgio Wanderley não teve nenhum livro publicado. Seus textos vieram a público por meio de revistas e suplementos, entre elas a *Tico-Tico*. O segundo é lembrado por suas traduções de peças que oferecem, em sua quase totalidade, lições de moral no cotidiano. Acerca da moralidade, Benedetti, ensaiando uma diferenciação clara entre o teatro escolar e o teatro infantil de arte, expõe então o seu ponto de vista:

Quando digo que o teatro escolar não pode prescindir do fundo moral, não quero dizer que o outro teatro infantil, o espetáculo de arte possa. O que acontece é que no teatro de arte há mais recursos, a lição pode ser dada indiretamente, há grandes margens para a fantasia e a conclusão final. Mas no teatrinho infantil onde tudo é esquematizado é preciso que a lição seja quase que direta (Benedetti, 1969, p. 101-102).

Como se vê, o teatro infantil, nessa época representado predominantemente por crianças para uma plateia de crianças e adultos, tornou a premissa educativa sua mais-valia, assumindo sem pudores seu interesse didático e moralizante.

O banimento da criança dos palcos: a invenção do teatro infantil de arte e uma suposta evolução do seguimento

A história corrente do teatro infantil brasileiro apresenta que o ator e embaixador brasileiro Paschoal Carlos Magno, por meio da edição do jornal *O Globo* de 14 de novembro de 1944, apelou para que os brasileiros se unissem no intuito de criarem encenações representadas por adultos e direcionadas ao público infantil. Seu pedido culminou na criação do Teatro do Gibi: empreitada que previa um teatro de bonecos itinerante que se apresentaria pelos bairros periféricos da cidade. No Teatro do Gibi havia a presença de adultos manipulando bonecos, mas isso não caracterizava a representação direta de adultos para o público infantil. Na encenação de *O casaco encantado* o texto teria sido escrito, dirigido e representado por adultos, tendo sua estrutura dramática, temática, linguagem e estilo de representação pensados diretamente para o público de crianças, princípios que conferiram ao trabalho forte teor de inovação. Esse acontecimento deu-se no ano de 1948, tido como o *ano da descoberta do teatro infantil brasileiro*.

Seguindo o exemplo de Benedetti, disseminaram-se Brasil afora os trabalhos de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, de Maria Clara Machado, do casal Tatyana Belinky e Júlio Gouveia, dentre outros, tributários das práticas de um teatro infantil valorizado em suas premissas artísticas, portanto, executado por artistas adultos interessados em “educar crianças de hoje para formar o público de amanhã” (Morineau, 1951, p. 13).

Retomando o exposto até aqui, e conforme apresentado em outro estudo que se vale também das contextualizações históricas e temáticas do teatro infantil brasileiro (Aquino; Gomes, 2019), o afastamento da infância dos palcos, ou seja, a troca de um teatro infantil feito por e para crianças, por um teatro infantil feito por adultos para crianças e adultos, definiu fortes diferenciações entre duas práticas: o teatro infantil de arte, espetáculos para crianças representados em contextos profissionais e comerciais por artistas adultos, e o teatro infantil escolar. A criança, portanto, a partir deste ponto, foi autorizada a atuar ativamente somente no interior de “contextos escolares ligados à ação cultural” (Pupo, 2013, p. 416). Entre as justificativas para esse banimento, tem-se que “as crianças, em regra geral, não gostam de ver outras representando” (Magno, 1944, p. 10), além de que “criança normalmente não tem nuances de interpretação, não entra no personagem de jeito nenhum” (Carneiro Neto, 3 jan. 2014, n.p.), assim como, segundo a tese do ator, diretor e psicanalista Júlio Gouveia (2012), caberia aos adultos atuar no teatro infantil, posto que só atores adultos e amadurecidos seriam capazes de apresentar espetáculos com qualidade artística e educacional, já que, competentes e experientes, estabeleceriam as necessárias relações entre palco e plateia, orientando e controlando as reações do público infantil.

Portanto, a partir de *O casaco encantado* estabeleceu-se uma distinção estratégica, reivindicada principalmente por artistas, entre as práticas teatrais infantil e escolar; a saber, o apreço do teatro infantil como espetáculo de arte, capaz de “despertar a sensibilidade infantil para o belo, o harmonioso, incutindo o bom gosto às crianças, e, por que não dizer, aprimoramento geral” (Gomes, 1967, p. 3), e não mais a serviço de mecanismos meramente didático-pedagógicos. Essa última função poderia continuar a ser praticada e disseminada pelo teatro escolar:

Um adolescente é tímido e assimila mal os ensinamentos gerais? Tenta-se colocá-lo em um palco, declamando trechos que o interessem. [...] Há um grupo de rebeldes, de garotos que desobedecem sistematicamente? Que poderá a haver de mais agradável para eles do que expandirem seus recalques de liberdade interpretando trechos escolhidos de acordo com seus temperamentos? [...] Isso os acalmaria para a vida e o estudo. [...] Alguém não gosta de história ou tem dificuldade de compreender literatura? Faça-los representar episódios heroicos ou assimilar a beleza dos trechos dramáticos, facilitará imensamente a tarefa dos professores das disciplinas. E dessa forma eles poderão estudar tudo, interessar-se por tudo, inclusive pelas matérias mais áridas (Leite, 1946, p. 29).

Assim, como teatro a ser praticado no ambiente escolar, por isso de cunho didático e moral, a criança seria reconhecida em suas capacidades sensíveis e cognitivas. Seria capaz e eficiente ao objetivo de ao mesmo tempo transmitir aos seus pares e assimilar valores e conhecimentos pré-selecionados pelo adulto, exercitando sua expressividade, comunicabilidade, criatividade, autonomia, senso coletivo e liberdade.

Em se tratando do teatro de cunho artístico, por suposto, não poderíamos contar com a criança, visto haver a necessidade de preservá-la desse ambiente hostil de grande tensão e densidade. Desprovida da capacidade de *entrar na personagem* a ponto de estar consciente do que diz e atingir as nuances da interpretação, a criança perderia seu lugar de protagonismo no palco para o adulto. Seria deslocada para um cômodo, penumbroso e tutelado lugar: uma confortável poltrona na plateia. É como se para limpar a cena dos didatismos, dela teríamos que banir a criança.

Logo, ambos os deslocamentos descritos são recíprocos: para que se pudesse amenizar a cena do caráter didático, ressaltando o caráter artístico, fazia-se necessário dela extirpar a criança, instância fundada na incompletude e na incapacidade, por isso submetida a um constante processo de educabilidade pastorado pelo adulto. Isso posto, a cena seria o lugar da arte. Se haveria lugar para a educação, esse se restringiria à plateia, pois lá estaria a criança.

Pesquisas que se debruçam sobre o teatro infantil brasileiro no final do século XX e início do século XXI – Cavinato (2003), Terçaroli (2004), Ferreira (2005), Dacache (2007), Superbi (2007), Juguero (2014) –, são escassas e reiterativas, como se o tema tivesse se esgotado. Por outro lado, grande parte desses pesquisadores, artistas e educadores fazem de seus mantras o *slogan* de que o teatro infantil brasileiro evoluiu de forma considerável desde o seu *surgimento*.

Em *Pecinha é a Vovozinha* (2003) e *Já somos grandes* (2014), o crítico Dib Carneiro Neto, por meio de um compilado de balanços, críticas teatrais e debates reunidos, propõe uma reflexão sobre o tema do teatro infantil, apontando alguns caminhos que romperiam o círculo vicioso responsável por emperrar qualquer tentativa

de acabar com os *diminutivos perniciosos* comumente aplicados ao teatro feito para crianças.

O autor expõe um panorama do teatro infantil contemporâneo por meio da análise de trabalhos e falas de dramaturgos, diretores, cenógrafos, atores, figurinistas, iluminadores e público. Vladimir Capella, Ilo Krugli e o Ventoforte, *As Meninas do Conto*, Cia. Le Plat Du Jour, Banda Mirim, Vaga Lum TumTum, Clows de Shakespeare, Imago, Cia. Truks, Grupo Doutores da Alegria, entre outros, contemplam esse panorama, que tem como foco o teatro paulista, mas que por vezes se estende até trabalhos de grupos e/ou artistas de outro Estados. A conclusão tirada por Carneiro Neto é a de que o quadro do teatro infantil brasileiro melhorou consideravelmente ao longo de sua história, mas ainda há muito a se fazer.

Em *Já somos grandes* (2014), Carneiro Neto assume tentar escapar de responder à pergunta: *qual a receita de como se fazer um bom teatro infantil?* Entretanto, ao longo de sua reflexão, principalmente no interior de suas críticas, encontramos sugestões claras para a organização dessa receita. Por exemplo, o crítico estabelece uma lista de pecados do teatro infantil, entre os quais estariam: excesso de intenções didáticas, uso de humor fácil e grosseiro, precariedade/excesso de efeitos multimídias, obsessão pela lição de moral, facilitação e edulcoração dos contos de fadas, cenas com participação forçada da plateia, divisão dos espetáculos em rótulos por faixa etária, abuso sem técnica e arte do nariz de palhaço, desleixo nos diálogos e, por fim, premiar a plateia com brindes e sorteios que tiram o foco do espetáculo (Carneiro Neto, 2014, p. 19 e 20).

A pesquisadora Adriana de Assis Pacheco Dacache, em sua dissertação de mestrado *Dramaturgia Contemporânea Infantil no Rio de Janeiro: a busca de novos caminhos*, parece não concordar com o tom otimista presente nas reflexões de Dib Carneiro Neto.

Concluindo: na atualidade, se verifica um painel de teatro infantil extremamente frágil, nebuloso e carente, onde um dos grandes problemas é a ausência de uma dramaturgia nova e forte. As adaptações dos “clássicos” são frequentes e o destaque, em geral, acontece na busca de diferenciação nas encenações. E esta busca de fazer uma encenação diferente, a fim de parecer fazer algo inovador, nem sempre é bem-sucedida (Dacache, 2007, p. 16).

Dacache elegeu como objetivo de sua pesquisa mostrar tendências de autores contemporâneos na busca de novos caminhos para a dramaturgia e o teatro infantil. Ainda que tenha ressaltado que o cenário atual não é promissor, a pesquisadora estruturou suas reflexões a partir da análise de três dramaturgias por ela tidas como exemplos felizes disso a que nomeia como novos caminhos: *Lasanha e Ravióli in Casa*, de Ana Barroso, Mônica Biel e Thereza Falcão; *Tuhu, o menino Villa-Lobos*, de Karen Acioly; e *É proibido brincar*, de Luiz Paulo Corrêa e Castro. A escolha por essas dramaturgias, pauta-se, entre outros motivos, por:

Os textos eleitos por mim são relevantes, primeiro porque são dotados de uma dramaturgia tecnicamente consistente. Segundo porque possuem algo interessante a dizer, motivando assim sua leitura e/ou encenação. E basicamente relevantes porque tratam a criança com o respeito merecido. Nenhum dos três textos apresentados possui traços didáticos, moralizantes ou maniqueístas. Traços conside-

rados por todos como grandes equívocos presentes na dramaturgia para crianças e frutos ainda da recente história do teatro infantil, relacionada à restrição da obra teatral como instrumento educativo (Dacache, 2007, p. 89).

A reflexão de Dacache desvela o fato de que hodiernamente, no interior das práticas do teatro infantil, as especificidades inerentes às searas do educativo, do didático e do pedagógico não raro são confundidas e/ou sofrem simbiose. Essa circunstância corrobora para a tese do ator, diretor e psiquiatra Júlio Gouveia de que:

Enquanto o teatro para adultos deve ser encarado pelo aspecto cultural, o teatro para crianças e adolescentes só pode ser considerado como educativo – o que nos obriga imediatamente a colocá-lo no âmbito da pedagogia (aplicada), lembrando sempre que “o teatro é para a criança, e não a criança para o teatro” (Gouveia, 2012, p. 69).

Quiçá essa baralhada seja efeito do misto de altivez e indeferimento com que o presente afronta o tom declaradamente moral e didático dos dramaturgos teatrais da primeira metade do século XX. Como eco de um passado não muito distante, o qual apregou que “o teatro infantil tem uma missão, um objetivo educativo e rege-se por uma pedagogia difícil” (Teatro Permanente..., 1º Caderno, p. 15, 27 fev. 1955), a simbiose contemporânea entre o didático e o pedagógico no interior das práticas teatrais voltadas às crianças legam como efeito discursos de ressalvas fóbicas e considerações incisivas a qualquer premissa educativa:

Canso de criticar espetáculos para crianças que perdem a mão da linguagem artística para virar uma aborrecida sucessão de lições de moral. É claro que é perfeitamente possível, e até desejável, que uma peça para os pequenos os ajude a compreender o mundo, a vida, os valores que mais prezamos. Mas como fazer isso no teatro sem cair na pregação maçante? Ensinando da forma mais eficaz possível: sugerindo, mais de que mostrando; enredando, mais do que catequizando (Carneiro Neto, 2014, p. 75).

Pedagógico todo teatro é, porque uma característica psicológica da criança é que tudo que ela vê, vive e sente é por ela vivido como uma experiência e é da soma dessas experiências que ela elabora seu desenvolvimento. Mas, quando ele se torna didático, e ainda mais aquele didático à moda tradicional, da mensagem explícita, imposta, é apenas chato e ineficaz (Kuhner, 2003, p. 260).

Caso desprovida da prerrogativa educativa, como visto historicamente constituída como especificidade da linguagem teatral para crianças, de que outras formas as práticas teatrais destinadas ao público infantil poderiam se justificar? Esta reflexão não tem o fito de esgotar essa questão por meio da indicação de uma resposta incontestante, mas sim de deixá-la em aberto, objetivando problematizar os discursos atuais de enjeitamento ao teor educativo das práticas teatrais infantis, como se esse fosse um impeditivo ao desenvolvimento dessa linguagem.

Portanto, entre o *teatro escolar* e/ou *didático* e o *espetáculo de arte* e/ou *pedagógico*, dentro ou fora da escola, seja no campo da dramaturgia ou da encenação, o teatro infantil parece ocupar um lugar entre o arremedo e a metalinguagem da educação. Em razão da formação individual e social consciente, livre e responsável, o teatro infantil estaria ligado ao âmbito da pedagogia, descrevendo por seu *modus operandi* as engrenagens constitutivas das linguagens da educação. Sua(s) moral(is) oscila-

ria(m), desde seus proêmios, entre a explicitação de uma didática verbal de mensagem latente e direta, e sua invisibilização anteparada pelo alcance da sensibilidade, da sutileza, do imaginário, do fantástico, do teatro infantil como obra de arte e da liberdade de escolha. Entre uma e outra possibilidade, os efeitos esperados seriam os de que a criança compreendesse o mundo e os valores prezados pelos adultos. Dessa feita, girariam os meios – quiçá falsamente –, mas os fins soariam os mesmos, escamoteados em meio a justificativas de uma suposta evolução do teatro infantil brasileiro.

Referências

AQUINO, J. G.; GOMES, S. S. *Uma Breve Genealogia do Teatro e Educação no Brasil: o teatro para crianças*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 1, e. 82416, 2019.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

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

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

CAMARGO, J. *Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

CAMARGO, J.; PONGETTI, H. *O Teatro da Criança*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1938.

CAMPOS, C. de A. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARNEIRO NETO, D. *Bendita Trupe erra feio na adaptação de Pinóquio*. São Paulo, 3 jan. 2014, n.p. Disponível em <<https://revistacrescer.globo.com/Colunistas/Dib-Carneiro-Neto/noticia/2014/01/bendita-trupe-erra-feio-na-adaptacao-de-pinoquio.html>>. Acesso: 15 ago. 2018.

CARNEIRO NETO, D. *Já somos grandes*. São Paulo: Giostri, 2014.

CARNEIRO NETO, D. *Pecinha é a Vovozinha*. São Paulo: DBA, 2003.

CAVINATO, A. *Uma experiência em teatro e educação: a história do menino Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, ed. 13524, 9 dez. 1938, p. 8.

DACACHE, A. de A. P. *Dramaturgia contemporânea infantil no Rio de Janeiro: a busca de novos caminhos*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Editora Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1932.

FERREIRA, T. *Teatro infantil, crianças espectadoras, escola: um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção*. Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

G., L. *Teatro Infantil: A Gata Borralheira*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ed. 14761, 15 dez. 1942, p. 8.

GÓIS, C. *Teatro cívico escolar*. Rio de Janeiro: 1915.

GÓIS, C. *Teatro das crianças*. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo Cia., 1950.

GOMES, A. C. M. *Teatro infantil: uma arte séria*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ed. 22892, Caderno Feminino, 19 nov. 1967, p. 3.

GOUVEIA, J. *O teatro para crianças e adolescentes: bases psicológicas, pedagógicas, técnicas e estéticas para a sua realização*. In: PUPO, Maria Lucia de S. B. Tatiana Belyny: uma janela para o mundo. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 67-78.

JUGUERO, V. *Bando de brincantes: um caminho dialético no teatro para crianças*. Porto Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KUHNER, M. H. *O teatro dito infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003.

LEITE, L. B. *Teatro e educação*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ed. 15905, 8 set. 1946, p. 29.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MAGNO, P. C. *Divertir a infância educando-a para os dias futuros*. O Globo, Rio de Janeiro, 14 nov. 1944, p. 10.

MORINEAU, H. *Um telegrama de Henriete Morineau*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ed. 17889, 14 jul. 1951, p. 13.

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

PIMENTEL, F. *Theatrinho Infantil*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1899.

PUPPO, M. L. de S. B. *O Teatro para a Infância e Juventude*. In: FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro. V. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 416-433.

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

SUPERBI, F. E. *Panos e Lendas: três décadas de histórias*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”.

TEATRO PERMANENTE DA CRIANÇA, DE CURITIBA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 18994, 1º Caderno, 27 fev. 1955, p. 15.

TERÇAROLI, C. P. T. *O enigma da morte de Vladimir Capella*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Recebido em: 10/06/2019

Aprovado em: 19/09/2019