

Teatro para crianças: dramaturgia e encenação

Raimundo Matos de Leão¹

RESUMO: O presente ensaio tem por objetivo refletir sobre o teatro para crianças e toma como ponto de reflexão três encenações: *Fábulas*, *A gema do ovo da ema* e *Pluft, o fantasminha*. A partir delas, algumas questões sobre o teatro para a infância e a juventude são suscitadas, problematizando-se os temas e as formas que aparecem na cena atual. Questiona-se a pouca acolhida da temática nos programas de pós-graduação e ressalta-se o que há de positivo na produção teatral para crianças. A temática insere-se na pesquisa sobre o teatro na Bahia, fazendo-se a anotação dessa produção no âmbito da história, visto a inconstância dos registros.

Palavras-chave: teatro para crianças; dramaturgia; encenação.

ABSTRACT: The present essay takes, as reflection point, three plays for children: *Fábulas*, *A gema do ovo da ema* and *Pluft, o fantasminha*. From them, some questions on the theater for childhood and youth are excited, discussing the subjects and the forms that appear in the current scene. It brings to consideration the poor receiving of this kind of themes in after-graduation programs, and wants to point how much positive the theatrical production is. This subject is inserted in research of theater in Bahia, taking notes about its production, since the registers about it are often poor.

Keywords: theater for children; dramaturgy; stage.

Introdução

Neste texto ensaístico, discuto algumas questões relativas ao teatro que se faz para crianças, partindo do princípio de que essa produção não tem encontrado o merecido lugar nas pesquisas em Artes Cênicas. No caso de existir, assim espero, a divulgação dos trabalhos deixa a desejar. Para não tipificar a situação de terra arrasada, em pesquisa recente no portal do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude – CBTIJ, sediado no Rio de Janeiro, encontrei uma reduzida relação de trabalhos acadêmicos na área² e um número razoável de artigos em que a temática é vista sob diversos ângulos. No portal do Centro de Pesquisa e Estudo de Teatro Infantil – Cepetin,³ sediado na mesma cidade, há uma listagem de artigos. Nos dois sítios, o leitor tem acesso integral aos textos, o que representa uma fonte de pesquisa significativa, visto que seus autores são reconhecidos artistas e estudiosos do assunto. É possível que, na área dos estudos literários, encontrem-se trabalhos que tomam essa produção como objeto de estudo, mas como parte da sua especificidade, ou seja, a literatura infanto-juvenil. As análises voltam-se mais para a estrutura do texto.

² *O conhecimento em jogo no teatro para crianças*, de André dos Santos Brilhante, Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes – Unirio, 2004; *Dramaturgia contemporânea infantil no Rio de Janeiro: a busca de novos caminhos*, de Adriana de Assis Pacheco Dacache, Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira – PUC-Rio, 2007; *Relações entre a animação de formas e aspectos contemporâneos de encenação no teatro de Ilo Krugli*, de Mário Bitt Piragibe, Monografia – Bacharelado em Teoria do Teatro – Unirio, 1999; *O enigma da morte no teatro de Vladimir Capella*, de Cibele Paula Troyano Terçaroli, Mestrado – Área de concentração: Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004; *Questões acerca do teatro infantil – História e prática*, de Simone Ribeiro Barros André, Monografia em Literatura Infanto-juvenil, Universidade Federal Fluminense. Disponível em <<http://www.cbtij.org.br/index.htm>>. Acesso em: 6 set. 2009.

³ Disponível em <<http://www.cepetin.com.br/>>. Acesso em: 8 set. 2009.

¹ Escritor e dramaturgo. Professor adjunto da Escola de Teatro. Participa dos grupos de pesquisa Dramatis e Gipe-CIT – Escola de Teatro – UFBA. Autor de *Quem conta um conto aumenta um ponto: quatro peças de teatro para crianças*, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2001.



Sobre o teatro para a infância na Bahia, registre-se a dissertação defendida (2008) na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia – UFBA, intitulada *Adroaldo Ribeiro Costa e os primórdios do teatro infantil na Bahia: a história da família Hora da Criança*,⁴ de Fernanda de Cerqueira Lima Junqueira Aires. Outro trabalho, agora defendido no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFBA (2008), de autoria de Débora Paes Landim de Almeida Rodrigues, *A cena da Novos Novos: percursos de um teatro com crianças e adolescentes*, descreve os processos envolvendo a Companhia Novos Novos, grupo residente no Teatro Vila Velha. Como indica o título, a autora pensa o teatro feito com crianças e adolescentes.

Somam-se aos títulos referenciados alguns livros: *A linguagem do teatro infantil*, de Marco Camarotti (UFPE, 2005), professor da Universidade Federal de Pernambuco; *Pecinba é a vovozinha!*, do jornalista e crítico d'O Estado de S. Paulo Dib Carneiro Neto (DBA, 2003); *No Reino da Desigualdade*, de Maria Lúcia B. Pupo (Perspectiva, 1991), professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e *O estranho mundo que se mostra às crianças*, da escritora e pedagoga Fanny Abramovich (Summus, 1983).

Com relação à publicação de peças, o problema se torna maior. O mercado editorial brasileiro reserva pouco espaço para os autores de dramaturgia para crianças. Na verdade, de um modo geral, as editoras não primam por publicar as peças teatrais. Não sabemos ao certo quais os motivos, mas é possível apontar um: a alegação de que o público consumidor é pequeno para que se possa investir em uma área que o mercado considera restritiva. Assim, os textos se perdem nas gavetas. Mesmo os textos levados à cena, em sua maioria, não recebem a chancela do imprima-se. Um olhar panorâmico há de constatar os textos de Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Ariano Suassuna, Maria Clara Machado, Plínio Marcos e, mais recentemente, Alcione Araújo, Mauro Rasi e Maria Adelaide Amaral, nas reduzidas prateleiras destinadas ao teatro da maioria das livrarias.⁵ O foco de interesse das editoras recai nos autores consagrados, com possibilidade de venda. Da produção internacional, os

textos clássicos são os mais encontrados nas livrarias, notadamente as tragédias gregas. Os demais estão nas bibliotecas em edições fora dos catálogos das editoras. No caso da dramaturgia para crianças, a escassez se torna perversa.⁶

Considerações sobre o espetáculo para crianças

Do ponto de vista da produção, o ambiente é diversificado. Em meio aos espetáculos de qualidade artística comprovada, segue-se uma produção que não prima por apresentar encenações esteticamente bem acabadas. Isso não quer dizer que não se tenha público. Pelo contrário. Os critérios, de certa forma duvidosos, determinam a escolha por parte do público e contribuem para que produções ruins tenham suas platéias repletas de crianças e acompanhantes submetidos ao “teatrinho” de fim de semana. Ao lado desse universo, há a grande produção, cujo marketing divulga e vende o alto investimento como atrativo, o que nem sempre é sinal de qualidade. Tanto em uma situação quanto na outra, a escolha de a qual espetáculo levar as crianças está nas mãos dos adultos, pais e professores. Na maioria dos casos, a seleção é feita sem critérios estéticos, recaindo nos aspectos mais visíveis e por isso influenciadores para que se levem as crianças ao teatro.

Cada elemento dos contos de fadas tem um papel significativo, importantíssimo e, se for retirado, suprimido ou atenuado, vai impedir que a criança compreenda integralmente o conto... Por isso se condena o que Walt Disney fez com os contos de fadas... Ao adocicá-los, pasteurizá-los, ao retirar-lhes os conflitos essenciais tirou também toda a densidade, significado e revelação (...). (ABRAMOVICH, 1989)

⁴ Em *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia* (Edufba, 2006), escrevi sobre A Hora da Criança, localizando a iniciativa de Adroaldo Ribeiro Costa no momento anterior à renovação do teatro na Bahia. Em *Transa na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia* (Edufba, 2009), dediquei atenção ao teatro para crianças que se fez em Salvador no início da década de 70.

⁵ No entanto, cabe esclarecer: outros autores são encontrados, mas, diante da produção nacional, não há uma constância nem uma variedade de títulos. É louvável a iniciativa da Editora Martins Fontes, responsável pela publicação da dramaturgia brasileira do século 19, um projeto em andamento.

⁶ A Letras & Letras vem editando os textos de Vladimir Capella. Flávio de Souza, dramaturgo com vasta produção e autor do programa televisivo Bambilão, tem textos editados. A Funarte publica os autores premiados nos concursos de dramaturgia, mas o número de títulos é pequeno, se pensarmos na produção textual de qualidade de ontem e de hoje.



A observação pode ser transposta para os espetáculos que tomam esses contos como atrativos, dando-lhes versões nem sempre confiáveis. No entanto, a procura por essas iniciativas é grande e cativa sobretudo os pais. Sobre o assunto, assim se expressa Carlos Augusto Nazareth (2007):

Os pais, sem referências para avaliar os espetáculos em cartaz, vêem, através de sua memória afetiva, a possibilidade de proporcionar a seu filho o mesmo prazer que teve ao assistir àquele clássico quando criança. E ali dentro do teatro apenas se transporta no tempo, abandona o seu senso crítico e na maioria das vezes nem estabelece um julgamento de valor porque partem da memória afetiva e o que eles ali vêem é a história que têm na memória, não a que está no palco. Esta inércia dos pais, a falta de senso crítico em relação ao teatro infantil, hoje, faz com que se continue levando as crianças a este tipo de espetáculo, que tem um público garantido: pais em busca do tempo perdido. Mas isto não se dá evidentemente só com os clássicos. Esta estética perversa se estende a qualquer texto produzido por este segmento de produtores que acredita que define de forma estática o que seja teatro para criança, que acredita que já descobriu a fórmula e que só há uma coisa a fazer – repetir esta fórmula.

Mas a face contraproducente dos empreendimentos envolvendo as encenações dos clássicos para o palco é a pobreza criativa emoldurando a cena. O descaso com a dramaturgia e com os outros elementos textuais do espetáculo é corrente. Cenários e figurinos mal concebidos e pessimamente executados, interpretações calamitosas, pois infantilizadas por adultos que interpretam crianças, utilizando-se de clichês que estão longe de figurar o que seja uma criança. Os personagens adultos são concebidos estereotipadamente. E todos evoluem entre gritos e correrias, como se tais efeitos prendessem a atenção do público. Na maioria das vezes, o que se vê na cena é uma enxurrada de preconceitos e chavões. “Muitas montagens teatrais de contos de fadas simplesmente reproduzem os filmes da Disney, muitas vezes com os mesmos diálogos, os mesmos figurinos, as mesmas canções.” (CARNEIRO NETO, 2003, p. 14)

Ao sair desse universo, a situação não se altera substancialmente. O texto ou roteiro que serve para o espetáculo veicula visões de mundo do autor, sempre um adulto, que, em seu ar professoral, mostra-se como educador, mas na verdade presta um desserviço ao papel educativo do teatro, uma proposição cara a Bertolt Brecht, para ficarmos apenas em um exemplo, dos mais significativos por sinal. Sobre as questões do texto dramático para crianças, tanto no livro de Fanny Abramovich (1983) quanto no de Maria Lúcia Pupo

(1991) encontram-se reflexões validadas por pesquisas em torno do texto. Abramovich toma os 114 textos inscritos no Concurso Nacional de Teatro Infantil (1976) e aponta pormenorizadamente os tópicos que evidenciam de que maneira os autores criam os seus trabalhos. A longa, mas necessária citação, dá uma medida desse universo:

Que os novos (!) autores não tenham a menor idéia do que seja um texto teatral (...), que confundam teatro escolar com teatro infantil, que confundam aula com espetáculo, ainda seria esperado... Até mesmo que, no afã de se mostrarem inteirados da linguagem teatral, dêem rubricas de TV para o palco... Que não tenham idéia do que seja uma produção teatral... Que um não domínio da língua portuguesa se apresentasse, também seria cogitável: mas o analfabetismo mais crasso já superava o nível das expectativas... Que o moralismo estivesse presente, vá lá... Mas que a tônica fossem: mentiras, chantagens, rejeições, furtos, seduções, traições, castigos, enfim, um festival de condutas “edificantes”, foi além do imaginado (...) O que dizer dos preconceitos de toda e qualquer espécie, da rigidez e do convencionalismo no comportamento dos personagens, da grossura como elemento constante de “humor”, da filosofia de baixa qualidade, do palavreado adulto, do excesso de verbosidade, das situações inverossímeis aventadas, da pouca ação existente (justo em teatro?)... e da vivência estupefaciente destes personagens destas histórias infantis?? (ABRAMOVICH, 1983, p. 81-82)

O quadro apresentado é aterrador, principalmente se considerarmos que a situação ainda se encontra como a apresentada em 1976. Naquele momento, a autora intitulou uma série de reportagens que fez para o *Jornal da Tarde* (São Paulo) de *Projeto Herodes*. Ainda que se considere o irônico título que configura uma realidade ainda presente, é certo que os avanços se fizeram sentir na cena teatral a partir da década de 70, com o aparecimento de autores, diretores e grupos empenhados em renovar a cena teatral para crianças e jovens em diversas praças do país. Esses autores engrossaram as fileiras, juntando-se aos nomes de Lúcia Benedetti, Tatiana Belinky, Júlio Gouveia, Maria Clara Machado, Oscar Von Pfhul e Sylvia Orthof. Em 1974, a cena é inundada pela beleza criativa de *Histórias de lenços e ventos* e de *A história de um barquinho*, de Ilo Krugli, autor e diretor inquieto e batalhador, em constante atuação. No Rio de Janeiro, desponta o Grupo Hombu⁷ e em São

⁷ Em 2007, o Hombu lançou *Luz acesa há trinta anos num palco chamado criança*, livro comemorativo de sua trajetória.

Paulo Roberto Lage, Carlos Mecení, Ronaldo Ciambro-
ni, Vladimir Capella e o Grupo Aldebarã, entre outros,
retirando o pó que a cena para criança acumulou ao lon-
go do tempo. Por essa época, o então Serviço Nacional
de Teatro incentivou a produção de textos através dos
Concursos de Dramaturgia, premiando autores consa-
grados e, sobretudo, revelando novos dramaturgos em
todo o território nacional. A premiação destinava verba
para a produção do espetáculo e a publicação do texto.

Em Salvador, desde o final dos anos 60, percebe-se
na cena local o interesse pela atividade teatral para crian-
ças, intensificando-se nos anos 70a. Em 1968, Roberto
Duarte dirige *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Macha-
do. O diretor pretende com sua montagem a moderniza-
ção da peça, partindo do princípio de que “a criança
não acredita mais em fantasma vaporoso e sim em fan-
tasma armado de metralhadora e fuzil”,⁸ opondo-se ao
teatro infantil ancorado nas lições de moral e veiculador
de boas maneiras e de educação doméstica. Para essa
infância que, em contato com o cinema e a televisão, vê
se alterar a visão do bem e do mal, o caminho é mostrar
que tais conceitos não estão preestabelecidos “e que a
cada momento cada um terá que optar por um ou por
outro com dificuldades de reconhecê-los cada um de
per si”. O diretor valoriza o sentido poético e humano
contido no texto de Maria Clara Machado, evitando as
“palhaçadas”.

Argumentando que os temas abordados pelo teatro
dirigido às crianças e aos jovens podem ser amplos, já
que o centro das suas atenções é sempre o homem, tanto
quanto os temas do teatro para adultos, a preocupação
de Roberto Duarte (1968) é dar relevância aos aspec-
tos formais do espetáculo. Suas reflexões acerca desse
pensar-fazer enveredam para a seguinte conclusão:

A forma simplificada, no uso dos símbolos e de con-
venções, bem como na análise ao alcance das crian-
ças, usada no teatro infantil deve prender a atenção
da sua platéia, diverti-la (...), interessá-la nas ações e
nas idéias do espetáculo, não sendo para isso estrita-
mente necessária uma série de palhaçadas e piruetas
de mau gosto, as quais costumam usar para fazer rir a
criança, rir ou perder o “fio da meada” que propõem
os autores. Tenho para mim que, desde que com uma
linguagem inteligível, qualquer gênero de teatro pode
ser encenado para crianças.

O registro atesta a maneira pela qual o artista baiano
concebe o teatro para crianças no momento em que
a cena em transe se presentifica, propondo mudanças

nos códigos teatrais. Nas tramas e nas transas em que
ela se constitui, há espaço para que esse filão, o “teatro
infantil”, realize-se de maneira regular, encontrando um
público receptivo e interesse por parte dos que o pro-
duzem. Na década de 60, foram levados à cena 45 tex-
tos destinados às crianças, num total de 262 montagens.
Nos 70, houve um aumento na produção, contabilizan-
do-se 104 textos, no universo de 327 encenações, con-
forme apontamentos em *Transas na cena em transe: teatro e
contracultura na Bahia* (LEÃO, 2009).

O registro,⁹ qualitativo e quantitativo, da produção
destinada ao público infanto-juvenil prova que a “gente
de teatro”, ainda que ressentida pelo choque decor-
rente da arbitrariedade do AI-5, procurou responder
aos impasses. Lutou também contra a falta de casas de
espetáculos, a situação financeira precária, a baixa quali-
dade dos textos, o material humano despreparado tec-
nicamente e a falta de público. Os artistas combatem as
condições adversas, mostram-se criativos e “tiram leite
das pedras”. O teatro para crianças dá voz àqueles que
querem se expressar e se comunicar em um momento
em que palavras e imagens incomodam os que estão no
exercício do poder.

Comprometidos com as demandas de ordem artís-
tica e com os aspectos pedagógicos, estes muitas vezes
vistos como embaraços na poética do espetáculo para
crianças, os artistas baianos contribuem para a afirma-
ção do gênero, confirmando a assertiva de que, a partir
de 1970, verifica-se um acréscimo na produção desses
espetáculos. O que ocorre em Salvador encontra corre-
spondência em outras capitais. Conforme Maria Lúcia
Souza Pupo (1991, p. 23), “verifica-se nessa época (entre
1970 e 1976) um considerável aumento na quantidade
de espetáculos em cartaz para crianças”. Sua afirmativa
completa-se com a seguinte observação:

⁹ Entre 1969 e 1970, ocuparam a cena soteropolitana os seguintes espe-
táculos destinados às crianças: *A bela adormecida*, uma adaptação do clássico
conto por Raimundo Blumetti, com direção inventiva de Deolindo Chec-
cucci; *A formiguinha professora*, de Lúcia di Sanctis; *A revolta dos brinquedos*,
de Pernambuco de Oliveira; *Branca de Neve e os sete anões*, de Chico Ribeiro,
com direção de Maria Idalina, em uma atualização bem ao gosto da época;
O Pequeno Polegar, adaptação e direção de Lúcia di Sanctis; *Dona Patinha vai
ser miss*, de Artur Maia, encenada por Jorge Lindsay; *O quati papa ovo*, de João
Jorge Amado; *Viagem ao faz de conta*, de Walter Quaglia, dirigido por Lúcio
Mendes; *O guarda-chuva da lua*, texto e direção de Lena Franca; *Os três porqui-
nhos e Chapenzinho Vermelho*, adaptações de Manoel Lopes Pontes; *A árvore que
andava* e *Um elefantinho chateia muita gente*, de Oscar Von Pfful, com direção de
Maria Idalina; *Na corte do Rei Leão*, de Jurandir Ferreira; O embarque de Noé,
de Maria Clara Machado, dirigido por Roberto Assis; *O peixinho que não sabia
nadar*, de Lúcia di Sanctis. Para informação sobre elenco e equipe técnica dos
espetáculos, *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*, de Aninha Franco.
(LEÃO, 2009)

⁸ Entrevista publicada no jornal *A Tarde*, em 29 de julho de 1968.



Por outro lado, a mesma década que assistiu à ampla difusão dessa modalidade de produção cultural presenciou também o surgimento de toda uma nova vertente de espetáculos que colocava em questão a concepção de dramaturgia infantil subjacente àquele fenômeno de afluência de público.

É justamente o surgimento dessa nova vertente que faz dos anos setenta uma década historicamente marcante para o teatro tido como infantil em São Paulo. (p. 24)

E não apenas na capital paulista, pois, como afirma Pupo, “a investigação acaba dizendo indiretamente a uma produção mais ampla, na medida em que os fenômenos (...) tenderam a se manifestar (...) em outros centros do país.” (p. 25). O fenômeno é percebido também na Bahia, onde se criam espetáculos que variam dos mais tradicionais aos mais arrojados cenicamente.

O fazer teatral circunscrito ao gênero não se restringe somente à necessidade de burlar a censura, mais atenta no que se refere ao texto-espetáculo para adultos, embora muitos espetáculos para crianças tenham sofrido sua ação. O que se pode aquilatar é o empenho em manter a cena viva, preenchida de inquietações possibilitadoras de inovação da linguagem nas especificidades requeridas pelo teatro destinado à criança. O teatro para crianças é a brecha encontrada para não silenciar a atividade cênica, veiculando temas distantes do acomodamento e de uma visão estreita sobre a realidade do seu público. Além disso, os espetáculos buscam a renovação estética. Essas afirmações não endossam todas as encenações. Muitas delas estão pautadas nos estereótipos e numa visão estreita e conformada do mundo.

Retornando ao quesito inicial referente à pouca acolhida do teatro para crianças nos programas de pós-graduação, com a importância e a constância que o tema requer, atualmente, deparamos no cenário nacional com um número expressivo de dramaturgos, encenadores e intérpretes inquietos e empenhados na busca de caminhos para as realizações cênicas voltadas para tal público. Os procedimentos postos em prática atestam a qualidade dos espetáculos, tanto no que diz respeito aos temas de interesse para os autores e para o público quanto no modo como os diretores teatrais operam a poética da cena. A meu ver, a estética da cena é um aspecto necessitado de estudos mais constantes e acurados, de reflexões que possam dar conta das concepções que regem a encenação ou encenações, caso o pesquisador tenha fôlego para tal monta. Via de regra, esses registros aparecem na crítica veiculada em jornais e revistas. Mas cabe salientar: é notório o *envolvimento* do espaço dedicado ao teatro na imprensa, em particular ao teatro para a infância.

"Fábulas", um espetáculo dos Clowns de Shakespeare: dramático, pós-dramático

A reflexão em torno das questões que animam este ensaio toma como norte as encenações de *Fábulas*, espetáculo dirigido por Fernando Yamamoto para o grupo Clowns de Shakespeare,¹⁰ do Rio Grande do Norte; a encenação de *A gema do ovo da ema*, de Sylvia Orthof, com direção de Alda Valério para a Cia. Rapsódia de Teatro¹¹ e, por fim, a montagem de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, sob a direção de Susan Kallik, graduanda do curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2009). Ao olhar tais espetáculos e submetê-los a uma apreciação, evidencio que os critérios enveredam pela trilha da heterogeneidade, visto que os textos trazem a marca da diferença potencializada por encenações diversificadas em suas concepções.

O grupo potiguar adaptou para o palco as fábulas de Esopo e La Fontaine, selecionadas por Monteiro Lobato. Os Clowns Marco França, Nara Kelly e Rogério Ferraz encarregaram-se com grande maestria dos diversos personagens (animais), sem que precisassem utilizar disfarces ou figurinos ilustrativos para presentificá-los na cena. O espetáculo destinado às crianças não se deixa prender na classificação caduca de teatro infantil e fornece pistas para a apreensão da cena teatral brasileira. Ao se apreciar a montagem, percebia-se o diálogo entre o regional, o nacional e as pontes lançadas para fora do nosso quintal. Por essas vias de mão dupla correm idéias e práticas vivificadoras.

A leitura cênica das fábulas empreendida pelo diretor é muito oportuna e demonstra a qualidade do *teatro fora dos eixos* – como sugere Cleise Mendes –, eixos compreendidos aqui como territórios hegemônicos do fazer teatral no Brasil, lugares por onde passa uma suposta supremacia da invenção e da qualidade da produção cênica. Essa suposta superioridade do eixo Rio-São Paulo é quantitativa, não qualitativa, como demonstra a encenação de *Fábulas* aplaudida longamente pela plateia, gratificada pela engenhosidade da concepção cênica e, sobretudo, pela presença dos atores e atrizes. O espetáculo criado em Natal é comprovadamente uma realização estética bem acabada, produzida fora do circuito do teatro profissional dos centros econômica-

¹⁰ Apresentado na primeira edição no Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia, evento realizado por Oco Teatro Laboratório, em setembro de 2008, em Salvador.

¹¹ A montagem estreou em 2008. Participou da programação da segunda edição do Festival Latino-Americano de Teatro, Salvador, em setembro de 2009.



mente hegemônicos do país, mas ainda assim altamente profissional.

É certo que no espetáculo aparecem elementos teatrais colhidos aqui e ali, mas trabalhados de forma criativa pelos integrantes dessa trupe vivaz e comunicativa. No entanto, a essência do seu trabalho indica um conhecimento de suas raízes, da tradição e do “novo”, tomados de maneira consciente e reelaborados no palco, de forma que a encenação vista no espaço do Teatro Vila Velha cumpriu os seus propósitos diante de um público cativado não pelas facilidades e modismos, mas por perceber a somatória de informações que o teatro sem fronteiras mostra.

O diálogo que se dá entre o clássico e o popular, nos variados gêneros incluídos nesses universos, toma forma na maneira como as fábulas de Esopo e La Fontaine são transpostas para o palco, nas interpretações sob múltiplos registros, no intenso lirismo e no domínio dos códigos que regem o teatro, sem que se dê o aprisionamento aos ditames de uma cartilha. Juntam-se a esses elementos os figurinos precisos, bem idealizados e confeccionados, sem preocupação realista, histórica ou arqueológica. As indumentárias são confeccionadas em tons claros, uma opção que faz ressaltar o uso das cores quentes a animar a paleta em que predomina o branco.

Com relação ao tratamento dado ao texto, comprova-se sua força e sua eficácia enquanto signo no interior de outros signos, os da representação. Essa comunhão entre a palavra e o gesto, entre a palavra, a luz, os figurinos e o espaço cenográfico mostra-se bem articulada por Fernando Yamamoto, em *Fábulas*. Suas opções geram significados e sentidos no interior do palco e da platéia, frutos de uma pesquisa para encontrar modos de dizer e se fazer compreender, uma das finalidades do teatro em sua constante reinvenção estética e cultural.

A vitalidade da montagem em pauta e de outras que estão sendo realizadas, tanto em Salvador quanto em outras praças, pode colocar em discussão questões relativas às hierarquias e seus rompimentos na cena. Assim, defendendo o princípio da não-regulamentação estética da cena, evito com isso a dicotomia entre os conceitos de teatro dramático ou pós-dramático para atestar ou não a sua qualidade e atualidade de comunicação. Parece-me que essa oposição pretende considerar o teatro dramático tendencialmente conservador e o pós-dramático como o top de linha. Os espetáculos fora dessa tendência estariam, portanto, condenados à obliquidade do olhar.

É certo que, nas últimas décadas do século 20, o teatro mudou. E seus contornos ainda difusos não podem ser amarrados em camisa de força, visto que as antinomias ainda se fazem ver no terreno prescritivo que

envolve as duas tendências – teatro dramático, teatro pós-dramático –, ainda que, historicamente, o teatro dramático apresente uma somatória de questões já absorvidas pela cena. No entanto, no decorrer do tempo histórico, o potencial inventivo do teatro dramático não se esgotou. Mesmo que a cena a partir dos anos 70 tenha desconstruído o fabular, a ação dramática, essência do teatro, preenche de poesia o palco aberto. Ela toca os espectadores ávidos de emoções estéticas ou de outra natureza. Não me refiro aqui ao “teatro de distração”, aquele preocupado apenas com o entretenimento.

A crise da dramaturgia, e não um mero acomodamento, prefigura novos experimentos e novos procedimentos cênicos revitalizadores da prática teatral, fato confirmado pela encenação de *Fábulas* e também da *Gema do ovo da ema* e de *Pluft*. Os aspectos expressivos que reverberam nos espetáculos motivadores dessa reflexão potencializam as soluções encontradas pela via processual que a pesquisa requer.

Esse caminho revela-se na cena e faz com que os significantes tornem-se presentes, conformando caráter, ilusão e representação para além do mimético, quando entendido como cópia, rebaixamento da mimesis, o que não é o caso, visto que a compreensão de mimesis passa por outro filtro, o aristotélico e também o benjaminiano. Mimesis enquanto representação estética, criadora, “forma humana privilegiada de aprendizado (...)”, conforme expõe Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 84), quando trata do conceito *mimesis* em Adorno e Benjamin:

Como Aristóteles na Poética (1979), Benjamin distingue dois momentos principais da atividade mimética especificamente humana: não apenas reconhecer, mas também produzir semelhanças. (...) De maneira paradoxal, essas semelhanças não permanecerão as mesmas no decorrer dos séculos (...). Em outras palavras, semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. (Ibid., p. 81-104)

Assim, o que evidencio é o caráter lúdico, quando o jogo extrapola o que deve ser representado para ressaltar a forma como se imita, ou seja, a construção como ato criador plasmado no conhecimento. A mimesis é vista então como produtora de analogias, não mais como duplicadora dos objetos, como crêem seus detratores, da mesma maneira como se quer ver o teatro dramático.

Uma postura menos triunfalista com relação ao pós-dramático e menos finca-pé no teatro dramático nos salvará dos hermetismos que rondam a cena, constitu-



indo-a de produtos que estão “mais para gato do que para lebre”. Não é o caso, em se tratando dos espetáculos em foco, visto que o trabalho apreciado entrelaça elementos de um e de outro, quando necessários ao desenvolvimento da ação e da exposição dos signos e de seus significados. Pode parecer apressado o fato de relacionarmos o conceito de teatro pós-dramático ao universo do teatro para crianças. A questão merece lugar destacado em texto específico, dada a dimensão desse relacionamento não espúrio. Por ora, afirme-se a pertinência do assunto, visto que se trata de teatro enquanto linguagem e o conceito pode ser identificado na cena para crianças.

A proposta formal de *Fábulas* se constitui de invenção alicerçada por elementos reconhecidos pelos espectadores, sem que esse reconhecer implique o fechamento da encenação em uma fórmula gasta pela intromissão dos esquemas midiáticos. A tendência pós-moderna de atrelamento da arte teatral aos ditames pasteurizados da cultura midiática não prevalece no espetáculo.

Em *Fábulas*, o exercício dos intérpretes se dá em múltiplos registros; aglutinam-se estilos conforme pede a situação armada pelo autor e pelo encenador. Essa riqueza possibilita, por parte dos atores, a exploração dos recursos corporais e vocais assentados sobre matrizes reconhecíveis e reelaborados no jogo cênico. A presença cênica dos intérpretes revela a “essência do clown (...) desde os elementos técnicos, de tempo e olhar, de relação com a platéia, até a forma ‘pessoal e intransferível’ de ver o mundo, sempre distorcida pela lente do lirismo”, conforme o texto do programa. As personagens elaboradas com desenvoltura e apresentadas na cena ganham força e articulam-se à poética do texto e à poética da encenação, como indica Anne Ubersfeld em *Para ler o teatro* (2005): “não mais como a cópia-substância de um ser”, mas como lugar, como mediação. A essência do clown liberta os atores da este-reotipia e do efeito fácil que a especificidade pode acarretar.

A somatória de pontos positivos que a encenação apresenta provoca reflexões para além daquilo que os conceitos prescrevem, ainda que eles ajudem na decodificação do objeto estético. Nem por isso a apreciação de *Fábulas* se deu munida de uma lupa para achar as digitais do teatro dramático, com a intenção de condená-las. Da mesma maneira, não se rastream as premissas do pós-dramático para atestar as qualidades da encenação. A *techné* e a *poesis* postas em movimento em *Fábulas* mostram-se como atos de liberdade criativa e experimentação necessárias para que o teatro se mantenha como expressão do seu tempo, “nos quais o espectador pode ensaiar como viver a experiência da instabilidade e

da fragilidade da identidade de forma produtiva e prazerosa”, como indica Erika Fisher-Lichte (2007).

Em cena "A gema do ovo da ema" e "Pluft"

Ao encenar o consagrado e sempre lembrado texto de Sylvia Orthof, *A gema do ovo da ema*, a Cia. Rapsódia de Teatro¹² faz emergir em cena a potência da ludicidade lúcida da autora. Sem perder os elementos fantásticos utilizados para tecer a narrativa, cujos fios são puxados por aranhas, as histórias se desenrolam no ir e vir constante sem perder o foco: o conto “de mando e desmando, que dá vida ao Coronel Firmino do Sertão, que pensa ser dono de tudo, do boi, do sol, do chão”¹³ e da filha. A Cia. Rapsódia investe na temática nordestina, desviando-se da visão folclorizante que por vezes permeia o teatro que se vale do imaginário popular e de suas manifestações. Conforme Alda Valério,

(o) texto de Sylvia Orthof é poesia e cultura popular levadas à cena teatral. (Nele) a autora apresenta para as crianças a possibilidade **de diálogo entre o novo e o tradicional**, a possibilidade de vencer os limites e a possibilidade de mudança na ordem das coisas. O sertão, representado por Zefa, e o mar, representado por Marujim, simbolizam o encontro de duas culturas, ricas e distintas, que se complementam e interagem entre si. A cultura local e regional em permanente transformação a partir do encontro e confronto com outras culturas. Além da cultura nordestina, o texto também traz como tema a questão da identidade e reconhecimento do indivíduo, como na passagem do texto em que o boi fala para Zefa: “Perguntei quem você é. (...) ser filha de alguém não diz quem a gente é (...). Você é gente, de nome Zefa”. Todas essas questões são discutidas no texto com ludicidade, numa linguagem inteligente, reconhecendo a capacidade de recepção do público infanto-juvenil.¹⁴

Tal reconhecimento fortalece a concepção cênica, com forte acento na técnica ilusionista do teatro negro, descrito da seguinte forma por Alda Valério:

¹² Bira Freitas, Pisit Mota, Aline Amanda e os convidados Diana Ramos e Jorge Baia encarregaram-se dos variados personagens criados pela autora. O espetáculo dirigido por Alda Valério contou com a co-direção de Juliana Rangel, cenários e figurinos de Duarte Junior, iluminação de Fábio Espírito Santo e Will Silva, bonecos e manipulação de Genifer Gerhardt, concepção de maquiagem a cargo de Renata Cardoso, coreografia de Beth Grebler, direção musical do grupo Quilâtera – Vitor Rios, Vinícius Amaro, Pedro Lyra – e produção de Sandro Barral.

¹³ Texto retirado do programa da peça.

¹⁴ Depoimento ao autor (2009).



(...) num palco escuro, objetos pintados com tinta fluorescente, iluminados por luz negra, são manipulados por atores vestidos de preto dos pés à cabeça, criando a ilusão de que esses objetos têm vida própria e se movimentam segundo a sua vontade, criando situações engraçadas, ao interagir com as personagens da peça. A interpretação dos atores deverá seguir essa linha, construída a partir da observação e experimentação dos movimentos de desenho animado, tendo como motivação as técnicas de clown, mímica e dança, com improvisação, jogos e brincadeiras, para dar a ilusão de corpos em metamorfose, que se partem, voam e se refazem.

A interação entre atores e bonecos dinamiza a encenação. O cenário composto por cordas coloridas nas laterais da boca de cena remete aos fios das aranhas e são incorporadas à movimentação dos atores. Completam a cena os belos e teatrais figurinos de Zuarde Júnior e a música executada ao vivo. Esses elementos organizam a estética da representação, veiculando signos apreendidos pelo espectador.

O terceiro espetáculo para o qual dirijo o meu olhar é a montagem de *Pluft, o fantasma*, de Maria Clara Machado, sob a direção de Susan Kalik, estudante concluinte do curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Ao optar pelo consagrado texto, Kalik sofreu críticas dos seus pares por escolher uma peça “infantil” como exercício de conclusão de curso. Penso que tal postura revela um severo preconceito. O verbete preconceito do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2002) traz:

1 qualquer opinião ou sentimento, quer favorável quer desfavorável, concebido sem exame crítico, 1.1 idéia, opinião ou sentimento desfavorável formado a priori, sem maior conhecimento, ponderação ou razão; 2 atitude, sentimento ou parecer insensato, esp. de natureza hostil, assumido em consequência da generalização apressada de uma experiência pessoal ou imposta pelo meio; intolerância.

É possível que o choque provocado por opiniões emitidas sem exame crítico tenha servido de estímulo para que a aluna-diretora dedicasse esforços no sentido de criar uma moldura condizente para o texto de Maria Clara Machado. Sobre ele, o que se pode dizer? Acrescentem: *Pluft, o fantasma* foi escrito por Maria Clara Machado em um mês! E o texto é considerado uma das obras mais significativas da *dramaturgia brasileira*. A autora estava inspirada, não duvidamos, mas o certo é que, movida por idéias e sentimentos, registrou no papel acontecimentos cênicos, numa demonstração sábia de que o teatro é ação. Essa afirmativa não afasta

do palco a palavra, como querem os que lêem o pós-dramático com a lupa dogmática, em desacordo com a heterodoxia do conceito.

Originalmente, a peça foi escrita para bonecos, depois tomou a forma como hoje a conhecemos. Nas palavras de Maria Clara Machado (1986, p. 25), *Pluft* é a criança que tem medo de crescer, medo de enfrentar a vida, medo do outro, “de estar com o outro” e completa:

Se isso está na peça, isso é eterno, vai durar. Não tem nada de importância, isso são símbolos. O fantasma é um símbolo (...). A criança precisa de herói, precisa de coisas que a ajudem a crescer e é isso que interessa na peça infantil. Você concorda?

Quem tem a presunção de entrar em desacordo com essa mulher que dedicou sua vida ao teatro e se empenhou em retirar a mesmice que perseguia o teatro para crianças e ainda hoje ronda as ribaltas que abrigam o “enfeitado” teatro destinado a esse público? Imersa no fazer teatral, Maria Clara soube manejar com clareza a gramática do palco. Atuou como atriz, dramaturga, encenadora e professora. Legou-nos *O Tablado* com seus cursos livres e os *Cadernos de Teatro*, publicação de grande pertinência para o pensar-fazer teatro no Brasil. Seus textos, ao todo 19, abrangem temas originais e criações a partir dos contos infantis tradicionais. Neles, as situações dramáticas são desenvolvidas com mãos de mestra a conduzir uma galeria de personagens inesquecíveis: Maria, a menina que foge com o vento; Vicente, o menino em busca de seu cavalo azul, e *Pluft*, eternizado na sua vida de fantasma, mas desejoso de romper com o cotidiano sem novidades. Esses e tantos outros personagens vivem situações alegres e tristes, outras violentas e amargas, desencadeadas pelos relacionamentos humanos que Maria Clara Machado sabe construir.

Em artigo intitulado *Noves fora, Clara*, Flora Sussekind (1986) tece uma reflexão sobre Maria Clara Machado atriz e dramaturga, ressaltando a ação do tempo e da memória marcando indelevelmente os entrecos e os personagens de sua obra. Em um jogo de entrelaçamentos, cruza algumas peças do repertório do *Tablado* – *O tempo e os Conways*, *Tio Vânia* e *Nossa cidade* –, ressaltando a presença de personagens interpretados por Maria Clara Machado, todos eles vivendo os embates entre presente e o passado.

As três personagens em questão parecem travar entre si estranho diálogo. Sonia (*Tio Vânia*) e o cansaço diante de um presente tedioso, Kay (*O Tempo e os Conways*) e o seu olhar angustiado para o futuro,



Emily (*Nossa Cidade*) e sua inútil tentativa de retornar ao passado. Como denominadores comuns, uma obsessiva consciência do tempo e a mesma atriz a interpretá-las (...). (SUSSEKIND, 1986, p. 14)

E, se nesses embates as personagens são vencidas, Maria Clara Machado, a atriz que se afasta do palco para exercer a função de dramaturga e encenadora de teatro para crianças, “adquire o estranho poder de jogar com o tempo que as personagens que interpretava (...) achavam impossível”, como afirma Sussekind, em seu belo texto.

Mas vamos ao texto, à história contada por Maria Clara Machado. *Pluft, o fantasma*, vive com a mãe também fantasma, é claro, numa casa abandonada na beira da praia. Com eles, vive também o tio Gerúndio, nome derivado do tempo verbal usado hoje em dia sem o devido respeito, banalizado e empregado fora de lugar. *Pluft* tem medo de gente. Sua mãe gosta de falar ao telefone com a prima Bolha de Sabão e alegra-se com a possibilidade de receber visitas, ocasião de fazer pastéis de vento. Certo dia, eis que chega o pirata Perna de Pau trazendo prisioneira a menina Maribel dos cabelos cor de mel, neta do Capitão Bonança. Com isso, lá se vai a calmaria dos dias fantasmais. Perna de Pau deseja o cobiçado tesouro deixado pelo falecido Capitão. Maribel conta com a ajuda dos seus amigos João, Julião e Sebastião, o clássico trio trapalhão – como eram os Três Patetas que, com seus filmes, divertiram muitas crianças nas matinês dominicais por esse mundo afora. Com esses personagens, Maria Clara Machado arma situações engraçadas, cria suspense, prende a atenção do espectador ou do leitor, despertando-lhes o interesse até a conclusão da história... Tranqüilize-se! Não, não contarei o final da peça, para não estragar a surpresa.

O texto, armado com sabedoria cênica, revela o que a autora foi ao longo de sua vida: dramaturga e encenadora, além de professora de muitos e muitos atores e atrizes do teatro brasileiro, desde que fundou O Tablado. *Pluft, o fantasma* é a prova cabal dessa mistura, principalmente a que funde a escritora e a diretora teatral, visto que, em sua peça, as palavras e as ações, não necessariamente nessa ordem, estão amalgamadas na cena. Tal fator, evidenciador da qualidade do texto, não impede que a peça se realize pelas mãos de encenadores que se aventurem a pôr no palco a peça detentora de muitas montagens, tanto no Brasil quanto fora das suas fronteiras, que também chegou ao cinema sob a direção de Romain Lesage,¹⁵ em 1964.

¹⁵ Elenco: Dirce Migliaccio, Nelson Dantas, Norma Blum, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Kalma Murtinho, Arrelia, Sérgio Ricardo, Dorival Caymmi,

Em crítica publicada n’*O Estado de S. Paulo* (1956), a propósito da estréia do espetáculo pelo elenco de O Tablado, na capital paulista, Décio de Almeida Prado argumenta: “(...) o conhecimento do teatro, naturalmente, nunca foi mais do que um meio: as peças para ter um certo valor necessitam sempre de alguma coisa a mais, não podendo viver só da representação. Essa outra alguma coisa, no caso de Maria Clara, são o senso poético e o senso de humor” (1986, p. 175), presentes na “poesia do texto”, na qualidade da “fantasia cômica”, pondo em funcionamento a nossa imaginação. “*Pluft* tem o bom gosto de permanecer sempre dentro dos limites do cômico, evitando qualquer poesia meramente de palavras, qualquer declamação propositadamente lírica que, numa peça infantil, seria insuportável”, conclui Almeida Prado.

No programa da peça encenada no Teatro Martim Gonçalves em meados de agosto de 2009, o ator-diretor Harildo Déda sintetiza: “O que me impressiona em Maria Clara é o poder que ela tem de transformar poesia em dramaturgia.” Aí reside um dos encantos do texto, explorado por Susan Kalik. Ao escolher *Pluft, o fantasma*¹⁶ para concluir sua graduação, Kalik se lançou com empenho na feitura do espetáculo, conforme foi visto pelo numeroso público presente às sessões da curta temporada. E o público, independentemente da faixa etária, reagiu calorosamente ao que a cena propôs como jogo e deixou-se tocar pelas peripécias que os signos verbais e não verbais mostraram.

Ao seguir o jogo de cena proposto por Maria Clara Machado, a estreadora não se intimida diante do preestabelecido, tira partido do material e sobre ele cria, dá a sua interpretação, concebe partituras cênicas inventivas, em sua maioria muito bem resolvidas. Seu espetáculo é dinâmico, de um dinamismo que se inflama e se acalma em ritmos precisos e dosados de maneira acertada. Não há histeria nem apelos fáceis à participação, embora ainda escapem algumas intervenções nesse sentido.

No mais, o espetáculo corre sem as facilidades que muitas vezes estão presentes no mau teatro para crianças: excessiva intenção didática, humor grosseiro, ne-

Cláudio Cavalcanti, Agildo Ribeiro, Roberto de Cleto, Fábio Sabag, Haroldo Costa, Jó Soares. Equipe técnica: Pedro Secondi (produção), Armando Cavalcanti (fotografia), Carmélio Cruz (cenário), Flávia Vanin (figurinos), Fried Amaral (maquiagem), Antônio Carlos Jobim (música), Vinicius de Moraes (canções). Distribuição: França Filmes; colorido, 35 mm, 90 min.

¹⁶ Elenco: Anderson Dy Souza, Angela Reis, Caio Muniz, Francisco Xavier, Hayaldo Copque, Luiz Guimarães, Sérgio Telle, Sunny Mello. Equipe técnica: Sérgio Telles (cenografia e adereços), Luís Guimarães (iluminação), Luciano Salvador Bahia (direção musical), Renata Cardoso (figurinos e maquiagem), Thiago Gomes (assistente de direção), Fred Alvin, Tarcio Pinheiro, Taiane Assis, Thiago Gomes (contra-regras), Susan Kalik (direção).



cessidade de imprimir uma lição moralizante, amenização da maldade – quando não se resvala para intenso maniqueísmo –, participação forçada da platéia, descuido nos diálogos. Tais pecados, no dizer de Dib Carneiro (2003, p. 10-19), não são cometidos na encenação de *Pluff*, muito menos em *Fábulas* e *A gema do ovo da ema*, se compararmos com a média do que se vê na cena para crianças.

Uma variedade temática no palco para a criança

Sem juízo de valor, uma vez que não foram apreciados, registro alguns dos espetáculos em cartaz durante o ano de 2009 em Salvador: *Alice no Sertão das Maravilhas*, transposição do clássico inglês para a realidade nordestina; *H2Ópera*, que envereda pelas questões ecológicas; *Miúda e o guarda-chuva*, que mostra a rotina da protagonista, cruzando-a com acontecimentos extraordinários; *Os prequetés*, que discute a situação de uma menina que não gosta de cumprir regras; *Plano Z*, no qual dois heróis, Bíblico e Tininha, enfrentam criaturas que desejam dominar o planeta; *Larissa e seus amigos mágicos*, em que crianças são hipnotizadas por Dona TV. Chama a atenção a diversidade de temas, e essa variedade indica uma questão discutida no ambiente da literatura para crianças que também envolve o teatro: haveria um rol de temas dirigidos à criança ou não? As discussões já levaram a questão para o caminho não restritivo, embora se considerem as especificidades que envolvem o universo da criança. O cerne da argumentação ressalta a importância do tratamento dado aos temas, sejam eles políticos ou sociais, ou aqueles que explicitam com viva cadência as questões relativas ao sexo e à morte, por exemplo.

A tematização do sexo em espetáculos para crianças causa ainda muita polêmica entre pais, professores e psicólogos, e aparece com muita propriedade no texto *Cegonha boa de bico*, de Marilu Alvarez, no qual os personagens querem descobrir a verdade sobre o nascimento dos bebês. Para isso, a autora coloca em cena as relações que passam por namoro, casamento, lua-de-mel e nascimento. Da mesma forma, o texto de Joaquim Goulart *Cegonha, avião... mentira não* trata do relacionamento entre um piloto e uma pintora. O encontro é permeado pelas ações de uma cegonha que explica como se dá o nascimento das crianças. A ludicidade implícita no texto é potencializada em cena, fazendo com que o tema relação sexual seja captado pela platéia de maneira correta.

Ainda no campo da sexualidade, ou melhor, do sexo,

um ponto de tensão é a presença de cenas de nudez nos espetáculos para o público mirim. Como observa Cibele Troyano Terçarolli em *O enigma da morte no teatro de Vladimir Capella*,¹⁷ a presença de personagens que se despem em cena é recorrente na obra do consagrado autor-diretor. Na longa citação, a autora discorre sobre esse feito que faz com que as escolas deixem de levar alunos aos espetáculos Capella.

Desde 1980, em que *Como a Lua* mostrava a bela Colom, interpretada por Mariana Suzá, de seios nus durante todo o espetáculo, o procedimento é reiterado pelo autor/diretor.

Maria Borracheira aparece nua nos banhos de cachoeira em que seduz Bernardo. A cena foi criada por Capella, mostrando o momento em que a heroína e o príncipe descobrem o amor. A opção por mostrá-la nua, segundo o próprio autor, traduz sua preocupação em ser fiel às raízes do conto que, segundo Bettelheim, tem a sexualidade como um dos temas centrais.

Do mesmo modo, Iara, de *O Saci*, fascina Pedrinho com seu canto e sua nudez.

(...)

Os cavalos de Maria Borracheira e os de Miranda igualmente são colocados em cena seminus.

A própria Miranda, como vimos, despe-se diante do rei para mostrar a condição de mulher, que ela escondia sob suas vestes de homem, para então talvez trazê-lo de volta à realidade e curar sua loucura.

Os corpos mortos de Píramo e Tisbe são desnudados pelo coro que os coloca abraçados sobre um praticável.

Alan se despe diante da professora de inglês, mostrando-se por inteiro e dizendo-lhe todas as suas verdades, conquistando assim o respeito e a amizade dos colegas.

A nudez nas peças de Capella cumpre funções intimamente relacionadas com os temas que aborda, como o amor, o desejo, o despertar da sexualidade e a morte. As encenações por ele realizadas denotam um cuidado em conferir a estas cenas uma elevada beleza plástica. (TERÇAROLLI, 2004).

¹⁷ Disponível em: < <http://www.cbtij.org.br/index.htm> >. Acesso em: 6 set. 2009.



O cuidado com as cenas e com a exposição dos atores é um fato inegável nos espetáculos do paulista, artesão que é da dramaturgia e da encenação. Ao optar por revelar o nu, tais cenas estão contextualizadas e não se oferecem como um exercício de gratuidade. Elas são signos e podem ser apreendidas por uma faixa etária que se vê diante de uma realização artística que não diminui a capacidade dos espectadores de ler os significados contidos na cena. Distanciando-se da hipocrisia reinante, Vladimir Capella é contestado pelo pensamento conservador que vê como inadequadas as cenas de nudez em encenações para crianças. Diante do cancelamento do espetáculo Miranda pelo diretor do Colégio Santa Cruz (São Paulo), quando da inauguração do teatro de mesmo nome, o artista (2002) protestou contra o ato, considerado censura:

Não há outro nome para isso, que deve ser denunciado. A nudez é simbólica. Todo o meu investimento é no sentido de revalorizar o corpo, que está banalizado. Nada do que eu faço é vulgar. Por que esse medo do corpo humano? Quando bem tratada, a nudez é obra de arte em si.

Para que se compreenda a cena, vejamos os motivos a partir do contexto: a peça conta a história de uma menina que se passa por menino, artifício que encontra para se defender, já que é sozinha no mundo. Ao vagar em busca dos pais, a protagonista desse conto de fadas chega a um certo reino cujo rei encontra-se adoentado. A menina-menino é escolhida para curá-lo e, ao se aproximar do rei, descobre que ele está alienado, distanciado de seu povo, *cercado de hipocrisia*, causa de sua doença. Numa situação especular, Miranda percebe que também é hipócrita. Ao fingir-se de menino, sofre também da doença que é chamada a curar. Ao tomar consciência, o *pharmakon* usado é a revelação de sua condição, proporcionando a cura da enfermidade e a morte do simulacro. Miranda abdica do disfarce, ao revelar a sua verdadeira identidade, mostrando-se nua para o rei. Ao descobrir a identidade do suposto menino na medalha que ele traz consigo, o rei se cura.

Do ponto de vista dramaturgicamente, a cena em questão tem sua razão de ser, mas isso só não basta para diminuir as reações negativas, visto que a nudez é parte da poética da cena e materializa-se em meio a outros elementos textuais. Ainda assim, preferimos comungar com o autor-encenador. Seus espetáculos comprovam a maturidade, a sensibilidade e a capacidade de entendimento do mundo da criança.

Outro tema explorado por Vladimir Capella, motivo pelo qual Cibele Troyano Terçarolli dedicou-se a

estudar sua obra, é o da morte. Assunto espinhoso para educadores superprotetores, mas não para escritores e dramaturgos que se dedicam ao tema da perda que se dá pela morte física, pela separação ou ainda pela “morte ecológica” ou “morte de culturas”, como aponta Fanny Abramovich (1989, p. 111-112). Em suas reflexões sobre esse aspecto da vida, a escritora alerta:

Compreender a morte como um fechamento natural dum ciclo, que não exclui dor, sofrimento, saudade, sentimento de perda... E também discutir a morte provocada de modo irresponsável, leviano, segundo a lei do mais forte, profundamente injusta, de civilizações, de culturas, de crenças, de bichos, plantas, pessoas... De tudo e todos que fazem parte do mundo e que deixam de fazer por razões não-humanas, não-solidárias, nem progressistas... (p. 114)

Tratar a morte como se não fizesse parte da vida não é o caso da dramaturgia de Capella. Desde os seus primeiros textos, *Como a Lua* e *Avoar*, a problemática da finitude é posta em cena com manejo exemplar por parte da direção, sabedora que é das responsabilidades que recaem sobre o que é veiculado e sobre as formas com as quais organiza a poética da cena.

Esse sobrevôo sobre questões afloradas a partir das montagens de *Fábulas*, *A gema do ovo da ema* e *Pluft, o fantasminha* suscita outras indagações. Por ora, nós nos restringimos a elas. As especificidades do teatro para a infância e a juventude merecem olhar mais intenso por parte dos pesquisadores, já que os artistas conscienciosos se empenham em produzir dramaturgia e espetáculos cuja qualidade estética não desloca para a sombra o potencial educativo da modalidade artística que tomou vulto entre nós quando da estréia (1948) de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti. Da mesma forma que a pesquisa no âmbito cênico e dramaturgicamente é praticada, é possível que, no espaço acadêmico, a pesquisa se faça presente com mais constância. Assim, um ambiente pode alimentar o outro e lançar luzes sobre a recepção; as relações de poder entre quem faz e quem vê; as maneiras de dirigir os atores para que deixem de se lançar no palco com interpretações “tatibitate”, estereotipadas e canhestras; qual espetáculo se destina a essa ou aquela faixa etária. É amplo o leque de temas, mas sem a documentação, o registro e a reflexão no interior dos programas de pesquisa em Artes Cênicas, o teatro para crianças corre o perigo de cristalizar-se em um modelo ou perder-se em modismos que desequilibram as formas e as narrativas. O intercâmbio entre artistas e pesquisadores deve ser estimulado como agenciamentos necessários para que o teatro destinado à criança não se torne um acessório.



Refrências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1989.
- _____. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus, 1983.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CAMAROTTI, Marco. *A linguagem do teatro infantil*. Recife: UFPE, 2005.
- CAPELLA, Vladimir. Direção do Teatro Santa Cruz proíbe peça infantil 'Miranda'. *O Estado de S. Paulo*, 9 out. 2002.
- CARNEIRO NETO, Dib. *Pecinha é a vozõinha!* São Paulo: DBA, 2003.
- DUARTE, Roberto. Entrevista. *A Tarde*, Salvador, 29 jul. 1968.
- FISHER-LICHTE, Erika. Transformações. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Udesc, Florianópolis, v. 1, n. 9, dez. 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.
- MACHADO, Maria Clara. Maria Clara Machado por Maria Clara Machado. *Dionysos – Inacen*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 17-45, 1986.
- NAZARETH, Carlos Augusto. O teatro infantil envelheceu? *Cepetin*, Rio de Janeiro, 2007. Seção Artigos. Disponível em: <http://www.cepetin.com.br/index.php?page=artigo_index>. Acesso em: 12 set. 2009.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. Pluft, o fantasma. *Dionysos – Inacen*. Rio de Janeiro, n. 27, 1986.
- PRECONCEITO. In: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PUPPO, Maria Lúcia de Souza B. *No reino da desigualdade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- TERÇAROLLI, Cibele Troyano. *O enigma da morte no teatro de Vladimir Capella*. Rio de Janeiro: CBTIJ, 2004. Disponível em: <<http://www.cbtij.org.br/index.htm>>. Acesso em: 6 set. 2009.
- SUSSEKIND, Flora. Noves fora, Clara. *Dionysos – Inacen*. Rio de Janeiro, n. 27, 1986.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

