

INOVAÇÕES NO TEATRO INFANTOJUVENIL (PAULISTANO): TEMAS TABUS E INTERCÂMBIO DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Resumo



Este artigo aborda o Teatro Infantojuvenil da cidade de São Paulo, tratando das inovações observadas com frequência em espetáculos destinados às jovens gerações da atualidade. De modo mais detalhado, a incorporação de temas tabus e a presença de intercâmbios de linguagens artísticas em produções cênicas são discutidas a partir de escritos de autores relacionados às questões apresentadas e de algumas montagens utilizadas como exemplos.

Palavras-chave:

Teatro Infantojuvenil. Temas tabus.
Intercâmbio de linguagens artísticas.

INOVAÇÕES NO TEATRO INFANTOJUVENIL (PAULISTANO): TEMAS TABUS E INTERCÂMBIO DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS

LUCAS LARCHER¹

¹ Artista-docente-pesquisador, atuando como Diretor de Artes Cênicas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e graduado em Teatro pela mesma instituição, com bolsa sanduíche no exterior (CNPq-CAPES) na Universidade de Évora (UÉ), em Portugal.
ORCID: 0000-0002-8988-0192. Email: lclar-cher@hotmail.com

Teatro Infantojuvenil (paulistano)²

No início dos anos 2000, o crítico Dib Carneiro Neto escreve o livro *Pecinha é a Vovozinha!* (2003), expondo a situação do teatro paulistano destinado a crianças e jovens naquele momento. Reiterando questões e discussões que estavam em voga desde os anos 50 do século anterior, elenca os dez pecados³ que ainda permaneciam visíveis nas produções da época, embora em decréscimo ou em superação. Contudo, as entrevistas ali constantes, os debates transcritos na obra e seus escritos também atestam uma evolução considerável na qualidade dos espetáculos que vinham sendo produzidos, mesmo que por criadores com reconhecimento de suas obras em décadas anteriores e que continuavam em exercício, tais como: Ilo Krugli e Vladimir Capella.

Confirmando o panorama esboçado anteriormente, no livro *Já somos grandes* (2014), Carneiro Neto traz escritos, debates, balanços, entrevistas e críticas, documentando as mudanças qualitativas na cena infantojuvenil dos anos 2000. Com uma escrita otimista acerca da conjuntura paulistana, o autor aponta

² Este texto é uma adaptação do capítulo primeiro de minha tese de doutorado, intitulada *Do livro à cena: (trans)criações visuais no Teatro Infantojuvenil* (2022).

³ Excesso de intenções didáticas, uso do humor fácil e grosseiro, excesso de efeitos multimídia, a obsessão pela lição de moral, o lobo mau ficou bonzinho - facilitação e edulcoração dos contos de fadas -, participação forçada da plateia, a camisa de força dos rótulos - divisão dos espetáculos em rótulos por faixas etárias -, a síndrome do nariz de palhaço - uso da linguagem e da máscara *clownesca* sem o devido estudo e rigor -, o desleixo nos diálogos e as armadilhas da hora do sorteio - premiar a plateia com brindes, por meio de sorteios que tiram o foco do espetáculo.

logo na introdução da obra que “ao longo dos anos, o teatro infantojuvenil vem ganhando mais respeito, mais cuidado, mais responsabilidade com a arte e menos tropeços na armadilha das boas intenções didáticas” (2014, p. 11). Segundo o crítico, essa mudança está relacionada ao desenvolvimento de pensamentos sistematizados - ou pesquisas - sobre Teatro Infantojuvenil, ao aumento de redutos e/ou espaços destinados a produções de qualidade e à existência de programas de fomento ao Teatro Infantojuvenil, dando a oportunidade de surgimento de novos trabalhos e de continuidade aos já em curso.

Além disso, ao apresentar as discussões empreendidas no debate “Tendências e Mudanças”, o autor faz emergir, por meio das falas dos participantes, entre outros aspectos, duas questões que parecem ser as norteadoras das inovações no Teatro Infantojuvenil do início deste século. São elas: a mudança operada nas categorias sociais infâncias e juventudes⁴ - e nas instituições “família” e “escola” -, assim como as modificações no Teatro como um todo desde o início do século XX, e que se radicalizaram nas últimas décadas do segundo milênio.

Luvel Garcia Leyva, em sua dissertação de mestrado *A cruzada das crianças: sinais históricos nas performances e no teatro cubano* (2015), ao falar dos diferentes elementos que vêm dando origem à crise identitária do teatro para as jovens gerações e à indefinição de seu estatuto epistemológico na atualidade, aponta as alterações no entendimento das infâncias - e suas decorrências - como um dos elementos que influenciam esta situação. Para o autor, o Teatro Infantojuvenil “como fato cultural surgiu interligado a um tipo de consciência sobre a infância associada à Primeira Modernidade” (LEYVA, 2015, p. 85) e assim permaneceu durante quase todo o século XX.

Entretanto, desde o final dos anos 80 do

século passado - início da Segunda Modernidade ou Pós-Modernidade⁵ -, pode-se perceber alterações significativas nos modos de ser criança, assim como nos conhecimentos sobre as crianças, nos comportamentos sociais da infância e nos dispositivos de uma regulamentação simbólica desta categoria social que se diferem das ideias apresentadas por Philippe Ariès, no emblemático livro *História social da criança e da família* (2015). Para o português Manuel Sarmiento, em *Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância* (2005):

A infância é historicamente construída, a partir de um processo de longa duração que lhe atribuiu um estatuto social e que elaborou as bases ideológicas, normativas e referenciais do seu lugar na sociedade. Esse processo, para além de tenso e internamente contraditório, não se esgotou. É continuamente atualizado na prática social, nas interações entre crianças e nas interações entre crianças e adultos. Fazem parte do processo as variações demográficas, as relações económicas e os seus impactos diferenciados nos diferentes grupos etários e as políticas públicas, tanto quanto os dispositivos simbólicos, as práticas sociais e os estilos de vida de crianças e de adultos. A geração da infância está, por consequência, num processo contínuo de mudança, não apenas pela entrada e saída dos seus actores concretos, mas por efeito conjugado das acções internas e externas dos factores que a constroem e das dimensões de que se compõe (SARMIENTO, 2005, p. 365-366).

Essa mudança no entendimento das infâncias mostra que, além de terem uma duração variável em distintas sociedades, elas estão atreladas a contextos estruturais, condições e tempos nos quais se inserem. Ou seja, que ideias como: uma universalidade “da infância”, uma essência do ser infantil – “a criança” - e uma linearidade ou um padrão no comportamento da “criança” podem ser falácias subsidiadas por uma concepção positivista de ciência, principalmente dos séculos XIX e XX, em que a Me-

⁴ Embora infância e juventude sejam palavras grafadas frequentemente no singular, ao compreender estas categorias sociais como múltiplas em meus estudos, refiro-me às mesmas no plural. Além disso, concebendo o Teatro Infantojuvenil como destinado a todas as idades, neste texto, emprego o termo juventude em sua acepção mais abrangente, que abarca não apenas adolescentes, mas também a infância e os adultos mais novos em sua constituição, por mais redundante que possa parecer.

⁵ Termo proposto pelo sociólogo alemão Ulrich Beck para se referir à modernização própria da sociedade atual, caracterizada pelo constante desenvolvimento tecnológico, rompendo com a centralidade do núcleo familiar que dá lugar à individualização, principalmente em Estados com propostas políticas e econômicas neoliberais.

dicina, a Psicologia e a Pedagogia⁶ formularam generalizações ou normas marcadas pela homogeneidade e unicidade sobre uma categoria social e seus integrantes.

Nos tempos atuais, conceber as infâncias no singular parece ser um equívoco, como também parece ser contestável compreender as crianças como pré-sociais, “tematizadas como objecto de um processo de inculcação de valores, normas de comportamento, e de saberes úteis para o exercício futuro de práticas sociais pertinentes” (SARMENTO, 2005, p. 374) ou “como objectos manipuláveis, vítimas passivas ou joguetes culturalmente neutros, subordinados a modos de dominação ou de controlo social” (SARMENTO, 2005, p. 374). Ao contrário, o entendimento das infâncias - propositalmente no plural -, em suas heterogeneidades e multiplicidades, e “das crianças como seres sociais plenos, dotados de capacidade de acção e culturalmente criativos” (SARMENTO, 2005, p. 374) aparenta ser um caminho mais adequado.

Ademais, reconhecer que as infâncias e as crianças continuam sofrendo influência das instituições família(s) - agora também no plural, dada a diversificação de suas constituições, antes majoritariamente nucleares - e escola(s) - em permanente desafio de reinvenção por conta do avanço no conhecimento humano e no estabelecimento de novas relações pessoais e sociais -, é fundamental no processo de desconstrução de paradigmas e de construção de novos. Afinal, mesmo com tantas mudanças, as crianças do tempo presente ainda continuam relacionadas a estas duas instituições.

Como seres individualizados e sociais, as crianças constroem “de forma sistematizada modos de significação do mundo e de acção intencional, que são distintos dos modos adultos de significação e acção”⁷ (SARMENTO, 2003, p. 4): as culturas das infâncias. Estas são socialmente produzidas e alteradas pelas condições - de classe, de gênero e de etnia - em que vivem as crianças e que regem as possibilidades das interações - horizontais e/ou verticais - entre crianças e entre crianças e adultos. Ou

em outras palavras, as culturas das infâncias se constituem como “os mundos das crianças”, e, conseqüentemente, o campo onde se inserem o conjunto de dispositivos culturais produzidos para este público.

Inovações

No que diz respeito ao teatro, conseqüentemente, a concepção supracitada das infâncias e das crianças gera uma dinamitação do modo até então operado nas produções para as jovens gerações, que se pautavam no que definia as culturas infantis. Parafraseando Leyva, aspectos como: a criança como receptor específico de um ato teatral concebido especialmente para ela, o adulto como principal produtor da realização cênica, as linguagens da produção artística concebida a partir de uma enunciação que dialoga somente com as crianças, a criança como objeto de proteção da família - o adulto como detentor de poder na relação estabelecida entre criança o teatro - e o teatro como espaço de socialização do universo infantil passam a ser revistos nos dias de hoje, reafirmando-se e se transformando.

Apoiando-me nas ideias trazidas por Leyva e Sarmiento, recupero as proposições de Sidmar Silveira Gomes, em sua tese de Doutorado *Do encontro entre as práticas teatrais e a educação: uma releitura da constituição do teatro infantil brasileiro* (2018), acerca dos deslocamentos observados ao longo da história do Teatro Infantojuvenil brasileiro. Enquanto, no primeiro, as crianças são retiradas da cena teatral e movidas para o posto de espectadoras, e, no segundo, as formas teatrais tendem a se distanciar do caráter didático, ampliando a dimensão educativa no sentido estético, ousou propor que os novos paradigmas acerca das infâncias e das crianças estão direcionando um terceiro deslocamento nas produções nacionais para as infâncias e juventudes. Neste, - embora seja cedo para dimensionar com exatidão - as crianças e os jovens inquietos e ativos de nossos dias parecem se inserir como *performers* ou eixos da dinâmica cênica, experimentando-a e explo-

⁶ De acordo com estudos sociológicos e antropológicos sobre as infâncias e as crianças, estas áreas cercaram-se de um olhar desenvolvimentista, que embora possua sua validade, reduziram a complexidade do tema.

⁷ No texto *Imaginário e culturas da infância* (2003), referenciado no final deste artigo.

rando-a. E, também, promovem alterações no *status* teatral infantojuvenil, aproximando-o ou colocando-o ainda mais em consonância com as demais produções artísticas de hoje.

Maria Helena Kuhner, em seu artigo *Perspectivas do Teatro para a Criança e o Jovem, hoje* (2016), lista algumas inovações que vêm aparecendo com frequência em espetáculos teatrais infantojuvenis no Brasil, atualmente. Dessas possibilidades, considero duas como as mais marcantes - e que acabam englobando as demais -, principalmente por estarem presentes também em muitas das críticas de Carneiro Neto acerca do meio paulistano. São elas:

- A ampliação e/ou renovação da temática, com abertura às mais diferentes questões, antes “tabus” para a infância ou mesmo a juventude: o amor, a morte, as relações familiares e sociais, a sexualidade, os preconceitos, o trabalho, o meio ambiente, a preservação do planeta, etc. [...] E nos mais de 500 textos que li ou vi ultimamente, na qualidade de membro de júris por todo o país, este é um dos aspectos mais marcantes de uma nova dramaturgia textual e cênica.

[...]

- A incorporação ou fusão de diferentes linguagens (verbal, visual, corporal, gestual, sonora, musical, etc.) criando espetáculos multimídia, com projeções, desenhos animados, técnicas circenses, bonecos, etc. ou fazendo do ator um performer em relação pessoal e direta com os objetos cênicos e a situação em foco (KUHNER, 2016, p. 23-24).

Logo, se até a década de 90 e o começo dos anos 2000, recorrências como o uso de formas animadas, a presença da comicidade, a aproximação com o universo da cultura popular, a exploração do lúdico e a grande utilização do texto narrativo como texto teatral⁸ vinham caracterizando o Teatro Infantojuvenil nacional, no teatro para as jovens gerações do terceiro milênio - especialmente em meio paulistano -, proponho que a esta tradição se juntem algumas inovações⁹, com destaque para a incorporação dos temas tabus e a presença dos intercâmbios - através da fusão e/ou a hibridez - de diferentes linguagens artísticas.

Temas tabus

De origem polinésia, a palavra tabu designa tudo aquilo que é proibido, restrito e, conseqüentemente, misterioso e “perigoso”, servindo como mecanismo de controle para quem detém saber sobre o assunto e solicitando proteção para os demais, que o desconhecem. Segundo Manon van de Water, um dos mais importantes nomes da pesquisa de teatro voltado para as jovens gerações no contexto internacional, em *Tabus en teatro para niños y jóvenes: una introduccion* (2011), enquanto alguns tabus são “universais, como o incesto, canibalismo e homicídio intencional” (WATER, 2011, p. 32 - tradução nossa), outros variam e/ou são específicos de acordo com as sociedades e as culturas em que estão inseridos. Dentre eles, podemos citar: a morte, a tristeza, as relações sexuais, a homoafetividade e a violência.

Partindo das ideias da autora, penso que, para se falar em tabus no Teatro Infantojuvenil, é preciso levar em conta os contextos socioculturais em que as produções cênicas são elaboradas. Afinal, uma dada criação não está isenta de fundamentações ideológicas e de crenças morais e religiosas arraigadas em seus criadores e na sociedade em que estes se inserem. Na atualidade, por exemplo, muitos dos temas emergentes nas discussões da sociedade e presentes nas produções artísticas, tais como as questões étnico-raciais, de gênero e de sexualidade, ainda são encarados como tabus para grande parcela da população brasileira. Logo, no Teatro Infantojuvenil pouco se fazem presentes, e quando o fazem figuram, muitas vezes, de modos abrandados, desprovidos de suas essências, com caráter pedagógico e didático.

Nesta conjuntura, em 2007, a *International Association of Theatre for Children and Young People* (ASSITEJ), por meio da finlandesa Katariina Metsalampi e da argentina Maria Inês Falconi, que compunham o comitê executivo da organização, passou a promover ações relacionadas aos ditos temas tabus. O objetivo destas ações era fazer com que artistas e pesqui-

⁸ Maiores detalhes desta proposição podem ser consultados na monografia *...Teatro Infantojuvenil: o narrador como eixo de uma possível linguagem* (2014), de minha autoria.

⁹ Em minha tese de doutorado, aponto ainda como elementos inovadores do Teatro Infantojuvenil da atualidade, em especial o paulistano: a presença de processos criativos coletivos e a exploração de diferentes estímulos para a elaboração teatral.

sadores pudessem produzir criações teatrais e reflexões sobre a existência ou não de temas tabus em nossa cultura, quais seriam estes temas, caso existissem, e como poderiam ser abordados e apresentados no Teatro Infantojuvenil.

Para tanto, Metsalampi e Falconi propuseram a realização de uma oficina sobre temas tabus em montagens teatrais para que profissionais de diferentes países pudessem se debruçar na formulação de modos de trabalho relacionados ao teatro para as jovens gerações. A primeira versão desta oficina aconteceu em 2008, em Caracas, na Venezuela. As posteriores: em 2009, na Finlândia, em 2010, na Islândia, em Cuba e no Brasil - no Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ) - e, por fim, em 2013, no Uruguai. Sempre com variações na constituição do corpo discente e docente.

No ano de 2010, os tabus no teatro para as jovens gerações também foram tema do *I Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes*, realizado em Buenos Aires, Argentina, e organizado pela *Asociación de Teatristas Independientes para niños y adolescentes* (ATINA), em colaboração com a *Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral* (AIN-CRIT), a *Red Internacional de Investigadores de Teatro para Niños y Jóvenes* (ITYARN) e a ASSITEJ internacional. Neste evento, essa tendência ou inovação - a presença dos temas tabus no Teatro infantojuvenil - pôde ser discutida, integrando pesquisadores da América Latina e estes a investigadores de outras regiões do globo terrestre.

É deste Fórum que se originou uma das poucas e mais importantes publicações relacionadas à presença de tabus no Teatro Infantojuvenil: o número 9 do *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud* (2011), editado pela ASSITEJ Espanha, reunindo textos os mais variados de estudiosos e artistas que se propuseram a trabalhar com tabus, como Water. Estes textos, por sua vez, possuem enfoques diversos, enriquecendo a publicação e proporcionando variações dos prismas de observação da questão central, tal como ocorrera nas oficinas da ASSITEJ.

No contexto internacional, por exemplo, é impossível não citar como referências Falconi, dramaturga que trabalha em parceria com

seu marido Carlos de Urquiza, diretor de peças polêmicas como *Tengo una muñeca en el ropero* (2012) que, tal como *Príncipe y príncipe* (s/d) da mexicana Perla Schuchmajer, trata da homossexualidade no Teatro Infantojuvenil. Além de nomes de dramaturgos como a sueca Suzanne Osten, o alemão Lutz Hubner e a canadense Suzanne Lebeau, considerada o expoente máximo em seu país e um dos maiores no mundo na proposição de renovações no teatro destinado ao público infantil e juvenil.

No Brasil, em especial na grande São Paulo, os exemplos que trago não são de dramaturgos e/ou diretores que possuem como tradição a exploração de temas tabus em seus textos e cenas, mas sim produções esparsas que, nos últimos anos, destacaram-se ao explorarem conteúdos pouco usuais no Teatro Infantojuvenil nacional. Dentre elas estão: *A Princesa Errante e o Príncipe Errado* (2014) da Cia. Auspiciosa, *Flores Amarelas* (2015) e *Flores Vermelhas* (2018) da Cia do Flores, *A princesa e a costureira* (2016) do grupo Teatro da Conspiração e *O príncipe desENCANTADO - O musical* (2017) da Bacana Produções Artísticas. Todas desta lista, curiosamente ou não, tratando de assuntos ligados a gêneros e sexualidade - uma forte tendência no Teatro Infantojuvenil paulistano dos últimos tempos.

Acerca de *A princesa e a costureira* (2016), Carneiro Neto teceu algumas considerações em uma crítica sobre o espetáculo. Contextualizando o leitor acerca do enredo da peça, ele narra a sequência de fatos que levam as protagonistas - a princesa e a costureira - a se conhecerem, quando a primeira vai experimentar seu vestido de casamento, elaborado pela segunda, desviando a rota usual das fábulas ou dos contos de fadas que conhecemos. Segundo o crítico, “a princesa e a jovem costureira se encantam uma pela outra, descubrem afinidades, conversam por horas, enfim, por que não dizer?, elas se apaixonam” (CARNEIRO NETO, 2016, n.p.). Algo perfeitamente normal na vida cotidiana e que pode estar presente em espetáculos destinados às jovens gerações.

Sim, não se espante. Sinal dos tempos. Isso é um enredo de peça infantojuvenil, em cartaz até setembro no Centro Cultural São Paulo. O compe-

tente espetáculo, *A Princesa e a Costureira*, a cargo do grupo Teatro da Conspiração, de Santo André, é baseado no livro homônimo da psicóloga Janaína Leslão – o primeiro livro infantojuvenil brasileiro que trata sobre o amor entre duas mulheres. Tudo é abordado de forma delicada e com muito bom gosto. A adaptação do texto, a cargo de Solange Dias, e a direção de Antonio Correa Neto caminharam de mãos dadas rumo ao objetivo de contar uma boa história, sem chocar, sem discursar. Sem militâncias nem exageros. Em essência, você estará levando seus filhos para verem juntos uma peça bastante agradável sobre as múltiplas possibilidades de afeto entre pessoas. Não é demais? (CARNEIRO NETO, 2016, n.p.)

Com a pergunta que encerra o trecho acima reproduzido, Carneiro Neto enfatiza a diversidade humana, promovendo reflexões nos adultos responsáveis que leem seus textos como indicativos para levarem crianças e jovens ao teatro sobre a essência da peça: a afetividade. Em uma tarefa nada simples, o crítico tenta promover a quebra daquilo que pode ser considerado um tabu e que está presente na encenação - a relação homossexual -, dizendo que o espetáculo não choca e nem discursa. Ou, em outras palavras, não aborda o conteúdo de maneira irresponsável e nem promove a lição de moral. Um trabalho louvável na promoção de (novas) concepções de Teatro Infantojuvenil dentro daquilo que cabe ao ofício de crítico especializado: aconselhar futuros espectadores que, no caso do Teatro Infantojuvenil, são os acompanhantes do público-alvo.

Em 2017, o Serviço Nacional do Comércio de São Paulo (SESC-SP) divulgou o artigo *A reinvenção do teatro infantil*, apontando a presença de injustiças sociais, da morte e do exílio como temas tabus presentes nos espetáculos infantojuvenis que estiveram em cartaz em suas unidades nos últimos anos. Neste texto, além de identificar nos exemplos algumas das peças elencadas acima, pude conhecer outras produções que lidam com temas tabus na cidade de São Paulo, tais como: *Família Formigueiro Casa Condomínio* (2015) do grupo Poleiro do Bando, *Salve, Malala!* (2017) da Cia. Le Leche, *A pequena semente do amanhã* (2017) da Cia. Navega Jangada de Teatro etc. Entretanto, é mais uma fala de Carneiro Neto e o comentário sobre ela que me chamou atenção na escrita, uma vez que

se interliga com informações já expostas nesta escrita. De acordo com o artigo:

Para o crítico de teatro, dramaturgo e criador do site Pecinha é a Vovozinha, Dib Carneiro Neto, esses novos temas sintonizados com a atualidade ampliaram o repertório nos últimos dois anos. “Esse sempre foi um processo bem lento e gradual, afinal foram muitas décadas de preconceitos e temas considerados tabus. A transição veio aos poucos”, defende. “Tudo tinha de ser feito com calma e com responsabilidade, para não haver rejeição do público. É claro que é preciso ser responsável e delicado nas abordagens, mas temas proibidos não deveriam mais existir” (Revista E, 2017, n.p.).

Seguindo as falas de Carneiro Neto, a constante presença de temas tabus no Teatro Infantojuvenil nos últimos anos parece indicar a construção de um diálogo dos criadores com o tempo presente. Reconhecendo crianças e jovens como seres ativos, produtores e detentores de saberes, algumas montagens começam a desarticular modelos tradicionais do teatro para crianças e jovens, que muitas vezes subestima seu público-alvo, considerando-o apartado das questões do dia a dia e/ou do “mundo dos adultos” - como se este mundo não fosse o mesmo que o das crianças e jovens. Apoiando-se na premissa de que crianças e jovens são seres pensantes, ativos e criativos, esta parcela dos criadores entende que a abordagem de temas tabus no Teatro Infantojuvenil nada mais é do que estar em consonância com as realidades - embora múltiplas - que crianças e jovens vivem nos dias atuais.

O fato é que, como evidencia Sarmiento nos apontamentos realizados ao longo deste artigo, desde sua compreensão como período específico da vida e como categoria social, as infâncias não são estáveis, configurando-se sempre como um grupo em mutação. E, a partir da segunda metade do século XX, esse perfil parece ter se transformado ainda mais, não podendo o teatro ficar alheio a ele. A concepção moderna de criança como seres frágeis, obedientes e dependentes vem sendo substituída por um viés pós-moderno em que os adjetivos “astutas, questionadoras e independentes” podem caracterizar, com maior frequência, as crianças.

Nesta perspectiva, pode-se dizer, ainda, que as mudanças supracitadas se intensifica-

ram principalmente com a inserção dos meios de comunicação e/ou mídias de massa nos lares. Apoiando-me nas ideias de Sarmiento e de Rita Marchi, em *Radicalização da infância na segunda modernidade: Para uma Sociologia da Infância crítica* (2012), evidencio que o rádio, a televisão e, mais recentemente, a internet alteraram muito as relações das crianças e jovens com o mundo, afrouxando os laços reguladores das entidades família(s) e escola(s) sobre as jovens gerações. Se antes essas eram as responsáveis pela difusão de saberes na vida de crianças e jovens, a partir do momento em que os meios de comunicação estão presentes em um lar, estes não informam apenas alguns de seus moradores. Mesmo com ações reguladoras dos responsáveis, a interatividade - um dos traços das culturas das infâncias - faz com que “aquilo que é próprio do mundo adulto” seja absorvido por crianças e jovens, sendo compreendido de modos específicos, conforme as singularidades de cada ser.

Estando ciente desta conjuntura, Lebeau elabora um elucidativo ensaio acerca da censura imposta por adultos a crianças e jovens no teatro. Para a autora, em *De la censura y de la autocensura...* (2006), a raiz desta questão está na autocensura que artistas e responsáveis - adultos - exercem sobre si próprios, dando continuidade a um ciclo de poder e proteção que reforça relações assimétricas que mantêm com crianças e jovens. Para ela:

Todos sabemos que uma porta fechada esconde uma criança que ouve. As crianças veem tudo, escutam tudo, sabem tudo de forma difusa, incontrolada. Elas são bombardeadas com informações incompletas, com conhecimentos não assimilados, com títulos que não se relacionam com as histórias que intitulam, que não passaram pelo filtro da reflexão (LEBEAU, 2006, p. 107, tradução nossa).

Logo, não há como negar que, hoje, crianças e jovens possuem acesso às mais diversas temáticas e omiti-las ou rejeitá-las no Teatro Infantojuvenil é não estar aberto a permeabilidade entre os ditos “mundo dos adultos” e “mundo das crianças”, que defendo estarem intimamen-

te relacionados, sendo no fundo os mesmos. No meu entendimento, o que irá se diferenciar é o modo como as questões devem ser apresentadas e/ou direcionadas a crianças e jovens: de modo poético ou metafórico.

Por ora, retomo uma das considerações finais de Lebeau no artigo supracitado. Para ela, o importante é que se apresente às jovens gerações esperança, esta espécie de luz no fim do túnel que permite vislumbrar possibilidades, não dando situações como inalteráveis e o mundo como acabado. Justamente aquilo que Maria Lúcia Pupo apontou em seu estudo *No reino da desigualdade* (1991), quando observou que a dramaturgia infantojuvenil paulistana, da década de 70, “contribuía de modo inevitável para a formação de uma visão de mundo que consagra a ordem social vigente como a única possível” (PUPO, 1991, p. 148).

Cabe destacar, ainda, que os tabus presentes no teatro voltado para as jovens gerações da atualidade não se manifestam apenas nos temas das produções. Water, no artigo citado no início deste tópico, aponta que “os tabus podem se infiltrar no Teatro Infantojuvenil de várias maneiras: no conteúdo, na forma e no estilo” (WATER, 2011, p. 36, tradução nossa), sendo estes dois últimos de ordem ideológica, e, por vezes, assemelhando-se a traços polêmicos ou desafiantes. “Teatro do absurdo para crianças e jovens, finais abertos, tramas não lineares, imagens associativas e falta de protagonistas ou personagens claros capazes de serem identificados são muitas das vezes suspeitos” (WATER, 2011, p. 36, tradução nossa), diz a autora. Assunto que será destrinchado a seguir.

Intercâmbios de linguagens artísticas

O teatro da atualidade, em sua totalidade, não está alheio a princípios estéticos do pós-modernismo¹⁰, como elucidada Patrice Pavis em seu *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo* (2017). Na escritura dramática como encenação pós-moderna, destaca-se a valorização de “formas híbridas em seu estilo, seu gênero, sua temática” (PAVIS, 2017, p. 263) ou

¹⁰ Para Jacó Guinsburg e Nanci Fernandes, em *Rastros do pós-modernismo* (2008, p. 11), “o pós-modernismo, correntemente, tende a ser encarado como um fenômeno que marca diferentes manifestações, em todos os níveis, ocorridas em fins do século XX, sobretudo a partir da década de 1950.”

aquilo que pode ser compreendido como uma “maneira ‘atual’ de fazer teatro (*grosso modo*, [...], com a emergência da performance, do *happening*, da chamada dança pós-moderna e da dança-teatro)” (PAVIS, 2008, p. 299), conforme o mesmo autor explicita em seu *Dicionário de Teatro* (2008).

Radicalizadas, algumas propostas cênicas atuais são extremamente contaminadas pelas artes visuais e estão em consonância com as ideias de Edélcio Mostaço, presentes no texto *O teatro pós-moderno* (2008), que podem ser deslocadas para se referir ao Teatro Infantojuvenil nacional do tempo presente. Este, “abrindo-se às demais artes cênicas, conhecerá cruzamentos intersemióticos com a dança, o circo, a ópera, tomados não mais como gêneros ou expressões artísticas independentes, bem como as diversas mídias eletrônicas, amalgamando-se com elas” (MOSTAÇO, 2008, p. 561).

Neste trabalho, chamarei as relações estabelecidas entre as diferentes linguagens artísticas que ocorrem no teatro brasileiro voltado para as jovens gerações de intercâmbios de linguagens artísticas, termo que evidencia as trocas e/ou permutas. Contudo, cabe aqui destacar que, embora aconteçam trânsitos entre o teatro, a performance, a dança, as artes visuais etc., grande parte dos espetáculos infantojuvenis estão ancorados em proposições mais tradicionais de teatro, em que, por vezes, a explosão de limites entre as linguagens - a incorporação ou a fusão - não é concretizada, permanecendo, em alguns casos, o diálogo entre as mesmas com traçado claro de suas fronteiras - a hibridez.

Leyva ao abordar as mudanças que aconteceram no teatro latino-americano a partir dos anos 80 e do início dos 90 do século passado, evidencia que o teatro para as jovens gerações começou a se modificar naquele contexto. Dentre essas modificações, o autor destaca a diminuição do peso dado ao discurso verbal e a abertura a um hibridismo estético nas produções, com multiplicidades poéticas. Para ele:

Ocorre todo tipo de concepções estéticas em relação ao fenômeno do teatro para crianças: os que trabalham com o conceito da quarta parede e acreditam que tudo deve estar no cenário sem cumplicidade do público, os que propiciam a

participação do público e o jogo constante entre o acordo e a ruptura do pacto da ficção, e os que trabalham quase exclusivamente com a participação do público infantil (LEYVA, 2015, p. 97).

Segundo as palavras de Leyva, é nesta mesma época que se pode ver no Teatro Infantojuvenil latinoamericano a incorporação de traços da performance - na acepção de *performance art*. Tal informação faz-me crer que, para além da reconfiguração do Teatro Infantojuvenil como um teatro “com” crianças e jovens - já apontado quando ousou propor um terceiro movimento nas produções nacionais infantojuvenis -, a presença da performance - e aqui acrescento das outras linguagens artísticas também - desencadeou o aparecimento de possíveis e de novas características na cena infantojuvenil.

Embora ainda com pouca frequência em um agrupamento marcado pela diversidade e/ou pela coexistência de diversas poéticas e concepções estéticas - o Teatro Infantojuvenil -, traços como: novas possibilidades nas configurações de narrativas cênicas, experimentações estéticas que fogem do lugar costumeiramente atribuído ao público em questão, a alteração do status do ator agora entendido como performer, a proposição de modos diversos de interação com o público e de leitura das obras, entre outros - os tais tabus de forma e estilo dos quais fala Manon - podem ser visíveis e/ou reconhecíveis em algumas peças do contexto brasileiro e, em especial, o paulistano das duas primeiras décadas do século XXI.

Em *Bailarina* (2010), *Meu Jardim* (2010) e *A cortina da babá* (2011), montagens do grupo Sobrevento, por exemplo, os enredos não são construídos sob uma lógica maniqueísta ou binária - em que um(a) protagonista duela com um(a) antagonista acerca de uma situação a ser resolvida - que leva a um final fechado. Mesmo que tenham compromissos narrativos claros, essas peças brincam, por vezes, com a não-linearidade das histórias a serem contadas e com a possibilidade de os espectadores fabularem muitos desfechos possíveis.

Ainda na esteira dos exemplos, torna-se importante evidenciar que nos espetáculos supracitados as figuras das personagens são, por vezes, fluidas, sem traços distintivos que remetem a

uma clássica composição pautada na identificação e no distanciamento entre intérprete e *persona* ficcional. Mesmo que a identificação e o distanciamento sejam explorados, o que chama atenção nessas produções é o fato dos atores se portarem como performers, apresentando e representando a si mesmos, em muitos momentos e entrelaçando tênues linhas entre ficção e realidade.

Além disso, nas peças mencionadas acima, as estéticas se pautam em atmosferas não comumente atribuídas ao universo infantojuvenil, como o uso de uma paleta em que as cores primárias não estão em destaque. Neste último item, cabe destacar também a peça *Esses olhos tão grandes* (2012) da Cia. Mevitevendo, que explora um ambiente (quase) surrealista, sombrio, de suspense e de certo terror em sua encenação.

Se, muitas vezes, os adultos silenciam determinados temas, na tentativa de diálogos com crianças e jovens idealizadas que muito se distanciam dos modos de ser “criança” e “jovem” de carne e osso da pós-modernidade, não é de se espantar que tenham dificuldades também em aceitarem modos diversos de se estruturar e apresentar aquilo que se destina para o público em questão. Ou seja: é um desafio para muitos dos adultos responsáveis por crianças e jovens rever aquilo que julgam como infantil e juvenil e, conseqüentemente, o próprio status das infâncias e juventudes.

Paula Alice Borges, ao abordar a presença de tabus e de aspectos provocadores em criações voltadas para as infâncias e juventudes em sua tese *Isso é infantil? Perspectivas, expectativas e tabus transmidiáticos a partir de Miúda e o guarda-chuva* (2014), discorre sobre os anseios de adultos em relação ao teatro voltado para esse público. Segundo a autora, uma das grandes dificuldades que encontramos nas produções cênicas infantojuvenis é justamente romper com o padrão narrativo inteiriço, linear e com sentido fechado em si mesmo. No dizer de Borges:

O estigma do teatro infantil como gênero é tão forte que é quase impensável se conceber um teatro para crianças que não deseje contar uma história. As peças para crianças nascem balizadas pelo textocentrismo, que não encontrou espaço de reflexão e problematização nessa gaveta. Produções que se aventuram nessa seara tendem a estar relacionadas às recentes produções voltadas

para crianças ou surgem balizadas pelos rótulos de teatro fragmentado ou teatro experimental ou quaisquer outros nomes que negociem a presença de uma produção teatral desinteressada de narrativa linear. É necessário que se pondere sobre essas questões a fim de empreender novas e/ou outras possibilidades de cena para criança (BORGES, 2014, p. 109-110).

Para a autora, também em sua tese, há diferentes obras de arte. E, algumas destas, por vezes, podem requerer dos espectadores modos de leitura diferentes dos costumeiros. Ou, recepções que não se centram na compreensão de uma fábula, de um enredo ou de um desencadeamento de fatos em causa-conseqüência, rompendo com os referenciais de grande parcela do público, assemelhando-se às leituras requisitada pela dança contemporânea e/ou pela performance, por exemplo. Questões que podem ser mais bem discutidas a partir das perguntas elencadas por Borges:

O que norteia a ideia da produção infantil é a expectativa da criança e de suas possibilidades de leitura ou a expectativa do que o adulto julga ser a expectativa da criança? Ou ainda, tendo em vista que decodificar frases/imagens é diferente de produzir leitura sobre frases/imagens, como se comportam os criadores, os meios de produção, os pais e professores, diante de obras que exijam diferentes esforços de compreensão? (BORGES, 2014, p. 109-110)

Tendo em vista minha experiência em relação ao Teatro Infantojuvenil, arrisco-me a responder estas perguntas. Ao que se refere às expectativas, percebo que são as formulações (muitas vezes pré-concebidas) dos adultos sobre os anseios de crianças e jovens os norteadores de uma concepção de Teatro Infantojuvenil em que pouco se exploram as múltiplas possibilidades que este pode apresentar. E, em se tratando da questão da não-linearidade - mas que pode se estender para os finais abertos, as personagens de contornos fluidos etc. -, a enquadrar como algo estranho ao “universo da criança” e o “universo do jovem” é um equívoco, já que estes vivenciam no dia a dia a fragmentação, as sobreposições e as incompletudes de fatos e informações presentes nas conversas entrecruzadas em celulares, em páginas da internet abertas simultaneamente, entre outros.

Além disso, cabe destacar que, segundo

Sarmiento (2003), as culturas das infâncias possuem como traços identificadores: a interatividade (cultura dos pares), a ludicidade (jogo simbólico), a fantasia (verdadeiro e imaginário se confundem - não literalidade), e a reiteração (não linearidade temporal). Logo, lidar com questões próprias da arte pós-moderna - tais como: a não representação, a descontinuidade, a imprevisibilidade, a ruptura de espaço e tempo, a não coesão e unidade de linguagem etc. - não parece ser um problema para as crianças (e os jovens).

Em relação às leituras e compreensões de algumas obras, creio que precisamos - criadores e/ou artistas - levar em conta que, hoje em dia, uma necessidade de mudança nos parâmetros para a recepção de peças que exploram formas e estilos - nas palavras de Water - desafiante é fundamental. O que possibilita que as expectativas não se convertam em frustrações! Frustrações, em sua maioria, mais uma vez, para os

adultos, que possuem dificuldade e não-familiaridade com a concepção e com a fruição de uma obra por meio dos sentidos e não (apenas) pela cognição. Para isso, parece-me, mais uma vez, ser fundamental a compreensão de crianças e jovens como seres de experiências que se relacionam ativamente com obras, mesmo que de modo diverso do adulto.

Essa maneira diferente não anula a capacidade de se afetar por sensações que ultrapassam a esfera do racional. Extremada, esta ideia rompe com a concepção de que desfrutar de uma criação artística é domar algo que, por natureza fluída, estará sempre em processo de transformação, permitindo a plurissignificação, e não a construção de um sentido único. Ademais, que esconde e/ou revela informações, detalhes e novas percepções a cada encontro com os espectadores.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- BORGES, Paula Alice Baptista. **Isso é infantil? Perspectivas, expectativas e tabus transmidiáticos a partir de Miúda e o guarda-chuva**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2014.
- CARNEIRO NETO, Dib. Menina com menina no teatro para crianças. **Revista Crescer**. Agosto de 2016.
- CARNEIRO NETO, Dib. **Já somos grandes**. São Paulo: Giostri, 2014.
- CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a vovozinha**. São Paulo: DBA, 2003.
- GOMES, Sidmar Silveira. **Do encontro entre as práticas teatrais e a educação: uma releitura da constituição do teatro infantil brasileiro**. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018.
- GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Nanci. No rastro do pós-moderno. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O Pós-Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 11-15.
- KUHNER, Maria Helena. Perspectivas do Teatro para a Criança e o Jovem, hoje. **Revista do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (FENATIB)**. n. 11, 2016, p. 19-24.
- LARCHER, Lucas. **Do livro à cena: (Trans)criações visuais no Teatro Infanto-juvenil**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2022.
- LARCHER, Lucas. **...Teatro Infantojuvenil: O narrador como eixo de uma possível linguagem**. Monografia (Graduação em Teatro), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2014.
- LEBEAU, Suzanne. De la censura y de la autocensura... **Boletín Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud**, ASSITEJ, Espanha, n. 7, 2006, p. 97-111. (Tradução nossa).
- LEYVA, Luvel Garcia. **A cruzada das crianças: sinais históricos nas performances e no teatro cubano**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- MOSTAÇO, Edécio. O Teatro Pós-Moderno. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA,

REFERÊNCIAS

- Ana Mae (org.). **O Pós-Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 559-576.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PUPPO, Maria Lúcia. **No reino da desigualdade**: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- Revista E. **A reinvenção do teatro infantil**. SESC-SP, n. 256, outubro de 2017.
- SARMENTO, Manuel Jacinto. Imaginário e culturas da infância. **Cadernos de Educação**, Pelotas, v. 12, n. 21, 2003, p. 51-69.
- SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e alteridade: interrogações a partir da Sociologia da Infância. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 91, 2005, p. 361-378.
- SARMENTO, Manuel Jacinto; MARCHI, Rita de Cássia. Radicalização da infância na Segunda Modernidade: Para uma Sociologia da Infância crítica. **Configurações – Revista de Sociologia** [Online], n. 4, 2008, [n.p.].
- WATER, Manon van de. Tabúes en teatro para niños y jóvenes: una introducción. **Boletín Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud**, ASSITEJ, Espanha, n. 9, 2011, p. 31- 44.

Abstract

This article approaches the Theater for Children and Youth in the city of São Paulo, dealing with the innovations frequently observed in shows for the young generations of today. In more detail, the incorporation of taboo themes and the presence of exchanges of artistic languages in scenic productions are discussed based on the writings of authors related to the questions presented and on some montages used as examples.

Keywords

Theater for Children and Youth. Taboo themes. Exchange of artistic languages.

Recebido em: 01 ago. 2022

Aceito em: 01 set. 2022

Publicado em: 13 dez. 2022