

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES, DESIGN E MODA – CEART

LICENCIATURA EM TEATRO

ISABELI DO CARMO ALVES

**TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS: VOO DUPLO, UM
EXPERIMENTO**

FLORIANÓPOLIS

2023

ISABELI DO CARMO ALVES

**TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS: VOO DUPLO, UM
EXPERIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro, do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito final para a obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Diego de Medeiros Pereira.

FLORIANÓPOLIS

2023

ISABELI DO CARMO ALVES

**TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS: VOO DUPLO, UM
EXPERIMENTO.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura
em Teatro, do Centro de Artes, Design
e Moda da Universidade do Estado de
Santa Catarina, como requisito final
para a obtenção do grau de
Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Diego de
Medeiros Pereira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Diego de Medeiros Pereira.

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Profª. Drª. Maíra Castilhos Coelho

Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Sidmar Silveira Gomes

Universidade Estadual de Maringá

Florianópolis, 27 de novembro de 2023.

Dedico este trabalho às crianças e às diferentes infâncias que me inspiram a criar e que me motivam, sem saber, a seguir na caminhada. Aos pesquisadores e pesquisadoras sobre teatro e infâncias que vieram antes de mim, possibilitando-me realizar este trabalho hoje. E aquelas pessoas que apreciam e olham para as infâncias com detalhes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a espiritualidade amiga que me auxiliou e me auxilia nesta caminhada, que trilha meu caminho com muita luz, me acalentando e dando forças para seguir com fé.

À minha mãe, Mara Terezinha Carmo Fontela, por sempre acreditar em mim até mesmo quando não acreditei, por ser meu exemplo de dedicação, meu amparo; por sempre estar do meu lado em todas as decisões. Te amo infinitamente e para sempre mãe.

Aos meus irmãos, Cristian Carmo Fontella e Willian Carmo da Rosa, por me incentivarem a sempre ir em busca do melhor, me ensinarem a amar da forma mais genuína, amor esse que trago comigo, amor esse que me inspirou em Voo duplo. Me sinto mais segura em meus passos por saber que vocês estão e estarão comigo.

Aos meus amigos e professores de início de trajetória artística que estão presentes em minha vida até hoje, Carol Haag, que chamo sempre de Tia Carol, artista incrível e mãe da minha amiga da vida e irmã de alma, Yasmin Pereira Deponti; a Douglas Barbosa e a Rogério Peppe, por olharem para mim lá no início e dizer que “eu tinha jeito pra coisa”, me incentivando sempre. Eu sei que criar e fazer arte no interior não é algo fácil, vocês são inspiração!

A minha amiga e também irmã de alma, Yoshabel Macedo Batschauer, por desde o início da trajetória acadêmica estar comigo em todos os momentos. Por segurar minha mão e ser meu alicerce em muitos momentos difíceis, por me inspirar a criar e sempre ser uma pessoa melhor por meio de sua genialidade artística e pessoal. Por seguirmos juntas, oficializando nosso “casamento artístico” com a Cia. Tal de Teatro, um sonho que só pode se realizar contigo (te lembra algo?).

As minhas amigas, Eduarda Leite, com sua doçura e luz que acalenta e dá forças, e Evelin Licker, com sua força e poder de sonhar alto e realizar, por sempre acreditarem em mim e no meu trabalho, por estarem comigo em momentos bons e ruins. Pelo colo e carinho de sempre. Vocês, junto com Yosha, são presentes que ganhei, minha família de Floripa.

Ao meu namorado, Theo Luan Franco Velho, por sempre me motivar, acreditar no meu trabalho e ser um suporte neste momento de finalização de curso e de escrita. Te amo!

Ao Grupo de Estudos sobre Teatro e Infâncias (getis/CNPq), pelo espaço onde pude ter muitas trocas de ideias, questionamentos, referências e debates sobre o teatro e as diferentes infâncias, fazendo parte da minha pesquisa, trabalho e vivência.

Por fim, ao professor, amigo e artista admirável, Diego de Medeiros Pereira, por compartilhar comigo um pouco de sua vivência, por ter esse olhar cuidadoso e repleto de detalhes que tanto me inspira e me pulsa a seguir. Diego é um dos professores que mudou minha trajetória. É para mim, exemplo de pessoa, artista e docente, sempre digo e sempre repetirei que és inspiração!

Assim afirmo ser possível e necessário! Que adultos semeem outras imagens do “infantil”, para colher flores frescas e frutos maduros, diferentes dos tatibitatis caricaturais tão comuns de se ver: sementeira concretizada na compreensão, no entendimento e por meio da sensibilidade daqueles que usufruam das imagens renovadas do modo criança - seja por meio da dúvida filosófica (De onde viemos?), seja pelos jeitos próprios da criança ser e estar no mundo, retratados poeticamente. (MACHADO, 2004, p. 112).

RESUMO

O trabalho em questão visa discutir alguns aspectos do teatro contemporâneo feito para crianças. Parte de um breve levantamento histórico sobre teatro para crianças no Brasil, oferece indicações de alguns grupos de teatro referências que utilizam de propostas da cena contemporânea em suas vivências artísticas para crianças e, por fim, apresenta um relato reflexivo sobre um experimento cênico, desenvolvido no curso de Licenciatura em Teatro, que resultou no espetáculo para crianças nomeado *Voo duplo*. Busca-se, com a pesquisa, incentivar a reflexão sobre o teatro para crianças trazendo uma perspectiva de criação teatral para esse público. Utilizar-se-á, como bases teóricas para o trabalho, principalmente, escritos das áreas da Pedagogia do Teatro, Sociologia da Infância e Educação Infantil.

Palavras-chave: Pedagogia do Teatro; Teatro para crianças; Teatro contemporâneo; Crianças; Infâncias.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Espetáculo <i>O casaco encantado</i> , 1948.....	17
Imagem 2: Tatiana Belinky e Júlio Gouveia.....	19
Imagem 3: Maria Clara Machado.	20
Imagem 4: Vladimir Capella.	21
Imagem 5: Ilo Krugli.	23
Imagem 6: Grupo de Teatro Vento Forte.....	24
Imagem 7: Espetáculo <i>Papelê – uma aventura de papel</i>	32
Imagem 8: Espetáculo <i>Caixa Ninho</i>	34
Imagem 9: <i>Uma ajuda de outro planeta</i>	37
Imagem 10: espetáculo <i>Laranjada 2016</i>	41
Imagem 11: Contação de histórias do livro “Será que a menina anda?” 2016.	42
Imagem 12: Ensaio <i>Voo duplo</i>	44
Imagem 13: <i>Voo duplo 2022</i>	47
Imagem 14: Estreia <i>Voo duplo 2022</i>	51
Imagem 15: A “Vó”	52
Imagem 16: <i>Voo duplo no FIT</i>	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I BREVE PANORAMA DO TEATRO PARA CRIANÇAS NO BRASIL	13
II CONTEMPORÂNEO NO TEATRO PARA CRIANÇAS	26
III VOO DUPLO: UM EXPERIMENTO.....	41
CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS.....	58
APÊNDICE	60

INTRODUÇÃO

Comecei a fazer teatro com 13 anos de idade no interior do Rio Grande do Sul e, desde o princípio, sempre trabalhei com o público infantil, apresentando em escolas e creches da cidade e da região. Aos 20 anos, entrei no curso de Licenciatura em Teatro da UDESC e no Grupo de Estudos sobre Teatro e Infâncias (getis/CNPq) pude olhar para as infâncias de uma forma mais cuidadosa, mais detalhada. O fruto desse processo foi a minha peça para crianças, *Voo duplo*, trabalho condutor da minha pesquisa neste Trabalho de Conclusão de Curso. Inquietações e questionamentos do tipo “como fazer isso com crianças?” se tornou algo comum durante a minha trajetória no curso, fazendo-me trilhar um caminho de descobertas.

O principal objetivo deste trabalho é refletir sobre o teatro contemporâneo para crianças, fomentando e analisando a experiência de criação de um espetáculo para esse público. O presente Trabalho de Conclusão de Curso ***Teatro contemporâneo para crianças: Voo duplo, um experimento***, discorrerá, portanto, sobre teatro contemporâneo para crianças, fazendo um breve levantamento histórico sobre teatro para crianças no Brasil. Após essa contextualização, trarei elementos do teatro contemporâneo refletindo sobre como experimentá-los em peças de teatro para crianças e, ainda, apresento 3 grupos teatrais de Santa Catarina que estão realizando obras contemporâneas para crianças, a fim de discutir alguns elementos que compõem a estética de seus espetáculos.

Por fim, relato sobre o processo de criação e direção de uma peça teatral para crianças desenvolvida no primeiro e segundo semestre de 2022 nas disciplinas de Direção Teatral I e II do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, *Voo duplo*, criada a partir da estrutura e elementos do Drama¹.

Desde o início da graduação percebo como uma grande problemática a falta de criações e produções para as crianças dentro da universidade; a escassez, tanto do teatro para crianças, quanto das próprias crianças no espaço acadêmico, nos corredores, debates, pesquisas, etc. Como consequência dessa falta, vejo poucos grupos e pessoas formadas com a preocupação de pensar e perceber que as crianças têm direitos de acesso à arte e à propostas de criação que levam em conta seus modos de ser e estar no mundo.

¹ No terceiro capítulo explicarei melhor a abordagem do Drama.

Acredito ser relevante trazer um breve levantamento histórico sobre teatro para crianças no Brasil para compreender, me auxiliar e auxiliar outras pessoas interessadas no tema acerca do entendimento de como esse teatro foi se construindo no país, podendo, então, situar melhor dentro o assunto, conseguindo argumentar de maneira mais embasada e apresentando problemáticas que cercam esse gênero teatral.

Percebo que muitas criações artísticas feitas para o público infantil continuam sendo realizadas de formas muito simplistas, estereotipadas e reducionistas, não investindo no potencial desse público como espectadores. Sendo assim, acredito que minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso possa auxiliar na desconstrução de padrões associados ao teatro para crianças, trazendo uma outra perspectiva a partir do olhar sobre a cena contemporânea.

Trazer para a minha pesquisa artistas e coletivos teatrais de Santa Catarina que estão realizando trabalhos contemporâneos para crianças parece ser de extrema importância para mostrar quem são algumas das pessoas que também acreditam na força desse teatro e ressaltar as diversas possibilidades que podem surgir por meio do teatro contemporâneo para crianças.

Saliento a importância de estimular a ida do público infantil ao teatro, exercitando seus olhares, gostos, críticas sobre teatro, lembrando às crianças ou apresentando a elas, a sua potência como espectadoras e indivíduos; cidadãos de direito. Por conseguinte, destaco a importância de *Voo duplo* e como sua criação com um olhar, por meio da Sociologia da Infância (Corsaro, 2011), pode trazer uma nova percepção das crianças e infâncias como público de teatro.

Utilizei como metodologia neste trabalho o estudo bibliográfico para levantamento e análise de obras que abordam os temas: infâncias, teatro para as infâncias e teatro contemporâneo, com o objetivo de entender a História do Teatro para as infâncias. Reuni artistas e autores que pesquisam esses temas para apoiarem o trabalho, trazendo referências de pesquisadores sobre o Teatro para infâncias e o Teatro Contemporâneo focando, principalmente, em companhias teatrais catarinenses que contribuíssem com a linha de pesquisa deste trabalho.

Outra abordagem de pesquisa utilizada foi a análise de caso exploratória e descritiva, sendo ela, uma estratégia de pesquisa que possibilita mergulhar no conhecimento acerca de um determinado tema, proporcionando um aprofundamento em minha experiência na criação e construção de *Voo duplo*. Dessa maneira, saliento

a trajetória do espetáculo como parte essencial deste trabalho, a partir de estudos teóricos e práticos, relacionando o processo de *Voo duplo* com as obras e referências levantadas durante esta pesquisa.

No primeiro capítulo, trago um breve panorama sobre o teatro para crianças no Brasil e como foi sendo tecida essa relação entre o teatro e as crianças. Para auxiliar nos fatos históricos e refletir sobre as infâncias, uso de referências autores como: Brenda Campos de Oliveira Freire (2020), mestre em Teatro; Sidmar Silveira Gomes (2018), Doutor em Educação; Fernando Lomardo (1994), ator, diretor e professor de Teatro e Maria Lúcia Pupo (1991), professor e pesquisadora teatral.

No segundo capítulo, discuto sobre elementos do teatro contemporâneo e busco fazer um diálogo com o teatro para crianças refletindo sobre possibilidades de fazê-lo, em diálogo com conceitos abordados pelo Doutor em Teatro Renato Cohen (2001) e pelo professor e pesquisador Antonio Araújo (2008). Apresento, também, o crítico de teatro Dib Carneiro Neto (2003) e suas ideias sobre o teatro contemporâneo para criança e, por fim, trago 3 grupos de teatro de Santa Catarina, Téspis Cia de Teatro, Grupo Eranos Círculo de Arte e Trupe da Alegria, que trabalham com o teatro contemporâneo para crianças e realizo uma entrevista/conversa com um(a) integrante de cada companhia.

No último capítulo, relato sobre a construção e criação da peça teatral para crianças *Voo duplo*. Uso como referência para as discussões que apresento a professora e pesquisadora teatral, Marina Marcondes Machado (2004); a professora doutora Beatriz Ângela Vieira Cabral (2006); o doutor em Teatro, Diego de Medeiros Pereira (2015) e, novamente, o doutor em Teatro Renato Cohen (2006).

Este trabalho, portanto, traz uma discussão acerca do teatro contemporâneo para crianças e busca tecer reflexões sobre as diversas possibilidades existentes na criação de uma peça teatral pensada para esse público. Espero que as pessoas que se interessem pelas infâncias encontrem elementos possíveis para criação de outros teatros para as infâncias.

I BREVE PANORAMA DO TEATRO PARA CRIANÇAS NO BRASIL

Em um projeto de formação chamado *Contando Histórias*, no qual participei no ano de 2018, no SESC Balneário Camboriú, organizado pela Cia. Ler e Viver², aconteceram diversas palestras e oficinas sobre contação de histórias, e vimos que, originalmente, os contos de fadas eram considerados mais “macabros” e que, com o passar dos tempos, foi-se construindo a ideia de “moral da história”. Esse fato foi se consolidando porque, a partir do séc. XVII, as crianças passaram a ser consideradas como seres inocentes, acarretando modificações nas histórias, com o intuito de preservar a inocência das crianças. Brenda Campos de Oliveira Freire, mestre em teatro pela Universidade Federal de Ouro Preto, que desenvolveu sua pesquisa de mestrado denominada *Teatro para as infâncias - uma concepção plural e contemporânea*, comenta:

O século XVII marca uma virada nessa percepção da infância, que já vinha acontecendo gradualmente desde o século XV, quando as obras de arte começam a representar as crianças em meio aos adultos e, ainda, quando começa a surgir a preocupação em proteger as crianças dos “perigos”, inculcando nelas algum sentimento de culpa. Mas, é no século XVII que se consolida a ideia da inocência infantil. A partir de então, a criança passou a ser vista como imperfeita e frágil ou frequentemente associada a uma visão angelical. Portanto, é de uma moralidade religiosa que surgiria a necessidade de proteger, educar e vigiar as crianças. (FREIRE, 2020, p. 19)

Como se pode perceber na citação acima, a infância foi colocada em um lugar de exclusão e inferioridade, o que resulta, em parte, em como a sociedade vê as crianças na atualidade. Sabe-se que as crianças se encontram em um momento em que precisam de cuidados, por estarem em uma fase da vida que exige necessidades específicas, porém, não acredito que elas sejam seres inocentes ou inferiores.

A Sociologia da Infância³ leva em conta a individualidade de cada criança, entendendo suas especificidades, considerando-as seres já inseridos na sociedade, produtoras de culturas e não algo “a vir a ser”. Essa área de estudos acredita que a infância é uma categoria geracional, assim como a “adulterez” e “velhice”, ou seja, todos

² Cia de teatro, literatura e contação de histórias surgida em 2011 na cidade de Balneário Camboriú-SC, coordenada pelos diretores Deyvid Kevitz e Fábio Aurélio Castilho.

³ Uma área de conhecimento, desenvolvida no final dos anos 1990, defende a Infância como uma categoria geracional de análise social e as crianças como atrizes sociais, criadoras de cultura e sujeitas de direitos. Desenvolveu-se no Brasil a partir dos anos 2000.

já passaram e ou passarão pela infância. Acredito que quem está nessa categoria geracional - infância - se encontra em estado de margem e, por estarem nessa margem, estão em vulnerabilidade, entendendo, então, a infância como uma minoria.

É pertinente salientar a diferença entre categoria geracional infância e a infância vista como etapa da vida. A infância como categoria de análise, se relaciona com grupos de pessoas nascidas em períodos específicos; ela aponta para um panorama mais amplo das influências sociais, econômicas e culturais de cada geração. Já a infância como momento específico dentro do “ciclo de vida” em que se é criança; é mais específica e direcionada ao desenvolvimento individual, que pode ser diferente de acordo com a realidade social, cultural e econômica.

Muitos foram os modos que os adultos, ao longo da História, criaram “técnicas” para modelar as crianças aos seus padrões, pensando a criança como um “vir a ser”, com o intuito de preservar sua moral e costumes, transmitindo-lhes ensinamentos e reforçando a imagem social de que crianças são somente receptoras de conhecimento, a ideia de “tábua rasa”, que ao longo dos anos vai sendo moldada.

Os clássicos da literatura infanto-juvenil como Branca de Neve, Rapunzel, Três Porquinhos, entre outras, são exemplos de obras que visam a uma moral, um ensinamento: não confiar em estranhos, esperar por um “homem ideal”, não ser preguiçoso, fazer as coisas bem-feitas e por aí vai. Ainda é muito comum no Brasil encontrar obras teatrais que priorizam essa característica didático-moralista.

Ao pensar no teatro dentro da educação, acho interessante ressaltar o movimento Escola Nova, tendo seu início por volta de 1920, possuindo como principal objetivo renovar o ensino de sua época, pensando na participação dos estudantes de uma forma mais prática, com objetivos centrados na educação, começando a pensar na individualidade dos estudantes. Sidmar Silveira Gomes, Doutor em educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), em sua tese nomeada *Do encontro entre as práticas teatrais e a educação: uma releitura da constituição do teatro infantil brasileiro*, fala um pouco sobre o importante documento chamado *O manifesto dos pioneiros da educação nova*, o autor aponta:

Em 1932 seria lançado *O manifesto dos pioneiros da educação nova*. O documento expressava a visão de uma parcela da elite intelectual do país que acreditava que a transformação da sociedade só seria possível pelas transformações inerentes a certa ideia de educação. Além de constatar a ineficiência e a desorganização do atual ensino brasileiro, o documento propunha saídas para a elaboração de um plano definitivo que resolveria, “no

Brasil, o problema da educação nacional” (O manifesto, p. 7, 1 abr. 1932). Redigido por Fernando de Azevedo, também deram voz ao movimento Roquette Pinto, Delgado de Carvalho, Hermes Lima e Cecília Meirelles. De forma geral, a proposta tinha como alicerce a ideia de uma escola única, pública, laica, obrigatória e gratuita. (GOMES, 2018, p. 69-70)

A partir das ideias desse movimento, o teatro na educação foi sendo visto como ferramenta de aprendizagem, construindo a concepção do fazer teatral como meio para chegar em um ensinamento, ou seja, a apresentação, feita para crianças, buscava educá-las, por meio do teatro.

Na primeira metade do séc. XX, em que o teatro tinha um cunho didático-pedagógico, ele era feito, prioritariamente, por profissionais da educação, o que acredito ter reforçado o modo como grande parte das pessoas veem o teatro para crianças na contemporaneidade. Sobre o teatro infantil estar exclusivamente em mãos de educadores no início do séc. XX, Freire aponta:

Assim se compreende que exista um vínculo historicamente motivado entre o didático e o infantil, muitas vezes, de forma hierárquica, já que a função didática se sobrepõe à fruição artística do espetáculo e o teatro acaba por se tornar instrumento de doutrinação, ficando à margem enquanto manifestação artística, quando comparado ao teatro para adultos. (FREIRE, 2020, pp. 36-37).

O teatro, o didático e o infantil, estão historicamente ligados quando se trata de teatro para crianças no Brasil. Foram os escritores Coelho Netto e Olavo Bilac que começaram a pensar sobre a dramaturgia para a infância no país. Gomes comenta sobre a característica dos textos escritos pelos autores:

Ainda que Coelho Netto, Olavo Bilac e Carlos Góis propusessem roupagem nacional à dramaturgia voltada à criança, os autores não modificaram a estética do teatro de cunho educativo no que se refere às suas características de encenação. A ênfase continuava no texto a ser declamado. (GOMES, 2018, p. 57).

Se o teatro reproduz, inicialmente, essa mesma lógica das histórias dentro das escolas, essa realidade é trazida para a cena dentro do teatro. Por volta de 1939, começou-se a pensar sobre as crianças estarem em cena, com criações de encenações, monólogos, esquetes teatrais, entre outros para serem encenados por elas, fato que agregou na concepção do teatro infantil. O escritor, professor e ator Fernando Antônio Lomardo, formado em Artes Cênicas pela UNIRIO, em seu livro *O que é teatro infantil*, publicado em 1994, relata que Olavo de Barros, ator e diretor de

teatro, fundou uma companhia de teatro constituída por crianças que apresentavam para sua categoria geracional; a companhia teve seu fim em 1943, seu principal trabalho foi *Gata Borralheira*. Segundo Gomes:

Em 1941, Olavo de Barros criou na Rádio Tupi o Teatro do Guri, com o objetivo de dar a crianças a oportunidade de interpretar poesias, monólogos e pequenas peças ao microfone. Essa iniciativa culminou, no ano seguinte, na criação do Teatro Infantil, com o apoio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação. (GOMES, 2018, p. 64).

Em 1944 um grupo de artistas começou a pensar e realizar teatro feito por adultos para crianças. Foi nessa época que iniciaram os trabalhos artísticos pensados para a categoria geracional infância, Gomes disserta sobre esse acontecimento:

A ideia de teatro infantil constituída até o momento efetivava-se pela perspectiva de um teatro feito por crianças para crianças. Na década de 1940, mais especificamente a partir do ano de 1944, notam-se algumas experiências de sacralização de uma das características contemporâneas mais significativas do teatro infantil: espetáculos realizados por um grupo de artistas profissionais adultos voltados para uma plateia de crianças. Desse modo, parece-nos que o teatro infantil não escolar e o teatro escolar infantil se portariam como duas facetas de um mesmo acontecimento [...] (GOMES, 2018, p. 78).

O pensar sobre teatro com e para crianças começava a se modificar; percebo, que no âmbito escolar, começou-se a pensar o teatro com as crianças, enquanto que, com os grupos de artistas que foram surgindo, o pensar era em apresentar para elas, entendendo-as e as percebendo como público.

Em 1944, o embaixador brasileiro e ator, Paschoal Carlos Magno, criou um projeto itinerante de teatro de bonecos com o intuito de levar o teatro para o maior número de pessoas da região, especialmente as crianças. Nascia, então, O Teatro do Gibi. Gomes comenta, em seu trabalho, sobre o pedido que Magno fez aos jornais na época, justificando a importância de seu projeto, solicitando:

[..] que os brasileiros se unissem para a criação de espetáculos teatrais representados por adultos para o público infantil. Suas justificativas eram fundadas na educação da criança e na animação de seu interesse pela arte, no despertar do amor da criança pelos estudos, nos sentimentos patrióticos e de bravura, nas manifestações de cavalheirismo, enfim, em tudo que poderia contribuir para a formação física, moral e espiritual do homem de amanhã. (GOMES, 2018, p. 13).

Em 1948, estreou o espetáculo feito e pensado para a categoria geracional infância, criado pela escritora Lúcia Benedetti, intitulado *O casaco encantado*. Lúcia Benedetti, nascida em São Paulo, iniciou sua carreira em redações de jornais e revistas, no Rio de Janeiro, escrevendo diversos gêneros, incluindo romances, contos e peças teatrais.

Benedetti foi uma figura importante para o teatro brasileiro, pois a partir de seu trabalho se começou a pensar o teatro para crianças de uma forma mais profissional. Gomes (2018) relata que a escritora ganhou, em 1948, o prêmio de melhor autora do ano pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais com a obra *O casaco encantado*.

O espetáculo foi constituído por adultos para crianças. Esse mesmo ano, 1948, segundo Gomes (2018), é considerado o ano da invenção do teatro infantil no Brasil, fato que, visto por um olhar histórico, é recente.

Imagem 1: Espetáculo *O casaco encantado*, 1948.



Fonte: imagem retirada do site da FUNARTE (2023).

De acordo com Lomardo (1994), esse momento representou um divisor de águas, transformando o teatro infantil de uma atividade amadora em atividade profissional. Nessa obra, não encontramos uma “moral da história”; a trama narra a

jornada de um rei que teve seu casaco manchado por dois alfaiates que, em uma única noite, costuram um novo casaco que acaba sendo encantado e enfeitiçado por um bruxo, fazendo com que quem o vista pulasse sem parar. Lomardo comenta sobre a obra:

O Casaco Encantado é um texto ágil, repleto de ação e de eficientes recursos cômicos. E não é um texto de pretensão moralista, apesar da esperada vitória do bem sobre o mal. Se por um lado o bruxo é “mau”, sem justificativas para essa maldade, por outro não há nada que indique que os alfaiates são “bons”. Eles apenas estão, o tempo todo, tentando salvar a própria pele. Não há nenhuma conversão do mal para o bem, nenhuma indicação de “bom caminho”. (LOMARDO, 1994, p. 38).

Por volta de 1960/70, houve uma crescente no teatro para crianças no Brasil, visto que os artistas começaram a ver essa categoria geracional como potência de bilheteria. Lomardo comenta sobre esse ocorrido da época: “Muita gente percebeu que teatro para crianças poderia ser razoável fonte de renda e se lançou à tarefa, estimulada pela errônea crença de que ‘é fácil fazer teatro para crianças’” (LOMARDO, 1994, p. 70). Situação que entendo como comum até hoje, em que o teatro para crianças é visto, por muitos grupos, como recurso de captação de dinheiro para, então, criar o teatro que se deseja, o para adultos. Vejo esse fato como uma das realidades do teatro para crianças, na qual, infelizmente, existem criações de trabalhos que veem essa característica financeira como principal motivação.

Ao pesquisar figuras que olharam para as infâncias, surgem nomes importantes para a construção do teatro para crianças no Brasil, como: Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, Maria Clara Machado, Vladimir Capella e o teatro Vento Forte de Ilo Krugli.

Tatiana Belinky e Júlio Gouveia foram um casal de atores que fizeram história nos palcos do teatro e, também, na televisão brasileira. Tatiana Belinky foi escritora, tradutora, diretora e atriz, nascida na Rússia, mas que, ainda criança, mudou-se para o Brasil. Desde muito nova adorava ler e tinha contato com o teatro por meio de suas leituras. Júlio Gouveia foi psiquiatra, dramaturgo e ator, nascido em São Paulo. Seu interesse pelo teatro veio por meio dos jogos teatrais que utilizava em suas consultas. Juntos, o casal fundou o Teatro Escola de São Paulo (Tesp). Segundo Gomes, esse nome teria sido escolhido por ser parecido com o nome de Téspis, um autor grego.

Imagem 2: Tatiana Belinky e Júlio Gouveia.



Fonte: imagem retirada do site Netescrit@ (2023).

Em 1948, estrearam com uma nova versão da peça *Peter Pan*. Gomes comenta sobre o acontecido: “A apresentação de *Peter Pan* durou aproximadamente uma hora e teve em sua ficha técnica nomes que, ao longo dos anos, despontaram como grandes ícones do teatro brasileiro.” (GOMES, 2018, p. 114), mostrando a importância e influência do casal na história do teatro brasileiro.

Em 1951, o Tesp estreou, na TV Tupi, com a peça *Os três ursos*, ali nascia o teatro para crianças na televisão brasileira. O Tesp se manteve na TV brasileira por mais de dez anos, tendo como um dos seus sucessos *O Sítio do Pica Pau Amarelo* de Monteiro Lobato.

Acho relevante ressaltar aqui que, segundo Lomardo (1994), o casal tinha uma visão mais didática e conservadora, visões que fogem um pouco do meu trabalho e pesquisa, porém destaco a notoriedade de seus trabalhos para a História do Teatro Infantil no Brasil. Nos próximos parágrafos abordo artistas que conversam de forma mais próxima com a minha pesquisa.

Maria Clara Machado foi escritora, dramaturga e atriz, autora de famosas peças infantis e fundadora do Tablado⁴ e nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais. É considerada a maior autora de teatro infantil do país. Machado escreveu um total de 27 peças para o público infantil, sendo, algumas delas: *A Bruxinha Que Era Boa* (1954), *O Cavalinho Azul* (1960) e *A Menina e o Vento* (1963).

A autora é conhecida por trazer em suas obras a ludicidade e a psicologia. Sandro Luis Costa da Silva, doutor pelo Programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT, em seu artigo nomeado *A literatura dramática de Maria Clara Machado no teatro brasileiro moderno (2020)*, comenta sobre o trabalho da escritora: “A força estética da literatura dramática machadiana está na linguagem, que soube se apropriar de obras e signos tidos como universais, mas de modo que eles foram abasileirados” (SILVA, 2020, p. 321). Acredito que, de certa forma, Machado trouxe para a cena brasileira a identificação por parte do público por “abasileirar” as temáticas e conflitos contidos em suas obras.

Imagem 3: Maria Clara Machado.



Fonte: imagem retirada do site A voz da serra (2023).

Vladimir Capella foi escritor, dramaturgo, músico e ator contemporâneo, nascido em São Paulo. Uma das características marcantes de seu trabalho é a sua capacidade de abordar temas complexos como morte, sexualidade e paixão de forma

⁴ Renomada escola de formação de atores no Rio de Janeiro.

acessível e lúdica. Entre alguns de seus diversos trabalhos estão as peças: *Como a Lua* (1981), *Avoar* (1985) e *Antes de ir ao Baile* (1986).

Em seus figurinos e cenários, Capella trazia características como retalhos, sucatas e materiais recicláveis. Cibele Troyano, mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP, em seu artigo chamado *Caminhos do Teatro Infanto-Juvenil* (2005) comenta sobre o legado do autor: “Capella, ao abordar as grandes questões humanas em textos construídos com o máximo apuro estético, faz de seu teatro uma arte para todas as idades.” (TROYANO, 2005, p.11). Segundo Troyano, o autor acreditava no poder da imaginação e trouxe para suas obras essa característica.

Imagem 4: Vladimir Capella.



Fonte: imagem retirada do site Estadão (2023).

O grupo de Teatro Ventoforte teve seu início por volta dos anos 1973, constituído pelos artistas Ilo Krugli, Silvia Aderne, Beto Coimbra e Caíque Botkay, no Rio de Janeiro. O nome do grupo foi inspirado em uma crítica que saiu nos jornais de seu então espetáculo *História de lenços e ventos* (1974). A história do grupo tem como característica criar uma relação com as comunidades por onde passavam e/ou se relacionavam. Ainda na década de 1970, o grupo fundou, na cidade do Rio de Janeiro, o Centro de Criatividade, projeto que durou três anos. Segundo Gomes:

A ideia era a de que esse centro fomentasse experiências de atividades criadoras a partir do elo com a comunidade. Krugli desejava um trabalho integrado, com a ida dos artistas do Ventoforte até as famílias, solicitando-as

para que participassem dos trabalhos do grupo, fazendo as pessoas descobrirem que elas também eram artistas, mesmo em suas atividades cotidianas, como escrever um verso, cantar e/ou tocar uma música, costurar uma cortina e enfeitar um bolo. Os projetos do Centro de Criatividade desembocavam em uma festa popular na rua. O objetivo era o de que a comunidade se reencontrasse e se expressasse por meio das comidas feitas, das brincadeiras, da dança e da música. (GOMES, 2018, p. 190).

Em 1980, Ilo Krugli, um dos integrantes do grupo, mudou-se para São Paulo e os demais integrantes ficaram na cidade do Rio de Janeiro e fundaram o grupo Hombu. Em São Paulo, Ilo Krugli criou, então, um espaço para o grupo chamado Casa Ventoforte – Centro de Arte e Cultura Integrada. Gomes comenta sobre as características do grupo:

Tais coletivos estruturavam seus trabalhos a partir da ideia de criação compartilhada, tendo como fonte temática e estética a valorização do folclore brasileiro, e não mais os contos de fada, além da recuperação de elementos populares, como a festa, o jogo e as brincadeiras infantis. Suas cenas despojadas eram materializadas com pouca cenografia e a partir de objetos ressignificados, facilitando ao público o que era um dos principais objetivos do fazer teatral para crianças do período: que os pequenos espectadores reaprendessem a imaginar. (GOMES, 2018, p.184)

No decorrer de sua trajetória artística, Ilo Krugli, frequentemente, utilizou o teatro de formas animadas, com o qual objetos simples criavam vida se transformando em figuras poéticas. Destaco a relevância de sua figura e do grupo Ventoforte no teatro-educação brasileiro, criando possibilidades de propostas pedagógicas ao longo do seu caminho. Ilo não tinha formação acadêmica em Teatro.

Imagem 5: Ilo Krugli.



Fonte: imagem retirada do facebook do grupo Vento Forte (2023).

Ana Paula Gomes Marques (2022), doutoranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina, em sua dissertação de mestrado chamada *Caminhos que o Ventoforte soprou: pistas de Ilo Krugli para práticas teatrais com crianças*, aponta as diferentes referências de Krugli:

Por mais que ele afirme que aprendeu a fazer teatro fazendo e experimentando, é possível perceber que as influências que recebeu de Federico Garcia Lorca, Javier Villafãne e da professora Helena Verrilho, foram essenciais para sua formação - questões essas apontadas por diferentes pesquisadores/as. (MARQUES, 2022, p. 38).

A autora comenta sobre a resistência do grupo Ventoforte em toda sua trajetória e sua relevância histórica:

O teatro Ventoforte sobreviveu no cenário nacional com muita resistência, desde a década de 1970, tornando-se um representante do movimento do teatro de grupos. Nas últimas décadas do século XX, esse movimento tomou forma e encontrou ressonâncias em experiências teatrais espalhadas por toda América Latina. Os grupos teatrais priorizavam processos criativos coletivos e

colaborativos, organizando-se a partir de cooperativas de produção artística e cultural. No caso do Ventoforte, o trabalho estava direcionado para a construção de sua linguagem, a partir da investigação e da experimentação de novas formas teatrais. (MARQUES, 2022, p. 35).

Como relata Marques, o grupo construiu a sua própria linguagem, possuindo uma abordagem inovadora, rompendo com os padrões convencionais da época, trazendo a ideia de um ambiente colaborativo, proporcionando às crianças que explorassem sua própria criatividade e usassem a imaginação. O grupo possui, entre suas montagens, as peças *História de lenços e ventos* (1974), já citada, *A história do barquinho* (1972) e *O mistério das nove luas* (1977).

Imagem 6: Grupo de Teatro Vento Forte



Fonte: imagem retirada do *facebook* do grupo Vento Forte (2023).

Em 1991, a professora e pesquisadora Maria Lúcia Pupo, influente nome do teatro e educação brasileiro, inicia uma pesquisa com o objetivo de analisar o teatro infantil produzido na época de 1970, na cidade de São Paulo, lançando o livro nomeado *No reino da desigualdade* (1991). Pupo analisou dramaturgias, enredos, personagens, entre outros elementos que compõem uma peça teatral, de 70 espetáculos voltados para a categoria geracional infância, trazendo questões como “a quais necessidades responde o teatro infantil?”.

Em minha visão, Pupo começa a pensar o teatro contemporâneo para crianças; em seu livro a pesquisadora problematiza padrões que eram realizados e seguidos

naquela época, analisando, também, as mudanças que ocorreram. Sobre a dramaturgia a autora comenta: “No caso da dramaturgia infantil, a inexistência de um maior cuidado artístico parece simultaneamente encobrir e reafirmar a desigualdade de poder entre as gerações.” (PUPO, 1991, p. 149). Salienta que, historicamente, as crianças estão nesse lugar de inferioridade até mesmo no teatro pensado para a sua categoria geracional. A autora continua:

Somente o esforço em substituir o escamoteamento do autoritarismo por uma reflexão vivida nesses moldes tornaria possível a proposta de novas modalidades para o relacionamento entre as gerações, em termos da criação artística. (PUPO, 1991, p. 153-154).

Pupo coloca em discussão que os artistas que fossem criar para essa categoria geracional pensassem na desconstrução de superioridade em relação ao adulto para com as crianças, trazendo para construção cênica um olhar mais horizontal na criação artística; perspectiva essa, que me interessa como pesquisadora. No decorrer deste trabalho trarei reflexões e ideias sobre elementos, que acredito que compõem com essa visão apresentada por Pupo.

Para finalizar este capítulo, trago as palavras de Lomardo nas páginas finais de seu livro, nas quais o autor reflete sobre possíveis caminhos do teatro infantil:

Talvez seja a hora de deixar de considerá-lo como coisa à parte, desligada de um contexto geral, o que não significa, necessariamente, deixar de considerar a especificidade de sua platéia. A criança também tem suas preferências. E também tem a capacidade de interpretar, à sua maneira, o que vê. (LOMARDO, 1994, p. 88).

Deixar de considerar o teatro para crianças como “coisa à parte” é uma das provocações que me levou à criação deste trabalho, entendendo que o teatro para crianças possui complexidades como qualquer outra obra artística. Lomardo conclui dizendo que em vez de “lição de moral” seja melhor focar em um teatro que nos identificamos e que, a partir disso, nasça o interesse da criança pelo trabalho, pensamento que me parece tão comum em processos teatrais voltados para adultos, nada mais justo, então, vermos as crianças, antes de tudo, como indivíduos sujeitos de direitos, neste caso específico, do direito à arte do teatro. Neste capítulo trouxe uma abordagem histórica e reflexiva sobre o papel das crianças na sociedade e o desenvolvimento do teatro no Brasil voltada para o público infantil, no próximo trago o olhar para o teatro contemporâneo para crianças.

II CONTEMPORÂNEO NO TEATRO PARA CRIANÇAS

Sempre que lia textos sobre teatro contemporâneo e entrava em debates e discussões na Universidade, sentia uma “pulga atrás da orelha” e pensava “e para as crianças?” já que não era comum, pelo menos em minha turma, trazer o olhar para essa categoria geracional e o fazer teatral contemporâneo na mesma perspectiva. Essa falta fez com que o interesse por pesquisar e pensar sobre o teatro para crianças e o que era feito para elas, além dos clássicos, crescesse em mim, me impulsionando na criação de meu espetáculo chamado *Voo duplo*⁵, que relatarei mais à frente.

Escrevo, então, sobre o teatro contemporâneo e suas características. Para Renato Cohen (2001), doutor em artes pela USP, em artigo chamado *Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade*, o contemporâneo:

[...] se sustenta nas intensidades, nas linhas de subjetivação que incorporam a multiplicidade, nas várias vozes envolvidas nas ações e, também, como linguagem, na legitimação do fragmentário, do informe, do assimétrico. (COHEN, 2001, p. 106).

Cohen também escreve sobre como o teatro contemporâneo se contrapõe ao teatro moderno, trazendo consigo elementos como o dramaturgo-autor e o ator-intérprete, por exemplo (COHEN, 2001). Como se o fazer teatral contemporâneo pegasse partes de várias vertentes anteriores e ressignificasse, legitimando o fragmento, sendo um conjunto de manifestações, espetáculos e acontecimentos, como aponta o autor. Outro elemento interessante da cena contemporânea é o foco colocado na plateia ou, melhor dizendo, receptor-autor que pode mediar, interferir e modificar a criação cênica. Sobre a cena contemporânea, Cohen explica:

As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente e em suas mitologias primordiais. É uma cena que é tributária da perspectiva cubista, das vanguardas, das experimentações da arte-performance em todas as suas derivações, e dos desdobramentos e vivências de cada uma destas “tradições”. É o momento conjuntivo de Deleuze, disso e daquilo, numa cena que dá conta da multiplicidade em seu conjunto de manifestações, espetáculos e acontecimentos. (COHEN, 2011, p. 106).

⁵ Espetáculo desenvolvido no ano de 2022, nas disciplinas de Direção Teatral I e II, ministradas pelo professor doutor André Carreira.

No teatro contemporâneo, portanto, as textualidades, como o autor comenta, são diversas e possuem uma gama de possibilidades na cena, trazendo fragmentos, não necessariamente precisando seguir uma lógica estruturada pela sequência cronológica de fatos.

O diretor teatral, professor e pesquisador, Antonio Araújo (2008) em seu artigo nomeado *A encenação performativa*, escreve sobre a encenação contemporânea e a *performance*. O autor aponta sobre performers-encenadores:

Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “mise en chair” do diretor. E ele, por sua vez, torna-se, então, um encenador-performer – que trabalhará na elaboração do acontecimento cênico com um grupo de performers-encenadores. (ARAÚJO, 2008, p. 254).

Penso, então, em minha trajetória artística iniciada no interior do Rio Grande do Sul e percebo que comecei a refletir sobre a experiência do encenador, escolha do projeto, memórias pessoais e as demais características apontadas nas palavras de Araújo, apenas no decorrer da graduação em Licenciatura Teatro. Antes disso, acredito que as preocupações eram outras, pela realidade e contexto que vivia e, também, porque não havia questionamentos em relação à minha criação e autonomia em cena, o que não significa que elas não existissem.

Dentro da minha turma de graduação percebo que essas características que o autor indica são muito presentes, analisando os trabalhos realizados ao longo do curso e as direções feitas pelos meus colegas e amigos⁶. Acredito que temos como semelhança partir de uma criação que não é textocêntrica, que entende e percebe as vivências dos atores e das atrizes e as traz como relevante para a criação cênica.

Nos trabalhos que assisti, feitos fora da Universidade, sendo sua maioria em festivais amadores de teatro no interior do Rio Grande do Sul, penso em poucos exemplos que analisam, aparentemente, esses aspectos na hora da construção de um trabalho. O que me faz pensar sobre essa ideia de performers-encenadores de Araújo ser pouco explorado no teatro amador que, em geral, ainda parece partir de um texto e de estruturas mais tradicionais.

⁶ Nas disciplinas de Direção Teatral I e II do curso.

Ainda, em seu texto, o autor explica sobre a encenação vinculada à performance; assim como a pesquisadora e professora Josette Féral utiliza para o teatro contemporâneo a noção de “teatro-performativo” ao invés de “teatro pós-dramático”⁷, o autor utiliza o termo “encenação performativa” (ARAÚJO, 2009). Segundo o autor:

A encenação performativa, nesse sentido, vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas de força, por heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. Ao invés da “produção de sentido”, busca-se, como na performance, a “produção de presença”, ao invés da “organização simbólica”, da “homogeneização dos materiais” ou da amarração de um sentido, emergem “pedaços de sentido”, possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. Ele, então, funcionaria mais como um operador de fluxos erráticos, um “presentificador” de “pedaços de representação”, um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos. (ARAÚJO, 2008, p. 257).

A partir desse texto, faço alguns questionamentos sobre o teatro voltado para a categoria geracional infância: será, entretanto, que essa encenação performativa ou teatro performativo tem se configurado na cena para crianças? O teatro para crianças é visto como possibilidade de criação cênica por meio dessas características como fragmentos, “pedaços de sentido” e heterogeneidade? Quando pensamos nessa encenação performativa ou teatro performativo, pensamos em teatro para crianças?

A fim de nortear sobre o que entendo como algumas características do teatro contemporâneo, decidi evidenciar 6 aspectos citados nas referências, sendo eles: o fragmento, “pedaços de sentido”, a subjetivação, a criação cênica não partir, necessariamente, da dramaturgia, receptor-autor e a hibridização e polifonia das textualidades.

Ao pensar nessa listagem, lembrei-me do jornalista, dramaturgo e crítico de teatro, Dib Carneiro Neto (2003) e sua obra chamada *Pecinha é a Vovozinha!*. Em seu livro, Neto reflete sobre as características do teatro infantil, os vícios que são cometidos no meio teatral, trazendo entrevistas com outros críticos teatrais, atores,

⁷ O teatro pós-dramático foi um termo criado para englobar diferentes propostas teatrais que quebram as regras tradicionais do teatro. Teve seu início no final do século XX e foi sugerido, principalmente, pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann. Essa denominação propõe olhar para mudanças na maneira como se pensava sobre o texto, os atores e o público no teatro. Não procura, necessariamente, com a aceitação do espectador; mas, sim, provocar a percepção possibilitando uma redefinição do *status* do diretor e do dramaturgo, possibilitando uma independência recíproca dos papéis dos vários textos da cena, seja a cenografia, a dramaturgia, a direção etc.

diretores e dramaturgos, além de apresentar exemplos de trabalhos realizados para a categoria geracional infância. O autor denomina como “Os dez pecados mais comuns cometidos nos palcos de teatro infantil”, sendo eles, segundo o autor:

1. Excesso de intenções didáticas;
2. Uso de humor fácil e grosseiro;
3. Excesso de efeitos multimídia;
4. A obsessão pela lição de moral;
5. O lobo mau ficou bonzinho;
6. Participação forçada da plateia;
7. A camisa-de-força dos rótulos;
8. A síndrome do nariz de palhaço;
9. O desleixo nos diálogos;
10. As armadilhas da hora do sorteio.

No livro, Neto explica e comenta cada uma dessas sentenças. O autor, também escreve sobre a sua visão em relação a maioria das dramaturgias de peças infantis e a responsabilidade que colocam em cima das obras:

A sociedade atribui às peças infantis um poder que elas não têm e não precisam ter: o poder de transformar as crianças em crianças melhores, em crianças felizes, como se nas mãos de quem faz literatura ou de quem escreve para teatro o poder de estimular no mundo a virtude ou o vício. (NETO, 2003, p. 03).

Ou seja, a ideia de que o teatro para essa categoria geracional tenha que ser didático, ainda se mantém firme em muitas obras produzidas para crianças e no imaginário social do que deva ser um trabalho teatral para crianças. O autor traz possibilidades de caminhos para a criação dramaturgica:

Não é buscando passar mensagens pedagógicas ou psicológicas que um autor cria verdadeiramente uma dramaturgia infantil. O melhor é tentar dar dimensão dramática para nossos conflitos mais íntimos. Para isso basta querer falar de si com absoluta honestidade. (NETO, 2003, p. 13)

Logo depois de ler esse trecho escrito por Did Carneiro Neto, senti quase como inevitável não lembrar de *Voo duplo*, pelas questões relacionadas à criação de uma peça para crianças que fosse feita por um outro caminho que não o didático e pedagógico. Como criar uma peça para a categoria geracional infância sem querer

ensinar algo? Como colocar em cena minha subjetividade como artista e pesquisadora e, ao mesmo tempo, utilizar um assunto em comum com a maioria das espectadoras crianças de uma forma que não fosse dada, fácil, “mastigada”, imposta? Afinal, também tinha como desejo que quem assistisse à peça teatral gostasse e se identificasse com meu trabalho de alguma forma. O comentário de Neto sobre trazer para o trabalho os nossos conflitos mais íntimos, dá pistas de onde chegaria com *Voo duplo*.

No ano de 2022 iniciei, dentro da Universidade, uma bolsa de iniciação científica intitulada “Práticas teatrais com e para crianças” com a parceria da, também bolsista, Yoshabel Macedo Batschauer e coordenação do professor Diego de Medeiros Pereira. Tínhamos, como um dos objetivos, fazer um levantamento de grupos teatrais que possuíam, pelo menos, 04 produções teatrais que se relacionassem com as infâncias em 10 anos de atuação da cia ou grupos. A pesquisa foi feita com grupos de diferentes estados brasileiros e encontramos, no total, 75 grupos no Brasil.

Acho importante ressaltar que nossa pesquisa não visou a alcançar todos os grupos de teatro que pesquisam as infâncias no Brasil, pois temos consciência de que necessitaríamos de mais tempo de pesquisa e que nosso país possui centenas de grupos teatrais, então, trago, aqui, os nomes levantados no estado de Santa Catarina a partir de nossos recortes.

No estado de Santa Catarina encontramos o total de 17 grupos de teatro que se relacionam com as infâncias, sendo eles: Téspis Cia de Teatro de Itajaí; Grupo Risco, de Teatro de Itajaí; Grupo Eranos Círculo de Arte, de Itajaí; Grupo Trip Teatro, de Rio do Sul; Grupo Cia ContaCausos, de Chapecó; Cia ETC I TAL, de Itajaí; Malagueta Produções, de Florianópolis; Karma Cia de Teatro, de Itajaí; Patavinas Culturais, de Itajaí; Cia Mútua, de Itajaí; Cia Artística Cobaia Cênica, de Rio do Sul; Grupo Cirandela, de Criciúma; Porto Cênico, de Itajaí; Cinsete, de Blumenau; Trupe da Alegria, de Florianópolis; NOVA Cia de Teatro, de Balneário Camboriú e Cia Ler e Viver, também de Balneário Camboriú.

Entre esses 17 grupos, trago, brevemente, a história e trajetória de 3 cias que trabalham com teatro contemporâneo para crianças. Sendo elas: Téspis Cia de Teatro, Grupo Eranos Círculo de Arte e Trupe da Alegria. Trago esses 3 grupos porque acredito que cada um deles traz, como principal linha de pesquisa, diferentes fios condutores que o teatro contemporâneo possibilita. A Cia Téspis com relação a

dramaturgia, Eranos com a tecnologia e a Trupe da Alegria com a educação sem ser pedagogizante.

Ao pesquisar sobre as companhias, senti curiosidade em conversar com cada grupo e saber um pouco mais sobre a relação que eles tinham com as infâncias e a cena contemporânea, então achei interessante trazer um pouco da fala de integrantes dos grupos, por meio de uma entrevista realizada, individualmente, de forma *on-line* com Denise da Luz, da Cia Téspis de Teatro; Sandra Coelho, do Grupo Eranos Círculo de Arte; e, de forma presencial, com Rafael Spinelli, da Trupe da Alegria. Usei como base 5 perguntas norteadoras para a entrevista/conversa, sendo elas:

1. Como você vê o teatro para crianças na atualidade?
2. Quais referências vocês usam nas suas criações cênicas?
3. Você acha que os trabalhos para essa categoria geracional ainda são vistos como algo “menor”?
4. Qual é o maior desafio que o grupo/cia encontra entre esse diálogo com o teatro contemporâneo e as infâncias?
5. Percebo que os trabalhos de vocês têm uma forte relação com a dramaturgia próprias ou adaptações (Téspis) / tecnologia (Eranos) / educação sem ser pedagogizante (Trupe). Você acha que esse seja um diferencial do trabalho de vocês em relação à cena para crianças?

A partir desses questionamentos a entrevista/conversa foi acontecendo, as falas do(as) entrevistado(as) aparecem em meu trabalho de forma indireta e direta quando escrevo de cada grupo.

Fundada em dezembro de 1993 na cidade de Itajaí (SC), a Téspis Cia. de Teatro surgiu, segundo o *site* eletrônico da cia⁸, com o intuito de explorar o universo teatral. Através de seus trabalhos, a Téspis busca questionar os dilemas do mundo contemporâneo dialogando com esses. A maioria de seus integrantes possui graduação em outras áreas de conhecimento e, segundo eles, suas formações na área teatral são autodidatas.

O grupo produziu dezenas de trabalhos para diferentes faixas-etárias em seus 20 anos de existência; criou peças para o público infantil caracterizadas pelo teatro de

⁸ Site: <https://www.tespis.com.br/site>

formas animadas, sendo as mais recentes: *Um, Dois, Três: Alice!* (dramaturgia de processo, a partir de “*Alice no País das Maravilhas*” e “*Alice Através do Espelho*”, de Lewis Carroll, assinada por Max Reinert) – 2013; *Cabeça de Papel* (de Max Reinert) – 2015; *O Patinho Feio, o Gato Desgrenhado e as Galinhas Vesgas do Mundo* (dramaturgia de processo, a partir do conto homônimo coletado no livro “*Mulheres que correm com lobos*”, de Clarissa Pinkola Estés, assinada por Max Reinert) – 2017 e *Papelê – uma aventura de papel* (dramaturgia de processo assinada por Max Reinert) – 2021.

Imagem 7: Espetáculo *Papelê – uma aventura de papel*.



Fonte: imagem retirada do site da Cia. Foto: Max Reinert (2023)

Essa relação com as formas animadas me chamou muito a atenção quando fui pesquisar sobre a Cia. O espetáculo *Papelê – uma aventura de papel* (2021) me encontrou com a sua estética. Ao assistir aos vídeos de trabalhos realizados, não pude deixar de reparar no trabalho corporal dos atores, seguindo a mesma qualidade, força e energia em seus espetáculos para adultos e crianças.

Na entrevista realizada com a atriz, diretora e coordenadora do *Itajaí Criativa – residência artística*, Denise da Luz, ela comenta sobre como, infelizmente, percebe

que os trabalhos realizados para a categoria geracional infância, por mais que já tenham evoluído bastante, ainda são vistos como algo “menor” por uma parte da sociedade.

O grupo entende e leva em consideração em seus trabalhos a compreensão de que as infâncias e as crianças são diversas e possuem diferentes realidades, contextos socioeconômicos e outras especificidades e de como isso influencia no trabalho. Utilizam, em suas pesquisas, referenciais da Psicologia, Sociologia, autores e autoras da área do Teatro e da Literatura.

A gente começou querendo fazer um teatro que respeitasse, sobretudo, a criança como um ser humano singular né, com suas características e peculiaridades, não como alguém incompleto, ainda “a vir a ser” e, sobretudo, respeitando esse universo, pesquisando, tentando estudá-lo e entendê-lo também. (LUZ, 2023, informação verbal).

A Cia. Téspis, segundo Denise, sempre buscou outros caminhos que não fossem somente o entretenimento, o didático e a superficialidade. Ao comentar sobre o cuidado que sempre tiveram em não reproduzir essas características, reconhece, ainda, o fato de não se colocarem no lugar de superioridade na relação com as crianças; questões que me parecem muito familiares quando pensei na criação do meu espetáculo *Voo duplo*.

Sobre as dificuldades encontradas, a atriz fala sobre o preconceito que os adultos tratam o teatro para as infâncias e de como esse fato causa divergências na hora de apresentar a proposta e, até mesmo, na circulação do trabalho, observando como principal desafio romper os próprios preconceitos que existem em como vai ser o teatro para as infâncias.

A gente já teve barreiras, assim: “Aí eu não sei se as crianças vão entender o espetáculo de vocês porque ele não tem uma história com começo, meio e fim” [...] Então, eu acho que a gente lida muito mais com o preconceito do adulto, porque é ele que ainda é quem faz a mediação do teatro para crianças, do que, propriamente, com a questão das infâncias. (LUZ, 2023, informação verbal).

Denise considera que a relação com a dramaturgia é um diferencial da Téspis Cia de Teatro, porém, essa característica não surge dessa busca. Segundo ela, a Cia, desde seu início, não se contentava com os textos para essa categoria geracional, então buscaram apoio na literatura para crianças, sempre buscando adaptações.

A Cia tem como característica trabalhar muito com o improvisado em suas criações. A atriz relata que eles trabalham com o que chamam de dramaturgia da

cena, entendendo não somente o texto como dramaturgia; e, sim, tudo que compõe a cena, como luzes, sonoridades, cenário, palavras, ações, entre outros. Denise comenta sobre como, inclusive, suas dramaturgias são escritas por sequências de ações e que só se complementam quando se assiste à peça.

O Eranos Círculo de Artes, nasceu no final do ano de 2009 em Itajaí (SC). Desde o ano de 2011, eles voltaram às suas pesquisas em investigar a linguagem teatral específica à primeira infância, trabalhando com a relação entre a performance teatral e a tecnologia. Seus trabalhos também são norteados pelo teatro de animação, literatura e artes visuais; os mais recentes são: *Pô! Ema: criação poética com crianças* (direção de Leandro Maman) - 2014; *#Mergulho* (direção Max Reinert) - 2014; *O Barquinho Amarelo* (direção Leandro Maman) - 2019; *Os Pequenos Mundos* (direção Leandro Maman) - 2021 e *Caixa Ninho* (direção Leandro Maman) - 2022.

Imagem 8: Espetáculo Caixa Ninho.



Fonte: imagem retirada do *site* do grupo Eranos. Foto: Alexandre Brum. (2023)

Algo que me interessa nos espetáculos da companhia é a relação do teatro para as infâncias com a contemporaneidade, utilizando tecnologias digitais e audiovisuais para agregar e construir a linguagem teatral, como as projeções. Um exemplo é o espetáculo: *Pô! Ema: criação poética com crianças*, que para além da utilização das

tecnologias, também existe uma construção de dramaturgia em conjunto com as crianças espectadoras. Saliento o olhar cuidadoso para com as infâncias ao existir a relação das trocas com o ouvir e o conversar com as possíveis realidades das crianças que estão presentes na audiência. Em relação as inspirações cênicas que o Eranos utiliza, Sandra comenta:

Nossa principal referência é a relação que estabelecemos com elas (as crianças) (COELHO, 2023, informação verbal).

A atriz relata como o grupo acredita que o teatro para bebês tem muito a ensinar ao teatro para crianças de diferentes idades. O Eranos acredita nas diversas possibilidades do teatro para as crianças e reforça:

Assim como existem muitas infâncias, também existem muitas manifestações de teatro para crianças... Nós, do Eranos, muito particularmente, vemos com muitos bons olhos o movimento do teatro para primeira infância no Brasil, também conhecido como teatro para bebês. (COELHO, 2023, informação verbal).

Sobre o teatro para crianças ser visto como algo “menor”, Sandra fala sobre como já houve mudanças de alguns anos para cá; relembra como antigamente era muito comum as peças para crianças ocuparem somente o proscênio, para não interferirem no espetáculo adulto já montado na caixa cênica. Lembrei-me de algumas apresentações que já assisti quando mais nova e, realmente, era comum de se ver essa característica dentro da minha realidade também.

Mas apesar dos avanços, em alguns círculos, ainda existe uma visão de o teatro para crianças não possuir um mérito artístico, tanto que o prêmio Shell, por exemplo, premia, majoritariamente, espetáculos adultos... Acho que o teatro para crianças ainda está muito atrelado a uma imagem de entretenimento e que cabe, principalmente, às companhias teatrais mudar essa imagem com suas produções, através de uma pesquisa de linguagem séria voltada às infâncias e com o apoio das entidades ligadas à infância que podem friccionar a sociedade e pressionar por políticas públicas. (COELHO, 2023, informação verbal).

Sandra fala como a relação com a tecnologia pode ser vista com um diferencial do grupo e explica como ela vê essa relação dentro de seus trabalhos:

Mas, para nós, essas tecnologias digitais são apenas uma ferramenta para nossa busca maior que é a relação com as crianças. Então, acho que essa busca por um teatro relacional para crianças acaba sendo algo que caracteriza melhor o que temos

proposto em nosso trabalho, mais até do que o uso de tecnologias. Então, ter um diferencial não é nossa busca; e, sim, a relação de proximidade e escuta com as crianças, a fim de que elas possam se expressar de diversas maneiras. (COELHO, 2023, informação verbal).

O Eranos, em suas produções teatrais, tem utilizado como base o conceito de protagonismo infantil o qual procuram pesquisar dentro de seus trabalhos. Essa discussão Sandra Coelho, integrante do grupo, tem se debruçado como tema de seu mestrado em Artes Cênicas.

A Trupe da Alegria é formada por profissionais da Educação Infantil da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis, com a coordenação do professor Diego de Medeiros Pereira. Em seus 13 anos de existência, visa a trabalhar com a formação dessas profissionais da educação e dialogar, diretamente, com as diferentes infâncias em seus trabalhos dentro e fora do ambiente escolar. A Trupe tem como característica utilizar, na criação de seus espetáculos, de elementos do Drama⁹ e parte de uma criação colaborativa, na qual cada integrante do grupo participa e adiciona elementos no processo de criação das cenas. Seus trabalhos mais recentes são: *Navegando a terras distantes* (2013); *Circo Normalóides* (2015); *A Fantástica Exposição de Zeca* (2017) e *Uma Ajuda de Outro Planeta* (2022).

⁹ Mais à frente explico o que é o Drama.

Imagem 9: Uma ajuda de outro planeta.



Fonte: imagem retirada do arquivo pessoal do grupo A Trupe da Alegria (2023).

O que acho interessante no trabalho da Trupe é, justamente, essa troca de saberes entre as profissionais da rede municipal de Florianópolis, levando o teatro sem ser pedagogizante para as escolas, porém sempre mantendo essa relação com a educação, já que o grupo é formado por profissionais da área.

Outro fato que me chama a atenção é o grupo buscar diferentes formas de criação cênica se permitindo trilhar outros caminhos. Como no capítulo anterior entendemos o papel das escolas na construção do teatro para crianças no Brasil e vimos como, em sua grande maioria, sempre esteve ligada à aprendizagem e, até mesmo, ao teatro didático, acho relevante ressaltar o trabalho da Trupe da Alegria que vem construindo uma proposta contemporânea para crianças na cidade de Florianópolis (SC), desmistificando, também, quem são as pessoas que “podem fazer teatro”.

Na entrevista realizada com Rafael Spinelli, doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, professor de Educação Física na Educação Infantil municipal e integrante

do grupo há 11 anos, pude conhecer um pouco mais sobre os trabalhos realizados ao longo desses anos em que Rafael participa do grupo.

Durante a entrevista, o professor-pesquisador enfatizou a relação de aprendizagem sem ser pedagogizante, troca e fluidez que existe no grupo entre as profissionais e as crianças, de como os estudos da Sociologia da Infância e Pedagogia da Infância¹⁰ baseiam o grupo em suas práticas artísticas e pesquisas. Rafael comenta sobre como essa troca fica mais palpável por conta de as profissionais estarem presentes na Educação Infantil e trabalharem com as crianças espectadoras dos espetáculos, podendo, nessa troca diária, ouvir os comentários e ver como a peça reverberou nas crianças de uma forma mais orgânica, o que serve inclusive como “termômetro” para a peça.

Através de temas abordados nos encontros da Trupe, o grupo traz questões e reflexões em seus espetáculos, por meio de temas tabus como a morte e a guerra, tratada na peça *Navegando a terras distantes* (2013), o racismo, a representatividade em cena e o feminismo que, segundo Rafael, historicamente sempre foram e são abordados nos trabalhos da Trupe. Rafael enfatiza a importância de trazer em debate esses temas e de como a fluidez do trabalho depende das relações ali criadas.

Por isso que eu digo que não existe tema proibido né, depende como que a gente apresenta, depende como que essa relação acontece. A criança vai perceber de uma outra forma que não é como a do que o adulto está achando. (SPINELLI, 2023, informação verbal)

Para finalizar, o entrevistado reforça como são feitos os processos na Trupe da Alegria:

O processo é formativo né, em todos os aspectos, não só para quem está. A gente, enquanto grupo, a formação das crianças, das professoras que estão assistindo, então é um amplo processo formativo... Então, eu acho que é esse movimento de: é pedagógico, mas não é pedagogizante, tem uma intencionalidade pedagógica, mas não uma intencionalidade de impor alguma coisa. Esse é o movimento que a gente tem buscado e eu acho que a gente tem, de alguma maneira, conseguido alcançar esse diálogo na perspectiva de fazer teatro nesse movimento. (SPINELLI, 2023, informação verbal).

¹⁰ A Pedagogia da Infância entende e defende a ideia de que as crianças são seres sujeitos de direitos, compreendendo seus contextos socioeconômicos e culturais, tendo como base a Convenção dos Direitos das Crianças (1989). No Brasil, a elaboração teórica acerca da Pedagogia da Infância teve seu início logo após a aprovação da Educação Infantil como primeira etapa da Educação Básica – Constituição Nacional (1988) e Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996).

Ao pensar nos dez “pecados” que Did Carneiro Neto (2003) indica, trago para reflexão os seguintes: 1. Excesso de intenções didáticas; 3. Excesso de efeitos multimídia; 6. Participação forçada da platéia e 9. O desleixo nos diálogos. Com a intenção de dialogar com os trabalhos dos 3 grupos apresentados, ressalto a variedade de possibilidades que um teatro com propostas contemporâneas para crianças possui e que ele pode, sim, romper com os estereótipos do que seja um teatro infantil.

O primeiro “pecado” relatado por Neto “1. Excesso de interações e didáticas” fala sobre a redundância de “explicar” no teatro tudo o que acontece e de como essa prática, feita somente com esse olhar, pode inferiorizar a qualidade do trabalho, Neto ainda salienta que a criança é capaz de entender simbologias. A Téspis Cia de teatro, a Eranos e a Trupe da Alegria trazem em seus discursos e trabalhos essa lógica e percepção de que as crianças também entendem simbologias, metáforas e podem construir sua própria interpretação do trabalho; de como o teatro para crianças exige a construção de camadas e estudos, assim como para o público adulto.

No “pecado” “3. Excesso de efeitos multimídia”, o autor escreve sobre como algumas pessoas acreditam que fazendo coisas muito chamativas e tecnológicas irão atrair a atenção do público jovem para a cena. A Eranos, trabalhando com tecnologia em cena, traz um exemplo positivo de como utilizar esses recursos sem excessos, entendendo a tecnologia como parte da realidade das crianças e as trazendo para dentro da cena propondo os recursos multimídias como linguagem.

Em “6. Participação forçada da plateia”, Did Carneiro Neto traz exemplos que normalmente acontecem no teatro para crianças; perguntas feitas a plateia como “para onde ele foi?”, quando se refere a um personagem escondido. Penso no trabalho que a Trupe da Alegria faz ao longo de sua trajetória e me parece que em seus trabalhos eles se perguntavam de que maneira poderiam quebrar essa característica, o que resultou em peças com a participação do público de uma maneira lúdica e imersiva.

E, por último, “9. Os desleixos nos diálogos” fala sobre como a dramaturgia é, também, a literatura com profundidade e criatividade. Na entrevista com a Denise, da Téspis Cia. de Teatro, a diretora reforçou sobre como a dramaturgia da cena se faz presente em praticamente todos os trabalhos da companhia, mostrando que diálogos também acontecem sem texto.

Penso nesses grupos como exemplo de como o teatro contemporâneo para crianças é vasto, de como existem infinitas possibilidades, de como é político seguir com esses trabalhos de qualidade, que enxergam as crianças como seres singulares, potentes e merecedores de um teatro pensado para elas.

III VOO DUPLO: UM EXPERIMENTO

Antes de falar sobre *Voo duplo*, acho inevitável falar sobre mim, já que considero esse trabalho uma parte muito sensível e bonita da minha caminhada como diretora e criadora cênica.

Iniciei minha trajetória como artista por volta dos meus 13 anos de idade, na cidade de Santo Ângelo, interior do Rio Grande do Sul, com as companhias de teatro Cia Teatral Actuare de Douglas Barbosa e na Peppe Company, companhia artística de Rogério Peppe. Na época, tínhamos como um dos principais desejos do grupo viajar para festivais de teatro e apresentar nossos trabalhos; fomos para algumas regiões do RS e para Posadas, na Argentina, experiências que me ensinaram sobre o teatro na prática e de como ele pode nos possibilitar infinitudes.

Imagem 10: espetáculo *Laranjada*¹¹ 2016.



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

Apresentamos, também, em escolas, com esquetes teatrais¹² e contação de histórias. Estar no ambiente escolar dessa forma, foi muito importante para “abrir meus

¹¹ Na foto, da esquerda para direita, Hilber Lima, Douglas Barbosa e eu.

¹² Esquetes teatrais são cenas curtas, em geral com poucos atores em cena.

olhos”, para começar a pensar o fazer teatral para crianças, embora isso ainda não fosse tão nítido para mim na época.

Lembrei-me, inclusive, que em uma das nossas idas a escolas e creches apresentamos para um berçário e eu me vi sem saber como agir; então fiz a contação de histórias de uma maneira muito intuitiva e junto com meu companheiro de cena, Naijan Messa, combinados de fazer movimentos mais lentos e fluidos, fato que se repetiria na minha história e seria importante para a concepção de *Voo duplo*.

Desde o princípio da minha relação com o teatro trabalhei com o olhar para as infâncias, produzindo, encenando e criando obras para esse público. Ao olhar agora por todas as experiências que vivenciei no interior, penso que não teria como meu trabalho de finalização de curso em Licenciatura em Teatro ser diferente, *Voo duplo* é uma parte da minha história até aqui.

Imagem 11: Contação de histórias do livro “Será que a menina anda?”¹³ 2016.



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

¹³ Na foto, da esquerda para a direita, Naijan Messa e eu.

Dentro da academia, ao cursar Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina, pude expandir meus conhecimentos participando do Grupo de Estudos sobre Teatro e Infâncias (getis/CNPq) e, a partir dele, pude debater ideias, conceitos, trazer questões que sempre estiveram comigo e aprimorar meu olhar para as infâncias.

Sempre gostei de fazer interações com as crianças nas peças que fiz e me questionava em como trazer isso para cena de uma forma que não fosse “forçada” ou “fingisse” uma participação das crianças que, de fato, não havia. Dentro das matérias práticas e teóricas que tive no curso, fui percebendo que sempre pensava “como será que é experimentar isso com crianças?” “E com bebês?” “Como esse conceito se aplica no fazer teatral com e para crianças?”. O fato de ter poucas pessoas que se faziam essas perguntas, ou que se mostravam interessadas no assunto, pelo menos no meu convívio, deixava-me, de certa forma, incomodada, o que me motivou a pesquisar e querer saber mais sobre essas questões.

Voo duplo principia-se de um desejo pessoal em fazer uma peça para crianças. Tendo a oportunidade de trazer a ideia para a prática nas disciplinas de Direção Teatral I e II, que acontecem na sétima e oitava fase do curso de Licenciatura em Teatro e que, no meu caso, foram ministradas pelo professor doutor André Carreira. Partii da ideia de criar uma obra que não subestimasse o potencial crítico e de recepção dessa faixa-etária, trazendo uma perspectiva contemporânea, um caminho que não reduzisse a obra a uma “moral da história” ou que priorizasse um “ensinamento” a ser seguido futuramente; mas, sim, que entendesse a importância da vivência do “aqui e agora”, da relação que podemos estabelecer com as crianças.

A construção desse espetáculo foi tecida levando em conta as várias complexidades e poéticas que o teatro para crianças, assim como para adultos, exige. Lembrei-me das palavras de Marcondes:

Reivindico um teatro que dê o direito à criança sentada na platéia de ser representada de uma maneira inteligente e digna, sem maniqueísmos pueris e simplistas, e que este tipo de teatro reafirme o dever dos adultos produtores de cultura, eles mesmos sentados ou não nas platéias, de rabiscar a personagem criança a partir da grande variedade de matrizes de cores... e não a partir das cores primárias! (MACHADO, 2004, p. 112).

Assim como Machado, na nossa peça temos duas personagens que remetem à figura infantil, mas que não seguem esses estereótipos reducionistas e simplistas do “ser criança”. Durante a criação dessas figuras, sempre tentei direcionar as

experimentações para um lugar/olhar de descobertas: como alguém vê algo/algumas coisa/algum pela primeira vez? Foi de extrema importância ter os atores Diego Pereira e Yosha Batschauer no processo comigo, pois compartilhamos uma visão parecida sobre as infâncias podendo, então, juntos, rabiscar essas personagens com as muitas variedades de cores existentes.

Com uma mala metade vermelha, metade azul e com detalhes em preto, verde e amarelo, começaram as experimentações. Dentro dela havia algodão, sacolas, pedaços em diferentes tamanhos de papel kraft, um colar de pérolas, luvas de látex cor de rosa, uma caixa de papelão e balões feitos por sacolas e papel.

Foi através dos olhares e experimentações dos atores que esses objetos foram criando significados. Marcondes comenta sobre como foi lidar, em seu trabalho com a criança simbolizada, imaginada pelos atores e conclui: “Não veio nem ‘de dentro’, nem ‘de fora’ a maneira de encená-las: veio ‘entre’ nós, foi relacional - tanto quanto o é aprendizagem das crianças no mundo.” (MACHADO, 2004, p. 47). Em *Voo duplo* não foi diferente, foi o entre nós, entre a relação que se desenvolvia que as narrativas e os personagens foram sendo construídos.

Imagem 12: Ensaio *Voo duplo*¹⁴.



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

¹⁴ Na foto, da esquerda para direita, Yosha Batschauer e Diego Pereira.

Ao perceber os anos que estou na academia, vi poucos trabalhos para esse público e quis, então, criar uma peça de teatro que tivesse como prioridade pensar nas crianças e nas diversas infâncias.

Durante o período de criação do espetáculo *Voo duplo*, fiz uma oficina de Dramaturgia *on-line* oferecida pelo SESC Minas Gerais, ministrada pelo orientador deste trabalho, professor doutor Diego de Medeiros Pereira, com o título *Teatro para as Infâncias*, na qual refletimos sobre as práticas pedagógico-teatrais desenvolvidas com e para crianças. Dentro da oficina, vimos o Drama como possibilidade para ser utilizado na concepção de espetáculos para crianças.

O Drama foi trazido para o Brasil por Beatriz Ângela Vieira Cabral, que foi professora e pesquisadora, Doutora em *Phylosophy Of Art Drama In Education - University Of Central England* (1994). Cabral inseriu o Drama no Brasil por volta dos anos de 1990, uma das principais referências no assunto. O Drama é caracterizado como uma metodologia de ensino do teatro que trabalha com um contexto ficcional colocando as pessoas em situações ficcionais que propõem a criação teatral através da mediação de quem conduz o processo. Os participantes se envolvem emocionalmente e experimentam uma imersão na história, produzindo uma narrativa partindo de estímulos oferecidos pelos colegas e mediadores. Segundo Beatriz Cabral:

O drama como método de ensino, eixo curricular e/ou tema gerador constitui-se atualmente numa subárea do fazer teatral e está baseado num processo contínuo de exploração de formas e conteúdos relacionados com um determinado foco de investigação (selecionado pelo professor ou negociado entre professor e aluno). Como processo, o drama articula uma série de episódios, os quais são construídos e definidos com base em convenções teatrais criadas para possibilitar seu sequenciamento e aprofundamento (CABRAL, 2006, p. 12).

O Pré-texto é um elemento fundamental para desenvolver um contexto ficcional e ter como base de criação para o processo de Drama. Constitui-se como a fonte principal de ideias; estopim para a criação. Pereira ao definir pré-texto, assim expõe:

Trata-se de uma referência (textual, histórica, visual, musical, entre outros) que serve de apoio para o desenvolvimento do processo; uma fonte a qual se pode recorrer para que não se perca a coerência dramática e da qual se pode retirar ideias e sugestões para novas situações e papéis a serem propostos aos participantes (PEREIRA, 2015, p. 125).

Para a construção da narrativa dramática, são usados Episódios, divididos em etapas durante o processo, a partir dos quais haverá a continuação da história. Em seu artigo chamado *Drama como possibilidade teatral na Educação Infantil* Pereira explica: “Podemos pensar os episódios como unidades cênicas que compõem o processo.” (2014, p. 75.)

No Drama os mediadores fornecem estímulos (estratégias) para cada episódio, sendo, alguns deles: estímulos materiais, professor personagem, cadeira quente, entre outros. Os episódios são construídos a partir das ideias e ações surgidas e feitas nos episódios anteriores; forma como o condutor adiciona na narrativa os elementos trazidos pelos participantes, com espaço para a criação. Como conclui Pereira:

O condutor apropriar-se-á das vozes dos sujeitos, de suas ações e opiniões, para lançar uma outra proposição, reforçando a tensão dramática, quando necessário, estabelecendo parcerias e confrontos entre os participantes ou com os materiais apresentados. (PEREIRA, 2014, p. 08)

Ao entender a estrutura do Drama - pré-texto, contexto ficcional, episódios, uso de estratégias - utilizei da mesma lógica para criar a dramaturgia do espetáculo. A partir dessa estrutura, assim defini as bases de *Voo duplo*, tendo como Tema¹⁵: o sonho de se ter um irmão/irmandade; como Pré-texto: foi utilizada a música “Prelúdio” do cantor e compositor Raul Seixas (1974); tendo como mote para o Contexto Ficcional a frase: “Se ver em um duplo, esperando que alguém chegue ou o que se sonha chegar. Uma mãe, amigo, irmão, uma sombra ou alguém para brincar?”. Criada em conjunto com a equipe, essa frase se tornou a sinopse da peça. Como no Drama os acontecimentos são separados por Episódios, o roteiro foi dividido em 4 momentos, indicando seu início, meio e fim, sendo eles: o momento “só”, o momento “sonho”, o momento “junto” e o momento “realidade”.

No momento “só”, existe uma personagem em cena com uma lanterna em sua mão, como se procurasse por algo ou alguém, ela ilumina partes do corpo com a lanterna e explora suas sombras até adormecer. No momento “sonho”, chega o segundo personagem com uma mala, acordando, sem querer, a personagem adormecida, acontecendo, em seguida, o momento “junto”, no qual eles exploram, brincam e descobrem o que tem fora e dentro da mala, até que, ao som de um despertador, a primeira personagem se vê sozinha e adormece novamente. Inicia-se,

¹⁵ Sublinhado, destaque elementos do Drama.

então, o momento “realidade”, em que a primeira personagem é acordada por uma figura de salto alto, colar e com algo ou alguém em suas mãos.

Imagem 13: *Voo duplo*¹⁶ 2022.



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

Outra preocupação que sempre esteve comigo durante o processo, era que o espetáculo tivesse presença da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), então, com auxílio de uma intérprete, adicionamos os sinais para as poucas palavras que são utilizadas na peça, sendo ela, portanto, uma obra bilingue.

Nas disciplinas de Estágio Curricular Supervisionado - Teatro na Escola I e II¹⁷, que fiz em conjunto com minha colega e amiga Yoshabel Macedo Batschauer, no qual trabalhamos com bebês de 0 a 1 ano, percebi, na prática, como que, para essa faixa etária, os detalhes são muito importantes e fiz questão de trazer essa perspectiva que chamei de uma “poética dos detalhes” para *Voo duplo* e, desde o início, trabalhei com o elenco essa perspectiva.

¹⁶ Na foto, da esquerda para direita, Diego Pereira e Yosha Batschauer. Foto de Ariel Gaboro.

¹⁷ Trabalho realizado durante o ano de 2022. A disciplina de Estágio Curricular Supervisionado - Teatro na Escola I, foi ministrada pelo professor Dr. Diego de Medeiros Pereira, tendo a orientação da professora Dr. Lara Tatiane de Matos. A disciplina de Estágio Curricular Supervisionado - Teatro na Escola II, foi ministrada pela professora Dr. Lara Tatiane de Matos e o trabalho seguiu sendo orientado por ela.

Nesses dois semestres que estivemos com os bebês, criamos uma rotina com eles. No artigo que escrevi com Batschauer, intitulado *Teatro e os bebês: descoberta de detalhes a partir do olhar de professoras atrizes*, relatamos melhor essa experiência, sobre a estrutura da rotina:

[...] se estruturou na devida forma: chegada, onde estivemos com os bebês acompanhando sua manhã, brincando e cuidando; disposição do espaço, momento de preparar a sala para a prática teatral, afastando brinquedos e posicionando os bebês para a cena; cena, uma encenação pensada especialmente para esses encontros; experimentação com os objetos + massagem; finalização, fim da prática, momento de guardar os objetos e nos despedirmos das crianças e das professoras. (ALVES; BATSCHAUER, 2022, p. 2. Em fase de elaboração)

A cena foi criada por nós com o tema mar, voltavam, então, os movimentos fluidos que fiz na contação de histórias na creche em Santo Ângelo. Nessa criação, percebi que com os bebês a relação de cena era diferente dos outros públicos que tive até o momento, mas, então, o que seria essa “poética dos detalhes”? Para mim a “poética dos detalhes” se encontra em um lugar muito individual; tentar perceber os acontecimentos com o olhar de primeira descoberta, atender-se às relações, objetos de cena, roupa, texturas, músicas, nos detalhes existentes que parecem pequenos. Seria a busca pelo simples; é o extraordinário que existe no simples, é a poética que essa busca proporciona.

O espetáculo, a meu ver, tem uma concepção mais intimista e convidativa: o público se senta no chão em formato de meia lua, o que facilita para uma maior interação entre as crianças e dessas com os atores em cena; a iluminação foi pensada para criar uma atmosfera de sonho, trazendo cores quentes como laranja e verde e cores frias como azul e roxo; a utilização de fumaça também é essencial para a construção dessa atmosfera. A atuação, que acontece de uma forma muito próxima com o público - os atores e as pessoas que assistem estão no mesmo plano - agrega na construção da relação existente no “agora”, já que existem momentos na peça em que acontece relação direta com o público.

Essa perspectiva traz, do meu ponto de vista, uma cena de qualidade pensada para a criança por meio da cena contemporânea. Freire (2020), em sua dissertação, fala sobre como é revolucionário pensar o teatro para as crianças:

Lançar-se à pesquisa no âmbito do teatro infantil é um ato revolucionário, em um contexto onde predominam formas já sabidas de se fazer teatro e em que

a tendência pedagógica interfere na repetição social de práticas moralistas ou edificantes, no que se refere à formação das crianças. (FREIRE, 2020, p. 16)

É relevante ressaltar que *Voo duplo* é um experimento que segue algumas questões como o pensar na vivência que acontece no “aqui e agora”, entender a criança como potência, acreditar que as crianças são pessoas que pensam de maneira crítica e são tão dignas de trabalhos artísticos de qualidade como qualquer outra categoria geracional. Vejo que essas características são ainda pouco comuns no teatro para crianças. *Voo duplo* mostra algumas das possibilidades que podem surgir com o teatro contemporâneo para esse público.

Quando iniciei o processo de criação, também tinha em mente fazer uma peça que pudesse circular, indo para escolas, Núcleos de Educação Infantil, festivais de teatro e as demais oportunidades que se encontram fora dos portões da universidade. Então, para facilitar esse acontecimento, sempre quis um espetáculo com poucas pessoas em cena e que não houvesse cenários muito grandes ou megalomaníacos. Desejava ter duas pessoas em cena e que esses atores também tivessem o mesmo olhar que tenho com as infâncias.

Em relação à dramaturgia, tinha como desejo que, em algum momento da peça, algo acontecesse somente porque os personagens fizessem uma ação juntos, o fato de sonhar juntos e realizar algo por estarem juntos. Pensei, então, em dois seres mágicos que encontravam uma vassoura, mas a criação não passava disso quando tentava escrever algo. Até que, em conversa com os atores da peça, fomos debatendo o tema de sonhar em conjunto e construindo a dramaturgia a partir dos jogos e exercícios que eu tinha levado para os ensaios.

A primeira coisa que modificamos foi a ideia da vassoura, que se transformou para a mala e que dentro dessa mala houvesse objetos, que juntos os atores iriam explorar. Na mesma época, em que a dramaturgia ainda estava em construção, fiz a oficina de dramaturgia como mencionei acima, então cada vez mais ela foi se estruturando para o que é *Voo duplo* hoje.

Entre erros e acertos, fui eu mesma, entendendo o que queria dizer com o espetáculo. Fui percebendo que em minha trajetória sempre contei com a presença de meus irmãos, primas, primos, amigas, amigos, com os diversos duplos no qual me vi durante a vida até hoje. Olhando com esse cuidado, agora percebo que trazia essa característica comigo desde sempre e que foi um privilégio poder vivenciar esses duplos de diversas maneiras sendo, uma delas, em um espetáculo teatral.

No primeiro semestre da criação do espetáculo, sempre fazia anotações das minhas impressões depois de cada ensaio, trago dois pequenos relatos que fiz logo depois dos ensaios:

Ensaio de Direção dia 03/06/22

O ensaio foi muito bom, foi o que mais me deixou satisfeita. Surgiu a cumplicidade dos atores em cena e aconteceu de irem juntos buscar a mala, achei muito interessante e potente, acredito que isso irá ficar em cena. Algumas figuras, como a “manicure”, me agradaram também. Surgiu um jogo, sem querer, de piscar porque entrou algo no olho da atriz e o outro ator a imitou, ficou muito interessante ver esse jogo em cena. Em conversa falamos como poderia ter um elemento na mala que fizesse barulho, pensamos em figuras geométricas de madeira. Surgiu a ideia de fazer origamis e entregar para as crianças depois, achei interessante também. Comentaram como as músicas podem sugerir o ritmo da cena, uma música para cada ação. Esse ensaio me deixou empolgada e feliz, me mostrando que estou no caminho certo e que é possível sonhar junto!

Ensaio de Direção dia 10/06/22

Nesse ensaio as coisas aconteceram como eu não planejei, me atrasei um pouco e esqueci dos objetos que vão dentro da mala. A conversa durou o ensaio inteiro e as outras coisas que planejei não aconteceram, foi a melhor coisa que poderia acontecer!! Conversamos baseando-se nas perguntas e tópicos que coloquei acima, desabafamos coisas que não estavam ligadas, necessariamente, com os ensaios e o projeto, estruturamos juntos a dramaturgia do espetáculo. Ela se criou de uma forma natural e conjunta, fiquei muito feliz e satisfeita! Que alegria estar com essas pessoas que fazem acontecer. Partimos pelas “cenas” que já aconteceram e fomos imaginando o que poderia ser do espetáculo.

No decorrer do processo, ia me vendo, cada vez mais, nele, sendo criado em conjunto, aos poucos, com olhares e observações do grupo, da forma que sempre desejei. Encontrei um termo de sistematização criativa contemporânea criado pelo Renato Cohen, chamado *work in process*, no qual me baseei para essa construção, lendo as palavras de Marcondes que também utilizou dessa noção em um trabalho de criação de espetáculo. O termo *work in process* surgiu, primeiramente, nas Artes Plásticas, assim como o próprio nome diz, sua principal característica é considerar o “processo” do trabalho. Cohen comenta:

Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definido como linguagem *work in process*,

opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro / storyboard. (COHEN, 2006, p. 17).

Ideia que, para mim, foi ao encontro com a perspectiva que o Drama possibilita nas criações, por isso fez sentido interligá-las. Sobre o produto no *work in process*, Cohen explica: “O produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (COHEN, 2006, p. 18). Utilizo essas características como base para meu trabalho em *Voo duplo* e em sua concepção. Entendo esses aspectos do *work in process* como um dos elementos fundamentais para o êxito da peça.

Voo duplo estreou no dia 11 de julho de 2022, no Núcleo de Educação Infantil Joaquina Maria Peres, localizado no bairro Itacorubi, em Florianópolis. Naquela manhã pude, de uma maneira ainda subjetiva, porém mais concreta, ver como aquelas crianças vivenciaram o espetáculo, entendo que a participação com as crianças traz para a peça as vicissitudes do percurso como Renato comenta.

Imagem 14: Estreia Voo duplo 2022.



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

Em uma apresentação que fizemos na cidade de Itajaí, em Santa Catarina, por meio do Festival Doce de Teatro¹⁸, por questões de divulgação, tivemos somente duas crianças na plateia. Nessa situação, me vi em um lugar de escuta e leitura diferente do dia da estreia no NEIM ou nas outras apresentações que já tínhamos feito. Reforcei, em mim, e depois em conversa com o elenco, a ideia de que sem as crianças, ocupando o lugar de plateia e contato direto, *Voo duplo* não tem a mesma potência; as crianças engrandecem o acontecimento, trazem para a cena as diversas cores existentes. Fato que fez transparecer a essência do nosso trabalho, afinal, *Voo duplo* foi feito pensado para elas.

Com o tempo, o trabalho sempre vai se modificando e, como seguimos na construção da peça, a lógica do *work in process*, essa característica de modificação, lapidação e aperfeiçoamento, se faz presente. Adicionamos mais uma cena, trazendo a figura da Avó, figura essa que tinha sido construída nas improvisações na iniciação do processo, mas não utilizada na primeira versão, então, a retomamos. Um momento em que a personagem menina reencontra essa figura a abraça, toma chá e brinca com ela trouxe, a meu ver, a construção de mais um elo que vivenciamos ao longo da vida, mais um dos pequenos detalhes que encontramos no caminho.

Imagem 15: A “Vó”



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

¹⁸ Festival realizado pela minha turma de Direção Teatral II, ministrada pelo professor doutor André Carreira, no ano de 2022.

Em julho de 2023, *Voo duplo* esteve presente no Festival Internacional de Teatro Cidade dos Anjos - FIT, que acontece bianualmente em Santo Ângelo - RS. Nessa edição participaram grupos de várias regiões do Brasil e de países como Peru, Argentina, Uruguai e Portugal. Nesse espaço, pude voltar ao lugar de espectadora de festivais de teatro e estreiar na função de diretora de uma peça para crianças.

Voo duplo teve ao total 5 indicações e 1 premiação, sendo elas: Indicação de Melhor Espetáculo Infantil; Melhor Direção; Melhor Maquiagem; Melhor Trilha Sonora e Melhor Atriz e Premiação de Melhor Ator. Pessoalmente, foi uma surpresa positiva ter meu trabalho com tamanho reconhecimento, principalmente em um festival que acontece no interior do Rio Grande do Sul e, também, pela variedade de profissionais de diversos lugares do Brasil e do mundo apresentando seus trabalhos.

Imagem 16: Voo duplo no FIT



Fonte: imagem retirada de arquivo pessoal (2023).

Os festivais têm como costume proporcionar o espaço para debates logo após a apresentação dos espetáculos, sendo eles mediados por jurados, quando se trata de um festival competitivo, como aconteceu no FIT. Junto com minha equipe, percebemos como, até mesmo os debatedores presentes no festival, trazem, em seus discursos, ideias mais conservadoras quando se trata de peças teatrais para as infâncias. Os jurados nos chamaram de “audaciosos” por levarmos essa proposta para um festival competitivo e no interior do RS pela forma que ele é apresentado e suas características contemporâneas. Esse fato reforçou a ideia de que, nem mesmo em espaços tão diversos e enriquecedores como os festivais, o debate sobre teatro para crianças ainda se encontra em um lugar tradicional de como deve ser feito.

Como as pessoas pensam nas crianças e no teatro na hora da criação de um espetáculo para elas? Quais relações são importantes para que exista uma troca verdadeira com elas? Quem pensa nas diferentes linguagens que existem no teatro para crianças? O conforto das crianças é levado em consideração na hora da apresentação da peça? Qual seria o tempo ideal de duração do trabalho para esse público e suas especificidades? Muitas questões que fazem meu trabalho, tanto como pesquisadora quanto como artista, seguir adiante. Fazer com que esse debate se torne comum em festivais, escolas, universidades e ocupe seu espaço.

Na bolsa de pesquisa “Práticas teatrais com e para crianças” utilizamos como referência 5 festivais e mostras de teatro voltados às infâncias para pesquisarmos, entre os seguidores das redes sociais dos festivais, os grupos e companhias de teatro que realizam trabalhos para crianças. Acho importante colocar em meu trabalho os festivais que trabalham especificamente com o teatro para crianças. Os festivais e mostras que utilizamos na pesquisa foram os seguintes: TÉTI - Festival de arte e cultura para as infâncias; Primeiro olhar- Festival Internacional de Teatro para Primeira Infância; FENAPI- Festival Nacional de Arte para as Infâncias; Mostra Povoar e Mostra Curió arte e infância.

Durante todas as apresentações de *Voo duplo* sempre fiquei atenta às relações que foram sendo criadas entre as crianças com elas mesmas e entre elas com os atores em cena; escutar as suas percepções em voz alta fazem parte do espetáculo para mim. Perceber as diversas leituras que podem ser feitas a partir da imaginação do público é uma experiência enriquecedora.

- *Olha a lua!*

- *Ela botou sal no chá!... Sal doce!*

- *Uma bailarina!*

Que este Trabalho de Conclusão de Curso e as discussões presentes nele possam contribuir para as pessoas que queiram pesquisar mais sobre as diferentes infâncias e as diversas possibilidades de criações teatrais voltadas para elas. Espero que *Voo duplo*, por meio da poética dos detalhes, tenha chegado em quem leu este trabalho.

CONCLUSÃO

Acredito que meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro auxilia a contextualizar uma realidade existente no teatro para crianças no Brasil e abre horizontes para questionamentos em relação a como as crianças, as infâncias e o teatro são vistos e pensados na atualidade. Entendo, então, que meu trabalho, na medida do possível, alcançou seu objetivo que era o de refletir sobre o teatro contemporâneo para crianças, fomentando e analisando a experiência de criação de um espetáculo para esse público, porém ainda se tem muito a pesquisar e mais possibilidades a se pensar e experimentar em relação ao teatro contemporâneo para crianças.

Este trabalho me possibilitou entender, de uma forma mais teórica, fatos que contribuíram para formarem o “senso comum” sobre o teatro para crianças no país - como inferior, didático, menor, mais simples de fazer, etc. Foi muito inspirador realizar as entrevistas/conversas com os artistas/pesquisadores; pude ver de uma forma mais prática como são realizados os trabalhos de grupos que admiro e me inspiram: Téspis Cia de Teatro, Grupo Eranos Círculo de Arte e Trupe da Alegria.

Percebo que a História do Teatro para crianças no Brasil se consolidou de uma forma muito concreta em uma relação com a educação e o seu fator “didático”, fato que me faz compreender melhor algumas realidades de como o teatro para crianças é visto por uma parte da sociedade. Em contraponto, o teatro contemporâneo, a meu ver, com suas diferentes estéticas e proposições, pode ser um meio possível de criação com um outro olhar para as infâncias. Pensar o teatro contemporâneo para crianças é construir uma outra relação que não seja somente adultocentrada.

O processo de criação de *Voo duplo* me fez aprender sobre como ser diretora, reaprender a me ouvir, ouvir o outro, a trazer e pensar na poética dos detalhes para esse trabalho. Pensar nas sutilezas de um processo cênico para as crianças foi muito desafiador. Vejo *Voo duplo* como uma parte de mim, da minha trajetória; poder assistir e ficar atenta às reações e percepções do público foi muito gratificante.

Acredito que este trabalho abre caminhos para se desdobrar em novas pesquisas, como o aprofundamento no levantamento de dados sobre companhias teatrais que pensem o teatro contemporâneo para as infâncias em um panorama mais amplo como no Brasil, América Latina ou até no mundo, percebendo as diferentes

culturas, abrindo possibilidade para novos olhares para as infâncias e a produção teatral para elas.

Além disso, acredito que meu trabalho tem potencial para servir de base para novas pesquisas, possibilitando o estudo para um possível processo de criação e montagem de um espetáculo contemporâneo para as infâncias, visto que relato minha experiência e trago materiais teóricos para embasamento.

Tenho vontade, como artista/pesquisadora, de continuar a buscar e experimentar novos elementos que podem compor uma peça teatral para as infâncias, pensando em uma outra estrutura de criação, trazendo a pesquisa para a prática. Sinto-me motivada ao pensar nas infinitas possibilidades existentes.

Finalizo o meu Trabalho de Conclusão de Curso, salientando a importância das pesquisas voltadas ao teatro e as diferentes infâncias e entendendo sua potência. Vejo a urgência de pensar nas crianças do agora e as entendo como seres de direitos e dignas de um trabalho feito com qualidade, poesia e detalhes. Tenho como desejo que meu trabalho incentive a busca das muitas variedades de cores existentes no teatro contemporâneo para crianças.

REFERÊNCIAS

ALVES, Isabeli do Carmo; BATSCHAUER, Yoshabel Macedo. Teatro e os bebês: descoberta de detalhes a partir do olhar de professoras atrizes. 2022. Em fase de elaboração.

ARAÚJO, Antonio. A encenação performativa. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 253-258, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 22 set. 2023.

COHEN, Renato. **Work in process na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta**, [S. l.], v. 1, p. 105-112, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57011>. Acesso em: 22 set. 2023.

CORSARO, William. **Sociologia da Infância**. 2 Ed. Porto Alegre: Artemed Editora S.A., 2011.

FREIRE, Brenda Campos de Oliveira. Teatro para as infâncias – uma concepção plural e contemporânea. Revista Arte ConTexto, 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/teatro-para-as-infancias/>. Acesso em: 07 de novembro de 2022.

FREIRE, Brenda Campos de Oliveira. Teatro para as infâncias [manuscrito]: uma concepção plural e contemporânea. 2020.

GOMES, Sidmar Silveira. **Do encontro entre as práticas teatrais e a educação: uma releitura da constituição do teatro infantil brasileiro**. 2018. 255 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Grupo de Estudos sobre Teatro e Infâncias GETIs CNPq em Florianópolis no ano de 2021, coordenado pelo professor doutor Diego de Medeiros Pereira.

LOMBARDO, Fernando Antonio. **O que é teatro infantil**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

MACHADO, Marina Marcondes. **Cacos de Infância: teatro da solidão compartilhada**. 1ª Ed. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2004.

MARQUES, Ana Paula Gomes. **Caminhos que o Ventoforte soprou: pistas de Ilo Krugli para práticas teatrais com crianças**. Orientador: Diego de Medeiros Pereira. 2022. 159 p. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2022.

NETO, Did Carneiro. **Pecinha é a vovozinha!**. 1ª Ed. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003.

NOVAES LUNA, I. Sobre mito, rito e símbolo na poética do teatro Ventoforte. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 099-111, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14154> Acesso em: 16 maio. 2023.

PEREIRA, Diego de Medeiros; NERIS, Elisabete de Paula de Lemos. Olhares sobre o teatro para crianças, as infâncias e as escolas. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p. 105-123, ano 19, nº 39, julho/dezembro de 2019. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> . Acesso em: 17 de abril de 2023.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta**. 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

SILVA, S. L. C. da. A literatura dramática de Maria Clara Machado no teatro brasileiro moderno. **Revista Crioula**, [S. l.], n. 25, p. 312-329, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/170166> . Acesso em: 14 maio. 2023.

TRISTÃO, Fernanda. A sutil complexidade das práticas pedagógicas com bebês. In: FILHO, Altino. TRISTÃO, Fernanda. RECH, Llona. SCHNEIDER, Maria. **Infância Plural: crianças do nosso tempo**. Porto Alegre: Mediação, 2006. 39-58 p.

TROYANO, C. Caminhos do Teatro Infanto-Juvenil. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 167-178, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005167> . Acesso em: 13 maio. 2023.

ZURAWSKI, Maria Paula Vignola . *A concepção de criança e infância e o teatro que se produz atualmente*. Disponível em: <http://cbtij.org.br/concepcao-de-crianca-e-infancia-e-o-teatro-que-se-produz-atualmente/> . Acesso em: 30 de setembro de 2022.

APÊNDICE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTOS
TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS, VOO DUPLO: UM
EXPERIMENTO

Eu Denise da Luz, CPF 650.680.509-97, RG 1.804-255, moradora à Rua Ernesto Kobarg, 45, Bairro São João, Itajaí, Santa Catarina, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade da cessão do uso de meu depoimento, especificados neste Termo de Autorização de Uso de Depoimentos, **AUTORIZO**, a pesquisadora Isabeli do Carmo Alves graduanda do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/CEART), a utilizar meu depoimento para fins científicos, de estudos e de divulgação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Teatro contemporâneo para crianças, Voo duplo: um experimento.”

 Documento assinado digitalmente
ISABELI DO CARMO ALVES
Data: 23/10/2023 20:24:34-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Pesquisador responsável pela entrevista

 Documento assinado digitalmente
DENISE DA LUZ
Data: 09/11/2023 12:49:47-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Entrevistada

Itajaí, 09 de novembro de 2023

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTOS
TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS, VOO DUPLO: UM
EXPERIMENTO

Eu, Rafael Matiuda Spinelli, CPF: 222849738-09, RG: 30054300-1_____
_____, morador à Servidão Portal da Mata, nº 200____, depois de
conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e
benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade da cessão do
uso de meu depoimento, especificados neste Termo de Autorização de Uso de
Depoimentos, **AUTORIZO**, a pesquisadora Isabeli do Carmo Alves graduanda do
curso de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina
(UDESC/CEART), a utilizar meu depoimento para fins científicos, de estudos e de
divulgação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Teatro contemporâneo
para crianças, Voo duplo: um experimento.”

 Documento assinado digitalmente
ISABELI DO CARMO ALVES
Data: 23/10/2023 20:24:34 -0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Pesquisador responsável pela entrevista

 Documento assinado digitalmente
RAFAEL MATIUDA SPINELLI
Data: 09/11/2023 13:02:13 -0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Entrevistado

Florinaópolis_____, 07 de Novembro de 2023

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTOS
TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS, VOO DUPLO: UM
EXPERIMENTO

Eu **SANDRA REGINA COELHO**, CPF **015 424 599-23**, RG_2918 348, morador à **RUA THADEU KOCK 181 CASA 2, RESSACADA - ITAJAÍ/SC**, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade da cessão do uso de meu depoimento, especificados neste Termo de Autorização de Uso de Depoimentos, **AUTORIZO**, a pesquisadora Isabeli do Carmo Alves graduanda do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/CEART), a utilizar meu depoimento para fins científicos, de estudos e de divulgação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Teatro contemporâneo para crianças, Voo duplo: um experimento."

 Documento assinado digitalmente
ISABELI DO CARMO ALVES
Data: 23/10/2023 20:24:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Pesquisador responsável pela entrevista

 Documento assinado digitalmente
SANDRA REGINA COELHO
Data: 11/12/2023 17:02:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Entrevistado

ITAJAÍ, 11 de dezembro de 2023