

NOÇÕES DE INFÂNCIAS, TEATRO INFANTIL E ABORDAGENS CONTEMPORÂNEAS

Notions of childhoods, theater for children and contemporary approaches

*Brenda Campos de Oliveira Freire
Neide das Graças de Souza Bortolini
Clóvis Domingos dos Santos*
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Resumo: Este artigo articula algumas noções de natureza sócio-histórica, educacional e psicanalítica de “infância” que determinam atividades artístico-culturais na contemporaneidade. Tais perspectivas, ao passo que revelam a complexidade do “teatro infantil”, incidem sobre a concepção plural de “infâncias”. A partir do estudo de um possível “teatro para as infâncias”, são abordadas algumas experiências cênicas realizadas, entre 2014 e 2017, em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Infâncias; Teatro Infantil; Cena BH.

Abstract: This article articulates some notions of a socio-historical, educational and psychoanalytical nature of “childhood” that determine artistic-cultural activities in contemporary times. Whereas revealing the complexity of “children’s theater”, these perspectives focus on the plural conception of “childhoods”. Stemming from the study of a possible “theater for children”, some scenic experiences carried out between 2014 and 2017, in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, are hereby discussed.

Keywords: Childhoods; Theater for Children; BH Scene.

Existem diversas concepções de “infâncias” que foram constituídas por caminhos históricos e sociais decorrentes dos processos de colonização europeia no território brasileiro, cujas heranças culturais podem ser observadas em várias áreas, seja na estruturação das relações econômicas e escravocratas, nas relações familiares que também daí decorre, e, ainda, na dimensão cultural que obliterou a presença de negros e indígenas, sobretudo pelo genocídio humano dos nossos povos ancestrais. As desigualdades sociais historicamente alicerçadas também deixam as suas marcas na estruturação das famílias e das escolas, incidindo no modo de ver, pensar e tratar a infância em seus vários estratos sociais, educativos e culturais.

Crianças de classes sociais distintas serão vistas e cuidadas de modos diferentes, mesmo que existam leis específicas de proteção desse segmento social. Aliás, a própria existência de leis que lhes conferem direitos denuncia as realidades que as rodeiam; exemplo disso é a determinação legal do direito de brincar, de estudar e de acesso aos bens culturais, em face da necessidade de suplantar as duras realidades do mundo do trabalho impostas a tantas delas. Há, inclusive, classes sociais em que os direitos das crianças não precisam ser lembrados, uma vez que elas vivenciam famílias estáveis economicamente e afetivamente, em que se observam claramente as necessidades básicas de saúde, de educação e de cultura.

Toda essa diversidade resulta em concepções distintas de infâncias, certamente advindas de caminhos históricos entrecruzados e marcados pelas mudanças de um mundo agrário e escravocrata para a vida urbana, industrial e assalariada, e daí para um mundo empresarial globalizado e tecnológico muito matizado, em que, no entanto, as desigualdades persistem ou, até mesmo, se agravam. Seguem-se, assim, algumas concepções de infância que se sobressaem, seja porque foram mais bem investigadas, seja por implicar aspectos educacionais, culturais e artísticos significativos na atualidade e que favorecem o diálogo com o chamado “teatro infantil”.

Dessa forma, são elencadas três concepções de infância, a seguir, que certamente incidem em processos criativos do teatro destinado às crianças, seus

familiares e que são determinantes para os encenadores, sem que se perceba, muitas vezes, a importância dessas noções já instauradas na sociedade. Tais concepções se encontram mescladas e emaranhadas em processos educativos, formais e não formais, artísticos e culturais: a particularização da infância na Idade Moderna, a infância na sociedade de consumo, que aponta a criança como alvo, e a infância enquanto concepção plural.

I.1- O surgimento do sentimento de infância na Idade Moderna

Segundo apontam os clássicos estudos de Philippe Ariès, em *A história social da infância e da família* (1981),¹ a criança na Idade Média compartilhava dos mesmos espaços e atividades dos adultos, e só bem posteriormente é que passa a ser segregada das famílias para que se prepare, antes de ser inserida no mundo adulto – no campo do trabalho, por exemplo. A nascente escolarização vai substituindo a aprendizagem familiar e comunitária e se torna, gradativamente, mais importante no processo de educação das crianças. A igreja, e seu aparato educativo acompanhado de moralização, passa a determinar o que é ou não adequado à educação das crianças. Assim, é apenas na Idade Moderna que se inaugura o “sentimento de infância e de família”.

A escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. [...] Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estenderia até nossos dias e ao qual se dá o nome de escolarização.

Essa separação – e essa chamada à razão – das crianças deve ser interpretada como uma das faces do grande movimento de moralização dos homens promovido pelos reformadores católicos ou protestantes ligados à Igreja, às leis ou ao Estado. Mas ela não teria sido realmente possível sem a cumplicidade sentimental das famílias [...]. A família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre os cônjuges e entre pais e filhos, algo que ela não era antes. Essa afeição se exprimiu sobretudo através da importância que se passou a atribuir à educação. Não se tratava mais apenas de

¹ Philippe Ariès (1914-1984) foi um importante historiador francês que estudou a família e a infância.

estabelecer os filhos em função dos bens e da honra. Tratava-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida. (ARIÈS, 1981, p. 11-12)

Ariès aponta, assim, com todas essas mudanças, o surgimento da noção da família nucleada, antes formada num contexto feudal, portanto, mais ampla naquele período. Assim, a infância, nesse surgente contexto familiar e religioso, passa a ser vista pelo viés da inocência e da pureza. A criança é percebida como desprovida de maldade, além de ser ignorante, devendo ser ensinada. Cria-se, então, uma associação da criança aos anjos, o que, de certa forma, corrobora o ideário de uma infância destacada da realidade e, quase sempre, feliz, segundo o qual a inocência deve ser preservada e a ignorância abolida, conforme sintetiza Ana Maria Clark Peres, a partir dos estudos de Ariès (PERES, 1999, p. 25-26).

Outras concepções de infância surgem, expressas em outros períodos históricos, em especial na Idade Moderna, a partir, por exemplo, do pensamento de Locke², com a ideia de criança enquanto “tábula rasa”, vazia de conhecimentos que devem ser nela inscritos. De outro modo, a sociedade estaria influenciada, por Rousseau³, com o princípio do “bom selvagem”, em que o homem nasceria bom e seria, aos poucos, corrompido pela sociedade. Tais pensamentos colaboram para o entendimento de que a criança, por ser vazia, precisa ser preenchida, ensinada, doutrinada pela sabedoria que vem do adulto, e, por ser pura, precisa ser protegida da maldade que está fora dela, no mundo. Nesse processo histórico, se desenvolveram propostas pedagógicas as mais diversas destinadas às crianças, e o próprio senso comum incorporou o pensamento voltado para a particularização da infância, percebendo, por conseguinte, a criança em seus vínculos de

² John Locke (1632-1704) foi filósofo inglês. Autor de *Um ensaio acerca do entendimento humano* (1690). Rejeitou as ideias inatas: a fonte de nossos conhecimentos seria a experiência, isto é, a sensação ajudada pela reflexão. (cf.: KOOGAN; HOUAISS, 1994, p. 1.328).

³ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi um escritor suíço de língua francesa e que teria vivido “entregue a si mesmo durante a sua infância, sem mãe, abandonado pelo pai, educou-se ao sabor das circunstâncias. [...] Rousseau elaborou uma doutrina da qual tirou todas as consequências: o homem é naturalmente bom, mas sua bondade foi corrompida pela sociedade: é preciso sempre que possível, voltar à virtude primitiva. [...] Renovou ideias na política e na educação, propôs novos temas na literatura, preparou as grandes mudanças políticas da Revolução Francesa e o advento do Romantismo” (KOOGAN; HOUAISS, 1994, p. 1.506).

dependência, devendo por isso mesmo ser sempre orientada por um adulto, embora nem sempre os adultos estejam suficientemente preparados para isso.

As ideias acima apresentadas surgem da associação de Locke e Rousseau, a partir da leitura de Maria Paula Vignola Zurawski, que afirma:

Os conceitos de “tábula rasa”, de John Locke, bem como o do “bom selvagem” de Rousseau, subsistem até hoje de forma muito forte em tudo que se refere à criança. Estão por trás de diversas obras – de teatro, inclusive – que veem a criança como sempre pura, dócil, carente de informação e formação, sendo o mundo certo o do adulto, que por sua vez deve apresentá-lo como sendo sempre belo e bom. Paradoxalmente também coexiste a ideia de que a criança é má e precisa ser corrigida a priori, através de lições de moral e de situações-exemplo. (ZURAWSKI, [S.l.: s.d.]; não paginado)

Dessa forma, artistas imbuídos dessas concepções tenderão a evitar assuntos que possam corromper essa pureza da criança ou causar sentimentos adversos, como raiva, revolta, culpa ou tristeza. Nesse sentido, artistas e pesquisadores, em todo o mundo, que se dedicam ao teatro para a infância e a juventude, têm investigado “temas-tabu”, abordando, prática e teoricamente, assuntos que ficam à margem das produções voltadas para crianças por serem considerados impróprios. São autores que apresentam importantes contribuições, tais como: a norte-americana de origem holandesa Manon van de Water, a finlandesa Katariina Metsalampi, a argentina Maria Inês Falconi e a dramaturga canadense Suzanne Lebeau. Esta última, conhecida por seus textos, que abordam temáticas densas para o público infantojuvenil, considera em uma entrevista concedida a Dib Carneiro Neto:

Eu rapidamente percebi que os adultos só aprovam inteiramente a representação da infância pelo teatro se isso for feito do jeito que eles conhecem e da forma como viveram a sua própria infância, ainda que suas memórias sobre isso já estejam difusas. Gostam de ver no palco só os valores educacionais nos quais acreditam e que usaram para educar os próprios filhos. Na maioria das vezes, ignoram o fato de que as crianças também veem tudo o que eles veem, porque afinal vivemos todos juntos e não há como separar os assuntos. (LEBEAU, 2018; não paginado)

Sendo assim, artistas que compactuam com essa visão de infância tenderão a criar obras que superprotegem as crianças, por meio da censura prévia a determinados temas, desconsiderando o fato de que a arte pode apresentar múltiplas visões do sujeito, no reconhecimento de situações complexas subjetivas, pessoais ou interpessoais. Além de criar um mundo paralelo que pretende ser ideal, tais obras se enveredam pelo excesso de didatismo. Nesse caso, ao olhar para a criança como alguém vazio e que precisa ser ensinado, supervaloriza-se a função didática da obra de arte, o que se sobrepõe à fruição da obra, fechando-se os olhos para as demandas individuais e para as questões essencialmente humanas que cada criança traz. Assim, serão encenados temas desejáveis somente à educação das crianças, restringindo-se, ainda, a obra a classificações etárias muito específicas, numa abordagem desenvolvimentista da educação.

Ao realizar a leitura de sinopses de espetáculos infantis, é bem comum perceber intenções didáticas em várias encenações, que, muitas vezes, afirmam incutir valores ou abordar temáticas importantes para a formação das crianças. Nota-se que a preocupação formativa, em muitos casos, aparece em primeiro plano, em alguns espetáculos, de forma até bem incisiva, em outros, de maneira mais velada, mas, de todo modo, a preocupação moralista, didática e educacional está bastante presente.

Sabe-se que toda experiência artística é educacional, por excelência, mesmo que não seja pedagógica. Entretanto, no contexto da mediação teatral (prática artística, social e política, que dentro do sistema das artes, busca articular a aproximação entre instituições, artistas, obras e espectadores), um grande esforço é despendido pelos estudiosos da área para que se encontre a justa medida entre a interferência do mediador e a recepção ativa do público, que deve encontrar espaço para empreender seu trabalho autoral de recepção da obra. Explicar a obra pode significar reduzi-la de suas múltiplas possibilidades, e o que os programas de mediação teatral buscam são estratégias e ações formativas que possibilitem uma variada fruição estética das obras, colaborando, assim, com a formação de espectadores. Mirian Celeste Martins, em seu artigo “Mediação cultural: [con]tatos expandidos”, nos leva a concluir que a explicação não deveria desviar para si a

atenção posta sobre a obra; antes, teria a tarefa de alargar o espectro de experiências estéticas, ampliando as possibilidades de recepção dos trabalhos, no sentido de valorizá-la enquanto uma atividade autoral: “Por mais relevante que seja, a resposta do outro não lhes serve completamente, pois o ato contemplativo é necessariamente autoral, exigindo uma produção pessoal” (DESGRANGES *apud* MARTINS, 2007, p. 142).

Nesse sentido, faz-se importante esvaziar as expectativas dos adultos sobre a recepção das crianças e permitir que a experiência estética proporcionada pela fruição seja o primeiro objetivo do contato entre público e espetáculo. As estratégias de mediação, por sua vez, contribuirão no sentido de munir os espectadores das chaves de leitura necessárias para o ato contemplativo.

Fruir autonomamente de um espetáculo teatral pode configurar-se numa prática crítica e reflexiva capaz de proporcionar às crianças que façam suas escolhas a partir de suas próprias demandas, interesses e individualidades, antes de pautá-las por necessidades criadas pela sociedade de consumo, que homogeneiza as infâncias. Essas necessidades criadas se pautam, muitas vezes, nas crenças adultas sobre o que deve ser oferecido às crianças, ou, ainda, aos muitos ícones criados pela mídia, conforme se demonstra a seguir.

I.2- A infância na sociedade de consumo

Uma segunda concepção de infância possível de ser observada na sociedade é aquela que encara a criança como alvo de consumo, o que se pode constatar em diversas áreas da indústria e do comércio, o que também reverbera nas produções culturais destinadas a esse público. É preciso ressaltar que todo trabalho, ao estreitar, pode ser inserido no mercado cultural e chegar até o público ao qual se destina, seja por meio de projetos culturais, venda direta ou bilheteria, inclusive para a essencial sobrevivência dos artistas. Entretanto, essa é uma concepção que pode ser constatada em espetáculos teatrais que se dirigem às crianças com a intenção primeira de ser sucesso de bilheteria, renunciando, muitas vezes, à pesquisa artística. Para tanto, recorre-se a histórias ou personagens que,

por si só, já se encontram consagrados entre o grande público, sejam aqueles amplamente difundidos pela mídia (televisão, cinema, internet), por vezes, repercutindo uma grande, mas momentânea fama, sejam os advindos de clássicos literários, frequentemente reeditados e reencenados.

Desse modo, regularmente, há um público que frequenta o teatro motivado por mídias populares, não pela busca da fruição da obra em si, mas, sobretudo pelos efeitos da propaganda de um ídolo que já se tornou referência para as crianças, especialmente como resultado do bombardeio das imagens televisivas, ou seja, por necessidades criadas pelos alcances da grande mídia comercial. Paulo Merisio sinaliza essa tendência, observável no contexto do teatro infantil:

Paralelamente ao processo de descoberta das possibilidades do teatro para as crianças, sabemos, permanece em atividade um teatro infantil viciado em **chavões**. Artistas que ainda acreditam que o teatro para este público-alvo é mais fácil de ser desenvolvido. [...] Assistiu-se ao surgimento de uma série de espetáculos que apelavam para o sucesso fácil de personagens clássicos, seja dos contos de fadas, de literatura infantil, de enlatados da TV ou de clássicos levados ao cinema pelos Estúdios Disney. (MERISIO, 2004 *apud* ASSIS, 2017, p. 17-18)

Dizer que o trabalho teatral se pauta por uma visão da criança como público de consumo não significa, necessariamente, dizer que são montagens mal executadas. Para se manterem competitivas no mercado, muitos produtores investem em criações grandiosas e bem cuidadas. Entretanto, o que se vê em cena nem sempre reflete um trabalho de pesquisa artística autoral ou experimental, e, muitas vezes, advém de temas reiteradamente endereçados às crianças ou se apresentam próximos das cópias ou adaptações daquilo que já foi criado em outros setores e que o público espera encontrar em cena.

Suzanne Lebeau alerta para a necessidade de se extrapolar esse universo criado pela sociedade de consumo como meio de proporcionar à criança uma visão crítica do mundo e da sociedade em que vive: “se lhes oferecermos só uma terrível visão comercial e simplista da vida, não conseguirão nunca ter a distância necessária para criticar o mundo – e ‘engolirão’ o modo consumista como sendo

algo normal e aceitável, já que só isso lhes foi proporcionado” (LEBEAU, 2018 *apud* FREIRE, 2020).

Nesse sentido, é importante intermediar as demandas imediatas das crianças que, muitas vezes, se mostram mais vulneráveis aos apelos midiáticos e publicitários, de forma a ampliar seu contato com poéticas e estéticas diversas, alargando, dessa forma, a visão de mundo e de vida, não somente delas, mas também de seus familiares ou dos educadores que as acompanham ao teatro, bem como do público em geral.

Vários espetáculos apresentam essa concepção de infância consumista, tanto por optarem pela encenação de ícones da mídia ou dos clássicos literários, quanto por se afastarem de uma releitura ou de uma nova abordagem, o que ocorre com uma criação autoral. A respeito dos textos clássicos, faz-se necessário ressaltar que são temas muito significativos e que atravessam gerações, por abordarem questões essencialmente humanas e que tocam profundamente em aspectos relativos à condição do sujeito. O problema consiste em suas constantes reedições que colocam em cena cópias daquilo já amplamente explorado e visto em infindáveis repetições, atendendo, por vezes, às expectativas de um mercado produtor que se afasta, cada vez mais, de práticas criativas.

I.3- Infâncias – uma concepção plural

A concepção de “infâncias” propõe o termo no plural, ao considerar sua diversidade, propondo que se olhe para cada criança como um ser único, com características e circunstâncias específicas. Consideram-se, assim, as diferentes infâncias que habitam diferentes realidades: meninas, meninos, moradores de grandes cidades ou dos interiores, crianças da classe média, moradores das periferias ou dos bairros pobres, moradores de condomínios fechados ou apartamentos em prédios luxuosos. Crianças que vivem institucionalizadas ou criadas em famílias muito diversas: educadas somente pela mãe, por avós, somente pela avó, por duas mães, pela tia, pelo padrinho, por dois pais, por pai e mãe, etc. Levam-se em conta, ainda, as variáveis físicas, psicológicas, afetivas,

geográficas, culturais e sociais, entre tantas outras, o que favorece o entendimento de que se trata de uma multiplicidade: infâncias.

A pesquisadora Marina Machado (2015), em seu texto “Infâncias no plural”, escrito para o caderno “Pensar”, do jornal *Estado de Minas*, considera que a percepção desenvolvimentista é apenas uma das noções possíveis, propondo o viés filosófico, à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty, para conceber “infâncias” no plural:

Nesse modo de pensar e agir não existe “o bebê”, ou “a criança de um ano”; existem Paulo, Antonio, Pedro Henrique, Natália... Quem são eles? Como vivem? Como se relacionam consigo mesmos, com os outros e com o mundo compartilhado? São essas as perguntas da chamada via longa, caminho de compreensão da criança e da infância.

O cotidiano revelador dessa abordagem é o esvaziamento de expectativas com o desenvolvimento por etapas ou faixas etárias para, assim, proporcionar, adultos que somos, uma atmosfera relacional na qual a criança possa “ser o que ela é”, mas sem nunca deixá-la à deriva. (MACHADO, 2015, p. 2)

A abordagem da infância em etapas, advinda de entendimentos equivocados acerca de teorias da psicologia e da pedagogia, está presente em muito daquilo que se destina à infância, sejam obras artísticas, brinquedos, roupas, etc. Assim, vários trabalhos artísticos, em todas as áreas – teatro, cinema, literatura, dança –, ficam comprometidos por esse viés pseudopedagógico – ou mesmo limitado –, por não compreenderem a diversidade das formas de entender e sentir das crianças em contextos culturais distintos.

Além disso, ao se pautar também pelo viés da psicanálise, entre outros campos teóricos, tal concepção considera a infância enquanto constituição humana, ao compreender que ela está presente nas pessoas em qualquer idade, sendo um eixo do sujeito do inconsciente. Considerar a infância como passado, presente e futuro, simultaneamente, sugere também que as obras possam ser compartilhadas com todos os públicos, pois o mundo artístico é espaço de interação entre crianças e adultos acerca de temas essencialmente humanos que podem ser do interesse de todas as pessoas ou de cada um.

A psicanálise permite, ainda, a leitura da criança vista por uma disposição perverso-polimorfa, o que significa admitir a presença de vários aspectos da sexualidade na criança, questionando a ideia angelical assexuada. Freud apresenta, a partir da análise de adultos, faces do infantil, desconstruindo a visão romantizada da criança que traz apenas sentimentos belos e bons. Assim, dimensiona a criança a partir de uma complexa visão de sujeito, movido entre pulsões de vida e de morte, que é curioso e pesquisa a diferenciação sexual bem cedo, e inclusive constrói hipóteses sobre a concepção da vida e o nascimento dos bebês, entre outras, de forma espontânea. Nos dizeres de Léia Prizskulnik, “a criança que Freud descortina sente tristeza, solidão, raiva, desejos destrutivos, vive conflitos e contradições, é portadora de sexualidade, escapa ao controle da educação” (PRISZKULNIK, 2004, p. 72).

Torna-se, portanto, necessário dialogar sobre tudo isso que a criança traz, escutar suas demandas e compreendê-la como um ser complexo e cheio de ambiguidades, com desejos próprios, dotada de sexualidade, entre pulsões que podem levar a disposições perversas mutantes, tais como o exibicionismo e o voyeurismo, ou mesmo o prazer em atos de crueldade, como aqueles que se manifestam em diversos jogos infantis, mais ou menos velados, envolvendo afetos os mais diversos, ou, ainda, nas atrocidades com crianças menores, mais fracas, ou com animais. Daí a importância de se abordar diversos temas considerados tabus no teatro infantil, e criar estéticas tão plurais quanto as noções de infância e os seus múltiplos modos de se constituir em um universo de conflitos, medos, angústias e, também, prazeres, afetos e alegrias.

Ao pluralizar a ideia de infância, sugere-se que se multiplique o teatro que a elas é destinado, uma vez que já não se admite mais apenas uma possibilidade de “teatro infantil”. Assim, o teatro para as infâncias se ocupa, primeiramente, com a fruição da obra, antes da função didática, tentando se afastar da perspectiva moralista; busca uma recepção dialógica para além da visão comercial, com uma abordagem estética em diálogo com a ética de viver coletivamente. Assim, é desejável que se investigue múltiplas possibilidades, tanto com relação às formas,

quanto aos conteúdos veiculados, aos significantes, significados reconfigurados no signo teatral e suas múltiplas concepções.

II- O teatro infantil e a cena contemporânea em Belo Horizonte

A partir de experiências teatrais vivenciadas entre 2014 e 2017, no âmbito da criação, produção e crítica teatral, especialmente em Belo Horizonte, o que representa bem a região Sudeste (importante eixo cultural nacional), apresenta-se a seguir um panorama do crescimento, tanto em número, quanto em estéticas de espetáculos de teatro infantil nesse contexto. Ao se contemplar algumas obras teatrais voltadas para o público infantil nesse intervalo de tempo e a partir das contribuições de estudiosos desse gênero teatral, foram sendo identificadas as relações entre as encenações e as noções de infância subjacentes, sejam aquelas que resultam de contextos sócio-históricos, ou daquelas que advêm das teorias do desenvolvimento ou, ainda, das teorias do inconsciente, evitando, portanto, a análise das produções de viés apenas comercial.

Em seu livro *A linguagem no teatro infantil*, Camarotti (2005) observa três problemas desse contexto: descaso do adulto com relação à inteligência da criança, descaso da classe teatral com o teatro infantil, encarando-o como um degrau para se galgar na profissão e chegar ao teatro adulto, e à comercialidade, ao se considerar o teatro infantil apenas como fonte de lucro (CAMAROTTI, 2005, p. 16). Desses problemas, decorreria uma atitude de menosprezo perante o teatro infantil, as crianças, seus familiares e a cultura.

Já a discussão e pesquisa no que diz respeito à linguagem do teatro infantil especificamente, que é da maior necessidade e urgência, têm sido de muito pouca monta e de muito pouco resultado. Tudo isso, naturalmente, provocado pelas razões que atingem toda e qualquer produção relativa à criança, sendo esta ainda, em nossa sociedade vista como elemento insignificante, um simples projeto de adulto, no mais, em algumas situações, um bom e vantajoso meio de alcançar lucro. (CAMAROTTI, 2005, p. 15)

Em 2014, foram vistas e analisadas⁴, em Belo Horizonte, cerca de quarenta produções estreantes destinadas ao público adulto, e apenas seis estreias voltadas para o público infantil. O simples dado quantitativo já leva, inevitavelmente, a indagar como a infância vinha sendo tratada pelas produções cênicas para crianças na região. Além das noções de infância subjacentes a essas produções, esse dado quantitativo, isolado, pode ser indicador ainda da falta de incentivo para obras destinadas a esse público-alvo, o que aponta para a necessidade de se pensar políticas públicas efetivas que fomentem a pesquisa e a produção no contexto do teatro para crianças, reverberando em um maior quantitativo de montagens, circulações, festivais, etc.

Ao se lançar um olhar para as obras teatrais voltadas para o público infantil, pode-se compreender como as crianças são percebidas pelos criadores de tais espetáculos, através das encenações. Nesse sentido, é bem esclarecedora a afirmação de Marina Marcondes Machado, ao dizer que “a cada noção de infância e criança corresponde um modo de ser, estar e agir da comunidade adulta” (MACHADO, 2014, p. 4). Felizmente, no decorrer desses anos, se pôde observar que, embora num movimento ainda incipiente, algumas iniciativas começaram a apontar novos caminhos para o teatro infantil e cada uma delas retrata um posicionamento cultural e social dos criadores em relação à forma como compreendem a infância.

Entre os anos de 2014 e 2017, foi analisado presencialmente um total de 27 espetáculos infantis estreantes que cumpriram temporada na cidade de Belo Horizonte. Faz-se importante ressaltar que esse número não representa a quantidade total das estreias na cidade nesse intervalo de tempo.

⁴ A análise dos trabalhos foi possibilitada, em grande parte, pela participação de uma das autoras deste artigo na composição da comissão do Prêmio COPASA SINPARC (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais) de Artes Cênicas de Minas Gerais, nos anos de 2014, 2015 e 2017. Em 2016, a premiação não aconteceu por falta de patrocínio. Promovida pelo Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais, se propõe a ser um prêmio estadual, entretanto, para que possam ser analisados pela comissão avaliadora, os espetáculos estreantes devem fazer temporada na cidade de Belo Horizonte, o que acaba centralizando bastante as avaliações nas estreias oriundas da capital mineira.

Dentre os espetáculos analisados, buscou-se observar as mais diversas propostas, que refletem suas concepções de infância e, conseqüentemente, de crianças, de forma que foi possível elencar algumas categorias:

- a. Espetáculos baseados em ícones da mídia, trabalhos com forte apelo comercial, com a exploração de personagens que são sucessos ocasionais da programação infantil televisiva e da internet;
- b. Espetáculos baseados nos textos literários clássicos, sucessivamente reeditados e reencenados;
- c. Espetáculos musicais, que têm a música como elemento fortemente presente durante todo o espetáculo, mas preservando as particularidades dos elementos da cena⁵;
- d. Espetáculos autorais, que propõem uma dramaturgia inédita para crianças;
- e. Espetáculos experimentais, que se lançam à pesquisa, buscando trilhar caminhos pouco percorridos no campo do teatro infantil.

Faz-se necessário ressaltar, entretanto, a função estritamente didática dessas categorias, pois se sabe que os espetáculos são complexos orgânicos que podem ser vistos e entendidos de diversas formas, concentrando mais do que quaisquer definições compreenderiam, não sendo nítidas as margens da crítica. De outro modo, tais categorias de apreciação podem ser recompostas entre si, considerando que há espetáculos que podem resultar da reunião de mais de uma das caracterizações elencadas.

Reconhecendo a importância da diversidade de propostas apresentadas e a riqueza que isso configura no cenário do teatro infantil, este artigo opta por realçar trabalhos autorais e experimentais que apontam caminhos possíveis para novas propositivas no atual contexto, na busca de abordar o campo da experimentação

⁵ Em seu *Dicionário de teatro*, Pavis define da seguinte forma o verbete “Teatro musical”: “Essa forma contemporânea (a ser distinta da opereta ou da comédia musical) se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt Weill e B. Brecht). [...] O teatro musical é um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais” (PAVIS, 1999, p. 392).

como uma “estética em processo” que cria uma linha de fuga aos espetáculos já com fórmulas mais elaboradas.

O experimentalismo cênico pode propiciar que o teatro infantil se aproxime do que tem sido investigado na cena contemporânea, desdobrando-o em múltiplas propostas a partir das contribuições advindas, por exemplo, do teatro performativo ou com elementos do teatro denominado pós-dramático. A definição de “experimento cênico” é assim expressa no *Léxico de pedagogia do teatro*:

Atividade cênica de caráter prático reflexivo e processual intermediária entre o exercício ou jogo de sala de aula, de ensaio ou de laboratório, e a formalização do espetáculo teatral propriamente dito, que tem por finalidade a experimentação de elementos, aspectos ou etapas do processo de aprendizagem cênica ou criação artística.

De modo geral, o experimento cênico caracteriza-se pela pesquisa (prática e reflexiva), exposição (pública ou restrita) e compartilhamento de um momento privilegiado ou fixado, sob qualquer critério, do desenvolvimento do processo de criação cênica, com vistas à exploração e ao debate dos seus limites e possibilidades expressivas e estéticas. (SANTOS *in* KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p. 72)

Nessa perspectiva da experimentação, exposição e compartilhamento assinalados pelos autores, os espetáculos experimentais investigam e apontam novos itinerários para o teatro infantil, sugerem concepções de infâncias ao romper com temas-tabu e inauguram novas estéticas para as crianças.

Em um contexto marcado por tantas formas já sabidas de se fazer teatro, investigar novas possibilidades pode ser desafiador também do ponto de vista da aceitação do público, que, muitas vezes, espera encontrar as formas e conteúdos usuais, apropriados à visão que têm da infância. Nesse sentido, o experimento cênico, aliado a estratégias de mediação, pode expandir a realidade do teatro infantil, contribuindo, ainda, para a formação de público.

Se em 2014 houve poucas produções (apenas seis estreias) no cenário do teatro infantil na cidade de Belo Horizonte, já em 2015, fica nítido o crescimento do número de montagens de espetáculos autorais (10 estreias), o que já demonstra uma diferença no pensamento dos artistas em relação ao ano anterior, ao

arriscarem-se mais na criação, em vez de recorrer ao imperativo da reedição de clássicos destinados para o público infantil, conforme os ditames da mídia televisiva e da internet. Os espetáculos, em sua maioria, deixaram o cunho didático ou moralista predominantemente usado nesse gênero teatral e apostaram na fruição estética.

Se comparado com o ano de 2014, a extensa lista de 25 espetáculos estreantes em 2016⁶ já diz muito sobre o crescente interesse pelo teatro infantil na capital mineira e toda a região. Entre muitas estreias com caráter comercial e o fenômeno dos *Pocket shows*, que são versões resumidas de espetáculos musicais, adaptáveis a eventos e festas, surgem preciosas contribuições de espetáculos experimentais que se propõem a fazer novas escolhas para o teatro infantil. Entre os espetáculos vistos, destacam-se três por sua contribuição experimental: “O pequeno”, “João de Barros” e “A festa do pijama”. É importante ressaltar que, dentro de uma ampla produção, a análise que se segue é apenas um recorte a partir de alguns trabalhos apreciados, o que caracteriza a incompletude desse panorama.

Em “João de Barros”, espetáculo do grupo Mamãe tá na plateia⁷, dirigido por Fabrício Trindade, o dramaturgo Raysner de Paula se inspira na poesia de Manoel de Barros para escrever um texto para crianças, apostando na sua capacidade de fruição poética e política de um espetáculo. Importante destacar que se trata de um monólogo, algo incomum de se encontrar no teatro infantil. Em seu cenário e figurino, materiais não estruturados, como sucatas, ganham diversos significados e os objetos são transformados, metaforicamente. Temas tais como morte, política, sexualidade, conflitos étnicos e feminismo são abordados com ludicidade. A obra tem caráter performativo, com o ator Charles Valadares, que compreende o ato de interpretar como a proposta de “brincar de ser” em cena e, assim, convida as crianças a irem ao palco para brincar também, abrindo espaço para o inusitado no espetáculo.

⁶ Justamente nesse ano, o SINPARC não conseguiu patrocínio para a realização do prêmio, logo, por esse motivo, poucas foram as estreias assistidas presencialmente, mas o que foi visto demonstra que este foi um ano importante para a cidade quanto à realização de espetáculos teatrais.

⁷ Mamãe tá na plateia: <<https://www.facebook.com/mamaetanaplateia/>>. Acesso em: 10 set. 2020.

“O pequeno”⁸, dirigido por Robson Vieira, também é um monólogo. A dramaturgia traz memórias da vida do ator Cláudio Márcio, que comemora, com esse espetáculo, 25 anos de carreira. Trechos de *O pequeno príncipe* (Saint Exupéry, 1943) também permeiam essa história. A encenação aposta na experiência sensível das crianças, propondo imagens e sonoridades que extrapolam a recepção lógico-temporal da obra, que apresenta uma dramaturgia não linear e que opera através de elementos como intertextualidade, depoimento pessoal e autoescrituras performativas.

“A festa do pijama”, uma realização do Grupo Oriundo⁹, teve a direção de Anna Campos e investe na fruição de um público de todas as idades. A apresentação cênico-musical traz muitas características de um show, no qual são apresentadas músicas que poderiam estar inscritas no contexto de uma “festa do pijama”, descrevendo situações atinentes ao universo das crianças. Pequenas transgressões como a pirraça, o uso de palavras consideradas impróprias, além de brincadeiras múltiplas que os atores fazem entre si e com o público, estão presentes nesse espetáculo. Os atores se colocam em cena utilizando seus próprios nomes de registro e, algumas vezes, cantando histórias de memórias de infância, explorando possibilidades abertas pelo viés autobiográfico na cena contemporânea. O cenário é composto principalmente pela iluminação e projeções no ciclorama, exibindo animações diversas que incluem críticas políticas e sociais, caricaturas dos atores em cena e fotos reais deles mesmos quando crianças ou quando adultos, apresentando, assim, documentos em cena e causando a tensão entre real e ficcional, típica do teatro performativo. Tudo isso vem revelando que o território do teatro infantil é um vasto campo para o teatro experimental, que pode abarcar as pesquisas contemporâneas.

A valorização do gênero do teatro infantil é um caminho irrefreável e, aos poucos, consolidam-se novas propostas nesse universo e projetos significativos surgem a cada ano. Em outubro de 2017, o já estabelecido projeto “Janela de

⁸ “O pequeno” – Ficha Técnica: atuação de Cláudio Márcio; direção e dramaturgia de Robson Vieira; trilha sonora de Dário Marques e Samuel Marques; figurino de Daniel Ducato; cenário de Cláudio Márcio e Robson Vieira; produção executiva de Patrícia Ferreira; projeto gráfico de Felipe Cassiano.

⁹ Grupo Oriundo: <<https://www.facebook.com/grupooriundo/>>. Acesso em: 10 set. 2020.

dramaturgia”¹⁰ realizou em Belo Horizonte uma edição especial: “Teatro para crianças e adolescentes”, com a participação de inúmeros dramaturgos da cidade.

O projeto do SESC CECAD – Centro de Criação para Atores e Diretores¹¹, ainda de 2017, teve coordenação do Grupo Oriundo e apresentou como proposta investigar o teatro para crianças e adolescentes em cinco montagens dirigidas por artistas da cidade. O Projeto “Oficinão”, do Galpão Cine Horto¹², que se propõe a ser uma residência artística para atores recém-formados, também se dedicou ao teatro infantil. Pode-se perceber, dessa forma, a inserção do teatro infantil no bojo de significativos projetos artístico-pedagógicos da cidade.

Entre os espetáculos estreados, continuam surgindo aqueles que buscam investigar novas possibilidades nesse universo – “Mari e Celi estão na cidade”¹³, de Marina Machado e Celinha Braga, “Brinquedorias”, do Projeto Serelepe da UFMG¹⁴, “Berenice e Soriano”¹⁵, dirigido por Fernanda Vianna, e “Concerto para bebês”¹⁶, dirigido por Cássio Pinheiro. Podem-se notar, entre eles, duas tendências: os espetáculos que entendem que crianças e adultos compartilham um mesmo universo e, portanto, propõem obras apazíveis a todos os públicos, e aqueles que subdividem a infância em várias etapas, propondo pesquisas específicas para bebês, crianças pequenas, crianças mais velhas, pré-adolescentes e adolescentes.

Pode-se afirmar que 2017 foi um ano marcado por produções muito cuidadosas de espetáculos teatrais voltados para crianças. Uma abordagem

¹⁰ “Oito autoras e autores de Belo Horizonte – Adélia Carvalho, Assis Benevenuto, Byron O’Neill, Cris Moreira, Francisco Falabella Rocha, Marina Viana, Raysner de Paula e Sérgio Abritta – desenvolveram textos inéditos que foram apresentados durante o mês de outubro no Sesc Palladium. Além das leituras, a edição promoveu um Laboratório de Dramaturgia Infanto-juvenil e uma mesa-redonda sobre escrita teatral para crianças e adolescentes”. Cf.: <<https://janeladedramaturgia.com/>>. Acesso em: 10 set. 2020.

¹¹ “O Centro de Criação para Atores e Diretores – Cecad é um núcleo de formação para atores e diretores com atividades fundamentadas na criação, composição e apresentação de cenas teatrais e, nos anos de 2017/2018 foi voltado para o teatro infantil. A proposta visou contribuir para o desenvolvimento técnico e artístico das funções de ator e diretor, com atividades que permeiam as duas funções, a fim de valorizar produções teatrais para a infância. A coordenação desta edição foi do Grupo Oriundo de Teatro. Ao final do curso, foram apresentados trabalhos artísticos resultantes do processo no Teatro de Bolso do Sesc Palladium”.

Cf.: <http://www.sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/centrais/central_de_programacao/programacao_aberta/cultura++programacao/centro+de+criacao+para+atores+e+diretores+cecad>. Acesso em: 10 set. 2020.

¹² Centro Cultural Galpão Cine Horto: <<https://galpaocinehorto.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 2020.

¹³ Página do espetáculo: <<https://www.facebook.com/mariyeceliestaonacidade/>>. Acesso em: 5 set. 2020.

¹⁴ Projeto Serelepe: <<http://programaserelepe.blogspot.com/>>. Acesso em: 5 set. 2020.

¹⁵ Oitis Produções: <<https://www.oitis.com.br/berenice-e-soriano>>. Acesso em: 5 set. 2020.

¹⁶ Página do espetáculo: <<https://www.facebook.com/ConcertosParaBebesBrasil/>>. Acesso em: 5 set. 2020.

desses espetáculos, ainda passível de análise, é a musicalidade dos trabalhos estreantes naquele ano. O espetáculo “Brinquedorias” caracteriza-se como experimental por investigar sonoridades bastante sutis e alternativas, pouco exploradas no teatro infantil, contexto em que é comum encontrar propostas de sonoridades estridentes, melodias conhecidas das crianças e registros vocais caricatos para personagens também caricatas. Em “Brinquedorias”, entretanto, são explorados sons com baixa intensidade, instrumentos convencionais e alternativos (escaleta, violão, pratos, xilofone, reco-reco, viola, instrumentos de brinquedo, tambor, pau de chuva, triângulo, rabeca, etc.) e sonoridades extraídas das mais diversas materialidades não estruturadas (garrafas PET de tamanhos variados, colheres, sementes, percussão corporal, etc.).

Outros espetáculos apresentam músicas que confiam na potência sensível e intelectual das crianças, e também são executadas com excelência, como é o caso de “Para Chicos”, do grupo Maria Cutia¹⁷, que tem direção de Lira Ribas e apresenta músicas de Chico Buarque, transpondo o universo da música popular brasileira para o teatro infantil; “Mari e Celi estão na cidade” e “Berenice e Soriano” recorrem ao cancionero popular de músicas infantis e ganham o público com músicas já sabidas das crianças, executadas ao vivo e com múltiplos instrumentos executados pelos atores, que tocam e cantam em cena e também se revezam na função de banda musical.

Muito ainda precisa ser feito no sentido de se criar espaços de pesquisa, reflexão, fomento, produção e circulação dos espetáculos infantis, que continuam fortemente determinados pelas demandas de um mercado dominado por concepções de infância que restringem as obras à condição de ferramenta ou de mercadoria, desconsiderando o potencial da obra de arte de proporcionar uma experiência estética que pode ser liberta de tabus ou lições de moral, mesmo quando voltada para crianças. Entretanto, ao se observar a trajetória do teatro infantil na cidade de Belo Horizonte, entre os anos de 2014 e 2017, fica evidente o crescimento das propositivas em diversos aspectos: num primeiro movimento, o considerável aumento das estreias de espetáculos destinados às crianças em

¹⁷ Grupo Maria Cutia: <<http://www.mariacutia.com.br/>>. Acesso em: 5 set. 2020.

2015; depois, em 2016, o crescimento das propostas autorais e algumas propositivas experimentais; e, por fim, em 2017, esse movimento de valorização do teatro infantil chega a ecoar em diversos projetos da cidade já bastante estabelecidos, que passam a contemplar as crianças em suas programações, tais como os já citados “Janela de dramaturgia”, “Projeto Oficínio” e “SESC – CECAD”. Apesar de constatar a manutenção dos espetáculos musicais, daqueles baseados nos textos clássicos e em ícones da mídia, como a grande maioria das estreias no contexto geral, as proposições investigativas vêm crescendo ano após ano. Esse fato pode ser atribuído à presença crescente de cursos de formação de atores na cidade e de professores nas universidades que realizam suas pesquisas voltadas para as crianças e colocam o teatro infantil em pauta no contexto acadêmico.

III- Considerações finais

A concepção plural de infâncias, pensada no âmbito do teatro, pode também servir ao contexto educacional. A noção de “infâncias” se afasta da ideia de criar para a criança um mundo ideal ou feliz, onde tudo sempre termina bem, evitando lições de moral simplistas ou posicionamentos maniqueístas que dicotomizam a realidade em “bom” ou “mau”. Dessa forma, busca-se estimular o potencial crítico e questionador da criança, assim como a sua capacidade de lidar com sentimentos de angústia, dor, raiva, crueldade e frustração. Ao se permitir a fruição artística, é possível defrontar a criança, seus familiares e educadores com situações complexas postas pelo mundo; é dada uma oportunidade para que se compreenda que na vida, por vezes, é necessário se posicionar, duvidar, questionar, processar sentimentos e se refazer.

Enfim, há a possibilidade de se ampliar repertórios simbólicos não apenas das crianças, mas de seus familiares ou educadores, que tantas vezes os acompanham ao teatro, ou mesmo outros adultos que comparecem sozinhos a um espetáculo que contemple todos os públicos. Vale lembrar que, na maioria das vezes, são os adultos que escolhem os espetáculos que serão vistos pelas crianças.

Este é o complexo campo das mediações culturais, compreendidas como processos muito além da simples explicação ou elaboração fechada sobre um trabalho, como uma ponte que permite a aproximação viva e criativa entre fruidores (crianças, pais e professores) e criadores, através da “noção de parceria”, conforme foi definida por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo:

É indispensável que cada um seja capaz de apreender plenamente o ponto de vista do outro; é só quando as competências e olhares se cruzam que a aliança se torna efetiva. Ela implica, entre outras disponibilidades, a de ser capaz de se despir de certezas já conquistadas e se dispor a uma aventura inédita. (PUPO, 2011, p. 121)

Nesse aspecto, o teatro para as infâncias se aproxima das possíveis abordagens contemporâneas, nas quais os espectadores também são construtores dos inúmeros sentidos das obras, podendo lançar sobre elas leituras até então insuspeitadas ou até mesmo podendo discordar ou problematizar suas temáticas e linguagens. Retoma-se, assim, a ideia da infância pela dimensão da recriação de realidades possíveis.

Mais do que se pensar apenas num ato de contemplação de uma obra, abre-se, na fruição estética, a possibilidade de uma produção autoral por parte do espectador, seja uma criança ou um adulto. As proposições autorais e experimentais trazidas por espetáculos infantis, em diálogo com artes contemporâneas, podem, num primeiro momento, produzir certo estranhamento e incômodo, tanto para crianças quanto para adultos, por não reconhecerem ali seus códigos referenciais de linguagem artística e, dessa forma, apresentar alguns desafios aos seus repertórios. Daí a importância do campo da mediação teatral, seja através das conversas e debates após os espetáculos, seja através de atividades artísticas, como oficinas de iniciação teatral e, até mesmo, a produção de seminários e cursos para pais e educadores, buscando assim ampliar o debate sobre a diversidade de linguagens cênicas para as infâncias.

Sobre o desenvolvimento da criança, Coutinho e Moreira (1998) observam que, na infância, o sujeito não é capaz de satisfazer seus próprios desejos e

necessidades (físicas e psicológicas), sendo dependente de um adulto para mitigá-los. Assim, a figura adulta responsável por aquela criança representa a autoridade e a lei na regulação dos impulsos infantis e a sua vontade é introjetada de maneira acrítica pela criança, por meio das normas, leis e proibições paternas. Somente ao desenvolver a capacidade de julgamento moral autônomo, é que as crianças se tornam capazes de questionar essas regras impostas. Sobre essa situação, as autoras advertem:

O que ocorre, muito frequentemente, é que os pais não educam os seus filhos para o enfrentamento de conflitos originados nesse processo. O que a maioria dos pais espera é que os filhos lhes obedeçam e sigam os seus preceitos e normas familiares, sem contestação. Este comportamento de obediência e submissão acrítica, esperado e desejado pelos pais, tem um efeito nocivo no processo de desenvolvimento da criança. Obedecer, simplesmente, para não entrar em conflito, ou obedecer para não perder o amor dos pais (Se você fizer assim, a mamãe vai ficar triste...) pode resultar num processo de fragilização da personalidade, processo de aceitação passiva e não crítica da autoridade “inquestionável” de certas instituições como a Igreja, o Estado, o partido político, entre outras. (COUTINHO; MOREIRA, 1998, p. 132)

Fica nítida, então, a importância de se abrir espaço para que a criança desenvolva seu senso crítico e questionador, mesmo que essas qualidades possam parecer inconvenientes ao adulto – que gostaria de ter total controle sobre ela, permanecendo inquestionável –, e as lições de moral favorecem essa recepção passiva e acrítica de normas e convenções sociais pré-estabelecidas. O teatro poderia auxiliar na educação das crianças, no sentido de provocar reflexões e desdobramentos de novas formas de pensar, agir e reinventar-se na sociedade. No caso do teatro para as infâncias, em diálogo e fricção com a arte contemporânea em seus aspectos, tais como experimentação, processualidade e diversificação de formas e conteúdos, as possibilidades se tornam mais animadoras e também mais desafiadoras. Recepção e criação entram em movimento duplo e se afetam, produzindo, assim, novas espectralidades e produções de infância, de arte e de mundo.

É muito importante, ainda, que artistas e educadores se conscientizem do potencial que a arte tem para contribuir com a formação desse sujeito crítico, pensante e questionador. Para tanto, o cuidado na escolha das obras a serem apresentadas às crianças é de fundamental importância, para que não se fortaleça apenas a indústria cultural, que coloca os interesses econômicos à frente do direito da criança de viver o momento presente de sua existência, fruindo de um espetáculo pela experiência estética que ele pode proporcionar. É desejável que se questione, ainda, escolhas pautadas apenas pelos conteúdos curriculares a serem desenvolvidos, uma vez que essa premissa pode esvaziar a fruição poética, pois, certamente, uma experiência artística realmente significativa irá contribuir com a formação das pessoas, sejam crianças ou adultos intermediadores.

Nesse contexto, é possível e necessária uma junção entre a arte e a educação, numa relação em que nenhuma se subordine à outra. A arte pode ser uma oportunidade outra, externa ao contexto escolar, a possibilitar uma vivência que apenas ela tem a oferecer – que é a experiência estética – e, a partir dela, favorecer o desenvolvimento da criança por promover reflexões imediatas ou posteriores, inclusive pelas possibilidades da mediação teatral, antes e depois da vivência do espetáculo a ser conduzido pelos artistas ou pelos educadores envolvidos nas encenações.

Recebido em 31/01/2021

Aceito em 20/03/2021

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSIS, André Ferraz Sitônio de. **Processos coletivos no teatro para crianças: dramaturgia, encenação e suas relações autorais**. [manuscrito], 2017.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 3. ed. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005.

COUTINHO, Maria Tereza da Cunha; MOREIRA, Mércia. **Psicologia da educação: um estudo dos processos psicológicos de desenvolvimento e**

aprendizagem humanos, voltado para a educação. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
FREIRE, Keu. **Teatro e infância(s)**. Blog Mistura – Teatro, produção e memória, post 06, 18 de junho de 2020. Disponível em <<https://www.misturateatro.com/post/teatro-e-inf%C3%A2ncia-s>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio. **Koogan/Houaiss** – enciclopédia e dicionário ilustrado. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1994.

LEBEAU, Suzanne. Papo da vez – Suzanne Lebeau: “Quem sai chocado do teatro são os pais, nunca as crianças”. **Pecinha é a vozinha**. Entrevista concedida a Dib Carneiro Neto, em 27 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<http://www.pecinhaeavozinha.com.br/suzanne-lebeau-papo-da-vez/?fbclid=IwAR3NlyRx5QuzHfftZZQ3fwB6M7yuHQmNwpTcNWzWxbW-aca06YoMcGjydfc>>. Acesso em 11 jun. 2020.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 1999.

MACHADO, Marina Marcondes. Infâncias no plural. Estado de Minas, Belo Horizonte, 10 de janeiro de 2015. Caderno Pensar, p. 2.

MACHADO, Marina Marcondes. Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte). **Revista Aspas**, Brasil, v. 4, n. 2, p. 3-14, dec. 2014. ISSN 2238-3999. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/85291>>. Acesso em: 14 set. 2020.

MARTINS, Mirian Celeste. Mediação cultural: [con]tatos expandidos. In: _____; EGAS, Olga; SCHULTZE, Ana (orgs.). **Mediando [con]tatos com arte e cultura**. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/ Unesp, 2007. p. 139-152.

MERISIO, Paulo. A linguagem do teatro infantil. In: MACHADO, Irley *et al.* **Teatro: ensino teoria e prática**. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 129-138.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERES, Ana Maria Clark. **O infantil na literatura**: uma questão de estilo. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PRISZKULNIK, Léia. A criança sob a ótica da Psicanálise: algumas considerações. **Psic**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 72-77, jun. 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-73142004000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jan. 2019.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação artística, uma tessitura em processo. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, UDESC, v. 17, n. 2, p. 113-121, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Vera Lucia Bertoni dos. In: KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JR., José Simões de (coord.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 72-73.

ZURAWSKI, Maria Paula Vignola. **A concepção de criança e infância e o teatro que se produz atualmente**. [S.l.: s.d.]. Não paginado. Disponível em: <<https://cbitij.org.br/concepcao-de-crianca-e-infancia-e-o-teatro-que-se-produz-atualmente/>>. Acesso em: 28 jun. 2017.