

**A NARRATIVA NO TEATRO INFANTOJUVENIL:
TEORIA, ANÁLISE E PRÁTICA**

Lucas de Carvalho Larcher Pinto¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo investigar a maneira como a narrativa vem sendo utilizada como texto teatral em espetáculos voltados para criança e jovens, principalmente por grupos da cidade de Uberlândia-MG. Para isso, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre o Teatro Infantojuvenil, assim como a observação e a análise de três produções teatrais da cidade citada acima, com o intuito de relacionar a teoria estudada com a prática teatral observada no local em que a pesquisa se desenvolveu. Além disso, foram realizadas entrevistas com os artistas envolvidos nas produções analisadas, gerando o material intitulado *Caderno de Entrevistas*, fonte anexa a este trabalho, e que permitiu eleger o narrador como eixo de uma possível linguagem utilizada na amostra de espetáculos selecionados.

PALAVRAS CHAVE: Teatro; Infantojuvenil; Narrativa.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo investigar como la narrativa ha sido utilizada como texto teatral, en espetáculos dirigidos a niños y jóvenes, principalmente por los grupos en Uberlândia-MG. Para esto se realizó una revisión de la literatura sobre el Teatro Infantojuvenil, así como la observación y el análisis de tres producciones teatrales de la ciudad antes mencionada, con el fin de relacionar la teoría estudiada con la práctica teatral observado en el sitio donde se desarrolló la investigación. Además, se realizaron las entrevistas con los artistas que participan en las producciones analizadas generando el material titulado *Cuaderno de Entrevistas*, la fuente adjunta a este trabajo, y les permite elegir el narrador como el eje de la posible lengua utilizada en la muestra de espectáculos seleccionados.

PALABRAS CLAVE: Teatro; Infantojuvenil; Narrativas.

¹ Bacharelado em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia, com bolsa de Graduação Sanduíche no Exterior (CNPq-CAPES) na Universidade de Évora, em Portugal. Foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq-UFU), sob orientação da prof.^a Dr.^a Vilma Campos dos Santos Leite. E-mail: lclarcher@hotmail.com.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta algumas das reflexões e os resultados da pesquisa de iniciação científica intitulada *A narrativa no Teatro Infantojuvenil: Teoria, Análise e Prática*, desenvolvida pelo autor nos anos de 2011 e 2012, e que integra o projeto de pesquisa docente *Tecendo Fios: Narrativa, Memória e Máscara na Formação e na Criação Teatral*, coordenado e orientado pela Prof.^a Dr.^a Vilma Campos dos Santos Leite.

Tal pesquisa de iniciação científica surge da observação de uma série de elementos recorrentes utilizados em espetáculos voltados para criança e jovens, principalmente por grupos da cidade de Uberlândia-MG. Dentre esses elementos, destaca-se a incorporação de textos narrativos como textos teatrais, no contexto citado.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é investigar a maneira como a narrativa vem sendo utilizada como texto teatral, elegendo para isso o narrador como eixo de uma possível linguagem formada por recorrências utilizadas em uma amostra de espetáculos selecionados da cidade em questão, e que aqui serve como objeto de análise.

2. MATERIAIS E MÉTODOS

Para o início dessa pesquisa foi realizado um levantamento bibliográfico sobre o Teatro Infantojuvenil, para referências teóricas sobre o tema. Nessa etapa, deu-se preferência às obras recentes existentes no Brasil, utilizando como metodologia de estudo o fichamento das leituras realizadas, recurso de seleção das informações que mais se faziam pertinentes com relação à temática aqui estudada.

As investigações sobre o Teatro Infantojuvenil também puderam ser ampliadas a partir de leituras de textos publicados por centros de estudo sobre o Teatro para crianças e jovens, por meio de suas páginas na internet. Contribuíram de forma fundamental nesta pesquisa o Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ)² e o Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantojuvenil (CEPETIN)³, ao disponibilizarem, por meio de conteúdo *online*, artigos e reflexões, cujas discussões complementaram as questões

² Mais informações em: www.cbtij.org.br

³ Mais informações em: www.cepetin.com.br

abordadas nos livros estudados, e ainda, trouxeram novidades com relação ao tema da pesquisa, ainda não encontradas em publicações impressas.

Com o intuito de relacionar a teoria estudada com a prática teatral observada no local em que a pesquisa se desenvolveu, escolhemos tratar as questões sobre a utilização da narrativa como texto teatral no Teatro Infantojuvenil a partir de questões levantadas por meio de observação e análise de alguns espetáculos de grupos da cidade de Uberlândia-MG, realizando posteriormente com os artistas envolvidos nas produções em foco entrevistas individuais e em grupo, abordando tanto questões gerais sobre o Teatro para crianças e jovens, como questões específicas sobre os trabalhos por nós escolhidos.

Para a análise, foram observados alguns espetáculos infantojuvenis apresentados em Uberlândia-MG, a partir do ano de 2008, e registrados neste artigo por meio de imagens de suas apresentações. Dentre algumas possibilidades, foram escolhidas três montagens, utilizando-se como critério de seleção a presença da figura do narrador em cena, uma vez que este é o representante da utilização da narrativa como texto teatral. Além disso, também foram critérios de seleção a pesquisa dos grupos em relação ao Teatro Infantojuvenil, assim como a continuidade de trabalho ao longo de alguns anos. Os espetáculos escolhidos foram: *O soldadinho de chumbo*, do grupo Teatro do Miúdo, apresentado no ano de 2009; *Simbá, o marujo*, do grupo Trupe de Truões, apresentado a partir do ano de 2008; e *O Feitiço*, do grupo Autônomos de Teatro, apresentado a partir do ano de 2011.

Devemos destacar que os espetáculos escolhidos, de uma forma ou de outra, possuem como tronco comum as pesquisas desenvolvidas pela Trupe de Truões sobre a utilização de objetos e as possibilidades narrativas no Teatro Infantojuvenil, do qual o Prof. Dr. Paulo Merísio é diretor artístico. Tal grupo, ao surgir do antigo curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia no ano de 2002, contou com vários integrantes ao longo de sua trajetória, como Ana Carla Machado, diretora de *O soldadinho de Chumbo*, que nele iniciou sua pesquisa sobre o Teatro Infantojuvenil e o Teatro de Formas Animadas.

Tal grupo também influenciou de maneira contundente a montagem do espetáculo *O Feitiço*, pois embora este tenha sido resultante de uma disciplina do atual curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, o docente responsável pela unidade curricular foi o Prof. Dr. Paulo Merísio, docente na citada universidade entre os anos de 2000 a 2009, e que trouxe para os alunos a proposta de trabalhar com o Teatro

Infantojuvenil, que representa uma de suas linhas de pesquisa, principalmente dentro da Trupe de Truões.

Para as entrevistas, após o estudo sobre a utilização de fontes orais em pesquisas, foi desenvolvida uma metodologia própria de abordagem dos artistas entrevistados. Assim, foi criado um roteiro de questões a serem levantadas e debatidas durante o encontro, privilegiando a fala do entrevistado, conduzindo-a conforme as necessidades e questionamentos do entrevistador.

Essas entrevistas geraram o material intitulado *Caderno de Entrevistas*, fonte anexa a este trabalho, que conta com depoimentos dos diretores e dos atores que exercem a função de narradores nos espetáculos analisados. Os trechos das falas são utilizados como citações durante o artigo, não necessariamente na ordem em que foram proferidas, pois compreendemos que muitas das questões presentes nesse material enriquecem o trabalho.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO INFANTOJUVENIL

Ao estudarmos as formas com que a narrativa vem sendo incorporada nos espetáculos teatrais infantojuvenis, parece-nos necessário pensarmos a configuração desse fazer. Afinal, diante da limitada bibliografia atual existente entre nós sobre esse tipo de espetáculo, parece-nos um tanto quanto interessante e enriquecedor debruçar-nos sobre o significado do fazer teatral voltado para a criança e a juventude.

Para que se tenha uma ideia, o primeiro livro dedicado ao tema no Brasil, *Aspectos do Teatro Infantil* de Lúcia Benedetti, data de 1969, pois é a partir dos anos setenta, quando a produção teatral para a infância e juventude ganha difusão nas casas de espetáculos, que os autores passam a se preocupar com reflexões sobre o fazer teatral para esse público.

Maria Lucia Pupo, ao escrever *No Reino da Desigualdade*, uma das obras pioneiras em relação à análise do Teatro Infantojuvenil, destaca essa dificuldade com relação ao suporte bibliográfico no Brasil, em relação ao tema:

O exame da bibliografia especializada na área surpreende o leitor, exatamente pela ausência de títulos relevantes, tanto em termos históricos quanto em termos de uma crítica mais consequente. Tema de interesse multidisciplinar que

possibilita, o teatro infantil não tem sido objeto de uma produção crítica significativa. (PUPO, 1991: 21)

Embora a obra de Pupo esteja localizada dentro de um contexto histórico do início dos anos noventa, após vinte anos, dentre a bibliografia especializada brasileira, contamos com poucos livros atualizados e consideravelmente difundidos, os quais se debruçam especificamente nas produções voltadas para a infância e/ou juventude. Alguns deles são: *A linguagem no Teatro Infantil* (1984), *No reino da desigualdade* (1991), *O que é teatro infantil* (1994), *Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil* (1995), *O teatro dito infantil* (2003) e *Pecinha é a vozinha* (2003). Dentre os quais, somente dois propõem-se a tentar definir o termo Teatro Infantil, uma vez que Infantojuvenil nem ao menos chega a ser problematizado.

Devemos nos lembrar de que a partir da segunda metade do século XX, mediante a pluralidade de gêneros e estéticas teatrais que se desenvolveram, as produções teatrais voltadas para a infância e juventude, assim como as voltadas para o “público adulto” dificultam categorizações por estilos ou gêneros, uma vez que o teatro contemporâneo parece romper com as barreiras e limites, ao misturar diferentes formas de expressões artísticas na cena.

Outro complicador nessa tentativa de uma possível caracterização do que vem a ser Teatro Infantojuvenil é o próprio conceito “mutante” sobre infância, uma vez que essa categoria social não é única e estável. Eloísa Candal Rocha explicita tal fato em seu artigo *Entre a subordinação e a criação*:

Inicialmente, tomemos como pressuposto que a infância não é uma só, ou seja, as crianças não vivem a infância de forma homogênea ou uniforme em nenhum dos seus aspectos: econômico, social, cultural, lúdico, alimentar etc. Só podemos concordar que o que identifica a criança é o fato de constituir-se num ser humano de pouca idade, podemos também afirmar que a forma como ela vive este momento será determinada por condições sociais, por tempos e espaços sociais próprios de cada contexto. (ROCHA, 2003:128)

Assim, embora saibamos que biologicamente existam fases de desenvolvimento da criança; no campo cultural e social, a noção produzida de infância com o advento das novas tecnologias de comunicação parece estar sofrendo um “fenômeno de desaparecimento enquanto idade, etapa ou identidade específica das crianças”⁴.

⁴ CORAZZA, S. *O que faremos com o que fizemos da infância?*. 2001, p. 5. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6570483/092-Insuportabilidades>. Acesso em 24/07/2012.

No mundo moderno, a inocência infantil (vista como um momento de preservação) e a violência contra a criança (como reflexo de uma extrema imposição) convivem no mesmo espaço. O “direito” de compartilhar do mundo adulto representa, de fato, a própria ausência de direitos da criança, sobretudo da criança pobre. Com as crianças que têm sua infância furtada por condições de existência adversas ao mundo infantil do exercício do sonho e da liberdade, a sociedade compartilha as mazelas do capitalismo voraz: a miséria, a criminalidade, e, “na melhor das hipóteses”, a conformadora inserção no mundo do trabalho. (ROCHA, 2003: 130)

Tal fato apresenta importância ímpar quando nos propomos uma tentativa de definição do que vem a ser Teatro Infantojuvenil, uma vez que a complexidade do adjetivo ligado ao substantivo Teatro reforça mais uma vez a vulnerabilidade da possibilidade de uma conceitualização.

Além disso, tal adjetivo também adquire ambiguidade ao caracterizar seu substantivo: podemos falar de teatro feito por crianças e jovens, assim como em teatro feito para crianças e jovens. Como aponta Fernando Lomardo (1994: 7), “existem, hoje, basicamente duas modalidades de teatro infantil: aquele que é feito por pessoas adultas, para que as crianças assistam; e aquele que é encenado pelas próprias crianças, geralmente com sentido pedagógico”.

Temos, assim, que tanto o teatro feito por crianças e jovens, quanto o feito para crianças e jovens configuram-se como Teatro Infantojuvenil. No entanto, essa pesquisa detém-se na acepção do teatro para crianças e jovens feito por profissionais, com pensamento artístico e estético sobre a obra de arte, sem que com isso abandone-se sua função educativa, uma vez que a arte por si só já é educativa⁵.

Aqui, faz-se necessário lembrar que historicamente que tanto o teatro feito por crianças e jovens, quanto o feito para crianças e jovens possuía intuito didático. Essas duas modalidades possuíam esse caráter, sendo só a partir da segunda metade do século XX, que aos poucos as produções voltadas para a infância e juventude foram sendo enxergadas como atividade genuinamente artística. Dib Carneiro Neto expressa esse pensamento:

Teatro infantil não tem a obrigação de encerrar em si uma bela lição construtiva. Teatro infantil pode e deve querer apenas ser arte ou querer apenas divertir. Isso vai ser mais proveitoso e ensinar mais do que a peça que parece escrita para ser encenada dentro de uma sala de aula. Em vez de dedo em riste e da lição de moral, vale mais a pena, e até mais honesto, tentar contar livremente uma história e deixar que a criança se identifique, que a criança a vivencie por si mesma. Não é necessário invadir o imaginário da criança com as chamadas “regras de conduta”. 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

⁵ Ideia formulada a partir da leitura obra *Pedagogia do Espectador* de Flavio Desgranges (2006).

isso basta querer falar de si com absoluta honestidade. (CARNEIRO NETO, 2003: 13)

Neste sentido, pode-se pensar o Teatro Infantojuvenil como um momento de experiência estética e criativa, em que, como nos lembra Maria Helena Kunher (2003:14), a diversão (visão diversa) e a recreação (re-criação, abertura à descobertas e aventuras) devem ser as bases para a criação artística. Podemos assim, estendendo o termo teatro para crianças e jovens, nos apoiar na fala do Prof. Ms. Eugênio Tadeu como uma possível definição para o que vem a ser Teatro Infantojuvenil:

Pensamos que talvez seja um teatro que respeite o tempo da infância, que é de fantasia, mas não de abstração; de crueldade de singeleza; de afeto e de intriga; de quietude e de algazarra. Que deixe na área de jogo um espaço vazio para a criança completar a cena teatral, recriando a sua própria trama. O tempo da infância não é único, pois não há “uma infância somente”, há infâncias. O trabalho que é dirigido a esse público poderia tocar em assuntos da vida e não somente apresentar um mundo gratuito de animais, balões e cores. O tempo da infância também é um momento de dor e o que importa é mostrar que a dor está aí na nossa frente e com ela devemos lidar. (TADEU, 2011:21)

3.2. BREVE HISTÓRICO DO TEATRO INFANTOJUVENIL

Da história do que denominamos Teatro Infantojuvenil, com a dupla acepção do adjetivo, “os registros mais antigos se referem à China, no século III a.C., onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos domiciliares para crianças e mulheres de classe social elevada.” (LOMARDO, 1994: 11)

Mais tarde, entre os séculos XV e XVII, outra manifestação teatral ganharia o gosto dos jovens espectadores. Trata-se da *Comédiadell'arte*, que por conta de suas particularidades, tais como: o uso do cômico, a presença dos arquétipos e a agilidade cênica; acabou por se identificar com o universo lúdico infantojuvenil.

Contudo, embora seja de conhecimento os fatos citados acima, tanto o teatro Chinês, quanto a *Comédiadell'arte* não podem ser considerados Teatro Infantojuvenil. Ambos caracterizam-se apenas como antecedentes dessa manifestação, pois embora possuam uma aproximação com o universo peculiar da criança e do jovem, tais espetáculos não eram pensados enquanto obras artísticas voltadas para este público específico.

O primeiro espetáculo formalmente dirigido ao público infantojuvenil data de 1781, com apresentação no Palais Royal em Versalhes, na França. Trata-se do *Spectacle des*

Enfants, um Teatro de Sombras de Dominique Séraphin, sombrista que entusiasmou a corte e permaneceu em Versalhes até 1784.

Neste mesmo período histórico, com o “desaparecimento” da *Comédiadell’arte*, seus personagens e enredos foram absorvidos pelo teatro de bonecos que começava a se proliferar na Europa. Aqui, deve-se destacar, que com essa incorporação dos elementos característicos da *Comédiadell’arte*, o teatro de bonecos que já se aproximava do universo cotidiano infantil, por conta dos próprios bonecos (brinquedos no cotidiano da criança), ganha mais elementos que possibilitam uma associação ao Teatro Infantojuvenil.

Também é importante destacar que datam dos séculos XVII, XVIII e XIX a incorporação por historiadores e folcloristas das narrativas orais nascidas do imaginário popular no universo infantil. O que contribuirá para o teatro se apropriar dessas narrativas, utilizando-as ou adaptando-as como texto dramático.

A existência de passagens violentas frequentemente surpreende aqueles que se aproximam da literatura infantil em geral. Essa violência se explica pelo fato de que grande parte da literatura que hoje se considera infantil (contos de fadas, lendas folclóricas, textos teatrais de origem popular etc.) não foi originalmente criada para as crianças. Geralmente nasceram no imaginário popular, que traz consigo a carga emocional e simbólica acumulada em nosso inconsciente, incluindo nessa carga nossos medos, frustrações e ansiedades, sentimentos geradores de reações violentas que se unem aos instintos violentos atávicos (ancestrais) contidos no ser humano, criando uma tradição oral repleta de crueldade e vinganças terríveis. Essa tradição foi sendo gradativamente registrada por historiadores e folcloristas, que aos poucos julgaram conveniente que tais narrativas fossem mostradas às crianças - seja em função do controle proporcionado pelo medo, seja pela vazão emocional permitida pela experiência imaginária. Por uma razão ou por outra, temos hoje um conjunto bastante vasto de narrativas “para crianças”, em que a violência é constante. (LOMARDO, 1994:14)

Até o século XX o universo das manifestações teatrais dirigidas às crianças e aos jovens era restrito quase que exclusivamente as formas animadas (bonecos, sombras e máscaras). Como exceção, temos o teatro com intenções educativas de cunho moral, como o promovido por entidades religiosas. Esses espetáculos eram montados por crianças e jovens sob a supervisão de um adulto. Como maior representante dessa forma de manifestação teatral, temos a experiência do italiano Giovanni Bosco (1815-1888).

Dudu Sandroni, em sua pesquisa sobre o Teatro Infantojuvenil que antecede a década de 50 no Brasil, apresenta-nos como exemplo de teatro com intenções educativas de cunho moral as manifestações teatrais promovidas por José de Anchieta. Nelas, através da missão de catequisar os nativos brasileiros, o jesuíta utilizava-se das Moralidades para

difundir a fé cristã, mostrando a conduta a qual deveria ser seguida pelas crianças, os únicos integrantes da tribo ainda capaz de salvação dos costumes pagãos dos mais velhos.

Destaca-se ainda, após o teatro de Anchieta, outros antecedentes do Teatro Infantojuvenil nacional. Como por exemplo: o teatro de formas animadas na rua do século XVIII; as companhias infantis do século XIX, nas quais as crianças eram atores de espetáculos para adultos, e não espectadores; e as experiências didático-pedagógicas, produção que pode ser designada como teatro escolar. Tal como aponta Sandroni (1995: 37), esse teatro pode ser dividido em três fases: a das traduções, a nacionalista e a “teatral”.

Sobre o teatro escolar, destaca-se sua fase nacionalista, na qual em 1905, Coelho Netto e Olavo Bilac publicaram *Teatrinho*, livro composto de diálogos e versos, com intuito de inculcar valores morais na criança. Nesse sentido, Sandroni cita três questões básicas que diferenciam o teatro escolar, do teatro para crianças e jovens, como o conhecemos hoje:

As peças são representadas por crianças, e não por atores; as representações se dão em escolas, em geral nas datas cívicas, ou nas casas das próprias crianças, em geral nas datas natalícias, e não em teatros; Não podemos considerar a dramaturgia em questão do ponto de vista artístico. (SANDRONI, 1995:37)

A concepção de teatro para crianças e jovens como instrumento didático e moral, vai perdurar, assim como ocorreu na Europa, até meados do século XX, período em que no Brasil o Teatro Infantojuvenil passa a ser visto como coisa específica, aqui também em função de uma demanda mais pedagógica que estética. Tudo isso, através de uma experiência que marcaria e revolucionaria essa manifestação teatral. Trata-se do Teatro da Criança.

Inaugurado em 1918, na União Soviética, o Teatro da Criança pode ser considerado como a primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e atrizes adultos representando sem a intermediação de bonecos. Sua diretora foi Natalia Satz, que contava com a supervisão de um comitê de educadores, artistas e até mesmo burocratas.

Nesse projeto, embora a manifestação de um Estado ditatorial que catalogava o comportamento e o cotidiano das famílias por meio do “instrumento educativo teatral” proporcionado à criança, destacam-se importantes elementos da moderna pedagogia proposta por Maria Montessori. Como exemplo, temos a redução das dimensões do prédio onde funcionava o Teatro, adaptando-se às crianças, além de ser considerada de caráter relevante a importância das faixas etárias as quais as peças se dirigiam:

Segundo a própria Natalia Satz, o repertório era distribuído de acordo com a idade da assistência. Para crianças em torno de sete anos, obras de caráter fantástico, baseadas em lendas folclóricas, com o que se pretendia estimular sua imaginação; uma segunda faixa englobava crianças de oito a dez anos, para as quais eram apresentadas obras de caráter mais realista, pretendendo atingir sua inteligência; acima dos dez anos, a criança já era considerada um adolescente, e os textos dirigidos a essa faixa ressaltavam o valor social de determinados padrões de conduta. (LOMARDO, 1994: 23)

No entanto, foi apenas após a segunda Guerra Mundial que começam a surgir na Europa outras companhias dedicadas ao teatro para crianças e jovens. Lomardo aponta alguns possíveis motivos para esse surgimento:

Além do incentivo proporcionado pela companhia de Natalia Satz, dois outros motivos podem ser apontados para o surgimento de tais companhias: em primeiro lugar, a necessidade de oferecer às crianças uma espécie de válvula de escape, após seis anos de horrores; em segundo lugar, o reconhecimento cada vez maior, por parte dos educadores, da arte como um instrumento importante no processo educacional. (LOMARDO, 1994: 23)

Assim, como consequência do surgimento de novas companhias, temos o aparecimento de uma dramaturgia especializada para o Teatro Infantojuvenil, que no Brasil nasce com *O Casaco Encantado (1948)*, de Lúcia Benedetti, texto não moralista, “ágil, repleto de ação e de eficientes recursos cômicos” (LOMARDO, 1994: 38).

Apesar de Valdemar de Oliveira e Paschoal Carlos Magno já terem (em 1939 e 1944, respectivamente) lançado as bases de um teatro nesses moldes, a ideia não tinha “pegado”, e só com o sucesso comercial de *O casaco Encantado* a produção de teatro para crianças ganhou status profissional. Produzida pela companhia Os Artistas Unidos, sob a direção de Graça Mello e com Henriquette Morineau encabeçando o elenco, a montagem ficou mais de um ano em cartaz, coisa até então inédita no teatro para crianças brasileiro (ele mesmo inédito), e excursionou por todo o país. (LOMARDO, 1994: 37)

No entanto, é na década de 50 que o Teatro Infantojuvenil brasileiro alcança grandes proporções, firmando-se como obra artística, tal qual o teatro voltado para adultos.

Durante a década de 50, três importantes grupos asseguram, em diferentes proporções, a expansão do teatro infantil no Brasil. O Tablado, fundado por Maria Clara Machado em 1951, cuja continuidade o torna um caso à parte entre nós, tem seu lugar consagrado na história do teatro brasileiro. A variedade de textos que gerou, o fato de ter sido a fonte de formação de inúmeros profissionais de peso em nosso meio, a importância dos Cadernos de Teatro atestam a relevância do Tablado para a consolidação de uma mentalidade teatral que incluísse o público jovem. Na mesma época, em São Paulo, o Tesp, instituído por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, apresenta semanalmente espetáculos

infantis em teatros da prefeitura, estendendo mais tarde suas atuações à televisão, através de adaptações da literatura ocidental e da literatura para crianças. Em Porto Alegre, Olga Reverbel cria o Tipié, que apresenta regularmente espetáculos infantis realizados por normalistas, abertos a todos os interessados. (PUPO, 2003:33)

Com o Tablado, através de sua diretora e fundadora Maria Clara Machado, o Teatro Infantojuvenil brasileiro começa a experimentar uma dramaturgia e uma encenação em que a imaginação e a fantasia possuem caráter relevante, imprimindo a teatróloga o título de “expressão mais definida da dramaturgia brasileira para crianças, do ponto de vista do conjunto de uma obra” (LOMARDO, 1994: 52).

A dramaturgia de Maria Clara possui características fortes, tais como: a aceleração gradativa no ritmo dos acontecimentos, a presença dos trios, o vilão cômico, assim como a separação entre bem e mal, o que lhe confere um caráter maniqueísta. Contudo, apesar desse caráter, suas peças não veiculam uma moral explícita, sendo desprovidas de “ensinamentos”, que até anos antes era elemento comum na dramaturgia para crianças.

Mas, sem dúvidas, a principal característica que nos interessa em sua dramaturgia, é a influência da narrativa clássica (contos de fadas) na obra da autora, o que lhe confere:

...a colocação clara do conflito, geralmente vinculado, como observou a crítica de teatro Flora Sussekind, a algum bem, pessoal ou familiar, ameaçado ou subtraído... Essa perda e recuperação de um bem material e/ou moral se relaciona com a estrutura do conto de fadas, em que o enredo frequentemente refere-se a uma viagem em busca de algo, em busca de um tesouro, que pode ser um enriquecimento, um acréscimo ou a recuperação de algo que se perdeu. (LOMARDO, 1994: 53)

Alguns anos mais tarde, mais especificamente em 1974, o Teatro Infantojuvenil Brasileiro presenciaria a estreia do espetáculo História de Lenços e Ventos, dirigido e escrito por Ilo Krugli, considerado um marco que redefiniria a forma de se pensar e fazer teatro para crianças e jovens no Brasil.

História de Lenços e Ventos abandona características do “teatro didático” anteriormente apontado, e valoriza a encenação, o espetáculo, reduzindo as distâncias entre teatro infantil e teatro adulto. Propõe a valorização da imaginação, da fantasia, com dramaturgia e interpretação pautadas pelo jogo. Ludicidade e poesia são elementos indispensáveis nesse novo tipo de encenação. O trabalho de Ilo Krugli desencadeia junto a outras companhias teatrais que trabalham para crianças a valorização do jogo, da ação e imagens. O texto dramático falado perde seu valor enquanto elemento central na encenação. A peça “bem feita”, a narrativa com “princípio, meio e fim”, começa a dar lugar à dramaturgia construída por fragmentos, à descontinuidade da narrativa. (NINI, 2003: 42)

Assim, a década de 70 para o Teatro Infantojuvenil foi caracterizada pela exploração da teatralidade, através de espetáculos que rompiam com o ilusionismo teatral. Com isso, diversos recursos teatrais começaram a ser explorados, e tornaram-se recorrentes nas produções voltadas para a infância e juventude, até os dias atuais. Dentre esses recursos podemos citar: a exploração das possíveis transformações e ressignificações de objetos, a quebra da linearidade na narrativa cênica, a transformação e ressignificação da cenografia tida como espaço de jogo, a quebra da quarta parede, assim como a atuação baseada na relação de jogo, podendo o ator assumir diversos papéis.

Aqui, vale lembrar que algumas formatos do teatro de formas animadas (como o teatro de figuras, de objetos e de brinquedo, por exemplo) há muito tempo já lançavam mão dos recursos cênicos citados no parágrafo anterior, e acabaram por influenciar o teatro produzido para crianças e jovens, também neste momento histórico.

Ingrid Dormien Koudela em seu livro *Jogos Teatrais* dedica um capítulo para a aproximação dos espetáculos voltados para crianças e jovens com os jogos teatrais. Neste estudo, podemos encontrar uma análise das transformações sofridas por estes espetáculos na década de 70:

As montagens criadas para crianças sofreram modificações profundas, em função da observação do jogo, revelando uma séria tentativa de quebrar a relação autoritária entre palco/plateia. A preocupação com a embalagem do produto cedeu lugar à aproximação com a plateia, através da exploração da linguagem do jogo simbólico, no qual materiais simples (sucata) podem ser livremente transformados – uma vassoura pode virar cavalo, avião etc. O ilusionismo da estória foi substituído pela magia da transformação do objeto. Nos melhores exemplos, esse princípio é explorado poeticamente no palco. (KOUDELA, 2001 :97)

Ainda se utilizando dos recursos introduzidos na década anterior, o Teatro Infantojuvenil nos anos 80 ganhou uma das mais importantes contribuições em sua história. Trata-se da publicação do livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, do terapeuta Bruno Bettelheim, em 1980.

Com a transposição da literatura para o palco, o Teatro Infantojuvenil passou a se utilizar agora cada vez mais dos textos narrativos como textos teatrais, introduzindo o(s) narrador(es) em cena, utilizando-se para isso os já citados recursos cênicos que caracterizaram os espetáculos da década de 70.

A partir de então, o Teatro Infantojuvenil estabeleceu-se através da relação de jogo, em que muitas vezes um ator assume diversos papéis, entre eles o de narrador. Além disso, algumas interrogações sobre o fazer teatral para a infância e juventude começaram a se

fazer presentes, como a presença obrigatória da comicidade, a aproximação do universo popular, a incorporação de diversas manifestações teatrais e artísticas em um mesmo espetáculo, assim como maneiras de se articular a ação cênica, com a narrativa oralizada. Questões também presente nas discussões do “fazer teatral para adultos”.

3.3. UMA POSSÍVEL LINGUAGEM

Com base nesse mapeamento histórico dos antecedentes do Teatro Infantojuvenil contemporâneo brasileiro, pode-se perceber que existe uma série de recorrências presentes nas apresentações de espetáculos voltados para a infância e juventude, ao longo do tempo.

Se pensarmos que uma linguagem significa um conjunto de elementos que podem servir ao homem como meio de expressão, podemos propor esse conjunto de recorrências presentes nos espetáculos voltados para a criança e a juventude como uma determinada linguagem. Fátima Ortiz lembra-nos:

Constata-se que, no teatro para crianças, a linguagem se faz através do equilíbrio dos elementos lúdicos, mágicos e reais. Ou seja: o jogo, as brincadeiras, o encantador, o extraordinário, as transformações fantásticas, a imitação, a capacidade de realizar e pôr em prática, a evidência de tudo que existe de fato etc.. A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança. (ORTIZ, 2003: 60)

Assim, ao observarmos um conjunto de espetáculos apresentados em Uberlândia-MG, a partir do ano de 2008, podemos perceber que embora sejam diversificadas as encenações dos mesmos, tais recorrências encontram-se presentes. Dentre elas, destaca-se a utilização do texto narrativo como texto teatral.

Neste ponto, é necessário destacar que a presença da narrativa como texto teatral no conjunto de espetáculos que será descrito abaixo não é um mero acaso, já que ambos possuem forte ligação com o percurso acadêmico/profissional do Prof. Dr. Paulo Merísio. E, este tem como marca em grande parte dos espetáculos que dirige a presença da narratividade. Uma influencia direta de sua participação no Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, e das práticas/conceitos de *Romance em cena* (Aderbal Freire-Filho) e *ator-rapsodo* (Luiz Arthur Nunes).

Em *O soldadinho de Chumbo*, do grupo Teatro do Miúdo, por exemplo, a utilização do Conto homônimo de Hans Christian Andersen demonstra a incorporação do universo popular, através da utilização de um conto de fadas como texto teatral. Contudo, esse

espetáculo não é o único a se utilizar de tal procedimento. *Simbá, o marujo*, da Trupe de Truões, utiliza-se do mesmo procedimento ao levar à cena o conto clássico das Mil e Uma Noites, que assim como o conto de Andersen, não sofre uma adaptação de sua estrutura textual. As narrativas são mantidas em suas essências, sendo oralizadas por meio do(s) narrador(es) que em cena contam ao público as histórias que junto a eles se desenvolvem no espaço cênico.



Figura 1: Foto do espetáculo *O soldadinho de Chumbo*. Em destaque na imagem: a presença da narradora, e a utilização de brincadeiras do universo popular pelo elenco. Da esq. p/ a dir.: Ana Carla Machado, Júlio Servo, Jaqueline Carrijo e Thiago Xavier. Uberlândia-MG, 2009.

Foto: Acervo do grupo

Não muito diferente dos exemplos citados acima é o espetáculo *O Feitiço*, do grupo Autônomos de Teatro. Embora o mesmo não utilize de uma narrativa retirada do universo popular, o texto teatral utilizado em cena constitui-se uma narrativa, a partir da adaptação do filme *O Feitiço de Áquila* (1984), do diretor Richard Donner.

Outros elementos também são recorrentes nos espetáculos aqui citados. O Teatro de Formas animadas é um deles. Remontando as primeiras manifestações do Teatro Infantojuvenil, como o teatro de sombras chinês e a *Comédia dell'arte*, assim como também sua apropriação pelo teatro de bonecos, temos que o Teatro de Formas Animadas é uma constante no Teatro Infantojuvenil, sendo a associação entre os mesmos construída ao longo da história do teatro.

Se levarmos em consideração a grande influência que o teatro de bonecos tem tido no teatro infantil em vários momentos de sua história – só para citar dois exemplos: Maria Clara Machado escreveu suas primeiras peças originalmente para bonecos, e Ilo Kugli, reinventor do teatro infantil na década de 70, era um especialista do gênero. (SANDRONI, 1995: 25)



Figura 2: Foto do espetáculo *Simbá, o marujo*. Em destaque na imagem: a utilização de sombras como recurso cênico. Uberlândia-MG, 2008. Fotógrafo: Marcos Prado.

Além deles, há a frequente presença da comicidade nos espetáculos infanto-juvenis, como já vista na *Commédia dell'arte* e no Teatro de Formas Animadas. Essa característica apresenta-se também nos espetáculos aqui analisados. Pupo, em sua obra *No Reino da Desigualdade*, nos mostra que tal elemento constitui-se uma constante nos espetáculos destinados a jovens gerações:

A comicidade é o elemento que caracteriza de maneira mais ampla a nossa dramaturgia infantil. Todas as peças estudadas apresentam recursos cômicos que, por vezes, se encontram dispersos ao longo do texto, mas, de modo geral, chegam a se repetir de tal forma que acabam emprestando um tom decididamente cômico ao enredo teatral infantil. (PUPO, 1991: 85)



Figura 3: Foto do espetáculo *O Feitiço*. Em destaque na imagem: momento de paródia de canção pop, e dupla cômica. Da esq. p/ a dir.: Victor Alves, Amanda Barbosa, Laís Batista, Juliana Prados, Alexandre Nunes, Wesley Nunes e Camila Tiago. Uberlândia-MG, 2011. Fotógrafa: Simone Guaratto.

Os espetáculos aqui citados da cidade de Uberlândia não se distanciam de elementos característicos de produções infanto-juvenis em outras regiões do Brasil. É possível observar certa aproximação ao universo popular, à presença de formas animadas e à comicidade, recorrentes nas produções teatrais a partir da década de setenta. É igualmente presente, a tendência de incorporar a narrativa como texto teatral, em conformidade com a prática teatral brasileira voltada para essa faixa etária a partir da década de oitenta.

É sobre esse último aspecto que se detém a análise aqui em curso. Antes de prosseguir, é necessária uma breve reflexão sobre o papel da narrativa na existência humana e no teatro. Apesar de panorâmicas, são considerações fundamentais para a compreensão da presença da figura do narrador nos espetáculos focalizados.

3.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO E A NARRATIVA

Não é novidade para ninguém que os homens primórdios se protegiam, assim como andavam e se agrupavam em clãs, por exemplo, construindo assim, a noção de um corpo social. Nesse corpo social, a noção de comunidade era o centro motor de um modo de

organização, produção e pensamento, que atingiria sua evidência maior na Idade Média, por meio da servidão coletiva.

Assim, o coletivo (constituído de indivíduos heterogêneos) apresenta um conjunto de crenças, conceitos e comportamentos que, determinados por suas condições (geográficas, políticas, econômicas e sociais), formam um repertório de imagens comuns a todos os indivíduos pertencentes a um determinado grupo, construindo a noção de homogeneidade entre os membros. Conforme nos relata Luis Alberto de Abreu (2000: 3), a esse repertório de imagens comuns a uma cultura damos o nome de imaginário coletivo.

Temos, então, que o imaginário coletivo é constituído pelo conjunto das transmissões das experiências individuais de um coletivo, por meio de diversas formas de manifestação e expressão das mesmas. O teatro e a narrativa são duas delas, as quais apresentam importância significativa em nosso estudo.

Surgida ao redor da fogueira, a narrativa oral (ou simplesmente narração) pode ser considerada como a atitude de relato de um fato, por determinado homem, para os demais, exprimindo com isso sua experiência. Para Pavis, narração é:

No sentido de narrativa: maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema, linguístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens cênicas. Como a narrativa, a narração recorre a um ou vários sistemas cênicos e orienta linearmente o sentido de acordo com uma lógica das ações em direção a um objetivo final: o desenlace da história e a resolução dos conflitos. A narração faz “ver” a fábula em sua temporalidade, institui uma sucessividade de ações e imagens. (PAVIS, 2001: 257)

Então, é de se compreender que ao longo da história do espetáculo teatral, a narrativa sempre esteve presente nas mais variadas manifestações e gêneros dramáticos. Desde o coro das tragédias gregas, passando pelos textos de Shakespeare em que se narrava (ou descrevia) os ambientes em que se desenvolviam as ações, a narrativa encontrou solo fértil para seu disseminar na arte teatral. Para Abreu (2000: 10), “o teatro desde o seu surgimento tem sido um sistema integrado de elementos épicos e dramáticos: em épocas mais remotas com forte predominância de elementos épicos e em épocas mais recentes com mais acentuada presença do elemento dramático”.

Um exemplo dessa afirmação é o teatrólogo Bertold Brecht, que em meados do século XX retoma a narrativa, como possibilidade cênica, e forma de seu sistema de distanciamento do ator; dentro de um contexto político de guerras, e revoluções, possibilitando e acatando a vontade do indivíduo de expressar e transmitir suas experiências para o corpo social.

Para melhor entendermos o teatro épico proposto por Brecht é interessante nos remontarmos às acepções relativas aos gêneros literários propostas por Anatol Rosenfeld em seu livro *O teatro épico*. Nesta obra, o autor nos apresenta tanto a possibilidade substantiva (relativa à estrutura dos gêneros), quanto a adjetiva (que diz respeito aos traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída, em maior ou menor escala) que os gêneros podem assumir em uma obra literária.

Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2004: 17)

No entanto, no que diz respeito à acepção adjetiva, o autor nos lembra de que “uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a épica” (ROSENFELD, 2004: 22). Ou seja, em um texto teatral podem existir inúmeros elementos característicos do gênero épico, uma vez que a narrativa passa a ser uma possibilidade de texto dramatúrgico.

Com essa possibilidade, temos, então, que um dos traços fundamentais da narrativa deve ser levado à cena: o narrador, ou seja, aquele quem conta a história que agora será retratada de forma cênica-teatral.

Walter Benjamin em seu famoso artigo *O narrador* (1936) nos oferece subsídios para o entendimento dessas figuras: os narradores. Para o autor, pode-se dividir ou classifica-los segundo dois grupos que se interpenetram: os nômades, ou seja, os narradores que vem de longe, partindo da premissa de que “quem viaja tem muito que contar”; e os sedentários, que correspondem ao homem que ganhou sua vida honestamente sem sair de seu país, e que conhece suas histórias e tradições.

Assim, a relação entre os ouvintes e os narradores é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para isso, é importante que o ouvinte assegure a possibilidade de reprodução daquilo que lhe foi enunciado. Por isso, podemos dizer que em cada narrador (que um dia foi ouvinte) vive uma Scherazade (que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando) acrescentando à narrativa sempre a experiência de quem a transmite.

A narrativa encontra, portanto, no narrador, a possibilidade de ser transmitida, saindo da esfera do individual para a do coletivo, por meio da narração. Tal fato rememora ao sistema corporativo da Idade Média, no qual através da interpenetração dos dois tipos

apontados de narradores, representados pelos mestres sedentários e aprendizes migrantes, a narração passa a estabelecer com o trabalho manual uma importante relação.

É, então, por meio da narração que “a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 1996; 221). No Teatro, mais tarde, Brecht estabeleceria a importância significativa entre o ato de narrar e sua relação com as mãos por meio do que viria denominar *gestus* social.

A partir desse fato, temos que o ator, assumindo o papel de narrador passa a ser o eixo pelo qual a narrativa é evidenciada em cena. Para isso, “passa-se constantemente da ficção interna da peça (onde a presença do narrador é motivada e justificada pela ficção) ao rompimento da ilusão (ao dirigir-se ao público)” (PAVIS, 2001: 258), uma vez que o ator-narrador torna-se um mediador entre público e personagens.

Neste artigo, tomaremos de empréstimo a nomenclatura ator-rapsodo, proposta por Luiz Artur Nunes, para denominar os narradores em cena. Utilizando-a, apropriamo-nos desse conceito, para que a partir da observação de três espetáculos infantojuvenis apresentados na cidade de Uberlândia-MG, possamos traçar observações sobre a utilização da narrativa como texto teatral, por meio da figura dos narradores.

3.5. OS NARRADORES EM CENA

Nos espetáculos que servem como suporte para a análise promovida por essa pesquisa, os narradores que vemos em cena, estão para além da fabula a ser contada, inseridos no universo da encenação. Isso, porque muito além de simplesmente desejar contar uma história, esses espetáculos estão preocupados também com a criação e a organização de uma estética, para além do universo proposto pela narrativa a ser oralizada. Ana Carla Machado explicita esse desejo, enquanto encenadora da montagem *O soldadinho de chumbo*:

Ana Carla Machado: O que acontece foi que, pensando em criar um espaço lúdico, eu não queria começar de cara contar *O soldadinho*. Eu não queria que os personagens entrassem, contassem a história bonitinha, e acabou! Eu queria criar uma outra atmosfera. E, é claro que isso é uma influência que eu tenho da Trupe de Truões, porque foi ali que tudo começou. Queria criar outro espaço, outros personagens, ou pelo menos atores em outros estados, em outros contextos, e de repente a história começou. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012:4)

Ao propor um universo distinto do da fábula, essas produções se utilizam do espaço cênico como “espaço de jogo”, aberto a leituras polissêmicas dos espectadores, e que é capaz de se adaptar às diversas necessidades e ambientações propostas pela narrativa contada pelo(s) narrador(es). Tal recurso pode ser considerado como um resgate à corrente surgida nos espetáculos infantojuvenis brasileiros na década de 70, denominada “teatrando”:

Consiste esta vertente na incorporação, de forma explícita, do caráter ilusório do espetáculo teatral, do seu aspecto de ‘faz-de-conta’, desnudando os mecanismos que acionam a encenação e demonstrando que a personagem é apenas uma imagem corporificada pelo ator ou atriz. Aqui é resgatada a figura do narrador, mas agora sob a forma do “coringa”, ou seja, o ator que representa vários personagens e é ao mesmo tempo o contador de histórias. (LOMARDO, 1995: 77)

Misturam-se, assim, nas produções em análise nesse trabalho, dois universos distintos: o proposto pela direção do espetáculo, ou seja, o da encenação, e o já presente na narrativa utilizada como texto teatral. Transitando por esses dois universos está, ou estão, o(s) ator(es), na figura de narrador(es). Luiz Artur Nunes referindo-se aos narradores por meio da nomenclatura ator-rapsodo nos apresenta uma possível distinção existente entre as figuras pertencentes a esse grupo:

Uma primeira sistematização desses expedientes distingue dois tipos básicos de atuação rapsódica: o ator cumprindo exclusivamente a função de narrador da fábula, e mantendo-se assim todo o tempo exterior à esfera da ficção, e o ator alternando-se entre os papéis de contador e de personagem, entrando no espaço dramático para participar da ação, para logo a seguir saltar fora dele e comentá-la.

Chamemos o primeiro tipo de narrador puro. Sua operação, por sua vez, podia se processar de duas maneiras diversas. Numa primeira, ele narra "do lado de fora", contemplando a ação do seu exterior, espacialmente colocado na periferia do campo de atuação. Na outra, ainda impedido de penetrar na ficção, invade, no entanto, o espaço físico onde ela transcorre, chegando quase a disputar o território com os personagens. Enquanto que o primeiro narrador, por força de sua posição afastada, tende a imprimir um tom mais distanciado ao relato, o segundo, devido à proximidade, faz sua ação gestual e verbal incidir poderosamente sobre as criaturas imaginárias. O narrador "de dentro" inevitavelmente demonstra um envolvimento maior com a matéria narrada, sua presença invasiva funciona como um comentário bem mais incisivo. O texto emitido à distância vem carregado de imparcialidade, enquanto que a fala proferida no coração mesmo do drama, ainda que resguardada pela impermeabilidade entre os planos do épico e do dramático sai da boca de um narrador interessado, desejoso de emitir sua opinião, seu julgamento. (NUNES, 2000: 4)

Ana Carla Machado em sua monografia de especialização, na qual a autora propõe uma análise do primeiro espetáculo infantojuvenil da Trupe de Truões *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente*, nos apresenta uma determinada característica dessa peça, utilizada por ela na montagem de *O soldadinho de Chumbo*, e que parece poder ser aplicada aos demais espetáculos aqui analisados. Tal característica se trata da presença de dois tipos de personagens“ ou “persona cênica”, aqueles do conto e aqueles criados pela direção relacionados ao espaço fictício escolhido para a encenação. (...) Temos então dois tipos distintos de contadores de história.” (MORAES, 2006: 9).

Assim, podemos relacionar as tentativas de organização das distinções existentes entre as figuras dos narradores, através de uma relação entre os personagens criados pela direção do espetáculo e os personagens do conto, enunciados por Moraes, e a nomenclatura dada por Nunes de ator-rapsodo divididos em narrador “puro” e narrador “de dentro”, respectivamente.

Pela existência dessas duas categorias de personagens, e conseqüentemente de narradores, pudemos perceber que os profissionais envolvidos com as produções aqui analisadas, ao longo de suas atividades artísticas, acabaram convencendo a nomenclatura de ator-narrador, para se referir ao personagem criado pela encenação, e de personagem-narrador para os advindos da narrativa literária. Tal convenção, no entanto, parece provocar uma dificuldade, principalmente por parte dos atores, no entendimento e na distinção entre os momentos que os mesmos atuam como personagens cênicos e personagens literários. Essa situação pode ser observada quando alguns dos atores do espetáculo *Simbá, o marujo* são questionados sobre este aspecto:

Ricardo Augusto: O que eu tenho a impressão é de que são atores-narradores. Nunca tinha parado para pensar nisso. Nas minhas narrações no *Simbá*, antes eu achava que eu era um ator-narrador. Mas, pelo fato de ter um ambiente e um figurino faz com que esses personagens sejam quase que marujos do *Simbá* o tempo todo. Talvez esses narradores tenham essa atmosfera de contar essa história de contar a história junto do *Simbá*. Tem um jogo, que vem se estabelecendo desde *Ali babá*⁶, no qual os narradores são os donos da história. Eles estão contando e conduzem toda a história. Eu tenho a sensação que são atores-narradores, mas como nós estamos com essa vestimenta e dentro de uma atmosfera, eles têm um fio condutor entre eles, que os aproxima de personagens. Nas minhas narrações, em nenhum momento eu sou um personagem narrando. Eu narro, e em alguns momentos faço personagens. Mas, acredito que isso varia entre nós.

⁶ Espetáculo que compõe juntamente com *Simbá, o marujo* e *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, o conjunto de espetáculos intitulado Trilogia das Mil e Uma Noites do grupo Trupe de Truões.

Amanda Aloysa: Eu me sinto os dois. Tem horas que eu me sinto ator-narrador e tem horas que sou personagem-narrador. Acho que têm personagens diferentes que surgem, e existe um personagem mais neutro que apenas narra. É isso um pouco. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012: 35)

Com essas falas, podemos perceber que a narrativa nos espetáculos aqui analisados vem sendo levada para a cena através dos narradores, que nada mais são que personagens, advindos da proposta de encenação, ou da narrativa oralizada em cena. Ora estes se encontram em estado mais neutro, ou puro, como diria Nunes; ora mais envolvidos com a matéria narrada, por serem resultantes da transposição da literatura para a cena.

Podemos, então, classificar os narradores presentes nos espetáculos *Simbá, o marujo* e *O Feitiço*, segundo a tipologia proposta por Nunes, como pertencentes ao grupo de narradores “de dentro”, pois se encontram, a todo o momento, envolvidos com a ação cênica que conta a história oralizada por eles. Nos dois espetáculos, os narradores se alternam entre *narrar* algumas partes (agindo como personagens cênicos), e *mostrar*, ou fazer a cena, agindo como personagens literários.



Figura 4: Foto do espetáculo *Simbá, o marujo*. Os narradores. Da esq. p/ a dir.: Maria de Maria, Getúlio Góis, Amanda Barbosa, Laís Batista, Ricardo Augusto e Ronan Vaz. Uberlândia-MG, 2011. Fotógrafa: Natália Pinheiro.

Já em *O soldadinho de chumbo*, a personagem cênica interpretada por Ana Carla Machado mantém-se exterior à esfera da ficção do conto por ela narrado. No entanto, essa

personagem não apenas narra de fora, em seu espaço cênico diferenciado, mas também interfere no espaço físico onde a ficção transcorre, influenciando o curso das ações desempenhadas pelos outros personagens cênicos, que se revezam nos personagens da narrativa literária. Por esse motivo, podemos chamá-la, de acordo com a nomenclatura proposta por Nunes, de narrador “puro”, ou de fora.

Além disso, diferentemente dos outros dois espetáculos citados acima, em *O soldadinho de chumbo* a existência de apenas um narrador, o personagem interpretado por Ana Carla tem uma onisciência sobre as ações que se desenvolvem em cena. Nunes, ao relatar uma observação sobre o espetáculo *A vida como ela é*, dirigido por ele, apresenta-nos uma fala que serve para nos referir ao narrador de *O soldadinho de Chumbo*:

O narrador único onisciente aparentava um domínio absoluto sobre a fábula, comandando autoritariamente o seu desenrolar, movimentando seus personagens como o manipulador todo-poderoso de títeres submissos. Nas cenas com narração em grupo, em compensação, essa supremacia se diluía: eram vários os donos da história. (NUNES, 2000: 6)

Nesse sentido, temos uma aproximação da narradora de *O soldadinho de chumbo* com os tradicionais contadores de história. Contudo, Moraes, em seu já citado trabalho de especialização, atenta para uma das possíveis distinções entre a figura tradicional do contador de histórias e os narradores que se encontram em cena.

E o que mais, além do que já dissemos, pode diferenciar o contador por nós estudado daqueles contadores de histórias de família, de tribo ou dos contadores comunitários das sociedades de oralidade primária, este último muitas vezes correspondendo a uma testemunha, a uma espécie de historiador? Uma das possíveis respostas é simples: o espaço. No entanto, quando se muda o espaço, mudam também os objetivos, a forma e os conceitos.

Quando falamos em espaço, no entanto, precisamos considerá-lo em sua totalidade, em tudo aquilo que o envolve. Bem, o espaço dos contadores aqui estudados é o teatro. No nosso caso não podemos pensar em teatro apenas como edifício, espaço físico, mas no fenômeno teatral, espaço cênico, lúdico. Afinal o espetáculo poderia realizar-se em outro espaço físico que não o teatro. (MORAES, 2006:9)



Figura 5: Foto do espetáculo *O soldadinho de Chumbo*. A narradora: Ana Carla Machado. Uberlândia-MG, 2009. Foto: Acervo do grupo

Encarregados da parte narrativa do espetáculo, os narradores estabelecem com a plateia uma interlocução direta, uma vez que a ela dirigem suas falas. Essas caracterizam os momentos em que o espaço teatral, é assumido enquanto tal, ao quebrar o recurso da quarta parede, e assim, assumir seu caráter ilusionista, sem, no entanto, negar a presença do público que o assiste. Laís Batista refere-se à relação estabelecida pelos narradores de *O Feitiço* com os espectadores:

Laís Batista: Eu acho que a narrativa também traz uma coisa de proximidade com o espectador, que vem dessa liberdade que a gente tem de sair um pouco daquilo que está bem fechado. Desse vai e vem que a gente pode fazer. Eu acho que deixa o público mais a vontade quando a gente joga, fala, conversa o texto com ele em alguns momentos. E esse jogo de jogar aqui, jogar lá, traz o público mais para dentro e deixa-o mais a vontade para responder também. Comentar durante etc... (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012: 15)

Além disso, a utilização da narrativa como texto teatral permite que os espetáculos aqui em foco quebrem a linearidade temporal da fábula contada, utilizando-se de recursos como os *flashbacks*. Através da figura do narrador, a fábula ganha uma nova dinâmica de construção temporal e espacial, colaborando para que a cena não seja simplesmente uma sucessão de quadros interdependentes, mas sim um mosaico em que as peças contam por elas mesmas pequenas narrativas, e quando unidas, dão dimensão a uma narrativa maior.

A relação de vai e vem da narrativa com a linha temporal aparece como um dos fatores instigantes para os atores ao se trabalhar com a narrativa enquanto texto teatral. Tal possibilidade é apontada pelas atrizes de *O Feitiço*, quando as mesmas se referem à função de narradoras:

Amanda Barbosa: (...) Eu acho que, não sei se é porque é narrador, me sinto muito mais no direito e com liberdade de não seguir a linha reta.

Juliana Prados: É como se não tivesse uma linearidade na linha do tempo. (...) E de repente, nós enquanto narradores entramos na história que foi lá anos atrás e volta no futuro de novo. É muito natural, sabe?

Amanda Barbosa: (...) Assim como minha avó quando ia contar uma história poderia mudar o caminho da história, da mesma forma meu monstinho também pode interferir. (...) Tanto é que eu consigo enxergar que eu é que estou contando a história, e se eu quiser mudar o fluxo dessa história, tudo bem, pois sou eu que estou contando. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012: 16)



Imagem 6: Foto do espetáculo *O Feitiço*. As narradoras. Da esq. p/ a dir.: Amanda Barbosa, Juliana Prados e Laís Batista. Uberlândia-MG, 2011. Fotógrafa: Simone Guaratto.

Pode-se destacar ainda que a presença dos narradores em cena promove o estabelecimento de um jogo com a plateia, no qual o ator está empenhado na função de contar uma história, sem que para isso suas ações sejam necessariamente miméticas. Nos espetáculos aqui estudados, o caráter simbólico apresenta-se como uma das bases construtoras das cenas apresentadas, tal como Mário Piragibe evidencia, ao se referir a montagem *O Feitiço*:

Mário Piragibe: Eu não preciso, para que o público entenda o que aconteceu na história, por os atores para fazer exatamente aquilo que aconteceu na história. Eu posso brincar de diversas maneiras, uma vez que a dimensão da ação está posta na forma de narração. (...) Na verdade, é uma brincadeira, na qual não apenas os narradores, mas todos os atores que fazem parte daquela ação estão brincando de contar a história. Todos aqueles atores ali envolvidos são num grau narradores porque transitam para dentro e para fora das suas personagens com certa liberdade e têm uma reafirmação constante do momento presente. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012: 24)

Assim, percebemos que a incorporação da narrativa enquanto texto teatral, através da presença dos narradores em cena, proporciona aos espetáculos em análise uma gama diversa de possibilidades cênicas. Ao utilizar-se da narração, através da incorporação de um universo literário por um universo proposto pela encenação, ocorre um privilégio dos elementos lúdicos constituintes do espetáculo, ampliando, assim, a experiência cotidiana de crianças e jovens.

4. CONCLUSÃO:

Chegamos ao final deste trabalho constando que a utilização da narrativa como texto teatral configura-se como muito mais que uma opção estética no Teatro Infantojuvenil. Ao utilizar-se de textos que em um primeiro momento não foram idealizados para a cena teatral, os encenadores dos espetáculos aqui analisados ajudam-nos a reforçar a hipótese de que o que configura o fazer teatral voltado para a infância e juventude não é a temática abordada nos espetáculos teatrais, mas sim a forma como os assuntos são levados à cena.

Essa constatação pode ser observada ao lermos parte das entrevistas que se encontram em anexo neste trabalho. Dentre elas, destaca-se a fala do Prof. Dr. Paulo Merísio, que ao discorrer sobre o espetáculo *Simbá, o marujo*, nos dá pistas sobre um pensamento artístico que privilegia uma linguagem própria para comunicar-se com as jovens gerações, sem no entanto privá-las, ou disfarçar o mundo na qual tanto público, quanto artistas encontram-se inseridos:

Paulo Merísio: Eu acho que é muito comum pensar-se no Teatro Infantil, e aí dividindo, como um teatro que possui necessariamente uma temática. Eu acho que tem mais a ver a forma com que você trata questões. Podem-se tratar questões delicadíssimas, mas o foco da criança vai para a forma como essas questões são levadas à cena. Acho que a gente se cerca de muitos chavões com

relação ao senso comum do que é ou não é para criança. Na realidade, a questão é: “Como você faz?”. Eu acho que o Teatro Infantojuvenil é muito mais próximo da metodologia, da poética, do que necessariamente da temática. Como você vai contar essa história? Talvez, existam determinadas questões que não sejam interessantes de serem trazidas à cena. Tudo depende da forma. Eu vou também lançar mão de um chavão: “Antes de ser Teatro Infantojuvenil, Teatro Infantil, é Teatro!”. A questão se dá na qualidade do que se faz. Na pesquisa, na qualidade dos elementos da cena que você coloca, no acabamento estético, no acabamento de construção de personagem, a qualidade técnica dos atores em cena contando a história... Tudo tem que ter uma qualidade. O chavão é esse: “É teatro, antes de qualquer coisa!”. É um teatro que tem pesquisa poética, estética e que pensa que vai ter na maioria de sua plateia esse público (crianças e jovens). O que não significa que não vai ser tão interessante, ou tão poeticamente interessante para qualquer outra idade. (CADERNO DE ENTREVISTAS, 2012: 30)

Assim, ao propormos nesse artigo os narradores como eixo de uma possível linguagem para o Teatro Infantojuvenil, lembramos que muito mais importante do que o que se fala em cena, é a maneira como se fala. E utilizando-se de elementos lúdicos, como as formas animadas, o cômico e a narração, um conteúdo que até então poderia ser considerado um tabu para crianças e jovens pode muito bem ser apreendido, por meio das diversas maneiras como os mesmos se relacionam com o mundo que os cercam.

Os elementos recorrentes nestes espetáculos são apenas mecanismos expressivos de se levar à cena diversas temáticas. Afinal, para se tratar de assuntos do cotidiano não precisamos usar obrigatoriamente uma linguagem realista. Uma narrativa pode ser muito mais que um texto. Uma narrativa pode ser um pretexto para uma série de exclamações sobre si mesmo e sobre o mundo, no qual tanto adultos, quanto crianças e jovens estão inseridos.

5. AGRADECIMENTOS

Agradecemos especialmente à Prof.^a Dr.^a Vilma Campos, pela generosidade, atenção, carinho e constante apoio no início dessa grande jornada chamada pesquisa.

Aos grupos e artistas citados abaixo, pela fundamental contribuição através das entrevistas concedidas à pesquisa *A narrativa no teatro Infantojuvenil: Teoria, Análise e Prática* citadas neste trabalho:

À Trupe de Truões, e seus atores Amanda Aloysa Alves, Amanda Barbosa Vieira, Laís Batista Costa, Maria de Maria Quialheiro, Ricardo Augusto Santos de Oliveira, Ronan Carlos de Freitas Vaz Rodrigues e Welerson Freitas Filho.

Ao Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio.

Ao Grupo Autônomos de Teatro, e suas atrizes Amanda Barbosa Vieira, Juliana Ferreira Prados e Laís Batista Costa.

Ao Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe.

Ao Teatro do Miúdo, em especial a Prof.^a Ms.^a Ana Carla Machado de Moraes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Luis Alberto. *A restauração da narrativa*. Net, 2000. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/luis-alberto-de-abreu-restaura%C3%87%C3%83o-da-narrativa-rtf-d135723983>. Acesso em: 24/07/2012.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. Recife: UFPE, 2002.

CORAZZA, Sandra Mara. *O que faremos com o que fizemos da infância?*. Net, 2001. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6570483/092-Insuportabilidades>. Acesso em: 24/07/2012.

DESGRANGES, Flavio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUHNER, Maria Helena. Por que, agora, um livro?. In: _____. *O Teatro dito Infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003.p. 11-15.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MORAES, Ana Carla Machado. *Do texto à mesa: A linguagem cênica no Teatro infantil*. Uberlândia. Monografia de Especialização em Interpretação Teatral – Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

NETO, Dib Carneiro. *Pecinha é a vovozinha*. São Paulo: DBA, 2003.

NINI, Valmor Beltrame. Superar preconceitos e explicitar paixões. In: KUHNER, Maria Helena. *O Teatro dito Infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.39-46.

NUNES, Luiz Arthur. *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. Net, 2000. Disponível em: <http://islamadrasta.files.wordpress.com/2010/08/dolivroparaopalco.doc>. Acesso em: 24/07/2012.

ORTIZ, Fátima. O espetáculo: A linguagem cênica no teatro para crianças. In: KUHNER, Maria Helena. *O Teatro dito Infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.58-61.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo; Perspectiva, 2001.

PINTO, Lucas de Carvalho Larcher (org.). *Caderno de Entrevistas*. Uberlândia, 2012. Apostila em Anexo - Caderno de entrevistas. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/101643823/Caderno-de-entrevistas-Copia>. Acesso em: 31/07/2012

PUPO, Maria Lúcia. *No Reino da Desigualdade*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1991.

ROCHA, Eloísa Candal. Entre a subordinação e a criação. In: KUHNER, Maria Helena. *O Teatro dito Infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p. 128-131.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

TADEU, Eugênio. *Um ponto de vista sobre o teatro para crianças*. In: Subtexto-Revista de Teatro do galpão Cine Horto, nº 8, p. 17-22, 2011.