

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

*From Versailles to Krugli: a brief overview of the Theatre for Children and Youngsters*

por Lucas de Carvalho Larcher Pinto

### RESUMO

Neste artigo temos como objetivo compartilhar alguns dados sobre a história do teatro produzido para crianças e jovens até meados da década de 70, com ênfase no contexto nacional. Para isso, realizamos um levantamento das principais referências teóricas publicadas no Brasil sobre o tema, com o intuito de oferecer ao leitor, em linhas gerais, o percurso das manifestações teatrais voltadas para a infância e a juventude, através dos tempos. Trata-se, portanto, de um breve panorama que neste texto abrange desde o Teatro de sombras de Dominique Séraphin, em Versalhes (séc. XVIII), até as primeiras produções de Ilo Krugli, no Brasil (séc. XX); passando, evidentemente, por notáveis experiências e personalidades, tanto no contexto nacional, quanto internacional do Teatro Infantojuvenil.

**Palavras-chave:** teatro, infantojuvenil, panorama.

### ABSTRACT

In this article we aim to share some information about the history of the theater produced for children and youngsters up to the mid-70s, with emphasis in the brazilian context. For this, we conducted a research of the main theoretical references published in Brazil about the topic, in order to give the reader, in general, the course of theatrical events specifically thought for children and youth through the ages. It is, therefore, a brief overview that this text covers from the theater of shadows of Dominique Séraphin, Versailles (XVIII), until the first productions of Ilo Krugli in Brazil (XX); passing by notable experiments and personalities, as seen in the international and national context of the Theatre for Children and Youngsters.

**Keywords:** theatre, children and youngsters, overview.

### Introdução

Neste artigo temos como objetivo compartilhar alguns dados sobre a história do teatro produzido para crianças e jovens até meados da década de 70, com ênfase no contexto nacional. Para isso, realizamos um levantamento das principais referências teóricas sobre o tema publicadas no Brasil, com o intuito de oferecer ao leitor, em linhas gerais, o percurso das manifestações teatrais voltadas para a infância e a juventude, através dos tempos.

A partir do levantamento do referencial teórico da pesquisa, pudemos perceber que a bibliografia especializada brasileira conta com poucos livros atualizados e consideravelmente difundidos, os quais se debruçam especificamente nas produções teatrais voltadas para a infância e/ou juventude. Alguns deles são: *Aspectos do teatro infantil* (1969), *No reino da desigualdade* (1991), *O que é Teatro Infantil* (1994), *Maturando: aspectos do desenvolvimento do Teatro Infantil no Brasil* (1995), *O Teatro dito Infantil* (2003) e *Pecinha é a vovozinha* (2003). Além, de obras que tangenciam o tema, como *Jogos Teatrais* (2001), e *A pedagogia do espectador* (2003).

Neste sentido, este texto organiza informações, dados e depoimentos, até então pouco difundidos, principalmente em pesquisas acadêmicas, com o intuito de apresentarmos ao leitor as principais manifestações teatrais voltadas para o público infantojuvenil. Trata-se, portanto, de um breve panorama que abrange desde o Teatro de sombras de Dominique Séraphin, em Versalhes (séc. XVIII), até as primeiras produções de Ilo Krugli, no Brasil (séc. XX); passando, evidentemente, por notáveis experiências e personalidades, tanto no contexto nacional, quanto internacional do Teatro Infantojuvenil.

Levando em consideração as informações disponíveis nas referências consultadas, podemos dizer que a definição, ou uma possível conceitualização, do termo Teatro Infantojuvenil é algo complexo atualmente. Isto porque se analisarmos a constituição morfológica do mesmo – o termo Teatro Infantojuvenil –, perceberemos que o adjetivo presente neste pode adquirir uma ambiguidade ao caracterizar seu substantivo.

Por este motivo, neste artigo tomaremos de suporte a definição para Teatro Infantil contida em *O que é Teatro Infantil?* (1994) de Fernando Lomardo, fazendo posteriormente uma analogia com o termo Teatro Infantojuvenil. Para o autor (1994, p. 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”. Ampliando a tentativa de definição de Teatro Infantil, feita por Lomardo, para Teatro Infantojuvenil, podemos, então, falar em teatro feito por crianças e jovens, assim como em teatro feito para crianças e jovens.

Tratando-se de um termo amplo, o Teatro Infantojuvenil designa, assim, um conjunto de manifestações espetaculares, ou práticas teatrais, que são concebidas, em maior ou menor escala, para o público infantojuvenil. Contudo, como qualquer manifestação ou produção artística, o Teatro Infantojuvenil é mutável, carrega em si a volatilidade necessária para se adequar aos paradigmas e desafios de cada tempo. E, também, às transformações dos conceitos de infância e juventude em seus diversos aspectos: eco-

nômicos, sociais, culturais, temporais, lúdico etc.

### Antecedentes do Teatro Infantojuvenil

Embora este artigo trate do teatro produzido para crianças e jovens a partir do século XVIII, faz-se necessário apresentarmos ao leitor os antecedentes das produções teatrais voltadas para este público específico, antes do período citado, a fim de que aquele perceba a gênese de muitos dos recursos utilizados no Teatro Infantojuvenil ao longo dos tempos.

Da história do que denominamos Teatro Infantojuvenil, com a dupla acepção do adjetivo, os primeiros registros datam da Idade Antiga, na qual importantes civilizações - como, por exemplo, a Egípcia, a Chinesa e a Grega - , floresceram, seja no Ocidente, ou no Oriente. Sendo assim, diante da multiplicidade e heterogeneidade das culturas citadas, podemos pensar que diversas eram as caracterizações das manifestações teatrais voltadas e/ou realizadas para/por crianças e jovens, já em seus primórdios.

Lúcia Benedetti, em sua obra *Aspectos do Teatro Infantil* (1969), apresenta-nos diversos aspectos sobre a ligação das crianças com o fazer teatral em diferentes épocas e contextos. Colaborando para uma possível historiografia do Teatro Infantojuvenil, a autora nos oferece pistas sobre possíveis raízes das relações entre o teatro e as crianças, nas antigas civilizações, sejam elas por meio da fruição artística, e/ou da intervenção direta em manifestações espetaculares.

É uma velha ambição da humanidade, fazer teatro para crianças. Diz Maria Signorelli, em seu livro "A criança e o teatro": "Se nos dirigirmos às antigas civilizações, guiando-nos por indícios à margem do problema educativo, mais do que por documentos ou descobrimentos arqueológicos, comprovaremos que um teatro para crianças ou cenas em que crianças intervinham, existia já em épocas muito remotas. Nas criptas e sepulturas de crianças egípcias, gregas e romanas foram encontradas bonecos articulados muito semelhantes aos nossos atuais marionetes. Isto nos faz pensar que assim como eram distrações para adultos, o teatrinho de bonecos também o seria para as crianças". (BENEDETTI, 1969, p. 13)

Em *O que é Teatro Infantil* (1994), Fernando Lomardo cita os mais antigos registros que se tem notícia, até então, de apresentação de teatro para crianças. Estas "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, p. 11). Ou seja, o autor introduz o leitor ao universo da arquetípica figura do contador de histórias tradicionais e fantásticas, retiradas da mitologia popular; e também aos espe-

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

táculos de Formas Animadas<sup>1</sup>, principalmente as sombras chinesas<sup>2</sup>, que eram apresentados à população abastarda daquele país.

Mais tarde, entre os séculos XV e XVII, outra manifestação teatral ganharia o gosto dos pequenos espectadores, tal como o autor supracitado também aponta. Trata-se da *Com-média dell'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 sejam de conhecimento os fatos citados acima, tanto o teatro Chinês, quanto a *Commédia dell'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.

### Primeiras Experiências: Os Séculos XVIII e XIX

Foi no século XVIII, com a ascensão da burguesia como classe social e econômica de poder, que a noção de infância foi criada como um determinado período para demarcar uma época tranquila, protegida, e diferenciada da vida adulta. Assim, era necessário oferecer às crianças atividades que, concomitantemente, as preparassem para agir no mundo ao qual estavam inseridas, e as mantivessem protegidas no seio da família.<sup>3</sup> Surge o teatro direcionado para o público infantojuvenil.

O primeiro espetáculo formalmente dirigido às crianças e jovens 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, partindo posteriormente para Paris.

Quase um século permaneceu o teatrinho de sombras no Palais Royal, em Paris. Quando Serafim morreu, seu sobrinho tomou conta do teatro. Assim, ainda em começos do século dezenove, representava-se muito a “Ponte Quebrada”, em Paris. Em Londres, juntamente com “Puch e Judy”, representavam muito a velha peça clássica, até o começo do século vinte. (BENEDETTI, 1969, p. 47)

Neste mesmo período histórico, em que o teatro de sombras francês foi levado para

1 Com base nos estudos de Ana Maria Amaral (1996), chamaremos de Teatro de Formas Animadas, ou Teatro de Animação, as manifestações teatrais que se utilizam de bonecos, máscaras, objetos e/ou sombras representando seres antropomórficos, zoomórficos, ou ideias abstratas em cena, passando os mesmos do status de matéria inerte para seres autômatos por meio da intervenção do ator, que com eles se relacionam.

2 Os espetáculos de sombras chinesas são uma forma tradicional de teatro de bonecos praticado neste país, e consistem na manipulação de uma silhueta de varas, entre uma fonte luminosa e uma tela, o que faz com que o espectador, sentado diante da tela, veja apenas a sombra projetada. A lenda de sua origem remonta ao no século II a.C..

3 Para maiores informações sobre o assunto, consultar: ARIÈS, Philippe. História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

a Inglaterra, deu-se o “desaparecimento” da *Commedia dell’arte*, sendo seus personagens e enredos absorvidos pelo teatro de bonecos que começava a se proliferar na Europa, com as apresentações realizadas nas feiras e ruas das cidades, principalmente no verão.

Era tradicional na Europa, até o fim do século dezenove e talvez até os primeiros decênios do século vinte, a presença de teatrinhos de bonecos em todas as feiras das cidades. O titereiro era um itinerante, andando de aldeia em aldeia, de feira em feira, levando o teatro de bonecos aos mais longínquos rincões e divulgando, assim, o conhecimento da arte dramática entre os povos mais rústicos da Europa Oriental. (BENEDETTI, 1969, p. 56)

No ambiente aberto, das ruas da cidade, no qual tanto adultos quanto jovens e crianças estavam presentes, o teatro de bonecos, que já se aproximava do universo cotidiano infantil, por conta dos próprios bonecos (brinquedos no cotidiano da criança), ganha força e começa a efetivamente se associar ao Teatro Infantojuvenil, afirmando-o como categoria artística efetiva.

Além disso, tal como sugerido por Mário Piragibe (1999), podemos pensar que o teatro para crianças e jovens pôde florescer como atividade autônoma a partir do momento em que o teatro passa a ser visto não mais como uma atividade popular, mas também excludente de parte da população, pré-supostamente não detentora de determinados conhecimentos abordados nas peças de sala fechada: as crianças, os jovens, os bastardos e os marginalizados.

...abstenho-me de afirmar, mas me dou ao luxo de sugerir que o primeiro movimento de separação entre teatro para adultos e teatro para crianças se deu a partir da popularização das salas fechadas de espetáculo, onde se assistem ainda hoje peças escritas por grandes autores, que discutem questões intrincadas, e que aos poucos fizeram com que o jogo físico fosse substituído pelo embate filosófico, cada vez mais imóvel e cotidiano. A imagem não tem um pingo de suporte histórico mas é bonita assim mesmo: os adultos endinheirados entram no edifício teatral para assistir os dramas das classes menos favorecidas, deixando na praça um grupo de indigentes e crianças, ainda hipnotizados, diante de uma pequena empanada onde se vê um animado, violento e licencioso espetáculo com bonecos de luva. (PIRAGIBE, 1999, n.p.)

Através do fato citado anteriormente, podemos pensar, ainda, que a popularização das salas de teatro fechadas na Europa trouxe consigo, também, a segregação entre as camadas sociais. Ou seja, inferimos que enquanto as crianças e os jovens de classe bastarda permaneciam nas ruas assistindo o “teatro de feira” de cunho popular e “voltado para todas as idades”, as crianças e os jovens privilegiados financeiramente estavam no ambiente domiciliar e familiar envolvidos na atividade teatral, porém dirigida especificamente para este público.

Isto pode ser constatado ao nos depararmos com registros dos chamados Teatros de Papel, ou seja, pequenos teatros feitos para crianças e jovens burgueses na Europa a

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

partir do fim do século XVIII, que tentavam reproduzir o “verdadeiro” teatro de sala, tanto em sua cenografia e decoração, quanto em seu repertório. Eram teatros de brinqueado que promoviam o divertimento em dias festivos, assim como a integração do ambiente familiar.

No sentido restrito do termo, o teatro de papel deve ser interpretado como um fruto típico da época romântica. Tem como origem a grande paixão da alta burguesia pelo teatro no século XIX e serviu para reproduzir, em família, as peças de teatro célebres ou que tivessem obtido um enorme sucesso nos grandes palcos, permitindo, desta forma, o seu acesso e visibilidade por parte das crianças. (RIBEIRO, s/d, p. 11)

Ainda na tentativa de apresentar questões do cotidiano dos adultos a crianças e jovens, durante os séculos XVIII e XIX, houve a inserção por historiadores e folcloristas das narrativas orais nascidas do imaginário popular no universo infantojuvenil. Isto na tentativa de que estas histórias pudessem proporcionar ensinamentos à criança e ao jovem. Ou melhor, lições de moral sobre condutas na vida. O teatro se apropriará dessas narrativas também, 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, p.14)

Tal como aponta Flávio Desgranges em *A pedagogia do espectador* (2003), a partir da tomada de consciência da situação das crianças na época da Revolução Industrial, em fins do século XIX, “ a construção de espetáculos teatrais, bem como de obras de arte em geral, notadamente obras literárias, destinadas ao público infantil, intensifica-se pouco a pouco” (DESGRANGES, 2003, p. 83), tratando de assuntos do “universo adulto”, como a violência, de “modo açucarado”.

Este “modo açucarado” se refere, principalmente, às linguagens cênica e literária utilizadas no Teatro Infantojuvenil, pois até o século XX, o universo das manifestações teatrais infantojuvenis tinha como pressuposto a concepção de que o teatro deveria ser um instrumento didático e moral para crianças e jovens. Como exemplo desta mentalidade, temos o teatro com intenções educativas de cunho moral, como o promovido por entidades religiosas. Esses espetáculos eram montados por crianças sob a supervisão

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

de um adulto. Como maior representante dessa forma de manifestação teatral, temos a experiência do italiano Giovanni Bosco (1815-1888), popularmente conhecido, no Brasil, como Dom Bosco.

### O Brasil: De Anchieta ao Teatro Escolar

No Brasil, como indica Dudu Sandroni em *Maturando: aspectos do desenvolvimento do Teatro Infantil no Brasil* (1995), o Teatro Infantojuvenil tem início com as manifestações espetaculares promovidas por José de Anchieta, no qual através da missão de catequizar os nativos brasileiros, o jesuíta utilizava-se das Moralidades para difundir a fé cristã, mostrando a conduta a qual deveria ser seguida pelas crianças, que a seus olhos eram os únicos integrantes da tribo ainda capazes de salvação dos costumes pagãos dos mais velhos. Assim, temos:

As crianças em geral vão aparecer na dramaturgia de Anchieta ou no início, narrando os martírios dos heróis de que vão tratar os Autos, ou ao final, simbolizando a catarse da luta entre o Bem e o Mal, isto é, os meninos declamando seu amor ao Cristo, renegando sua própria cultura pagã. (SANDRONI, 1995, p. 17)

Destacam-se ainda, após o teatro de Anchieta, outras manifestações 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<sup>4</sup>.

A concepção de teatro para crianças 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. Isto, através de uma experiência que marcaria e revolucionaria essa manifestação teatral. Trata-se do Teatro da Criança.

### URSS: O Teatro da Criança

Inaugurado em 1918, na União Soviética, o Teatro da Criança, pode ser considerada como a primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e

4 De acordo com Sandroni, o Teatro Escolar pode ser dividido em três fases: a das traduções, a nacionalista e a "teatral". Na primeira fase, onde destacaremos o trabalho de Fiqueredo Pimentel e Arlindo Leal, contam traduções de histórias e de dramaturgia produzidas principalmente na França. Na fase nacionalista, que se fará representar por Coelho Neto e Olavo Bilac, veremos a luta por uma educação voltada para os sentimentos pátrios. E, finalmente, na terceira fase, através de Joracy Camargo e Felix Carvalho começam a ser introduzidas noções de teatralidade no teatro para crianças, com acentuada preocupação com a dramatização.

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

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<sup>5</sup>. Tal como a redução das dimensões do prédio onde funcionava o Teatro, adaptando-o às crianças.

Além disso, assim como alguns estudiosos e profissionais ainda defendem nos dias de hoje, o Teatro da Criança considerava de caráter relevante a importância das faixas etárias<sup>6</sup> 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.” (LO-MARDO, 1994, p. 23)

O Teatro da Criança irá permanecer como experiência única até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando começam a surgir na Europa outras companhias dedicadas ao teatro para crianças e jovens.

### O Casaco Encantado (1948)

Como consequência do surgimento de novas companhias voltadas para o Teatro Infantojuvenil na Europa, teremos a influência das mesmas na produção voltada para o público em questão no Brasil. Lúcia Benedetti narra o episódio de uma apresentação da turnê de uma destas companhias, na cidade do Rio de Janeiro, em 1948.

No verão de 1948 apareceu no Rio uma companhia austríaca fazendo teatro para crianças. A peça chamava-se “Juca e Chico” e causou grande curiosidade. Um velho empresário carioca, Francisco Pepe foi ver o espetáculo e sentiu desejo de fazer também ele, um espetáculo para crianças. Pelo telefone convocou uma escritora

---

5 Médica e pedagoga italiana, que renovou as práticas de ensino em escolas básicas, a partir do final do século XIX, através do desenvolvimento do método que leva seu nome. Este é baseado no uso de material didático especialmente pensado para crianças, propondo a diversificação das tarefas e a máxima liberdade possível nas atividades escolares, por meio das próprias descobertas dos estudantes.

6 A separação do público por faixas etárias, no Teatro da Criança, era fundamentada pelos estudos sobre os estágios de desenvolvimento cognitivo do ser humano, a Teoria Cognitiva formulada por Jean Piaget, na primeira metade do século XX.

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

para lhe dar o texto dentro de trinta dias. A escritora é a mesma que aqui está batendo estas linhas. Sua experiência de teatro imensa, porém como espectadora. De teatro infantil tinha sido intérprete de Carlos Góis, nos velhos tempos de escola. Nada mais. O velho e lírico empresário achou que aquilo era mais do que suficiente. “Vá ver “Juca e Chico”, a peça que está em cartaz e me faça uma coisa naquele gênero”. Fui ver “Juca e Chico”. (BENEDETTI, 1969, p. 103)

Influenciada pela apresentação a que assistiu, Benedetti escreve *O Casaco Encantado*, marcando, assim, o início, em nosso país, de uma dramaturgia especializada para o Teatro Infantojuvenil. Com este texto, a autora alavanca as produções para a infância e juventude no Brasil, abrindo caminho para que diversos grupos realizassem espetáculos para este público, assim como a criação de prêmios de incentivo e investimento para o Teatro Infantojuvenil nacional.

Estamos no final da década de 40 e 1948 é o ano da montagem de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, marco no teatro para crianças no Brasil. Marca ao mesmo tempo a passagem do amadorismo para o profissionalismo e o início do teatro em que adultos representavam para crianças. 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, p. 37)

Em uma análise do texto *O Casaco Encantado*, podemos reconhecer a utilização de recursos cênicos já presentes tanto nos antecedentes do Teatro Infantojuvenil, quanto em suas primeiras experiências. Na obra de Benedetti, estão em cena o narrador, a comicidade, a agilidade, assim como outras recorrências, que começam a caracterizar, a partir da década de 40, uma possível linguagem cênica do teatro para crianças e jovens no Brasil.

### A década de 50: O Tablado

Foi na década de 50 que o Teatro Infantojuvenil brasileiro alcançou grandes proporções, firmando-se como obra artística, tal qual o “teatro voltado para adultos”.

Durante a década de 50, três importantes grupos asseguraram, 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, e a importância dos Cadernos de Teatro atestam a relevância do Tablado para a consolidação de uma mentalidade teatral que incluísse o público jovem. Na

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

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. (PUP0, 2003, p. 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, p. 52).

Quando começou, O Tablado era um teatro misto, ou seja, apresentavam-se em seu palco peças para crianças e jovens, e também para o público adulto. Aos poucos, as produções infantojuvenis foram triunfando sobre as demais. Com isso, e associado à figura de sua fundadora, o mesmo pôde se tornar a maior referência em Teatro Infantojuvenil, até os dias atuais em nosso país.

A dramaturgia de Maria Clara possui características marcantes, 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” e do “modo açucarado” de se comunicar com crianças e jovens, elementos comuns na dramaturgia infantojuvenil produzida até então.

Os textos de Maria Clara são desprovidos do tradicional “ensinamento”, e se beneficiam de ação fluente e ritmada, diálogos dinâmicos e econômicos e muito bom humor, além da grande diversidade de ambientação. A autora foi buscar nos mais variados gêneros as vestimentas para seus textos. (LOMARDO, 1994, p. 54)

*O Boi e o Burro no caminho de Belém* (1953); *O Rapto das Cebolinhas* (1954); *Pluft, o fantasminha* (1955); *A Bruxinha que era boa* (1958); *O Cavalinho Azul* (1960); *Maroquinhas Fru-Fru* (1961); *A Menina e o Vento* (1963); *Jonas e a Baleia* (2000); entre outros, são significativos títulos da dramaturgia nacional escritos por Maria Clara Machado. Através da montagem destes textos, vemos a consolidação d'O Tablado como importante espaço para o teatro brasileiro. E, mesmo com a morte de sua fundadora, em 2001, aquele continua suas atividades no Rio de Janeiro, agora sobre a direção de Cacá Mourthé.

### A década de 60

A década de 60, no Teatro Infantojuvenil brasileiro, foi marcada por uma diversificação tanto dramática, quanto das encenações das produções. Isto contribuiu para que surgissem concursos na área de dramaturgia infantojuvenil, reconhecendo autores já

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

experientes, assim como iniciantes, que neste momento se dispuseram a escrever para este determinado público. Dentre os nomes mais importantes do período, destacam-se: Tatiana Belinky, Zuleika Mello, Pasqual Lourenço e Stella Leonardos.

Maria Lúcia Pupo, autora de *No Reino da desigualdade* (1991), o mais detalhado trabalho sobre teatro para crianças publicado no Brasil, atenta o leitor de sua obra para o fato de que, embora na década de 60 fosse produzida uma dramaturgia para crianças e jovens mais estruturada, eficiente, e diversificada, muitas das questões presentes nos textos da década de 50 ainda existiam nas produções do momento. A permanência em grande escala do tom moral e professoral nas peças agora criadas é um exemplo.

No entanto, na década de 60, a lição de moral, do ponto de vista formal, era menos incisiva no Teatro Infantojuvenil. Faziam-se espetáculos, muitas vezes, apenas para propiciar o divertimento do público infantojuvenil, sem pretensões “pedagógicas”. Noção esta que parece se configurar, nos dias atuais, como pensamento vigente. Ou seja, o pensamento de que as produções voltadas para a infância e juventude são uma atividade genuinamente artística, e não a serviço de ensinamentos de modos de conduta, ou valores.

Dib Carneiro Neto em *Pecinha é a vovozinha* (2003) expressa o pensamento atual sobre o Teatro Infantojuvenil, tal como descrito acima:

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

Neste sentido, podemos perceber que a partir da década de 60, começaram a surgir textos infantojuvenis, nos quais o conflito não é mais entre personagens antagônicas, corporificando a imagem de bem e mal, certo e errado, ou qualquer alegoria que condicionasse a criança, ou o jovem, a juízo de valores. Mas, sim, personagens nos quais o interior e o individual coexistem em um mesmo ser. Ocorre uma maior humanização dos personagens, em detrimento do maniqueísmo.

### Ilo Krugli: Lenços, Ventos e Transformações

Alguns anos mais tarde, especificamente na década de 70, surge no Teatro Infantojuvenil brasileiro a busca por novas linguagens para se falar com crianças e jovens. Dentre as experiências que representavam esta busca, destaca-se a estreia do espetáculo *His-*

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

*tória de Lenços e Ventos* (1974), 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, p. 42)

Bem recebida e premiada pela crítica especializada, *História de Lenços e Ventos* pôde consolidar Ilo Krugli como importante personalidade na proposição de um novo modo de se fazer teatro para crianças e jovens no Brasil. Através da história de Azulzinha, personagem principal da peça, que resolve sair do quintal onde vive levada pelo Vento da Madrugada, vemos surgir importantes tendências nas produções voltadas para infância e juventude, que aparecem em outras obras do período. Ou seja, a década de 70.

Com grupos como o Ventoforte, do próprio Ilo Krugli; o Pasárgada, de Vladimir Capella; o Casulo, de Ana Maria Amaral, especializado em teatro de bonecos; o Hombu, originário do Ventoforte; e o Teatro da Praça, de Ronaldo Ciambri, por exemplo, o Teatro Infantojuvenil brasileiro começa a proporcionar às crianças e aos jovens espectadores a possibilidade de formular suas próprias opiniões e posturas diante da realidade. O Teatro para crianças e jovens deixa de ser um determinante de comportamentos e condutas, tornando-se um espaço de integração entre a fruição e experiência estéticas/artísticas.

A década de 70 para o Teatro Infantojuvenil foi, portanto, caracterizada pela exploração da teatralidade, através de espetáculos que rompiam com o ilusionismo teatral. Com isso, diversos recursos começaram a ser explorados, tornando-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.

Ingrid Dormien Koudela, em seu livro *Jogos Teatrais* (2001), 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

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

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, p. 97)

Associados aos recursos cênicos que já se faziam presentes no Teatro Infantojuvenil brasileiro desde a década de 40, os elementos relacionados ao jogo teatral passam a configurar também uma possível linguagem cênica que caracterizaria o teatro para crianças e jovens, a partir da década de 70.

### De Lá Pra Cá: Considerações Finais

Desde então, as produções voltadas para a infância e juventude no contexto nacional parecem estar se desenvolvendo, experimentando, recebendo e influenciando outras formas de manifestações teatrais e artísticas. Através da obra de profissionais como Karen Acioly, Vladimir Capella, entre outros, o pensamento equivocadamente de que o teatro tem a função de transformar as crianças e jovens em “adultos melhores do amanhã”, tem sido revisto, questionado e revogado atualmente.

Com pensamento artístico e estético sobre a obra de arte, sem que com isso abandone-se sua função educativa, grande parte dos artistas envolvidos na produção de obras teatrais para o público infantojuvenil tem se preocupado em possibilitar às jovens gerações experiências estéticas, ligadas à sensibilidade, ao imaginário e ao simbólico dos sujeitos. Tudo isto por meio do prazer advindo da fruição artística, proporcionada pela experiência de diálogo e de reflexão com o teatro, enquanto obra de arte.

Além disso, o Teatro Infantojuvenil brasileiro vem se estabelecendo através da utilização recorrente em cena de recursos como as Formas Animadas, a presença da comicidade, a incorporação de elementos da cultura popular, a presença do lúdico, a utilização da narrativa como texto teatral, e, ainda, as relações estabelecidas entre teatro e jogo. Ou seja, uma linguagem própria.

Esta linguagem diz respeito à configuração cênica das produções teatrais voltadas para as jovens gerações. Uma linguagem que caracteriza os espetáculos infantojuvenis do Brasil das últimas décadas e também da atualidade. Uma linguagem em que heranças de manifestações e produções teatrais infantojuvenis de Versalhes à Krugli estão presentes.

## De Versalhes a Krugli: Um Breve Panorama do Teatro Infantojuvenil

### Referências:

- > AMARAL, Ana Maria. Teatro de formas animadas. São Paulo: Edusp, 1996.
- > BENEDETTI, Lucia. Aspectos do teatro infantil. Rio de Janeiro: SNT, 1969.
- > CARNEIRO NETO, Dib. Pecinha é a vovozinha. São Paulo: DBA, 2003.
- > DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.
- > KOUDELA, Ingrid Dormien. Jogos Teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- > LOMARDO, Fernando. O que é teatro infantil. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- > 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.
- > PIRAGIBE, Mário Bitt. Relações entre a animação de formas e aspectos contemporâneos de encenação no Teatro de Ilo Krugli. Rio de Janeiro, 1999. Monografia de graduação em Teoria do teatro (UNIRIO).
- > PUPO, Maria Lúcia. Fronteiras etárias: da demarcação à abertura. In: KUHNER, Maria Helena. O Teatro dito Infantil. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.32-38.
- > PUPO, Maria Lúcia. No Reino da Desigualdade. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 1991.
- > RIBEIRO, Rute. Teatros de Papel: A arte da precisão. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta, s/d.
- > SANDRONI, Dudu. Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil. Rio de Janeiro: D. Sandroni, 1995.

**Lucas de Carvalho Larcher Pinto**, Mestrando em Artes (sub-área: Artes Cênicas) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (PPGA-UFU). Possui Bacharelado em Teatro (Habilitação em Interpretação Teatral) pela mesma instituição, com bolsa de Graduação Sanduíche no Exterior (CNPq-CAPES) na Universidade de Évora, em Portugal. É ator e pesquisador, atuando principalmente em questões relacionadas ao Teatro Infantojuvenil.  
*lclarcher@hotmail.com*