

Teatro Infantil ou Teatro para Crianças? – Um Breve Histórico Dramatúrgico

Sergio Manoel Rodrigues¹

Quando se refere a teatro direcionado ao público infantil, nota-se uma certa incompreensão por muitos de seus apreciadores, críticos e, até mesmo, realizadores. A começar pelas designações – teatro infantil ou teatro para crianças? – a que tal expressão cênica atende, acarretando inúmeras discussões entre teatrólogos e pesquisadores. Por isso, considerar-se-á, neste estudo, a seguinte perspectiva para uma diferenciação terminológica:

Aquilo que aqui chamamos de “teatro para crianças” diz respeito a espetáculos realizados por adultos para público infantil, ou a peças escritas com vistas a esse tipo de espetáculos. Poderá ter – e muitas vezes tem – caráter pedagógico, mas esta não precisa ser sua primeira finalidade. (GUINSBURG e FARIA, 2013, p. 144).

Do ponto de vista de Guinsburg e Faria (2013), a terminologia proposta (“teatro para crianças” ou, ainda, teatro para a infância) distancia essa manifestação artística de seu “caráter pedagógico”, embora as origens desse teatro estão arraigadas ao contexto escolar e a processos de ensino, como se observará adiante. Para Nazareth (2012), a expressão “teatro infantil” mostra-se inadequada na atualidade, pois tal nomenclatura remete às encenações, sobretudo as do passado, nas quais crianças encenam para outras crianças, sob a supervisão de um adulto, com fins instrucionais ou caráter moral-patriótico: como ocorria, por exemplo, nos primeiros colégios brasileiros institucionalizados, onde o fazer teatral restringiu-se a aprimorar as entonações vocais, a boa dicção e o vocabulário das crianças. Além disso, na cultura brasileira, o adjetivo “infantil” conota inferioridade, muitas vezes soando pejorativo, o que confere o juízo de que as expressões artísticas destinadas a esse público são desprovidas de função estética ou isentas de qualquer engajamento sociopolítico (NAZARETH, 2012).

Outra concepção que pode ser considerada para entender a configuração do termo “teatro para crianças” está atrelada ao aumento significativo de expressões artísticas endereçadas a esse público específico. Segundo Pupo (1991), entre os séculos XIX e XX, as produções culturais e o mercado capitalista voltaram-se para as necessidades das jovens gerações, demarcando a infância nas relações socio-históricas. Desse modo, nas manifestações artísticas para crianças, em especial no teatro, “[...] o emissor da mensagem é o adulto artista, detentor de um poder assegurado por sua condição de idade, enquanto o receptor é a criança desprovida desse poder” (PUPO, 1991, p. 19). E tal interferência dos

¹ Professor de língua portuguesa e literatura atuante na Educação Básica e no Ensino Superior. Atualmente, é pós-doutorando no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP).

adultos sobre os jovens agrava-se ainda mais quando aqueles são os responsáveis pela aquisição dos bens culturais para estes, exemplificando: comumente, são os pais que determinam os espetáculos teatrais nos quais levarão seus filhos, sem possibilitar às crianças o direito de escolher a que peça assistirão.

Considerando a dupla designação mencionada: teatro infantil (encenações feitas por crianças) e teatro para crianças (encenações feitas para crianças), entende-se que, historicamente, as primeiras tentativas de uma sistematização da dramaturgia e representação teatral destinadas às jovens gerações podem ser datadas, no Ocidente, a partir de meados do século XVI, com as montagens do chamado drama escolar. Essa forma teatral, contemporânea ao período renascentista, foi inaugurada por Christoph Stummel, estudante de Filosofia e autor da peça *Studentes*, cujas representações ocorreram na cidade alemã Wittenberg, em 1545. A referida obra de Stummel agradou aos eruditos da época, tratava-se de uma “descrição” da vida estudantil e, a cada ato, declamavam-se “[...] bons conselhos, sem dúvida bem a propósito, após as bebedeiras, brigas barulhentas e aventuras noturnas [das personagens]” (BERTHOLD, 2006, p. 300), demarcando, assim, um teatro de cunho moralizante.

De acordo com Berthold (2006), conseqüentemente, o drama escolar alastrou-se pela Europa, com peças traduzidas da Antiguidade ou escritas, em grande parte, por professores e encenadas por estudantes nas salas de aula, pátios de escolas, auditórios de universidades, sedes de grêmios e salas de dança. Além de sua função educadora, algumas dessas encenações escolares adotaram caráter religioso e passaram a ser representadas em praças públicas, como ocorreu nos colégios ingleses protestantes, motivados pela Reforma de Martinho Lutero, onde se encenavam episódios adaptados do Velho Testamento ou peças alegóricas, nas quais a Igreja Católica figurava-se como o “Anticristo” e Lutero, o grande benfeitor.

Ainda no século XVI, outro elo entre teatro e jovens gerações surgiu na Inglaterra, no auge do teatro elizabetano, com as “troupes de meninos” – grupos de rapazes cantores, também dirigidos por docentes ou mestres de coro –, cujas apresentações com teor religioso eram apreciadas pelos membros da Corte e da Magistratura e, ao mesmo tempo, criticadas por renomados artistas das artes cênicas da época, como William Shakespeare, por exemplo, que consideravam tais representações uma arte medíocre, sem efeito estético, despreocupada com uma dramaturgia elaborada, sendo esta a prioridade dos teatrólogos daquele período.

Enquanto a Reforma Protestante havia legado ao drama escolar o ensinamento da conduta moral e cristã, em oposição aos dogmas da Igreja Católica, coube ao teatro jesuítico, pertencente ao movimento da Contra Reforma, a propagação da fé e o resgate do Catolicismo.

Segundo Berthold (2006), nos colégios jesuítas, professores compunham e encenavam com os alunos dramas com “objetivo pedagógico e propagandístico” do Evangelho. Nessas encenações, os variados efeitos cênicos utilizados, como iluminação feita com tochas de fogo e a inserção de música e balé, serviram para angariar e impressionar os fiéis, por outro lado representou uma inovação técnica nas apresentações cênicas. Com isso, na metade do século XVII, o teatro jesuítico transpôs os limites dos colégios: como ocorreu na França, onde algumas dessas encenações foram apoiadas financeiramente pela Corte, que dividia seu gosto entre as apresentações de ópera e as do teatro jesuítico; e, em outros países, como a Polônia, esse teatro vigorou até o século seguinte.

Tratando do contexto nacional, uma vez que se pretende traçar breve e cronologicamente um panorama histórico do teatro feito por/para crianças, sabe-se que, durante a colonização do Brasil (1530-1815), os padres da Companhia de Jesus utilizaram as encenações teatrais como recurso para catequizar e difundir os valores cristãos entre os nativos, inaugurando, assim, o teatro em terras brasileiras. Para Sandroni (*apud* NAZARETH, 2012), os jesuítas consideravam o teatro um “instrumento eficaz para a instrução e educação do povo”, principalmente das crianças e dos jovens, assim como fazia o padre José de Anchieta em suas peças.

Já por volta de 1840 e 1850, na Itália, destacou-se outro jesuíta: João Melchior Bosco, o Dom Bosco, que utilizou o teatro como recurso para educar seus discípulos. Benedetti (1969) explica que as primeiras representações de Dom Bosco contavam com apresentações improvisadas de bonecos e marionetes, com o intuito de divertir as crianças. Porém, o padre jesuíta aprofundou-se nos estudos das artes cênicas e, observando alguns empecilhos para a plena utilização do teatro com seus alunos, prescreveu dezenove regras acerca do fazer teatral para as jovens gerações. Normas estas que serviriam como modelo para outros interessados de seu tempo nesse tipo de representação teatral. Dentre as regras propostas por Dom Bosco, transcrevem-se as seguintes:

A finalidade do teatrinho é alegrar, educar e instruir moralmente aos jovens. [...]
Na escolha do texto, é preciso que prevaleça o critério de que as composições sejam amenas e aptas a recrear e divertir, porém sempre morais e breves. O texto demasiadamente extenso, além de ocupar demais os meninos com ensaios, geralmente cansa o auditório, faz perder o valor da representação e provoca aborrecimento, mesmo das coisas apreciáveis. (DOM BOSCO *apud* BENEDETTI, 1969, p. 39-40).

Note-se, nas normas citadas, o princípio moral-educativo do teatro de Dom Bosco e a precaução do jesuíta em entreter seus alunos, enquanto atores e/ou espectadores. Essas regras

sistematizavam todo o trabalho teatral, desde a organização dos ensaios até a disciplina dos jovens nos locais das apresentações, passando pelos cuidados a serem tomados com os cenários, os figurinos e, principalmente, o texto a ser encenado, como demonstra o fragmento exposto. Entretanto, na primeira norma transcrita, o termo “teatrinho” parece depreciativo, dando a impressão de uma representação teatral precária, mal organizada ou não indicada ao grande público. Na visão de Benedetti (1969), algumas regras instauradas por Dom Bosco foram a base para o que viria a ser o teatro para crianças futuramente, porém contribuíram para o tratamento pouco relevante, perpetuado até os dias atuais, dado a essa forma teatral.

Entre o século XIX e início do XX, outras formas de representações teatrais destinadas ao público infantil consagraram-se ao redor do mundo ocidental, tais como o teatro de sombras, o teatro de bonecos e os espetáculos circenses. Segundo Benedetti (1969), essas representações mais se aproximavam do *status* de “shows”, já que muitas delas não apresentavam propriamente uma narrativa, mas sim a exibição de uma técnica: como acontecia, frequentemente, nas sessões do teatro de bonecos, nas quais a plateia assistia à manipulação de marionetes articuladas que imitavam pessoas conhecidas. Enfim, nos primeiros decênios do século XX, o teatro realizado por adultos e destinado para crianças e jovens surgiu como manifestação artística específica na Europa e nos Estados Unidos da América. Nesse período, reivindicações pela “escolarização em massa” e a exigência por um novo estatuto para as novas gerações resultaram em outras concepções de literatura e teatro endereçados à infância.

Simultaneamente, as montagens teatrais realizadas nas universidades adotaram um caráter experimental pela inovação estética. Em 1913, o professor George Pierce Baker lançou na Universidade de Havard, e, depois, em outras universidades norte-americanas, um *workshop* de artes cênicas, no qual “[...] aspectos artísticos, práticos, técnicos e organizacionais do teatro passaram a constar do currículo acadêmico”. (BERTHOLD, 2006, p. 519). Assim, surgiram grupos teatrais amadores formados por estudantes universitários, cujos espetáculos e técnicas de palco, de certo modo, influenciaram positivamente artistas profissionais do teatro. Entretanto, pode-se considerar que, por surgirem e se desenvolverem em ambientes acadêmicos e de formação, essas encenações feitas por/para jovens gerações continuaram atreladas, em parte, a circunstâncias pedagógicas.

Observa-se, portanto, que o teatro para a infância estabilizou-se como “atividade contínua e claramente caracterizada”, apenas após a Segunda Guerra Mundial, quando órgãos governamentais preocuparam-se com a situação de abandono e marginalidade infantil pós-guerra, surgindo entidades como o Teatro da Criança de Moscou e a Associação Internacional

de Teatro para a Infância e a Juventude (GUINSBURG e FARIA, 2013). Essas instituições dedicaram-se à organização de congressos e eventos nacionais e internacionais, em que o teatro para crianças passou a ser debatido como manifestação fora dos ambientes escolares e, assim como as produções teatrais direcionadas a adultos, com necessidades estéticas e financeiras para sua realização nos palcos.

Retornando ao contexto brasileiro e concentrando-se, agora, no teatro nacional, observa-se que as primeiras montagens destinadas ao público infantil, visando a algum efeito estético, ocorreram por volta de 1905, com a publicação da coletânea de peças denominada *Teatrinho*, sob a autoria de Coelho Neto e Olavo Bilac. A respeito do teatro para a infância de Coelho Neto, Benedetti (1969) informa que o dramaturgo propôs, em algumas obras, combater o recitativo e o idioma francês, tão tradicional e utilizado nos colégios e encenações escolares daquele período. Para ilustrar tal informação, reproduz-se um fragmento de *Uma lição*:

VENÂNCIO – Pois não estavas falando em Joli? Joli é nome de cachorro.

MÁRIO – Não, vovô, é o corvo. O corvo é que é Joli.

VENÂNCIO – O corvo? Que corvo?

MÁRIO – O da fábula [...] de La Fontaine – *Le Renard et Le Corbeau* – que eu vou recitar no colégio.

VENÂNCIO – Ah, vais recitar uma fábula no colégio. [...] E nesse “Instituto Nacional”, os meninos da tua idade recitam fábulas em francês?

MÁRIO – Da minha idade? Pequenininho assim! Há um que ainda não sabe ler e já recita que faz gosto.

VENÂNCIO (Irônico) – Em francês? [...] Grande Instituto! E... Não recitam também algumas coisas de uns estrangeiros chamados Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Bilac, Raymundo Correia, Alberto de Oliveira... [...] E o diretor desse tal Instituto é francês? (COELHO NETO *apud* BENEDETTI, 1969, p. 80).

Nesse excerto da peça de Coelho Neto, a crítica aos valores culturais e ao ensino brasileiro da época torna-se perceptível por meio das falas em tom irônico de Venâncio, visto que ele indaga o prestígio do Francês em detrimento da língua de escritores luso-brasileiros, sendo estes, considerados pela personagem, como “estrangeiros” para um colégio que se intitula “Instituto Nacional”. Ao mencionar a fábula *Le Renard et Le Corbeau* (*A raposa e o corvo*), na versão de La Fontaine, vê-se a apropriação de um contexto sociocultural pelo ambiente escolar, uma vez que o modelo francês ainda era a referência de costumes e “boa educação” no início do século passado. Além disso, no diálogo transcrito, observa-se que a recitação de *A raposa e o corvo* reproduz tradições: primeiramente, pela forma narrativa em destaque – a fábula –, que, desde as origens das civilizações, mantém-se como texto narrativo de formação; e, segundo, a utilização de métodos tradicionalistas de ensino, tal como recitar textos literários em sala de aula, proposta pedagógica esta que não satisfaz plenamente o

aprendizado dos estudantes, mas sim o cumprimento de uma atividade meramente mecanizada, exemplificado em uma das falas de Mário, ao comentar que um de seus colegas não sabe ler, contudo “recita que faz gosto”.

Embora Coelho Neto tenha questionado os “maus costumes” da sociedade, a educação brasileira e a ausência de patriotismo, seu teatro para crianças preocupou-se, ainda, em instruir (BENEDETTI, 1969), a julgar pelo título da peça abordada no parágrafo anterior: *Uma lição*, confirmando a ideia de se transmitir um ensinamento para alguém. Ademais, a dramaturgia para a infância, surgida nas décadas seguintes, permaneceu, de algum modo, associada à instrução ou ao ambiente escolar. Portanto, de Coelho Neto e Olavo Bilac até os anos 40 do século XX, conforme Guinsburg (2009, p. 169), “[...] as manifestações do nascente teatro infantil brasileiro são marcadas por objetivos de cunho nitidamente moralizante” e continuavam a ser representadas, principalmente, por crianças e encenadas nas escolas, clubes e “casas de família”, nas datas comemorativas ou festas de fim de ano.

A ideia de uma montagem teatral inovadora para o público infantil, que se distanciasse do rótulo de “teatro escolar”, partiu da escritora Lúcia Benedetti. Auxiliada pelo teatrólogo Paschoal Carlos Magno, Benedetti colocou em cena a peça *O casaco encantado*, com a encenação da Companhia Artistas Unidos, no Rio de Janeiro. E, como a própria dramaturga afirmou:

Tinha sido lançado o teatro para crianças fora dos moldes habituais. Nem escolar, nem amadorístico, mas o teatro como espetáculo de arte. Tudo isso aconteceu em 1948. [...] “O casaco encantado” estava destinado a ser uma alavanca que moveria um mundo de talentos, de grandes vocações literárias e artistas que iriam trabalhar para as crianças. (BENEDETTI, 1969, p. 105-106).

Entendido por muitos estudiosos como o verdadeiro marco do teatro para a infância no Brasil, a encenação de *O casaco encantado* fez grande sucesso e seguiu temporada pelo país, o que despertou o interesse de artistas do teatro brasileiro (até mesmo de países fronteiriços, como Argentina e Uruguai) em montagens destinadas a crianças, como bem previu Benedetti (1969) na citação anterior, acarretando, portanto, novas experiências dramatúrgicas ou cênicas e a profissionalização de montagens teatrais para essa faixa etária. Depois do êxito de *O casaco encantado*, elucida Guinsburg (2009), surgiram novos autores, dentre eles: Pernambuco de Oliveira, Pedro Veiga, Stella Leonardos, Odilo Costa Filho, Zuleika Mello e Silveira Sampaio, cujas obras configuraram a dramaturgia e a encenação teatral para que fossem voltadas ao público infantil, elaborando, por exemplo, textos com temas específicos, nos quais havia a veiculação ou o resgate de valores morais. Ainda assim, de certa forma,

pode-se dizer que o teor educacional permaneceu nessa nova gama de representações teatrais para a infância.

Após essa legitimação do teatro para crianças, viu-se surgir um nome importante para a evolução da dramaturgia brasileira para o público mirim: Maria Clara Machado, fundadora do teatro-escola O Tablado, no Rio de Janeiro, em 1951, e que produziu espetáculos, como *O rapto das cebolinhas* (1954), *Pluft, o fantasminha* (1955) e *A bruxinha que era boa* (1958), “[...] a partir de uma dramaturgia menos marcada pela veiculação de ensinamentos do que pela preocupação com a construção de enredos resultantes de um conflito claramente estabelecido [...]” (GUINSBURG, 2009, p. 170). Resultam, assim, peças teatrais com a ação dramática bem delineada, nas quais se evidenciam o olhar da criança no constante confronto entre o bem e o mal.

Para melhor compreender o teatro para crianças, sem se distanciar da linha do tempo que aqui se pretendeu traçar, cabe notar que, conforme Guinsburg e Faria (2013), as encenações para o público infantil sempre foram influenciadas pelas “novidades” advindas do teatro para adultos. Com o surgimento de técnicas e concepções cênicas, a partir do decênio 1960, as encenações adultas vislumbraram os efeitos do “espetáculo” apresentado, isto é, novas linguagens cênicas passaram a ser exploradas à exaustão nos palcos, o que, também, vigorou no teatro para jovens gerações. Assim, a experimentação e a interação intensificaram-se no teatro para a infância, como também o caráter lúdico dessas representações teatrais, devendo-se citar, aqui, o conceito: “Lúdico é o termo que entre nós se tem usado para designar um teatro que não pretenda impor comportamentos ao público infantil, teatro oposto ao doutrinário” (GUINSBURG e FARIA, 2013, p. 146).

Todavia, esse elemento lúdico no teatro para crianças não dissociou completamente essa forma teatral da condição pedagógica, como fica implícito na citação anterior (“ainda que bastante relativo”). Para Pupo (1991), o lúdico ganhou relevância nas peças para o público infantil, ao romper a linearidade narrativa, por exemplo: ainda nos anos 1960 e início dos 1970, as temáticas abordadas nessas obras teatrais não debatiam “preceitos éticos”, porém apontavam certas “causas” moralizantes, tais como: a valorização da imaginação, na oposição entre as brincadeiras populares e os brinquedos industrializados, e a defesa da natureza, atrelada aos cuidados com a saúde e à preservação do meio ambiente.

De certo modo, persistia o cunho pedagógico dessas representações, igualmente as problemáticas relacionadas a essas produções: falta de incentivos governamentais ou apoio de patrocinadores, que afetavam (e ainda afetam) a realização de obras teatrais para a infância, e o esgotamento estético sofrido por essas montagens, após o avanço do teatro para crianças

ocorrido no Brasil. “Depois de ter sido lançado por grandes artistas, perdeu o impacto [...] de ser novidade, não apresentava nenhuma garantia de sobrevivência. Muitos artistas de renome haviam representado para crianças”. (BENEDETTI, 1969, p.111). Logo, o agravamento das dificuldades e incertezas para se colocar em cartaz espetáculos destinados à infância fez com que muitos profissionais das artes cênicas abandonassem esse teatro, restando aos amadores a continuidade de realizar tais encenações.

No fim dos anos 1970 e na década 1980, entretanto, o teatro para crianças brasileiro mais uma vez reafirmou-se com textos e representações cênicas reconhecidos pelos críticos teatrais e pelo público. Toma-se como exemplo desse contexto teatral a peça *Os saltimbancos* (1977), de Chico Buarque, adaptação de *I musicanti* (1976), de Sergio Bardotti e Luís Enriquez Bacalov, sendo esta inspirada no conto *Os músicos de Bremen* (1812), dos Irmãos Grimm. Esse texto de Buarque enquadrrou-se como uma das peças teatrais brasileiras marcantes do século passado. Nela, percebe-se o questionamento aos diversos modelos de opressão, ao narrar a história de quatro animais (jumento, cachorro, gata e galinha) que superam os mandos e desmandos de seus “proprietários” para viverem livres. Chico Buarque propõe a união e a luta como formas de abater sistemas repressores, assim como fizeram as personagens para se afastarem de seus senhores, numa alusão ao direito do povo em se resguardar de governos autoritários e regimes ditatoriais.

Para Guinsburg e Faria (2013), nos anos 1970/1980, as atenções da dramaturgia para a infância estavam voltadas ao desejo de alguns autores, assim como fez Chico Buarque em *Os saltimbancos*, representarem metaforicamente os anseios da época: momento em que as reivindicações pelo direito de expressão e contra a repressão às denominadas minorias sociais eram obliteradas nas manifestações artísticas. Nesse período, o teatro para crianças tornou-se, portanto, “depositário de grandes esperanças” para a exteriorização de pensamentos questionadores, abordando variados temas e destinado a plateias de todas as faixas etárias. Além disso, a adaptação de contos tradicionais para crianças foi uma característica que se acentuou nos decênios em pauta, como a citada peça de Chico Buarque e, tomando outro exemplo, algumas produções de Vladimir Capella que recontavam as narrativas de Hans Christian Andersen e Charles Perrault ou os contos populares brasileiros recolhidos por Câmara Cascudo.

Cabe mencionar que, nas últimas décadas do século XX, as discussões e debates acerca do fazer teatral ao público infantil consolidaram-se em todo país, devido ao descontentamento de artistas e educadores quanto ao valor estético dessas encenações, que se afastaram do espírito moralizante e passaram a uma perspectiva educativa, cujos assuntos tratados em cena

estavam mais próximos da realidade social e da própria vivência da criança. Nessa perspectiva, questiona-se, até então, a respeito da deficiência artística do texto teatral dirigido para crianças e as obras adaptadas, pois muito se indaga sobre as inúmeras más adaptações de contos clássicos consagrados para os palcos, desde os anos 1970 e 1980 aos dias atuais, como se vê na seguinte citação:

As adaptações dos clássicos deixam de lado a essência da história, que as fez atravessar anos, narrativas fundantes, mitos que se tornaram contos populares, transmitidos por meio da tradição oral. Esta essência tem de estar na adaptação. E o que acontece é que os adaptadores normalmente pegam a tênue trama desses contos e se importam apenas com ela, modificando-a, “atualizando-a” de modo absurdo, onde celulares, shoppings, Hebes Camargos e Xuxas geralmente estão presentes. (NAZARETH, 2012, p. 79).

Essa crítica de Nazareth (2012) recorre à falta de conhecimento de alguns dramaturgos sobre a simbologia dos mitos ou aspectos das narrativas orais como uma das causas para adaptações teatrais duvidosas, não descartando as influências, eventualmente negativas, de programas televisivos, do cinema e da internet nessas obras. De modo geral, a dramaturgia possui caráter artístico quando tem o que transmitir a seu público, e, ainda segundo Nazareth (2012), negando o conteúdo vital das histórias clássicas, os textos adaptados desvinculam-se dos valores edificantes desses contos primordiais e tendem a ser discursos “vazios”, despropositados, sem teor literário. Logo, os comentários críticos feitos a tais adaptações reforçam a ideia de que, em muitos casos, esse teatro rotulado “infantil” restringe-se a uma atividade mercadológica, desvalorando o estético.

Já entre os anos 1990 e as primeiras décadas de 2000, Guinsburg (2009) aponta uma redução de novas propostas cênicas para a infância nos palcos e o permanente descomprometimento com inovações de ordem artística por parte de algumas dramaturgias e encenações, salvo certas exceções, dentre as quais está o trabalho da Companhia Pia Fraus, que se destaca até hoje no Brasil e no Mundo com espetáculos teatrais direcionados ao público infantil. Com a proposta de “preservar o imaginário popular”, essa companhia teatral produz peças que destacam as belezas naturais e a cultura do país: em *Bichos do Brasil* (2001), por exemplo, a Pia Fraus utilizou recursos plásticos, como bonecos, música e coreografias, para apresentar às novas gerações as várias espécies que compõem a fauna nacional e as influências destas na cultura popular brasileira, por meio, sobretudo, de técnicas do Teatro de Animação. Sobre esse mesmo cenário teatral brasileiro, dentro do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, a partir da década 1990, Guinsburg (2009) destaca outros dois grupos teatrais: o Grupo XPTO e a Companhia Trucks, famosos por seus espetáculos comprometidos com a pesquisa e a linguagem cênica, mesclam as artes milenares do circo, a manipulação de

bonecos (o que não são, propriamente, novidades, como exposto anteriormente) e outros recursos técnicos, atraindo não apenas os públicos infantil e juvenil, mas também os adultos.

Entretanto, assim como acredita Guinsburg (2009), Nazareth (2012) reflete que, mesmo no século XXI, muitas representações teatrais para a infância ainda insistem nos velhos problemas: ausência de inventividade e intenso cunho dogmático ou pedagógico. Apesar disso, Nazareth (2012) alerta para o principal e permanente entrave para um avanço qualitativo do teatro destinado ao público infantil nos dias atuais: necessita-se desenvolver a criatividade e a criticidade dos jovens espectadores, dificuldade esta que deve ser bastante observada pelos realizadores dessa forma teatral, a fim de um trabalho teatral artisticamente vigoroso. Cabendo, também, aos pais, responsáveis e educadores optarem por espetáculos com qualidade estética para seus filhos e estudantes, porém essa é outra ampla discussão.

REFERÊNCIAS

BENEDETTI, Lúcia. **Aspectos do teatro infantil**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1969.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, Jacó *et al.* **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NAZARETH, Carlos Augusto. **Trama**: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

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