



INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

NÁTHALY MENEZES DIAS

“DA CACHOLA DOS PEQUENOS”
Construindo uma peça teatral a partir
das vozes das crianças

Trabalho de Conclusão de Curso em
Produção Cultural, sob orientação do
Profº Luiz Carlos Mendonça.

NITERÓI

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Marcia Regina Menezes Dias e Jocimar Soares Dias, por sempre me apoiarem e me estimularem em meus sonhos e desafios durante a vida. Ao meu irmão, Jocimar Soares Dias Junior, que esteve sempre ao meu lado, sendo meu melhor amigo e minha inspiração, e que me auxiliou na revisão do texto final. A Kellen Estima Dias, por estar ao meu lado durante esse processo, me dando muito amor e carinho.

Ao meu orientador, Luiz Carlos Mendonça, por todo suporte e confiança, do início ao fim desta pesquisa.

À Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico, por seu trabalho incrível e humano, essencial para a arte. Ao diretor Gabo M. Barros, por todo cuidado e atenção durante todo o meu processo de pesquisa, me detalhando o funcionamento da companhia e suas produções da melhor forma possível. À atriz Kika Ribeiro e à dramaturgista Andressa Hazboun por fornecer informações e detalhes precisos do processo artístico de construção do espetáculo pesquisado. A Magda Alencar, pelos materiais disponibilizados.

À Universidade Federal Fluminense (UFF), por viabilizar essa pesquisa e a minha graduação, sendo uma universidade pública com profissionais incríveis e dedicados, empenhados em fornecer um ensino superior de qualidade no Brasil.

SUMÁRIO

3

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I: CRIANÇA, INFÂNCIA E TEATRO INFANTIL	6
1.1. Criança e infância: conceitos recentes	6
1.2. Teatro infantil: uma breve levantamento histórico	9
CAPÍTULO II: DA CACHOLA DOS PEQUENOS - O PROCESSO	14
2.1. Apresentando a Companhia	14
2.2. A ideia: o “lugar de fala” da criança	17
2.3. Enchendo a “Cachola”: ao encontro das crianças	18
2.4. Trabalhando atrizes e atores	22
2.5. Abrindo a “Cachola”: construindo o espetáculo	25
2.6. A estreia de Da Cachola dos Pequenos	31
CONCLUSÃO	36
BIBLIOGRAFIA	37

INTRODUÇÃO

Em 2018, me inscrevi para um curso de iniciação teatral chamado Círculo Múltiplos Olhares (CMO) na **ONG ECOA – Teatro Social**, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. No período em que estive lá, além de me aproximar e entender melhor o universo das artes cênicas, tive contato com o fundador e diretor da ONG, Gabo M. Barros, que também geria uma companhia de teatro chamada **Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico**, que propunha um estudo mais específico entre antropologia e ritualística. Durante o CMO, tivemos a oportunidade de assistir uma produção da companhia, chamada *Nona Nuvem*. O espetáculo continha uma linguagem corporal incrível, que tornava a narrativa potente e visceral. Fiquei simplesmente encantada com o trabalho deles. As sensações que eu, enquanto espectadora, experimentei durante essa peça eram totalmente diferentes de tudo que eu já havia experimentado durante a minha vida.

Ainda encantada com tudo que havia acabado de vivenciar, tive o prazer de ser convidada para participar e fazer o registro audiovisual da próxima imersão em teatro ritual que a companhia iria oferecer. Com duração de três dias, a imersão seria repleta de oficinas voltadas ao trabalho corporal e ao desenvolvimento do ator, culminando em um grande ritual simbólico marcando o fechamento de ciclo daquela intensa jornada. Compartilhar de mais essa experiência naquele fim de semana, com meu corpo e com minha câmera, seria fundamental para que eu entendesse um pouco melhor a linguagem e as referências que a companhia utilizava em suas produções e em suas investigações artísticas em geral.

Pouco depois desse evento, fiquei sabendo de um novo projeto que estava em andamento: um espetáculo original não somente direcionado *para* o público infantil, mas também baseado em material *produzido por* crianças, como desenhos, dobraduras e contação de histórias. Até então, quando eu pensava em teatro infantil, o que me vinha à mente eram peças produzidas em igrejas (para passar ensinamentos bíblicos) ou em escolas (para festejar datas comemorativas). Ou então, pensando em cidades que possuem salas de teatro, as inúmeras montagens adaptadas da literatura infantil, como *Alice no país das Maravilhas*, *O Mágico de Oz*, *Peter Pan*, entre outros. Para mim, o teatro infantil parecia pouco original e me despertava pouquíssimo interesse. Então, ao vislumbrar a possibilidade de criação de uma produção autoral que teria como matéria-prima a voz do público (infantil) ao qual o

espetáculo seria destinado, percebi que ali existia um processo que valia a pena ser investigado. Esta monografia é fruto de tal investigação.

Este trabalho está dividido em dois capítulos. No **primeiro capítulo**, abordarei brevemente os conceitos de “criança” e “infância”, fazendo um breve histórico do chamado “teatro infantil”, a partir dos estudos de autoras como Janaina Nogueira Maia, Sandra Márcia Campos Pereira e Silmara Lídia Moraes Arcoverde. Uma vez estabelecida tal conceituação, seguirei para o cerne da nossa pesquisa, que consiste no estudo de caso da criação do espetáculo em questão, que ganhou título condizente ao seu projeto, *Da Cachola dos Pequenos*. Assim, no **segundo capítulo**, com apoio dos escritos de Bianca de Cassia Almeida, Rafael Ricieri, Ludmila de Almeida Castanheira e Richard Schechner, estudaremos de maneira detalhada as diferentes etapas da produção da peça. Após um sucinto levantamento do perfil artístico e do histórico das produções anteriores da Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico, destrincharemos a peça em si, da gênese da ideia até sua estreia nos palcos, a partir das entrevistas originais que fiz com membros da companhia - o diretor Gabo M. Barros, a atriz Kika Ribeiro e a dramaturgista Andressa Hazboun. Uma vez que pude acompanhar este desenvolvimento de perto, tendo sido convidada para fazer o registro audiovisual das apresentações de *Da Cachola dos Pequenos*, foi possível reconstituir aqui parte desse rico processo artístico.

Com esta monografia, espero contribuir, mesmo que timidamente, para a manutenção da memória dos processos artísticos do teatro carioca experimental. Enquanto produtora cultural, considero de suma importância fazer esse trabalho arquivístico, entendendo que o registro desses processos podem ser úteis para outras pessoas interessadas em produção, em artes cênicas (com foco na infância ou não), podendo até mesmo servir de inspiração para outras empreitadas.

CAPÍTULO I: CRIANÇA, INFÂNCIA E TEATRO INFANTIL

1.1. Criança e infância: conceitos recentes

A infância é um conceito relativamente novo. Diversos autores apontam a ideia de infância como recente, dependente do contexto familiar, da organização cultural, de fatores socioeconômicos, entre outras especificidades da sociedade em questão. Janaina Nogueira Maia aponta que: “A criança sempre existiu, mas constata-se que o sentimento de infância era ausente até o século XVI, surgindo a partir dos séculos XVII e XVIII” (MAIA, 2012, p. 17). Ela explica que o sentimento de infância se refere à postura adotada para com as crianças, onde elas passam a ser identificadas como sujeitos diferentes dos adultos. A autora completa que a infância, como especificidade da criança, começa a aparecer nas artes e nas escritas dos séculos XV, XVI e XVII, o que contrasta com o sentimento de insensibilidade e indiferença que existia na Idade Média, onde é possível constatar a ausência de representação dessa fase da vida. A infância seria então uma invenção da modernidade, onde o relativo anonimato das crianças na Idade Média passa a ter outro sentido.

Maia apresenta os três fatores cruciais apresentados por Ariès como responsáveis pelo processo de formação do sentimento da infância:

Destaca-se, entre eles, o processo de escolarização como principal objetivo, separando as crianças do ambiente a que eram submetidas no convívio com os adultos. O segundo fator é a fabricação de brinquedos específicos para as crianças e, por fim, o mais importante, o crescimento do sentimento de família. No final do século XVII, com a escolarização, a família organizou-se em volta da criança, e então educação e afeição se tornam primordiais. Com a modernidade, a família passa a ter uma função moral e espiritual, e responsabilizou-se a escola pela função de preparar os filhos para a vida adulta, exercendo sobre a criança um poder disciplinar. Enfim, a criança passou a ser vista como um ser a ser educado (MAIA, 2012, p. 17).

Tais fatores e suas singularidades foram importantes ferramentas para a construção de um novo imaginário social em relação à criança. Até então, nas palavras de Sandra Márcia Campos Pereira: “A criança era considerada um adulto pequeno e não se respeitavam as suas

fases de desenvolvimento, seus interesses e suas vontades. Adultos e crianças compartilhavam o mesmo espaço e não existia afeto entre ambos” (PEREIRA, 2005, p. 70). Com a construção de brinquedos específicos para as crianças, admite-se que esses indivíduos são diferentes dos adultos, e com isso, a criança passa a representar um novo objeto do olhar nas relações familiares e sociais, necessitando de outro tipo de observação e de cuidados.

É visível então que uma nova noção de família se estabelece, visto que, segundo Pereira: “Com a ascensão da burguesia, muda-se o conceito de família, o afeto entre seus membros torna-se importante e a criança começa a ser vista como dependente do adulto por ser considerada frágil e indefesa” (PEREIRA, 2005, p. 70). A escola aparece intrínseca a essa nova organização, pois nessa nova relação familiar, a disciplina e a educação ficam por conta escola, levando em conta que, para essa classe social que se encontra no poder, a aquisição de saber é fundamental para a construção desses novos indivíduos.

Como é possível observar, a sociedade européia passa por importantes mudanças estruturais, promovendo não só alterações nos papéis familiares mas também construindo novas organizações, tendo a criança um novo papel, passando a ser um personagem importante na sociedade, uma figura central. Maia aponta que alguns autores, como Comenius, leem o sujeito criança como algo a ser cuidado e semeado, assim como as plantas, sendo a infância um ponto de partida para a meta final: a fase adulta. Essa ideia foi importante na mudança da lógica social, pois a família e o Estado passam a reconhecer a criança como uma figura necessitada de cuidados especiais e de disciplina, para posteriormente se tornar um adulto produtivo. No entanto, Maia analisa que, para Jean-Jacques Rousseau, “a infância não é um lugar de passagem para outros estágios mais desenvolvidos, e sim precisa ser considerada como uma etapa de valor próprio” (ROUSSEAU apud MAIA, 2012, p. 20). Para ele, homem é homem e criança é criança. A infância, nesse caso, não deve apenas se resumir à um período de passagem para a vida adulta, mas como uma fase muito mais complexa, onde suas características e especificidades tem singularidade própria e deve ser respeitada.

Com isso, é possível constatar que a infância não é um fato natural que sempre existiu, mas um “produto de evolução da história das sociedades” e que “o olhar sobre a criança e sua valorização na sociedade não ocorreram sempre da mesma maneira, mas, sim, de acordo com a organização de cada sociedade e as estruturas econômicas e sociais em vigor” (KRAMER apud MAIA, 2012, p. 13). Seus significados e características não são apenas fatos isolados, mas fazem parte de um processo de mudança muito mais amplo, onde a sociedade estava em

transição, e um movimento histórico de novas organizações estava em percurso.

É importante ressaltar que, embora existam diferentes significados e definições sobre a infância, um fator de grande importância a ser analisado é o contexto no qual essa criança se enquadra: “podemos pensar que toda criança tem infância, mas não se trata de uma infância idealizada, e sim concreta, histórica, social. A questão central não é se a criança teve/tem infância, mas de compreendermos que infância a criança vivenciou/vivencia” (MAIA, 2012, p.22). A autora avalia a palavra infância como complexa, inspirada em Marita Redin, aponta: “o que a criança vive é infância, mas depende de muitos fatores. Se a criança vem de classes baixas, onde a pobreza é um fator crucial, levando ao trabalho, ou das classes da burguesia, onde as crianças não possuem carências materiais, faz toda a diferença para a maneira como ela viverá sua infância” (MAIA, 2012, p. 25).

Percebe-se que embora a infância tenha características notáveis e comuns no imaginário social, há uma necessidade de entender que o contexto socioeconômico no qual a criança está inserida será determinante para o tipo de infância que ela terá. Maia aponta que algumas crianças, por viverem em situações precárias, não chegam a sequer usufruir desse direito. Ou seja, enquanto algumas são amparadas materialmente e emocionalmente pelo cuidado dos pais, possibilitando assim uma infância rica em detalhes, outras são limitadas, inclusive podendo acelerar a sua ida à vida adulta, internalizando responsabilidades caracterizadas para esta outra etapa da vida, como o trabalho, por exemplo.

De acordo com o que foi analisado até agora, fica claro que o sentimento de infância é recente, sendo objeto de estudo de apenas alguns séculos. A ideia de infância se adapta a questões sociais e culturais vigentes em um determinado período, tendo ela também recorte econômico, levando em consideração que nem todas as crianças experimentam a infância da mesma forma. Então, uma das perguntas seria: Que significados de infância essa criança pode expressar atualmente? Através do processo criativo da peça *Da Cachola dos Pequenos*, é possível explorar um pouco essa etapa da vida no contexto brasileiro contemporâneo. Mas antes, faz-se necessário apresentar um breve resumo sobre o teatro direcionado para esse público, o chamado **teatro infantil**.

1.2. Teatro infantil: uma breve levantamento histórico

O olhar diferenciado sobre a criança, como vimos, é fruto de séculos recentes e, conseqüentemente, a visão de projetos específicos voltados para esse público é mais recente ainda, tendo no Brasil, por exemplo, o teatro infantil se tornado atividade artística apenas no século XX.

O teatro¹ é capaz de desempenhar papel importante para o desenvolvimento humano, pois como apontou Silmara Arcoverde, “A palavra ‘teatro’ deriva dos verbos gregos ‘ver, enxergar’, lugar de ver, ver o mundo, se ver no mundo, se perceber, perceber o outro e a sua relação com o outro” (2008, p. 601). Ou seja, o teatro proporciona um campo de novas possibilidades aos indivíduos, e como arte, ultrapassa barreiras do tempo. Nas palavras de Ostrower:

A arte é necessária, é uma linguagem que mostra o que há de mais natural no homem; através da qual é possível verificar, até mesmo, que o homem pré-histórico e o pós-moderno não estão distantes um do outro quanto o tempo nos leva a imaginar. A arte é baseada numa noção intuitiva que forma nossa consciência. Não precisa de um tradutor, de um intérprete. Isso é muito diferente das línguas faladas, porque você não entenderia o italiano falado há quinhentos anos, mas uma obra renascentista não precisa de tradutor. Ela se transmite diretamente. E essa capacidade da arte de ser uma linguagem da humanidade é uma coisa extraordinária (OSTROWER apud ARCOVERDE, 2008, p. 600).

A arte se apresenta como uma necessidade humana, tendo diversas fontes e formas de expressão, o que permite o desenvolvimento dos indivíduos entre si e o meio que habitam. O teatro aparece também como importante ferramenta representativa, pois através dele o homem consegue representar suas emoções, tristezas, angústias ou alegrias. E essa ânsia por representações não é nova, sempre existiu, e pode ser vista tanto nos mais antigos cultos aos deuses, quanto em encenações dramáticas culturais de diversos povos em diferentes épocas.

É importante ressaltar que “A arte é fruto fecundo da resistência à dominação e de afirmação da identidade” (PEREIRA, 2005, p. 69), tendo um importante papel contestador e identitário nos movimentos de transição das diferentes sociedades. Só é possibilitada uma mudança quando há ideias que questionam crenças já pré-estabelecidas, e as artes são essenciais para gerar questionamentos, o que é fator crucial para a transformação do ser

¹ Este levantamento histórico é voltado aos desdobramentos do teatro europeu ocidental.

humano e das sociedades. O teatro se apresenta como importante estímulo mental e psicológico, no qual o público não se comporta apenas como observador passivo, pois as narrativas proporcionam aos indivíduos experiências de identificação não só com os personagens mas também com os conflitos que eles enfrentam, possibilitando à plateia se repensar no mundo. Ainda segundo Arcoverde:

O valor estético do teatro é abordado por Aristóteles, sendo o primeiro a analisar e explicitar a composição narrativa, inicialmente nas tragédias gregas, onde conceitos como *mimesis*, deixam claro que a imitação é a das paixões que movem o homem e não apenas as suas ações, modificando o entendimento da função de *catarsis*, que, através da identificação com a trama e seus personagens, o espectador seria capaz simplesmente de expressar seus sentimentos. Todavia, seu papel vai além, permitindo que a platéia repense seu estar no mundo, que se dá através de um conflito – que o coloca em presença de questões humanas. O conflito é gerado pelas relações entre os personagens (ARCOVERDE, 2008, p. 603).

Se no teatro, de uma maneira geral, é possível identificar a exploração das paixões que movem e estimulam os indivíduos, no teatro infantil esse estímulo está ligado com frequência ao viés pedagógico, que por muitas vezes trazem um discurso moralizador e disciplinar as narrativas. Em termos históricos, explica Arcoverde, no início “[o] contato da criança com o teatro se dá basicamente pela escola ou pela igreja”, salientando que “em ambas as instituições o espetáculo é marcado mais pelo viés pedagógico do que pelo estético propriamente dito” (ARCOVERDE, 2008, p. 601). Tal aspecto pode ser observado de maneira marcante no início do Teatro Infantil no Brasil² pois, segundo a autora, ele é utilizado por Padre Anchieta e Padre Manoel de Nóbrega justamente como forma de auxílio à didática da catequese.

No caso da literatura infantil, Sandra Pereira aponta que foi através da aproximação com a escola que ela pôde se desenvolver no Brasil. Houve um fortalecimento da escola através de iniciativas do Estado para passar uma imagem de modernização do país. Conseqüentemente, isso forneceu condições para o início da literatura infantil no período de transição entre os séculos XIX e XX (PEREIRA, 2005, p. 72). Não foi um movimento espontâneo de autores, mas sim um projeto criado. Segundo a autora, posteriormente a esse incentivo, houve uma ascensão do gênero, gerando uma produção em série dessa modalidade literária nos anos 1920 e 1930. Porém, cabe pontuar que muitas obras dessa época não são

² Essa pesquisa não abarca as experiências teatrais dos povos nativos anteriores ao processo de colonização européia no Brasil.

consideradas mais adequadas enquanto literatura infantil, visto que possuíam alto teor conservador e até mesmo preconceituoso em sua narrativa.

É importante levar em consideração que esse caráter moralista presente inicialmente na literatura infantil brasileira é fruto de uma herança dos contos de fadas europeus, que chegaram no país através de um movimento de tradução dessas obras. Os textos infantis construíram grande parte do seu acervo por meio desses clássicos. A origem desses contos de fadas se dá no século XVII, por meio do francês Charles Perrault, que coletou histórias da Idade Média e as adaptou, gerando assim os contos de fadas como conhecemos hoje. Entretanto, vale salientar que os contos de fadas não foram criados para o público infantil: suas narrativas eram direcionadas aos adultos, sendo redirecionadas ao entretenimento infantil apenas séculos depois, uma vez que “uma arte dirigida à criança não fazia parte do *modus vivendi* dessas antigas sociedades” (LOMARDO apud PEREIRA, 2005, p. 73). Se por um lado, uma das duras críticas feitas aos contos de fadas é de que “algumas estórias expõem as crianças a conflitos e problemas que pertencem ao universo adulto, podendo causar frustrações, ansiedades, etc”, por outro, Pereira aponta que, para Bettelheim, ao se pensar em narrativas para o teatro infantil, “é necessário colocar a criança em conflito com os problemas que irá enfrentar na vida, mesmo que as sugestões sejam simbólicas” (PEREIRA, 2005, p. 83).

No teatro infantil, acompanhando as mesmas preocupações que a literatura infantil, vê-se uma profusão de narrativas que têm como único propósito “ensinar” e “educar” a criança. Um exemplo bastante ilustrativo é relatado por Arcoverde na seguinte passagem:

muitos dos textos dramáticos criados a partir do século XX vão apresentar uma forte presença de conteúdos educativos com o intuito de ensinar valores morais, éticos, muitas vezes até certos dogmas e ensinamentos, como o exemplo da peça *A Cidade da Nutrição*, querendo “ensinar” a criança que ela tem que comer corretamente. Que a criança tenha que ter uma alimentação super saudável e equilibrada, isso ninguém pode questionar, mas escrever uma peça de teatro para ensinar a criança que ela deve se alimentar corretamente é eliminar toda a importância, função e essência teatral (ARCOVERDE, 2008, p.607).

Com o tempo, efetua-se um afastamento gradativo em relação aos conteúdos estritamente pedagógicos: “a literatura infantil atinge o estatuto de arte literária e se distancia de sua origem comprometida com a pedagogia quando apresenta textos de valor artístico a seus pequenos leitores, e não é porque estes ainda não alcançaram o de adulto que merecem

status uma produção literária menor” (ZILBERMAN, 1981 apud PEREIRA, 2005, p. 23). Tais questionamentos também reverberam no teatro infantil que, segundo Arcoverde, abandona aos poucos os conteúdos didáticos e moralizantes, se firmando como atividade artística com suas características próprias (ARCOVERDE, 2008, p. 602).

O teatro infantil brasileiro propriamente dito começa a acontecer de fato, segundo Pereira, “ no final dos anos 1940 e início dos 1950, considerando a produção de uma dramaturgia própria e a realização regular de espetáculos” (PEREIRA, 2005, p. 79). Tal afirmação não significa que antes desse período, como vimos, não tenha existido algum tipo de modalidade de teatro para crianças. Mas destaca-se a montagem de “O casaco encantado”, de Lúcia Benedetti, em 1948, como símbolo da transformação do teatro infantil brasileiro, marcando “ao mesmo tempo a passagem do amadorismo para o profissionalismo e o início do teatro em que adultos representavam para crianças” (LOMARDO apud PEREIRA, 2005, p. 78).

Florescem, de maneira geral, basicamente “duas modalidades de teatro infantil: uma que é feita por adultos para as crianças e a que é encenada pelas crianças que, geralmente, possuem caráter pedagógico. As duas modalidades apresentam, muitas vezes, perspectiva didática” (LOMARDO apud PEREIRA, 2005, p. 73). Mas mesmo depois dos primeiros sucessos, até a década de 1950, o teatro infantil ainda era sinônimo de atividade educativa e, nos anos 1960, volta a ser considerado gênero “menor”. A presença de educadores como principais elaboradores das obras infantis explica, em parte, essa forte vertente educativa do teatro infantil no Brasil. Acreditava-se que essa influencia fortemente educativa, que não era exclusividade do Brasil, abria mão de traços artísticos para as peças. O relato de Maria Clara Machado, sobre suas impressões do Terceiro Congresso Internacional para a Criança e Juventude, do qual participou representando o Brasil em 1965, traz uma crítica incisiva a esse aspecto:

O que me pareceu foi que na Europa o teatro infantil é domínio exclusivo da pedagogia e da educação. A maioria quase total dos congressistas era de professores de escolas primárias. Havia raras exceções entre os marionetistas, único ramo do teatro para crianças onde a preocupação artística vem em primeiro plano [...] os espetáculos apresentados pelos grupos principais desses países foram absolutamente despidos de qualquer interesse artístico. Havia completa falta de imaginação nos textos e nas produções (MACHADO apud PEREIRA 2005, p. 76).”

É possível observar então que produções teatrais exclusivamente educativas começam a gerar um desconforto. A ausência de uma complexidade narrativa, que considere a criança e a infância para além de indivíduos passivos, que devem aprender e ser disciplinados, seria o que impediria o teatro infantil de se desenvolver. Além disso, outro ponto é a questão da presença limitada de crítica nesse setor, que aparece como mais um motivo para a falta de interesse na melhoria da qualidade artística dos espetáculos. Então, a partir dos anos 1970, ocorre nova ascensão do gênero em qualidade e quantidade, devido a mudança no olhar para o teatro infantil, principalmente em decorrência de trabalhos acadêmicos sobre essa modalidade, onde esses pontos passam a ser cada vez mais questionados. Com isso, esse gênero teatral passou a ser visto como atividade artística na década de 1970, o que possibilitou atingir uma intensa produção nesse período.

Como visto anteriormente, um dos principais problemas que o teatro infantil carrega, segundo Pereira, é a falta de peças originais. Em sua maioria, as produções recorrem a adaptações dos contos de fadas, abrindo mão da construção de novas narrativas. As peças de Maria Clara Machado, naquele momento, aparecem como uma das exceções à regra. Não é possível aprofundar nessa monografia toda a complexidade do teatro infantil no Brasil, mas parece importante mencionar esta breve história dos setores artísticos interessados em desenvolver o *status* de arte dessa modalidade, se preocupando constantemente com o pensamento sobre o conteúdo de qualidade artística direcionado ao público infantil que não subestime suas capacidades cognitivas.

Fazendo um pequeno salto temporal, chegamos ao contexto contemporâneo em que a Placenta Companhia de Teatro se entrega à sua experimentação de novos horizontes voltado para o público infantil. A narrativa de *Da Cachola dos Pequenos* não nasce da adaptação de contos pré-existentes, mas de um processo criativo com as próprias crianças que, através de atividades e encontros dos atores da companhia, foram incentivadas ao lúdico e à imaginação, iniciando uma busca conjunta por uma construção narrativa original. É esse processo que revisitaremos a seguir.

CAPÍTULO II: DA CACHOLA DOS PEQUENOS - O PROCESSO

2.1. Apresentando a Companhia

A Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico surgiu em agosto de 2016, no Rio de Janeiro, fruto de um longo processo de amadurecimento e fortalecimento de uma paixão pelo teatro, capitaneada pelo seu criador, Gabriel M. Barros. Trabalhando exclusivamente com teatro há 13 anos, construiu experiência nesse período em institutos, grupos de articulação cultural e companhias de teatro. Desde 2004, ele coordena a **ONG ECOA – Teatro Social**, onde busca democratizar o acesso ao teatro.

Embora Barros tenha atuado em diversas vertentes teatrais, uma lhe chamou mais atenção: o Teatro Ritual. Desde 2011, o diretor passou a realizar, uma vez ao ano, um curso de imersão com essa abordagem. Nessa época, Barros continuava dando aulas regularmente em diferentes instituições e com diferentes ementas, mas isso gerava muito desgaste emocional. Então, após um intercâmbio na França, em 2014, o diretor percebeu que deveria investir mais tempo no que realmente gostava, passando a se dedicar especificamente ao teatro ritual. Em suas próprias palavras:

***Gabriel M. Barros:** Eu preciso aprofundar essa pesquisa em teatro ritual porque é isso que me move, que me cria deslocamento em teatro. Eu assisto, eu gosto de todo tipo de peça, mas quando eu vou ver alguma coisa que teve toda uma preparação dentro da antropologia teatral, dentro do teatro ritual, dentro dessas demais definições que são um pouco mais viscerais, isso me atrai um pouco mais.*

No final de 2015, Barros realiza mais uma imersão em teatro ritual. No ano seguinte, prepara uma imersão diferente, a “Ilha Flutuante”: nela, reúne as pessoas que mais se destacaram nas imersões anteriores, e começa um processo de aprofundamento do trabalho em teatro ritual. No primeiro dia da “Ilha Flutuante”, dia 7 de agosto de 2016, nasce também a Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico. O diretor explica:

***Gabriel M. Barros:** Esse treinamento (Ilha Flutuante) durou até o final do ano. E são nesses tipos de treinamento que a gente pesquisa e investiga as nossas referências na prática. É como se eu fizesse a leitura e entregasse para eles na prática como é que eles vão reverberar na voz, no corpo, como aquilo funciona.*

Todo o trabalho da companhia passou a ser direcionado para colocar em prática técnicas a partir das principais referências utilizadas, como os estudos de Eugenio Barba, Peter Brook, Anne Bogart e demais inspirações artísticas. Embora suas maiores referências estejam no teatro antropológico, no teatro ritual e no simbolismo no teatro, Barros afirma que a companhia não se resume somente a essas modalidades:

Gabriel M. Barros: *...a gente flerta com o teatro pós-dramático e com a contemporaneidade como um todo. Por que algumas coisas que a gente produz não têm nome, não necessariamente fazem parte de alguma vanguarda do séc. XX. (...) Algumas coisas que a gente faz talvez estariam, ainda de forma rasa, classificadas como teatro contemporâneo.*

Tais referências são utilizadas na aplicação técnica e conceitual dos ensaios e treinamentos, e também aparecem intrínsecas nas narrativas e na forma com que as peças são criadas. Barros, inclusive, destaca que a companhia procura se relacionar com o público de forma diferente, e critica a forma como as narrativas normalmente são propostas:

Gabriel M. Barros: *A gente talvez entenda que essas pesquisas que a gente faz na ritualidade do teatro, na forma de se relacionar com o público, elas podem ser mais aprofundadas e sair tão somente do ponto narrativo e alcançar as pessoas de forma sensível. Então está um pouco além de contar uma história... mas talvez viver uma experiência. A gente tenta de alguma forma entender como que o ator pode ser o celebrante de uma experiência cênica e não simplesmente um quase que morador, alguém que vai lá, fala palavras, conta uma história e vai embora. Como é que pode juntar essas pessoas e elas serem celebrantes de uma experiência conjunta e coletiva? Acho que vale a pena sair de casa pra isso.*

O teatro se apresentaria então como um lugar onde se promovem encontros. Barros acredita que as narrativas cotidianas já não se conectam tanto, e vê necessidade de outras estratégias. Ele vê na ancestralidade e no campo das sensações mais possibilidades de conexão do que nas narrativas. Para ele, se as narrativas podem ser bloqueadas de acordo com as experiências individuais do sujeito, no campo do sensível há um universo muito mais amplo. Com isso, a Placenta Companhia de Teatro busca uma experiência cênica através de uma relação extracotidiana, onde há outros corpos, outra vozes e outras experiências. Ele complementa: “A gente nunca vai montar uma peça aqui de um casal tendo uma “DR” (discussão de relação). E se for isso o nosso interesse, a gente vai enxergar uma situação super

cotidiana de outra forma”.

Essa visão experimental de teatro antropológico, ritualístico e simbolista é materializada em 2017, com a estréia de duas peças no seu repertório: *Casca de Ninguém* e *Nona Nuvem*. Ao pensar em gênero dramatúrgico, a companhia busca narrativas simbólicas, e é importante pontuar que uma das características de autores simbolistas, é procurar explicar poeticamente o que a ciência desconsidera: os sentimentos humanos. No simbolismo, houve um recolhimento para o mundo interior do pensamento, e buscou-se falar de coisas e situações do mundo a partir de símbolos. No teatro, segundo Bianca de Cássia Almeida, o simbolismo “poderia ser a oportunidade de se projetar na realidade a paisagem interior, o subjetivismo do poema sobre a realidade exterior do mundo” (ALMEIDA, 2015, p. 15). Nessa busca por narrativas simbólicas, mesclam-se realismo fantástico, surrealismo e absurdo que influenciam as duas peças, e o teor temático pode ser notado em suas sinopses:



Sinopse: *Casca de Ninguém* é um monólogo trágico polifônico que trata da pele enquanto território colonizado, estigmatizado e possuidor de memória de toda ordem. Da pele preta, presa, não só como uma masmorra concreta, mas fundamentalmente como um cárcere moral, condicional e social.



Sinopse: Baseado no realismo fantástico latino americano, *Nona Nuvem* também é a história de um açougueiro que sobreviveu à Guerra do Vietnã e fornece carne para um restaurante, onde canta a mulher no comando para a multidão de clientes insatisfeitos. Tudo sangra e sonhos devorados voltam para devorar quem ousou sonhá-los em primeiro lugar.

Ambas as peças foram destinadas ao público adulto, com características viscerais que despertam fortes emoções nos espectadores. Mas, visto que essas duas peças representam a identidade da companhia e ambas carregam traços em comum, seria possível que eles experimentassem outras linguagens para outros públicos? Inclusive, buscando um público totalmente diferente, como o público infantil? A partir desse desejo, de mergulhar no universo

infantil de uma maneira inovadora sem perder suas próprias referências, foi criado *Da Cachola dos Pequenos*, o primeiro espetáculo autoral para crianças realizado pela companhia. Vejamos, então, o processo de criação dessa peça.

2.2. A ideia: o “lugar de fala” da criança

Em uma reunião entre diretores no Centro Cultural da Justiça Federal, o assunto que estava sendo discutido era o “lugar de fala” (das mulheres no movimento feminista, dos negros no movimento dos direitos civis, entre outros). Pensando sobre teatro infantil e sobre o papel das crianças nas peças infantis, Barros perguntou para si mesmo: “imagina se uma criança reivindicasse o lugar de fala nas peças infantis?”. Se para alguns essa ideia parecia absurda, Barros via nesse questionamento um potencial criativo que reverberava com os anseios de sua companhia.

Barros já conhecia o livro *Casa das estrelas: O universo contado pelas crianças*, no qual o professor e escritor colombiano Javier Naranjo cria uma espécie de dicionário a partir do universo lúdico das crianças, reunindo definições feitas por crianças de 3 a 12 anos para diferentes palavras, objetos e pessoas. A partir dessa referência, o diretor buscou elaborar de que forma as crianças poderiam fazer parte da criação de uma peça infantil, de maneira que a narrativa captasse o potencial criativo das próprias crianças, ou seja, ouvindo histórias contadas por elas, utilizando seus desenhos - em suma, fazendo justamente o contrário do que geralmente é mais recorrente, que seria não ouvir o que as crianças têm a dizer. Maia aponta que, segundo Marita Redin, “a criança não chega a ser ouvida nos estudos que investigam ‘o que é ser criança’ ou ‘como é ser criança’”. Tal desinteresse pelo que elas têm a oferecer decorre muito da visão da infância como apenas um período de passagem para a vida adulta:

[...] Concepções sobre infância como um período de insignificância, como um tempo de aprender para ser logo adulto civilizado e da criança como um ser que não precisava ser ouvido fazem parte do nosso imaginário social. Na mentalidade da maioria dos adultos a criança é um ser que pouco ou nada tem a dizer. Para ser acreditada precisa, inclusive, passar antes pela escola (REDIN apud MAIA, 2012, p. 24).

Inverter tal lógica, portanto, deveria estar no cerne da proposta da Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico. Embora a companhia não fosse utilizar crianças em cena,

pois seriam atrizes e atores adultos da companhia contracenando, ela buscaria construir uma peça original através do imaginário da própria criança, em um movimento de escuta, de interesse em ouvir o que elas têm a dizer, possibilitando assim um certo protagonismo, mesmo que indireto, desses indivíduos na construção da narrativa. Procura-se evitar cair na armadilha da criação de narrativas pedagógicas, que colocam a criança como um sujeito passivo que deve ser ensinado pela peça, e deseja-se uma relação mais profunda, uma construção conjunta através da troca.

Tendo a escuta como mote, a Placenta iniciou uma busca por entender quais caminhos poderiam seguir para permitir esse diálogo com as crianças. A primeira parte do projeto procurou desbravar o teatro infantil no campo teórico: leram sobre quais eram as grandes discussões sobre o assunto, como teóricos (adultos) pensavam o teatro infantil, e debatiam entre si também, mapeando os anseios de cada membro da companhia. Essa fase consistiu na leitura de um compilado de cerca de 179 artigos, pesquisas e textos (ver bibliografia), e foi responsável por desmistificar muitos dos preconceitos e percepções que o grupo tinha sobre o assunto. Tal processo, que durou um mês e meio, permitiu que eles finalmente visualizassem estratégias que possibilitariam uma troca com as crianças. Decidiu-se então que a segunda parte da pesquisa seria um trabalho de campo destinado ao encontro com as crianças, e dois lugares foram escolhidos no Rio de Janeiro, sugeridos pelas artistas e pedagogas Magda Alencar e Graciana Valladares, recorrentes colaboradoras da companhia: “Pimpolhos”, um instituto em Duque de Caxias organizado pela escola de samba da Grande Rio; e, um projeto social organizado por Rona Neves no Morro dos Pretos Forros, uma das comunidades do Complexo do Lins, na Grande Méier.

2.3. Enchendo a “Cachola”: ao encontro das crianças

Finalizado esse primeiro momento de investigação teórica, passou-se ao encontro em si com as crianças. Tanto no “Pimpolhos” quanto no projeto social do Morro dos Pretos Forros, houve uma mediação entre os responsáveis por esses espaços e os membros da Placenta Companhia de Teatro, visando facilitar a interação com os pequeninos. A dinâmica seguiu um certo protocolo em ambos os casos. Um primeiro momento focado em brincadeiras com as crianças, em que elas conheciam os membros da companhia e com eles se afeiçoavam, em meio a exercícios que misturavam brincadeiras com jogos teatrais. Uma vez desinibidas e

propensas a interação, um segundo momento de “contação de histórias” se desenrolava, sendo que não eram os atores que o faziam, mas sim as próprias crianças. Enquanto se divertiam, elas também eram estimuladas a fixar suas narrativas imaginadas em desenhos e dobraduras, que seriam de suma importância para a construção do futuro espetáculo. A atriz Kika Ribeiro, em depoimento, recorda como foi esse processo:

Kika Ribeiro: *Primeiro, a gente chegou. Depois, sugerimos e realizamos atividades teatrais, brincadeiras, lanches, contação de histórias (das crianças para nós), expressão dessas histórias de forma artística, desenhando principalmente. Foram vivências. O principal era estar e se deixar levar pelas crianças. A recepção foi sempre incrível, com muita disposição das crianças, claro. Começávamos com uma dinâmica de teatro, algum jogo que estimulasse ainda mais a criatividade das crianças, deixando que elas nos conhecessem e ficassem à vontade. Inicialmente, uma pessoa conduzindo a atividade e as outras pessoas no apoio. Logo depois, as crianças ficavam alegres e contavam várias coisas, então a gente simplesmente escutava, interagia e oferecia lápis de cor, giz, tinta e outros materiais, convidando-as a desenharem enquanto contavam as histórias. Não houve um registro escrito dessas histórias, mas sim um registro afetivo e orgânico.*



Da esquerda para a direita: Camila Shwafaty, Camille Mello, Thayan Ribeiro, Kika Ribeiro, Magda Alencar, Renan Albuquerque e Gabriel M. Barros.

Dinâmica com experimentação de fantasias e indumentária (“Pimpolhos”)



Exercícios de pintura com a mãos e com pincéis

Além dos atores e atrizes da companhia, o diretor Gabriel M. Barros e a dramaturgista, Andressa Hazboun estavam presentes o tempo todo, acompanhando as interações. A observação atenta das dinâmicas entre as crianças seriam necessárias, respectivamente, mais à frente na sala de ensaio e também no momento de registro dessa memória escrita.

Ao final das atividades, a companhia convidou as crianças a depositarem todo o

material produzido na “Cachola”, uma grande caixa de papelão decorada com colagens e pintura, moldada em um ateliê artístico por um apoiador da companhia exclusivamente para esta finalidade: guardar todo o material físico produzido pelas próprias crianças durante os encontros. A “Cachola” era então selada e só seria reaberta na sala de ensaio.



Registro final com a “Cachola” na sede do “Pimpolhos”



Registro final no projeto social no Morro dos Pretos Forros, Grande Méier

2.4. Trabalhando atrizes e atores

A proposta do diretor, Gabriel M. Barros, visava uma criação conjunta, durante todo o processo. Assim, as atrizes e os atores estiveram presentes tanto na fase da imersão teórica sobre teatro infantil quanto presencialmente no encontro com as crianças. O elenco desempenhou papel fundamental, pois foram eles os responsáveis por estabelecer o contato direto com as crianças, passando para a direção e a dramaturgista suas impressões baseadas naquela vivência. A atriz Kika Ribeiro explica o processo:

***Kika Ribeiro:** Era preciso estar presente e interagir com as crianças da forma mais natural possível, deixando que elas nos conduzissem. Brincar. Acho que estar disponível, aberta, como são as crianças naturalmente, era importante. Não só nos encontros, mas também nas construções artísticas.*

Tais construções artísticas seriam realizadas na sala de ensaio e elas seriam a base para a elaboração do enredo e dos personagens. Para isso, Barros reservou um dia semanalmente para esse encontro, no qual o diretor buscava desenvolver e potencializar as atrizes e os atores a alcançar um estado próximo da proposta que buscavam, equilibrando-se entre o que o espetáculo pedia e as experimentações anteriores da companhia:

***Gabriel M. Barros:** Primeiramente é importante salientar que é um trabalho dentro de uma companhia de teatro específica (Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico), ou seja, existe sempre o olhar para o **espetáculo** que está se querendo montar e, ao mesmo tempo, um olhar para o trabalho contínuo de pensamento estético-político-pedagógico da **companhia**. Então essas duas perspectivas ao mesmo tempo estão em transversalidade, em paralelismo. (...) Enquanto diretor minha função é escolher quais são as ferramentas para desenvolver esses dois olhares.*

Por um lado, a continuidade das investigações da companhia, ao mesmo tempo em que havia a necessidade de acessar a criança e o universo da infância, que era uma novidade para aquele grupo de artistas. Antes mesmo dos encontros com as crianças nos dois locais citados anteriormente, o diretor percebeu que era necessário que o elenco resgatasse suas próprias memórias de infância. Para isso, utilizou jogos teatrais que os estimulassem nesse

sentido, nessa reconexão com a criança que ainda existia dentro deles. Conforme o diretor relata:

***Gabriel M. Barros:** Sabíamos que seria um teatro para a infância, logo o **pensamento** da atriz e ator para seu público alvo é diferente, precisaríamos modificá-lo. (...) Tivemos que voltar à infância. Então articulamos também jogos e atividades que remetessem à infância com os atores, desde jogos como “pega-pega”, “esconde-esconde”, “piques” em geral, etc... Como também realizamos ações psicofísicas para atingir um corpo e uma mente do **ator-criança, atriz-criança**. Esses exercícios nos fazem lembrar como eram nossos corpos e mente com 15, 12, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 anos de idade.*

Nessa etapa é que aparece de maneira mais destacada a utilização do teatro ritualístico como forma de “acessar” essa infância que acaba soterrado em nossos corpos pela formatação do “ser adulto”. De acordo com Rafael Ricieri e Ludmila Castanheira (baseados nos estudos de Richard Schechner), o ritual é “uma forma de as pessoas lembrarem”, e não apenas isso, “ritual é memória em ação (...), ele não está apenas conectado a alguma lembrança, algo passado, mas está também ligado ao corpo, aos objetos, no modo como o corpo se relaciona com objetos ou símbolos” (RICIERI, CASTANHEIRA, 2016, p. 26). E complementam:

Segundo Grotowski, é necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas todas as experiências: na pele e embaixo dela, desde a infância até a idade madura e, ainda, talvez desde antes da infância e desde o nascimento de uma geração. O corpo em vida é algo palpável. É o retorno ao corpo-vida e exige desarmamento, desnudamento, sinceridade (BRONDANI apud RICIERI, CASTANHEIRA, 2016, p. 29).

É essa memória gravada no corpo, de tempos ou mesmo gerações passadas, que se mantém talvez escondida no inconsciente, que os exercícios buscavam reativar, em jogos de cena que o diretor propunha para, parafraseando Schechner, através deles abrir caminho para experiências temporárias. Em detrimento do caráter permanente dos rituais cotidianos que costumamos fazer, o caráter temporário do ritual aliado com a transitoriedade do espetáculo teatral permite teatro ritual um jogo cênico que teria a capacidade de acessar “outras realidades” e, junto a isso, uma certa transformação do indivíduo:

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes

são chamados de ‘ritos de passagem’, e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo (SCHECHNER apud RICIERI, CASTANHEIRA, 2016, p. 26).

Um mesmo gesto, deslocado do cotidiano, pode permitir diferentes acessos a memórias. Há uma busca pelo que seriam tensões orgânicas “pré-expressivas” que podem adquirir novos significados no palco, completamente descoladas do que elas expressam nas padronizações cotidianas. Esse é o material bruto que o teatro ritual e antropológico não cansa de investigar:

Antropologia teatral é o estudo do comportamento biológico e cultural do homem em uma situação teatral, ou seja, do homem apresentando e usando sua presença física e mental de acordo com leis que diferem daquelas da vida cotidiana. Existem leis que governam o uso particular do corpo do ator, i.e., sua técnica. Certos fatores biológicos (peso, equilíbrio, deslocamento de peso/ desequilibrar-se, a oposição entre peso e coluna vertebral, o modo de usar os olhos) tornam possível que se atinja tensões orgânicas “pré-expressivas”. Estas tensões determinam uma mudança na qualidade de nossas energias, fazendo com que o nosso corpo “torne-se vivo”, de modo que atraia a atenção dos observadores muito antes da intervenção de qualquer expressão pessoal (BARBA apud SCHECHNER, 2011, p. 232).

Tal ênfase em tornar o corpo “vivo” se traduzia no corpo do ator como foco prioritário, destinando-se dois dias semanais de preparação física do elenco para o espetáculo, um dia com a preparadora corporal Dayane Simões e o outro com o especialista circense Fakir Pawlowski. Simões (também atriz da companhia) focava nos exercícios do repertório do teatro ritual e antropológico, com os quais eles já estavam de certa forma acostumados. Já Pawlowski foi convidado especificamente para ensinar uma nova técnica ao elenco, a acrobacia solo, que seria incluída na peça. A ideia de desenvolver a habilidade da acrobacia solo no elenco surgiu como necessidade metodológica para o diretor-fundador Gabriel M. Barros, que acredita ser essencial desafiar as atrizes e os atores a desenvolverem novas habilidades a cada nova produção:

***Gabriel M. Barros:** Sempre nesses espetáculos vai ter um desafio de trabalhar alguma coisa que você não sabe. Isso pra mim é muito importante na direção dos atores. É pegar algum tipo de linguagem que os atores não sabem manipular e que eles vão ter que aprender para aquele espetáculo. No “Nona Nuvem” foi a linguagem e no “Cachola” foi acrobacia. “Vocês querem fazer o “Cachola”? Beleza, mas vocês vão ter que aprender acrobacia solo.” O que eu vou fazer com essa acrobacia solo eu não sei... Mas porque é interessante dar alguma coisa que o ator não sabe? Pra deixar ele num lugar instável. Isso faz parte da*

metodologia. É essa instabilidade que vai fazer com que o processo criativo dele seja maior, que ele se entregue mais ao processo, que ele invista mais nessa atividade. Então, a acrobacia solo era algo que... alguns nem sabiam dar uma cambalhota, e conseguem chegar até o final do espetáculo fazendo movimentos mais sofisticados, movimentos que sejam mais arriscados. E também, psicologicamente, isso trabalha a questão da autoconfiança, quando a gente aprende uma coisa que a gente não sabe, a gente fica mais autoconfiante: “Caraca, olha o que eu posso fazer!”. Criar novas rotinas, arejar a mente.

Tal necessidade metodológica também advém da influência da formação anterior de Barros, a de administração com especialização em neurolinguística e gestão de pessoas, que lhe forneceu ferramentas de engajamento motivacional que utiliza com o elenco durante os processos (na época em que trabalhava na gerência de logística de uma empresa de telefonia, inclusive, Barros costumava criar rotinas diferentes para que seus colaboradores pudesse pensar a atividade de maneira criativa). O diretor confessa que recorre a parte dessa experiência para lidar com o processo do elenco: “Eles não sabem, mas eu trabalho PNL (programação neurolinguística) com eles o tempo inteiro.” Além da acrobacia, Barros sabia que o uso da técnica dos *Viewpoints*, com base na experiência de Anne Bogart e da SITI Company, permitiriam uma exploração mais profunda improvisação enquanto estratégia para a construção das cenas:

Gabriel M. Barros: Como toda técnica de improvisação, os “Viewpoints” também estão ligados ao momento presente e conjugam acaso e controle. Ela pode ter como finalidade o refinamento da escuta e da presença do ator, a formação de um grupo de trabalho ou, ainda, facilitar o domínio do movimento sobre o palco convencional ou em qualquer outra arquitetura destinada à ocupação cênica (rua, site specific, intervenção urbana). Sua ênfase está na produção de movimentos físicos, corporais. Em uma sessão de Viewpoints não há, obrigatoriamente, um enunciado prévio. Os jogadores entram um a um, olham-se e começam a jogar. Pode haver, no entanto, uma ou mais tarefas a serem realizadas pelo grupo ao longo da improvisação. Cada participante articula as nove categorias de tal forma que as imagens produzidas por seus movimentos transformam-se e ressignificam-se continuamente.

2.5. Abrindo a “Cachola”: construindo o espetáculo

Embora a ideia central para a criação do novo espetáculo para o público infantil tivesse como foco o encontro com as crianças e o trabalho a partir do material recolhido

nesses encontros, só isso não seria o suficiente para criar uma peça original que, ao mesmo tempo, atendesse aos anseios da companhia. Então, após os encontros com as crianças, o elenco não acessou de imediato o material que fora recolhido, mas sim continuaram o processo de imersão que já estava em andamento na sala de ensaio. A entrada do material nos jogos foi feita gradativamente, em momento posterior, como relata a atriz Kika Ribeiro:

***Kika Ribeiro:** No processo inicial os ensaios eram voltados para coisas que pudessem despertar o que a direção achava importante na gente. Por exemplo: criatividade, corporeidade, organicidade, tirar as travas. A gente teve muito trabalho de resistência física, de condicionamento dentro na sala de ensaio. Fora as coisas que a gente fazia individualmente. E então chegou um determinado ponto em que a gente começou a receber os desenhos, a gente começou a abrir a “Cachola” de fato. O material utilizado foram os desenhos que as crianças colocaram nas “Cacholas” e suas histórias. Muitas vezes criávamos em cima do desenho ou em cima do desenho e da história, mantendo-nos o mais fiel possível ao que a criança havia expressado.*

Após a abertura da “Cachola”, os desenhos eram sorteados entre as atrizes, os atores e a dramaturgista. A partir desse material, eles eram convidados a elaborar cenas que seriam apresentadas posteriormente na sala de ensaio à equipe e direção. Nessa fase, o elenco e a dramaturgista criavam simultaneamente cenas diferentes. Uma vez que essas cenas criadas eram apresentadas, todos eram instigados a criar novas cenas derivadas daquelas. Houve, portanto, um processo contínuo de criação, como explica a dramaturgista Andressa Hazboun:

***Andressa Hazboun:** Os atores propunham cenas a partir desse material (da “Cachola”) e eu também, na forma escrita. Daí, a gente ia trocando na sala de ensaio. Eles me mostravam as cenas que iam construindo em cima do material das crianças e também em cima da minha proposta. E a gente ia experimentando numa espécie de retroalimentação. Eu escrevia paralelamente a eles e (também) escrevia a partir do que eles apresentavam. Um exemplo disso foi um exercício em que cada um levou para casa um desenho de criança sorteado da “Cachola”, fizeram cenas em cima disso, e eu escrevi uma cena em cima do meu desenho. A minha cena foi trabalhada por núcleos diferentes de atores, que propuseram e me apresentaram, e também assisti a cena que eles criaram e filmei. De posse desse material, fui trabalhando a dramaturgia.*

Com o material da “Cachola”, eram elaboradas cenas em diferentes configurações, às vezes individualmente, às vezes em grupo. No início, eram criações de cenas a partir das histórias e dos desenhos, com o desafio adicional de colocar em prática tudo o que vinham

aprendendo nas aulas de acrobacia. Kika Ribeiro relata detalhadamente esse processo:

Kika Ribeiro: *Eram muitos estímulos, muitas coisas que a gente ia aprendendo nas acrobacias e na sala de ensaio. Era um momento de muita técnica, de muito jogo entre os atores. Os jogos de teatro eram mais ritualísticos, mais voltados para o que a gente trabalha. A gente não tinha uma indicação do que fazer na cena, a gente só recebia o desenho e a gente tinha que fazer a cena. Então tinha esse trabalho de base: sala de ensaio, acrobacia, pesquisa teórica, o material das crianças tanto presencialmente como depois, quando a gente se debruçou sobre os desenhos e lembrou histórias, ou criou histórias em cima de histórias. Porque às vezes as crianças davam histórias curtas, fragmentadas, às vezes histórias completas. Então dependendo do desenho a gente ia criando, aumentando a história, ou dando nome a personagens que não tinham, mas sempre tentando ser o máximo fiel ao que a criança tinha contado e deixando se afetar por aquilo.*

Tomemos como exemplo um dos desenhos sorteados pela atriz, o de uma criança que desenhou nas duas faces da folha, cada lado com uma imagem diferente. Inicialmente, a atriz relata que prestou atenção aos detalhes da imagem em si: uma árvore, algumas crianças, uma casa... Depois pensou em possibilidades de histórias com esses detalhes: “uma menina na árvore tentando subir na árvore” ou “uma menina que vendia doces indo visitar uma amiga na casa da árvore”, entre outras versões imaginadas. A partir disso, a atriz buscou encenar essas histórias corporalmente, ou seja, deixar sua gestualidade e fisicalidade se impregnar daquele universo, aliando com alguma das histórias contadas pelos pequeninos. Intuitivamente, ela relata que pegou uma caixa de papelão, forrada com um tecido de estampa florida, e começou a criar a cena com tais elementos:

Kika Ribeiro: *Essa caixa que eu peguei, ao mesmo tempo era a caixa que a “menina vendia as coisas”, era a caixa que eu botava na cabeça e o meu corpo virava “árvore”. E lá de dentro da caixa, com o meu corpo sendo a “árvore”, eu falava como se fosse “a menina que estava na casa da árvore”. Foi uma criação de ver o desenho, tentar me tocar ao máximo pelo desenho e ir construindo aos poucos.*

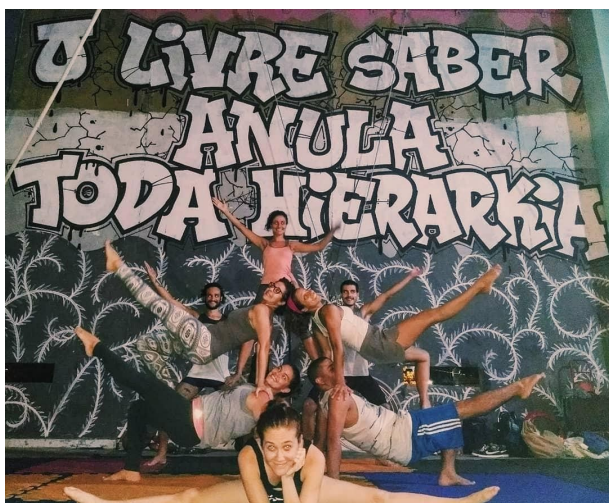
Além disso, colocando a mesma folha de papel contra a luz, percebeu que um desenho ficava sobreposto ao outro, visto que a criança desenhara em ambas as faces. Com a ajuda da dramaturgista, tentou mesclar elementos de ambos os lados do desenho, o que gerou a contadora de histórias, uma personagem que conta várias anedotas durante a peça. Neste caso, a atriz criou exclusivamente a partir do desenho, pois não teve a oportunidade de recolher o relato que a criança contara enquanto desenhava, por estar comprometida com uma outra

atividade naquele mesmo momento com outra criança.

No caso de outro ator da companhia, Renan Albuquerque, a narrativa que a criança contou na hora alterou completamente sua leitura do desenho. Quando abriu a “Cachola”, sorteou uma dobradura realizada por uma criança com a qual havia interagido durante os encontros. Enquanto o menino fazia uma dobradura de um sapo, o ator perguntou o que era, e o menino respondeu: “Um sapo ué, não está vendo...? Ele pula, olha só!” E mostrou com a dobradura como ele pulava. O ator questionou então o que mais o sapo fazia, e o menino replicou: “Ele fala todas as línguas do mundo!”. Recordando desse episódio, com um trocadilho o ator criou o personagem Sapoliglota, um sapo cuja característica mais inusitada era falar várias línguas.

Além do processo criativo da transposição do material produzido pelas crianças para as cenas, o elenco ainda encarava o desafio de incluir as acrobacias solo em todas as cenas criadas (lembrando que se tratavam de atores sem experiência circense prévia). Como é possível ver nas imagens abaixo, encaixar as acrobacias de forma fluida nas cenas demandava uma dose extra de disciplina e muito treino:

Kika Ribeiro: *Tivemos aulas de acrobacia de solo e portagem durante 4 meses. Foi a linguagem principal escolhida para o espetáculo. Então tudo era pensado de forma a inserir esse aprendizado nas cenas que foram sendo criadas. A influência foi em todos os aspectos. O dinamismo da prática refletiu bastante o mundo da brincadeira infantil de uma forma dilatada. O corpo precisava o tempo todo extrapolar limites, medos, ser flexível e ágil para dar vida às histórias. A técnica do Viewpoints também foi utilizada, então era contar a história com cada pedaço do corpo e da voz.*



As acrobacias, os jogos ritualísticos e de improvisação intensificaram o horizonte criativo das atrizes e dos atores, permitindo uma rica produção de cenas desenvolvidas a partir no material das crianças. A dramaturgista, Andressa Hazboun, assistiu algumas dessas cenas presencialmente, quando comparecia aos ensaios, e também recebeu algumas das cenas gravadas em vídeo ou em material escrito pelo elenco. Com todo esse material produzido, estava cada vez mais desafiador encontrar uma costura narrativa que criasse uma coesão entre as cenas. A dramaturgista então produziu um questionário para os artistas responderem (não só as atrizes e atores, mas todos que estavam envolvidos no processo), com o intuito de entender qual caminho seguir:

***Andressa Hazboun:** Eu queria alguma pista dos significados que a peça tinha para nós, quais os nossos desejos nesse abrir dessa “Cachola”, em criar para o público infantil, etc. Acho que isso me ajudou a encontrar alguns dispositivos de seleção do material. E, eventualmente, descobrir que havia o caminho que era do próprio “desenvolvimento” humano (e até mesmo da pesquisa de campo, em que brincávamos com as crianças) que nos leva a abrir e fechar a “Cachola” enquanto uma experiência de liberdade, de brincadeira, de infância, de fazer arte - mas que é limitada no tempo-espço.*

Hazboun, que ainda não tinha experiência em produzir uma dramaturgia para o público infantil, considerou que o trabalho a partir do material das crianças foi fundamental para trazer o tom da brincadeira e ludicidade que permitiram romper com certos aspectos lógicos e formais na narrativa “adulta”, além de proporcionar uma oportunidade de experimentação dentro do espectro variado do que significa “infância”. A partir do questionário e do diálogo aberto com a direção, ficou decidido que o fio condutor da peça seria o processo da trajetória da infância atrelada à imaginação fértil da criança e as suas possibilidades, e posterior amadurecimento no fim do espetáculo:

***Gabriel M. Barros:** Uma criança que entra num mundo fantástico e durante esse mundo fantástico, ela vai encontrar vários seres diferentes, várias estruturas diferentes ao longo da peça. Algo que se assemelha muito a trajetórias clássicas como Alice no País das Maravilhas e O Mágico de Oz. A gente chamaria de trajetória do herói, que é esse herói que sai da ilha e entra no mundo fantástico. A peça tem essa estrutura. A gente vai entendendo também que a gente tá falando da trajetória da infância, dos medos, dos desejos, dos enfrentamentos que essa criança faz, do lugar do brincante, do lugar do brincar. Das construções de quando a criança começa a aprender a linguagem, e começa a aprender*

palavras novas. Até o momento no final da peça que ela deixa de ser criança. Essa infância, essa imaginação fértil, essa crença na imaginação fértil a abandona e ela entra nesse processo de adultificação. O final do espetáculo era algo que a gente se questionava muito. Seria muito pesado? Mas a gente resolveu arriscar, entendendo que é isso mesmo. A criança cresce e tudo desaba, aquele lugar fantástico que é a própria mente dele, desaba, se perde e fim, acaba. A gente ainda dá uma atenuada, chama uma criança no palco depois pra criar outro universo, para não terminar com dor e sofrimento. Mas basicamente é a trajetória da infância, no momento que eu estou produzindo linguagem, que eu estou criando, inventando, imaginando, e tudo mais.

Com o fio condutor definido, dramaturgia quase completa e a intensificação dos ensaios, era chegada a hora de montar a peça de fato, produzi-la e buscar viabilizá-la financeiramente. A Placenta, sendo uma companhia de teatro independente, utilizou bastante recurso próprio inicialmente, e buscou se esquivar das limitações orçamentárias com improviso e criatividade, como explica o diretor a respeito do figurino:

Gabriel M. Barros: *O figurino vai vir dos recursos próprios. Às vezes vai vir da criatividade do diretor de arte de trabalhar com sucata, às vezes vai vir da galera fazendo um evento para arrecadar dinheiro. A gente vai tentar buscar esses recursos. Às vezes alguém da companhia está com situação financeira um pouco melhor, banca o figurino e depois pagamos. Às vezes é com o cartão de crédito, que parcelamos e depois pagamos. Então vai ser sempre criatividade, mais recursos próprios, mais processos de endividamento. É o entendimento de que isso é um modus operandi para se tentar chegar a um lugar de autogestão, a um lugar onde a companhia consiga se gerir com os próprios recursos. E que quando consiga ter um conforto financeiro um pouco maior, não precise mais disso. É uma trajetória que invariavelmente todas as companhias vão passar. Se você ficar esperando as melhores condições para começar qualquer projeto, o projeto não começa.*

Além de recursos financeiros dos próprios indivíduos que fazem parte da companhia, existem mais duas fontes de renda que contribuem para o orçamento geral. Como a Placenta tem uma prática de pesquisa muito acentuada em teatro ritual e antropológico, eles criam produtos dentro desse campo de pesquisa, e então oferecem ao público oficinas, imersões e treinamentos, sendo esta uma primeira (e mais importante) fonte de recurso financeiro. Além disso, há uma fonte de injeção direta proveniente da venda na bilheteria dos espetáculos. Segundo Barros, esse modelo é provisório, e afirma que a companhia está se estruturando para futuramente buscar investimentos governamentais e não governamentais:

Gabriel M. Barros: *A gente não trabalha no campo do entretenimento, a gente trabalha dentro das produções de obra de arte e sabemos que o público para esse modelo é muito escasso. Sabemos que isso não vai lotar o teatro de um shopping de quinta a domingo. Entendendo isso, a gente está se preparando pra talvez receber recursos governamentais, recursos via empresas privadas que possam contribuir para a manutenção dessa companhia. Mas por enquanto, a “fotografia” que a gente tem é essa: oficinas, recursos próprios e bilheterias.*

No que se refere ao espaço para apresentação dos espetáculos, na cidade do Rio de Janeiro, há a possibilidade de utilização de teatros da rede municipal, o que torna viável a ocupação dos palcos por companhias de teatro com recursos limitados como a Placenta. No regulamento para o uso desses espaços, a Secretaria de Cultura cede o uso do local; em contrapartida, recolhe 15% da arrecadação total de bilheteria do espetáculo. Barros esclarece como utilizou esse processo:

Gabriel M. Barros: *Para se apresentar em espaços públicos você não precisa ter dinheiro antes, isso já é uma vantagem. Os espaços públicos aqui no Rio de Janeiro, eles trabalham com o que chamam de cota do borderô, ele vai te cobrar uma porcentagem da sua arrecadação naquele teatro. No (Teatro) Ziembinski, local escolhido para a estreia de “Da Cachola dos Pequenos”, foram muitas ligações e muitos e-mails para conseguir agendar. Alguns são mais fáceis, onde você já conhece o diretor. Outros são mais difíceis. Em lugares onde o público é melhor, o teatro é melhor e a gestão é melhor, eles tem editais. Então você tem que entrar no edital para ser contemplado.*

Após quatro meses de intenso processo criativo, e com o local de apresentação finalmente agendado, a companhia estava preparada para a estreia de *Da Cachola dos Pequenos*, sua primeira peça autoral para o público infantil.

2.6. A estreia de *Da Cachola dos Pequenos*

Em junho de 2018, estreou *Da Cachola dos Pequenos*, peça original da Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológico, no Teatro Municipal Ziembinski, Rio de Janeiro. Dirigida pelo Gabriel M. Barros e com dramaturgia de Andressa Hazboun, a história acontece em um mundo mágico onde a protagonista se depara com diversos seres fantásticos durante a sua jornada pela infância. A peça se consolidou em um emaranhado de experiências sensoriais, de descobertas, de novas palavras, de identificação, de imaginação, do impossível, de tudo que a mente de uma criança proporciona: um universo sem limites.



Flyer de divulgação da peça

Nas palavras da própria dramaturgista sobre o produto final do processo:

Da Cachola dos Pequenos é um buraco sem fim. Sem tempo. O que conta é tentativa, que a gente chama brincar. Não é só riso. Brincar é arte de puro risco. Cair, ralar o joelho, ser mau, chorar de raiva ou de medo, sentir mais do que fazer sentido, não saber e ter que inventar.

O artista brinca no papel onde a criança risca. Abre uma brecha da cachola. De lá, sai invisível, estrangeira, como se falasse outra língua, uma coisa que desembaralha as certezas e esvazia a gente. Vazio cabe de tudo. Minossauro, formitopeia, cabe o que a imaginação quiser.

E sem querer querendo acaba. Como fecha o olho que pisca e nem sabe que piscou. E depois desacaba. É só palavra tentando dar conta, uma, duas, abc vezes.

No final, e no começo, o que importa mesmo é brincar. Fazer arte, com todo risco e riso. Não deixar a cachola fechar.

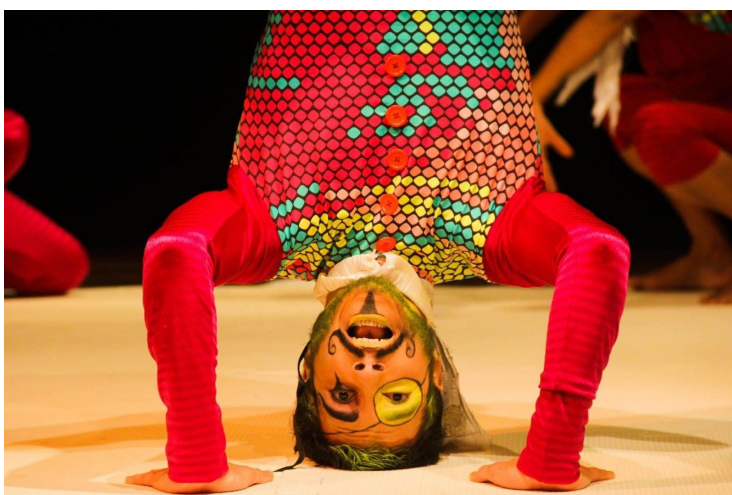
A história acontece em cima de dois agentes principais: a criança e os brincantes. Em linhas gerais, temos como protagonista a personagem criança, que é um “eu” infantil que abre a “cachola” e que é uma espécie de herói/heroína com quem as crianças se identificam. E no caso dos brincantes, eles aparecem como os atores abertos para esse jogo na peça. Os atores/brincantes, além de brincar com essa personagem criança, que é a protagonista (representando, de certa forma, as crianças dos encontros), eles também se transformam nos desenhos dessas crianças, nos personagens que elas imaginaram (o minossauro, o sapoliglota, o baloeiro, entre outros personagens que aparecem durante a peça), passam a habitar os lugares que elas imaginaram.

Todo o processo criativo contou com a participação de 8 atores no elenco. Como o espetáculo contava com quatro integrantes em cena o tempo todo, na temporada de estréia a peça se dividiu em dois elencos, cada um com quatro integrantes. O elenco principal era

formado por Allan Belisário, Camila Shwafaty, Kika Ribeiro e Tiago Torres e o elenco substituído por Luísa Zanni, Renan Albuquerque, Renata Lages e Thayan Ribeiro.



De cima para baixo, o elenco principal:
Camila Shwafaty, Allan Belisário, Tiago Torres e Kika Ribeiro



Detalhes de Allan Belisário e
Camila Shwafaty em cena

Da esquerda para a direita, o elenco substituto:
Renan Albuquerque, Luísa Zanni, Renata Lages e Thayan Ribeiro



O espetáculo foi pensado de forma a entrar no mundo da infância, dando destaque à teatralidade, tanto na narrativa quanto no cenário em geral. Então a companhia buscou explorar as cores no figurino, brincou com a iluminação, utilizou músicas, criou mundos imaginários. As acrobacias estavam sempre presentes, trazendo um ar de brincadeira. Esses fatores despertaram a vontade das crianças da plateia de interagirem com a peça. Essa abertura ao público revela muito sobre a intenção da companhia na construção da

peça, pois segundo Schechner, toda performance tem o poder de atrair ou barrar participantes, dependendo apenas da intenção de quem as cria:

Compreender a “intensidade da performance” é descobrir como uma performance constrói, acumula, ou usa a monotonia; como ela atrai participantes ou intencionalmente os barra; como o espaço é projetado ou manipulado; como o cenário ou roteiro é usado – em resumo, um exame detalhado de todo o texto performático. Mais ainda, é um exame das experiências e ações de todos os participantes, do diretor à criança dormindo na audiência (SCHECHNER, 2011, p. 219).



Crianças da plateia interagindo com o elenco no palco, em uma das apresentações

A peça apresentou de forma sensível a trajetória da infância, despertando não apenas o interesse das crianças, sujeitos que vivenciam essa fase, como também os adultos, pois ao usar narrativas simbólicas, a companhia consegue explorar campos sensíveis, o que permitiu uma maior conexão com o público em geral, sem barreiras de idade. Nesse sentido, depois da estreia da peça, o processo continuou vivo, como explica o diretor:

***Gabriel M. Barros:** Precisamos entender que uma peça é um processo. O fato dela ter estreado não quer dizer que esse processo findou. Da mesma forma que os atores precisam estar em constante treinamento, a peça precisa estar em constante modificação, que é pra que ela não se cristalize, para que não mofe. A gente vai arejando isso. Às vezes vamos reduzir uma fala, ou adicionar uma cena. É entender que essas peças são processuais e precisam ser arejadas. Algumas só num canto, enquanto outras precisam derrubar todas as paredes, deixando só o alicerce, e levantando tudo de novo.*

Esse é um *modus operandi* da companhia, a necessidade de se renovar constantemente, incluindo os espetáculos, faz com que os processos continuem vivos, em movimento.

Ao final da temporada de estreia, a companhia voltou a se articular para novas temporadas. Uma ocorreu em julho de 2018, no Teatro Gonzaguinha, e outra em julho de 2019, no Castelinho do Flamengo. As atrizes e atores voltam para a sala de ensaio e mantém o espetáculo vivo, se renovando constantemente através de novos olhares e novas formações no elenco. E o brincante permanece se movimentando, girando e criando as infinitas possibilidades da infância e do ser criança, nesse espetáculo direto, literalmente, da cachola dos pequenos.³

³ Além do reconhecimento do público, o espetáculo recebeu os seguintes prêmios no Festival de Arte de Barroso (MG): Melhor Direção (Gabo M. Barros), Melhor Cenário, Melhor Ator Coadjuvante (Allan Belisário), Melhor Atriz Coadjuvante (Kika Ribeiro), Melhor Atriz (Dandara Lorena). Também recebeu indicações para Melhor Figurino, Melhor Trilha Sonora, Melhor Maquiagem, Melhor Iluminação, Melhor Dramaturgia e Melhor Espetáculo.

CONCLUSÃO

Em um processo artístico voltado para o público infantil, o que acontece quando aquilo que a criança tem a falar é ouvido, quando sua imaginação é estimulada e se torna matéria-prima da encenação? Foi esse desafio que a Placenta Companhia de Teatro Ritual e Antropológicoperseguiu durante toda a montagem de *Da Cachola dos Pequenos*.

Nesta monografia, buscamos brevemente rememorar alguns dos principais conceitos ao redor do tema infância e suas reverberações no teatro feito para esses pequenos espectadores, para em seguida nos dedicarmos a registrar esse processo tão rico, no qual elenco, equipe e direção se entregaram a revisitar a criança que existia dentro de cada um.

Tentando fugir de um tom excessivamente pedagógico, e aliando de maneira criativa a abordagem ritualística e antropológica com as habilidades circenses, este grupo de artistas tentou transformar em peça teatral coesa todos aqueles fragmentos de imaginação das crianças, materializados em desenhos, dobraduras e histórias. Depositadas ludicamente na “Cachola”, dali ganharam um outro corpo, adquirindo uma nova “vida” no formato de cenas, para serem assistidas por pessoas de todas as idades.

Foi esse processo contínuo de investigação, experimentação e genuína vontade de atingir o espectador emocionalmente, através de materiais compartilhados por todos nós, sejamos crianças ou não, que buscamos registrar nestas breves páginas para, quem sabe, inspirar outras empreitadas tão especiais como essa.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Bianca de Cássia. “O teatro simbolista”. **Cadernos Letra e Ato**, ano 5, n. 5, p. 14-23, 2015.

ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. “A importância do teatro na formação da criança”. In: **Anais do VIII Congresso Nacional de Educação da PUCPR–EDUCERE**, Curitiba–Paraná/PR. 2008. p. 629-639.

LEITE, Rodrigo Lage. “O ator-compositor e o analista em formação: inspirações, aspirações e processos criativos”. **Jornal de psicanálise**, São Paulo, v. 45, n. 83, p. 203-213, dez. 2012 .

MAIA, Janaina Nogueira. **Concepções de criança, infância e educação dos professores de Educação Infantil**. 135 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica Dom Bosco. Campo Grande, 2012.

PEREIRA, Sandra Márcia Campos. “Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança”. **Aprender - Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação (Dossiê Temático - Infância e Educação)**, Vitória da Conquista, Ano III , n. 4, p. 67-88, set. 2005.

RICIERI, Rafael; CASTANHEIRA, Ludmila. “Artaud, Grotowski, o ritual e o transe – um teatro de memórias em ação transformadora do corpo”. **ILINX-Revista do LUME**, v. 2, n. 10, 2016.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011.

Entrevistas

Entrevistas com Gabriel M. Barros, cedida à autora presencialmente em outubro de 2018 e virtualmente em março de 2020.

Entrevista com Kika Ribeiro, cedida à autora virtualmente em março de 2020.

Entrevista com Andressa Hazboun, cedida à autora virtualmente em março de 2020.

Materiais adicionais

Compilado de textos do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e a Juventude, usado como ponto de partida na pesquisa da peça pelo elenco e direção:

<https://cbitj.org.br/categoria/artigos-e-reflexoes/>