

02.) por BRENDA CAMPOS DE OLIVEIRA FREIRE ¹

Teatro para as infâncias: Território de experiência estética

PALAVRAS-CHAVE:

**TEATRO. INFÂNCIA. TEATRO PARA AS INFÂNCIAS.
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. CENA CONTEMPORÂNEA.**

1. *Brenda Campos de Oliveira Freire*, é mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), além de ser atriz, diretora e produtora na Insensata Cia. de Teatro.

RESUMO:

É perceptível que o terreno do teatro infantil encontra-se profundamente sujeito e subjugado a/por paradigmas histórico-sociais de compreensão da infância, que entendem a criança como algo a se moldar, a comumente conhecida tela em branco que deve ser preenchida com a sabedoria do adulto. Com isso, as produções observadas no teatro infantil sucumbem, não raras vezes, ao didatismo, à *"doutrinação para o bem"*, na intenção tanto de orientar a criança para uma formação moral determinada, quanto de poupá-la de temas *"controversos"* ou *"sensíveis"* – talvez mais para os adultos que propriamente para o universo infantil –, os chamados *"temas-tabu"*. Assim, nesse fazer teatral restrito à compreensão da arte teatral unicamente como instrumento e que não abarca a pluralidade das infâncias, a fruição artística é destituída de sua característica primeira: a experiência estética. Desta feita, por meio do conceito de epifania desenvolvido por Gumbrecht (2004) e à luz de autores como Suzanne Lebeau (2006) e Henrique Sitchin (2015), este trabalho irá reafirmar o teatro para as infâncias como território de criação artística e fruição poética, questionando o lugar do didático e refletindo sobre os *"temas-tabu"*, dispostos no contexto do teatro infantil.

O terreno do teatro infantil² está fortemente marcado por paradigmas reveladores das formas como a sociedade compreende a infância. As criações teatrais, assim como tudo o mais que é produzido para crianças, não raramente apresentam como preocupação primeira a intenção didática ao propor, acima de qualquer pormenor, a doutrinação das crianças para o que elas devem ser, preocupando-se, ainda, em protegê-las do contato com questões vitais que possam "*corrompê-las*" ao causar sentimentos negativos, como raiva, dor ou frustração. Segundo Zurawski (2017), esses paradigmas derivam de ideias fortemente impregnadas em nossa sociedade, como a da "*tábula rasa*", descrita por John Locke no século XVII, que compreende a criança como uma tela em branco que deve ser preenchida com a sabedoria que vem do adulto, ou com a do "*bom selvagem*", de Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, que afirma que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe. A primeira acepção induz ao moralismo porque, ao se compreender a criança como vazia, busca-se oferecer apenas experiências que contribuam para a

2. O termo "*teatro infantil*" é usado em seu sentido amplo, de maneira a abarcar tudo o que é criado para crianças no contexto teatral. Ao delinear o termo "teatro para as infâncias", propomos uma mudança de concepção teatral, atrelando-a a outros conceitos contemporâneos.

construção de um adulto ideal, ao passo que a clássica frase de Rousseau demonstra uma das possíveis origens filosóficas da criança associada à bondade, o que faz com que se evite o seu contato com questões que possam corrompê-las.

É nítida a enorme influência que esses pensamentos exercem até os dias de hoje em muito daquilo que diz respeito à criança. Acredita-se que a criança nasce pura e só tem sentimentos positivos, precisando ser protegida da maldade do mundo. É indiscutível que a criança necessita ser protegida de uma série de situações que possam colocar em risco sua integridade física e emocional, contudo é preciso ter em mente que a arte pode ser uma oportunidade única de fortalecer o indivíduo para a vida e que a criança compartilha com todas as pessoas um mesmo universo. Dessa forma, poupar as crianças do contato com questões contundentes, postas pelo mundo, não contribui em nada para a sua formação.

A concepção de "*infâncias*", no plural mesmo, pondera cada criança como única, levando em consideração suas questões individuais. A partir das contribuições advindas da psicanálise, por exemplo, é possível compreender que a criança já carrega em si uma série de questões associadas à sexualidade, à curiosidade, o que, em Freud (1996), pode ser entendido por meio da aceção de criança perverso polimorfa.

Do ponto de vista histórico, Camarotti (2005) afirma que o teatro infantil no Brasil esteve, até a década de 1940 – então denominado "*teatrinho*" –, exclusivamente nas mãos dos educadores, não estando no âmbito das atenções dos artistas e profissionais das artes. Esse histórico contribui para uma compreensão sobre a ideia vigente de que é necessária uma seleção de temas quando o assunto é o teatro infantil, e que aquilo que não for "*edificante*" para a formação humana deva ser evitado. Essa ideia reduz a arte à condição de instrumento e revela, ainda, uma visão limitada de educação, que desconsidera o potencial da crítica e da reflexão no âmbito educativo.

Neste contexto, pode-se compreender o surgimento dos chamados "*temas- tabu*", seja na literatura, na música e, especialmente, no teatro: as temáticas que não seriam corretas ou adequadas para crianças. Ausentam-se, com isso, das obras pensadas para o público formado por crianças, assuntos relativos à vida, ao trabalho e às perdas, dentre outros. Algumas práticas, então, tornam-se frequentes no fazer teatral para crianças, como a necessidade de se agregar uma lição de moral, o excesso de didatismo, a superproteção e a censura. Esta censura prévia limita as possibilidades de criação do artista e, muitas vezes, desconsidera a potencialidade das crianças para fruïrem um espetáculo pela via da sensibilidade.

Questionar o teatro infantil, no sentido de valorizar a experiência estética, implica em discutir a hierarquia que se estabelece entre adulto e criança no processo de criação, onde o adulto – aquele que sabe, que já é – determina o que é necessário oferecer à criança para que se concretize o projeto do adulto ideal. Deste modo, elas são poupadas de tudo aquilo que possa desvirtuá-las dos caminhos idealizados pelos adultos.

O tabu visa manter a ordem estabelecida, limitando o campo de ação daqueles que se sujeitam a ele. Em artigo publicado no site do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude – CBTIJ, Maria Helena Kühner (2019) observa, a respeito dos tabus:

FREUD APONTOU A NATUREZA IRRACIONAL DO FENÔMENO, QUE FAVORECE SUA IMPLANTAÇÃO E MANUTENÇÃO E TEM ORIGEM EM ATITUDES SOCIAIS AMBIVALENTES. E ASSINALOU QUE OS TABUS VIGENTES EM QUALQUER SOCIEDADE EM GERAL SE RELACIONAM A OBJETOS E AÇÕES DE IMPORTÂNCIA PARA A ORDEM SOCIAL QUE OS IMPÕE E PERTENCEM AO SISTEMA GERAL DE CONTROLE DA SOCIEDADE QUE ASSINALAMOS. OU SEJA, SERVEM AO SONHO DOS PODEROSOS DE PLANTÃO DE ETERNIZAR-SE NO PODER. (KÜHNER, 2019)

Dessa forma, superar as temáticas interditas ou proibidas no teatro infantil significa mais que dar vazão aos impulsos criativos do artista, valorizando, assim, a experiência estética; trata-se de um posicionamento político, uma atitude de desconstrução da ordem estabelecida, ou até mesmo revolucionária.

Censurar significa, necessariamente, sujeitado por algum interesse implícito, privar alguém do contato com uma realidade posta, criando um mundo imaginário que não corresponde ao mundo dos fatos. Assim, um tabu é uma forma de exercer poder, o poder de quem detém algum conhecimento e priva o outro de acessá-lo. Em seu artigo *De la censura y de la autocensura*, *Suzanne Lebeau* (2006) busca compreender a origem dessa necessidade de superproteção das crianças pelos adultos, no território do teatro.

A citação a seguir conduz à reflexão sobre um dos perigos gerados pela censura: a quais meios a criança irá recorrer para satisfazer a sua curiosidade? Na sede de se apropriar do mundo que a cerca, a criança busca respostas para questões complexas que se apresentam no mundo. E as respostas, assim como as questões, estão todas aí, cada dia mais acessíveis a qualquer um. Censurar, definitivamente, não irá poupar as crianças das mazelas instituídas na sociedade; ao contrário, significa apenas fechar os olhos para o problema e esperar que, sozinha, a criança o resolva. Perde-se aí uma oportunidade de mediar uma reflexão crítica sobre as diversas situações e se estabelece uma circunstância de risco na qual a criança, sem orientação, pode encontrar respostas distorcidas ou mal-intencionadas. A partir do contato direto com as crianças em

seus trinta anos de pesquisa, Lebeau (2006) conclui que não existe um momento específico para começar a revelar a elas a realidade do mundo. Desde muito cedo, as crianças buscam respostas e reivindicam a garantia do seu direito de serem informadas:

QUE VONTADE ESTRANHA É ESSA DE PROTEGER AS CRIANÇAS DA PRÓPRIA VIDA A QUALQUER PREÇO? TODOS SABEMOS QUE UMA PORTA FECHADA ESCONDE UMA CRIANÇA QUE ESCUTA. AS CRIANÇAS VEEM TUDO, OUVEM TUDO, SABEM TUDO DE UMA MANEIRA DIFUSA E DESCONTROLADA. SÃO BOMBARDEADOS COM INFORMAÇÃO INCOMPLETA, COM CONHECIMENTOS NÃO ASSIMILADOS, COM MANCHETES QUE NÃO SE RELACIONAM COM AS NOTÍCIAS QUE INTITULAM, QUE NÃO PASSARAM PELO FILTRO DA REFLEXÃO. NO ENTANTO, A INFORMAÇÃO E O COMERCIAL QUE VÃO AO ENCONTRO DAS CRIANÇAS TANTO QUANTO DOS ADULTOS TÊM ESPAÇO DE MANOBRA LIMITADO. POR QUE ENTÃO A NOSSA ATITUDE É TÃO METICULOSA QUANDO SE TRATA DE PÚBLICO INFANTIL? PROVAVELMENTE PORQUE O TEATRO É UMA ARTE PERIGOSA QUE COLOCA OS ADULTOS NA POSIÇÃO INCÔMODA DE DESCOBRIR – O DISCURSO – AO MESMO TEMPO E NO MESMO LUGAR QUE AS CRIANÇAS. E NÃO HÁ ESCAPATÓRIA. QUANDO HÁ UM CHOQUE, ESTE É BRUTAL. A CENSURA APRENDEU, DESSA MANEIRA, A EXERCER-SE DE ANTEMÃO E A CRIAR TODAS AS CONDIÇÕES PARA UMA AUTOCENSURA EFICAZ. (LEBEAU, 2006, P. 107-108, TRADUÇÃO MINHA)³

3. *No original*: “¡Qué extraña esa voluntad de proteger a los niños de la vida misma a cualquier precio! Todos sabemos que una puerta cerrada esconde a un niño que escucha. Los niños ven todo, oyen todo, saben todo de una manera difusa, incontrolada. Son bombardeados con información incompleta, con conocimientos no asimilados, con titulares que no se relacionan con las historias que intitulan, que no pasaron por el filtro de la reflexión. Sin embargo, la información y el comercio que van al encuentro de los niños tanto como al de los adultos gozan de un margen de maniobra ilimitado. ¿Por qué entonces nuestra actitud es tan puntillosa cuando se trata de público infantil? Probablemente porque el teatro es un arte peligroso que pone a los adultos en la posición incómoda de descubrir «el discurso» en el mismo momento y en el mismo lugar que los niños. Y no hay escapatoria. Cuando hay un choque, éste es brutal. La censura aprendió de esa manera a ejercerse de antemano y a crear todas las condiciones para una autocensura eficaz”.

[...] OS ADULTOS NÃO TÊM SOMENTE O DIREITO DE NOS FALAR SOBRE ISSO, MAS TAMBÉM A OBRIGAÇÃO... SE NÃO SABEMOS NADA, COMO PODERÍAMOS REAGIR?... A QUE IDADE TEREMOS O DEVER DE ESTAR INFORMADOS E O DIREITO A SER INFORMADOS?... AS CRIANÇAS FORAM CONVINCENTES: DESDE O PRIMEIRO GRITO SOMOS HUMANOS E TEMOS IDADE PARA APRENDER A VIVER NO MUNDO DOS HOMENS. (LEBEAU, 2006, P. 110, TRADUÇÃO MINHA)⁴

Diante do exercício da censura no âmbito do teatro infantil, muitos temas intrínsecos às questões humanas esvaem-se e, com eles, inúmeras possibilidades de análise crítica, reflexiva e de fruição artística se perdem. A partir dessa lógica, reafirma-se fortemente a arte enquanto instrumento, esvaziando a sua potência enquanto experiência estética. É interessante salientar que, segundo Gumbrecht (2004, p. 128): *"A experiência estética nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos"*. Isso localiza a arte como o único território possível para a vivência dessa experiência.

ADAPTAR A INTENSIDADE ESTÉTICA A REQUISITOS ÉTICOS SIGNIFICA NORMALIZÁ-LA E ATÉ MESMO DILUI-LA. SEMPRE QUE SE ESPERAR QUE A PRINCIPAL FUNÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE SEJA A TRANSMISSÃO OU A EXEMPLIFICAÇÃO DE UMA MENSAGEM ÉTICA, TEREMOS DE PERGUNTAR – DE FATO, A QUESTÃO NÃO PODE SER OMITIDA – SE NÃO TERIA SIDO MAIS EFICAZ ARTICULAR ESSA MENSAGEM EM FORMAS E CONCEITOS MAIS DIRETOS E EXPLÍCITOS. (GUMBRECHT, 2004, P. 135)

4. *No original*: "[...] los adultos no tienen solamente el derecho a hablarnos de ello, sino también la obligación... ¿Si no sabemos nada, cómo podríamos reaccionar?... ¿A qué edad tendremos el deber de estar informados o el derecho a ser informados?... Los niños fueron convincentes: desde el primer grito somos humanos y tenemos edad para aprender a vivir en el mundo de los hombres".

Fica clara a necessidade de valorizar aquilo que é singular à arte, aquilo com o que apenas ela seria capaz de contribuir na formação humana e cultural. Os sentimentos experimentados a partir dos fatos da vida cotidiana podem ser tão intensos quanto destrutivos, senão encontrarem espaços para serem processados, internalizados e transformados. Assim, a preocupação primeira da arte deveria residir em proporcionar essas “*intensidades*” como lhe são próprias, ao explicitar aspectos do cotidiano de forma extracotidiana. Qualquer objetivo extrínseco à sua natureza que se sobreponha a ela esvazia-a de sua potencialidade.

Por meio da noção de “*momentos de intensidade*”, Gumbrecht (2004) desenvolverá a sua ideia de epifania como uma experiência que demanda “*um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e, talvez, físicas*” (GUMBRECHT, 2004, p. 127). Trata-se daquilo que nos acontece quando se é tocado por uma música, uma leitura, ao apreciar uma escultura, um espetáculo teatral ou qualquer outra obra de arte que move, inquieta, transforma ou transporta para outros espaços-tempos. Ela acontece na simultaneidade e na tensão entre os componentes de “*presença*” e de “*sentido*”.

Essa epifania é descrita como uma revelação, uma iluminação sobre a qual não se tem controle, que não se sabe quando virá, qual intensidade terá e que, inesperadamente, se vai, da mesma forma que veio. Essas características conferem a ela o caráter de “*evento*”.

POR FIM, HÁ TRÊS ASPECTOS QUE CONFEREM AO COMPONENTE DE EPIFANIA, NO ÂMBITO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, O ESTATUTO DE EVENTO. EM PRIMEIRO LUGAR (E JÁ ANTES CITEI ESSA CONDIÇÃO), NUNCA SABEMOS SE OU QUANDO OCORRERÁ UMA EPIFANIA. EM SEGUNDO LUGAR, QUANDO OCORRE, NÃO SABEMOS QUE INTENSIDADE TERÁ: NÃO HÁ DOIS RELÂMPAGOS COM A MESMA FORMA, NEM DUAS INTERPRETAÇÕES DE ORQUESTRA, COM A MESMA COMPOSIÇÃO, QUE OCORRAM EXATAMENTE DA MESMA MANEIRA. FINALMENTE (E ACIMA DE TUDO), A EPIFANIA NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA É UM EVENTO, POIS SE DESFAZ COMO SURGE. (GUMBRECHT, 2004, P. 142)

A arte tem o seu valor próprio por ser uma forma capaz de produzir tão intensa experiência, e o teatro para as infâncias⁵ (concepção proposta por minha pesquisa de mestrado) não pode desconsiderar essa potência.

Retomando o conceito de epifania, é admissível destacar que, segundo Gumbrecht (2004), é impossível se controlar uma epifania, pois se trata de um evento imprevisível. Não se pode, portanto, manipular uma epifania de forma educacional. A epifania pressupõe um componente de presença que é do sujeito que a vivencia, o que significa dizer que, para acontecer, implica o que cada um carrega em si em termos de experiências prévias, ideias, emoções, estado de espírito e afins.

5. A pluralização do termo se dá a partir de uma concepção psicanalítica que compreende a infância dentro das estruturas do inconsciente, como o eixo basilar presente em todo ser humano que o marca para toda a vida. Não é possível falar em uma infância única, comum a todos os indivíduos, tendo em vista outras concepções de infância, como, por exemplo, a que se pauta em diversos tempos- espaços coexistentes, conforme observa Milton Santos (2006) em seu "eixo das coexistências". Por isso opto, em minha pesquisa, pelo termo "teatro para as infâncias", o que se aproxima da ideia desenvolvida em "teatro para todas as idades" de Ilo Krugli, na busca por ampliar o conceito de teatro infantil, já tão impregnado de paradigmas impostos pelo senso comum.

POR UM LADO, NÃO HÁ UM MODO SISTEMÁTICO, NEM PEDAGÓGICO, DE CONDUZIR OS ALUNOS (OU OUTRAS VÍTIMAS DE BOAS INTENÇÕES PEDAGÓGICAS), NA DIREÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA; POR OUTRO, NÃO EXISTE UM RESULTADO PREVISÍVEL, ÓBVIO OU TÍPICO QUE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ACRESCENTE AOS NOSSOS COTIDIANOS. (GUMBRECHT, 2004, P. 142)

Diante dessa impossibilidade de se controlar a recepção das crianças na vivência da experiência estética, essa potência epifânica é pouco percebida pelos artistas e educadores quando acreditam que a função primeira do teatro infantil seja a educação. Ainda, essa negação do experienciar sem dilapidação revela uma visão restrita de educação, que desconsidera a individualidade da criança no processo educativo e a potência dos sentidos, negando as outras vias, que não a da razão, para a apropriação do mundo circundante. Desse modo, se o foco do teatro para as infâncias permanecer no esquema didático, ele estará limado da realização de seu potencial epifânico.

Gumbrecht (2004), ao afirmar, sobre os momentos de intensidade, que “[...] *não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender*” (GUMBRECHT, 2004, p. 127), corrobora com a ideia de que a preocupação didática não contribui no sentido da experiência epifânica. Entretanto, proponho a seguinte reflexão: Será que é possível

sair de uma experiência tão intensa como a da epifania sem ser modificado? Após uma vivência que sensibiliza todos os sentidos e possibilita uma experiência extracotidiana de ser e estar no mundo, o ser humano descobre novas possibilidades e amplia seus horizontes. É possível aprender numa experiência epifânica, mesmo sem a consciência disso. Talvez seja possível afirmar, inclusive com certa segurança, que uma vivência tão intensa quanto a epifânica inevitavelmente resulte no crescimento de quem a vivencia.

Ao refletir sobre a tríade – pedagogia, história e estética – no campo das artes e das humanidades, Gumbrecht (2004, p. 122) indica que: *"Se tivesse de considerar alguma delas prioritária (não vejo urgência em fazê-lo), talvez escolhesse a estética, pela relevância epistemológica particular inerente ao tipo de epifania que pode suscitar"*.

Transpondo a reflexão de Gumbrecht para o contexto do teatro infantil, onde o esquema didático está fortemente presente e a arte é vista como instrumento, sendo esvaziada de seu potencial epifânico, eu diria que há muita urgência em se priorizar a estética no fazer teatral para crianças. Faz-se urgentemente necessário que se valorize a criança como um sujeito que já é, no aqui e no agora, e que urge por viver, antes mesmo que por aprender.

Na ânsia por ensinar, doutrinar, dominar, domesticar,

proteger, o teatro infantil por vezes se esquece de valorizar a criança enquanto sujeito pensante, que existe no momento presente, com ideias e desejos próprios e que já traz consigo uma série de questões humanas. A criança nem sempre é vista como alguém inteligente, sensível, que tem potencial para fruir poeticamente um espetáculo a partir de uma recepção ativa através da qual é capaz de se identificar, distanciar-se, revoltar-se, pensar, questionar-se ou se contradizer.

São poucos os criadores de teatro infantojuvenil, no Brasil, que consideram que a criança, assim como o adulto, é afetada pelas imagens, pelas sonoridades, sendo capaz de estabelecer inúmeras relações entre os elementos da cena, (re)construindo novos e já sabidos mundos também através da experiência sensorial e da construção de sentidos.

Em seu livro *Teatro para crianças: problemáticas e soluções*, Henrique Sitchin (2015) descreve o que seriam os terrenos do teatro infantil que valorizam a ARTE em sua singularidade:

[...] ESTA ARTE DEVERIA PROMOVER UMA APROXIMAÇÃO DAS CRIANÇAS COM A EMOÇÃO E A POESIA. ENFIM, DEVERIA SER UMA EXPRESSÃO ARTÍSTICA E NÃO PEDAGÓGICA. AS LIÇÕES ADJACENTES, QUE SEJAM, FICARIAM SOB A INCUMBÊNCIA DE PAIS E EDUCADORES, PARA, QUEM SABE, CONVERSAS POSTERIORES. A POESIA, AS SENSações, AS DUBIEDADES, AS DIFERENTES INTERPRETAÇÕES DO MUNDO E DA VIDA, AS DORES E AS ALEGRIAS DOS AMORES, E DE TODAS AS COISAS, ESTES SIM SERIAM OS TERRENOS DO TEATRO INFANTIL. (SITCHIN, 2015, P. 70)

Nota-se que o pensamento de Sitchin (2015) não nega a potência da arte como instrumento pedagógico que pode ser utilizado por pais, educadores e outros interessados. Contudo, acredita que esta não deva ser a preocupação primeira do artista, mas sim um possível desdobramento para momentos posteriores. Em outras palavras, o autor corrobora com a ideia de que a experiência estética deve ser o principal norte de qualquer teatro, inclusive o infantil.

Ainda sobre isso, acreditando que crianças podem compartilhar emoções comuns aos adultos ao fruir um espetáculo teatral, Ilo Krugli, através de seu amplo trabalho desenvolvido junto ao Teatro Ventoforte, fundado em 1974, sugere o que ele chama de *"teatro para todas as idades"*. Marina Machado (2014), em seu artigo *Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte)*, afirma que a sociedade pactua sobre a existência de um *"mundo da criança"*, e reflete: *"[...] como se o mundo circundante, compartilhado, não fosse o mesmo, entre adultos e crianças. Este ponto de vista parece gerar um erro adulto de criar e recriar discursos genéricos e não situados."* (MACHADO, 2014, p. 12)

Isso promove o entendimento de que muitas questões levadas à cena no teatro adulto podem e devem ser abordadas no teatro infantil, uma vez que tais questionamentos dizem respeito a todos, sem distinção de idade. É possível extrapolar o conteúdo abordado pelo teatro infantil e refletir que, nesse contexto, também é permitido experimentar e propor diversas formas artísticas, além das já convencionalmente exploradas para o público infantil, uma vez que há um vasto leque de possibilidades no teatro contemporâneo.

Em seu artigo *Existe um teatro infantil?*, Carlos Canhameiro (2019) oferece-nos a bonita imagem da arte como "*incendiária*". Para ele, o papel do artista deve ser incendiar seu espectador, mas constata que o teatro infantil ainda insiste em agir mais como bombeiro, que como incendiário:

O QUE OBSERVO É QUE HÁ MAIOR TENDÊNCIA DE CONSIDERAR A CRIANÇA COMO UM SACO VAZIO À ESPERA DE RECEBER LIÇÕES MORAIS, COMPORTAMENTAIS, PEDAGÓGICAS ETC., DO QUE ACENDER NELA QUALQUER FOGO QUE POSSA SE ALASTRAR. DIRIA MESMO QUE HÁ CENAS QUE ESTÃO MAIS PROPENSAS A AGIREM COMO BOMBEIROS DO QUE COMO INCENDIÁRIAS. (CANHAMEIRO, 2019)

Em nome da manutenção da ordem necessária para direcionar a experiência da criança para que apreenda as lições desejadas pelo adulto condutor, o teatro infantil acaba por agir como bombeiro, apagando dentro da criança a fagulha que quer desvendar, viver, sentir, dizer, transgredir, expressar, questionar, enfim, simplesmente ser. O teatro para as infâncias, entretanto, vem se propor a ser brasa que incendeie o seu destinatário, sem buscar conter ou controlar o incêndio que possa despertar, afirmando-se, dessa forma, como terreno primeiro da experiência estética.

Referências:

- ABREU, Ieda de. **Ilo Krugli**: Poesia Rasgada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso Teatro Brasil)
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 3. ed. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005.
- CANHAMEIRO, Carlos. Existe um teatro infantil? **Revista E** – Revista do SESC São Paulo, n. 277, nov. 2019. Disponível em: ACESSO EM: 21 NOV. 2019
https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13736_NASCE+UM+ESPECTADOR.
- CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a vovozinha!** São Paulo: Dbá, 2003
- FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In:_____. **Obras psicológicas completas**. Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira)
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Epifania / Presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes. In:_____. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- KÜHNER, Maria Helena. **Temas-Tabus no Teatro para a Infância e a Juventude**. [20--]. Disponível em: <http://cbtij.org.br/temas-tabus-teatro-para-infancia-e-juventude>. Acesso em: 14 mai. 2019.
- LEBEAU, Suzanne. De la censura y de la autocensura. **Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud**, Madri, n. 7, p. 97-111, out. 2006.
- MACHADO, Marina Marcondes. Fenomenologia e Infância: o direito da criança a ser o que ela é. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 22, n. 49/1, p. 249-264, jul. 2013. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/913>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte). **Revista aSPAs**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 3-14, dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/85291>. Acesso em: 29 ago. 2017
- Infâncias no plural. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 10 jan. 2015. Caderno Pensar, p. 2.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão emoção. 44. ed. São Paulo: EDUSP, 2006. (Coleção Milton Santos)
- SITCHIN, Henrique. **O teatro para crianças**: problemáticas e solucio-lunáticas. São Paulo: Cia Truks, 2015.
- ZURAWSKI, Maria Paula Vignola. **A concepção de criança e infância e o teatro que se produz atualmente**. [20--]. Disponível em: <http://cbtij.org.br/concepcao-de-crianca-e-infancia-e-o-teatro-que-se-produz-atualmente>. Acesso em: 28 jun. 2017.

