

UM TEATRO QUE NASCE DA ESCUTA DAS CRIANÇAS

Sandra Vargas¹

RESUMO

O artigo discorre sobre a trajetória do Grupo Sobrevento, companhia teatral fundada em 1986, cujas essências são a pesquisa e a experimentação no Teatro de Animação, no Teatro de Objetos e no Teatro para a Primeira Infância. A narrativa do artigo contextualiza o surgimento do Grupo em meio a um panorama teatral conservador, destacando como iniciativas externas, tais quais cursos e festivais, influenciaram sua aproximação ao Teatro de Animação e ao Teatro para Crianças. Além disso, o artigo aborda a evolução do Teatro Infantil no Brasil, evidenciando a importância de se implementar políticas públicas e patrocínios privados para fomentar o desenvolvimento e a profissionalização desse setor. Ademais, este artigo pretende evidenciar a relevância do Teatro de Pesquisa e sua contribuição para o desenvolvimento cultural, destacando o papel do Sobrevento na renovação do Teatro Infantil e na valorização de sua dimensão artística – longe de uma abordagem meramente recreativa ou utilitária.

Palavras-chave: Grupo Sobrevento. Teatro de Animação. Teatro de Objetos. Teatro para a Primeira Infância. Teatro Infantil. Teatro para Bebês. Teatro de Grupo.

ABSTRACT

This article discusses the trajectory of Grupo Sobrevento, a theater company founded in 1986, whose core principles are research and experimentation in Puppet Theater, Object Theater and Theater for Early Childhood. The article's narrative contextualizes the Group's emergence within a conservative landscape in theater, highlighting how external initiatives – such as courses and festivals – influenced the Group's engagement with

¹ Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É uma das fundadoras do Grupo Sobrevento. No Grupo, atua como atriz, diretora e dramaturga, sendo responsável pela criação de um repertório diversificado de espetáculos baseados na pesquisa teórica e prática da animação de bonecos, formas e objetos. Suas produções são voltadas tanto para o público adulto quanto para crianças, incluindo a Primeira Infância. Desde sua fundação, o Grupo Sobrevento mantém uma atividade estável e ininterrupta, apresentando-se em mais de 100 cidades, distribuídas em 23 estados brasileiros. No cenário internacional, o grupo participou de importantes festivais, representando o Brasil em 24 países. Sandra Vargas também promove palestras, mesas-redondas e oficinas voltadas para professores, crianças, jovens e profissionais de teatro, abordando áreas como Teatro de Objetos, Teatro de Bonecos e Teatro para Bebês.

Puppet Theater and Theater for Children. Moreover, the article examines the evolution of Children's Theater in Brazil, emphasizing the need for public policies and private sponsorships to foster the development and professionalization of this field. Finally, the article aims to highlight the significance of Research Theater and its contribution to cultural development, emphasizing Sobrevento's role in renewing Children's Theater and affirming its artistic value – far beyond a merely recreational or utilitarian approach.

Keywords: Grupo Sobrevento. Animation Theater. Object Theater. Theater for Early Childhood. Children's Theater. Theater for Babies. Group Theater.

CONTEXTO HISTÓRICO DO TEATRO INFANTIL NO RIO DE JANEIRO NO FINAL DOS ANOS 1980 LUGAR E PERÍODO DE FUNDAÇÃO DO GRUPO SOBREVENTO

O Grupo Sobrevento é uma companhia fundada na cidade do Rio de Janeiro, em 1986, dedicada à pesquisa sobre o Teatro de Animação, sobre o Teatro de Objetos e sobre o Teatro para a Primeira Infância. É uma das poucas companhias que tem um repertório de espetáculos tanto adultos, como infantis. No Sobrevento, acreditamos que fazer Teatro para Crianças nos provoca constantemente e tem feito com que renovemos nosso teatro a cada encenação. Isso porque aprendemos com o público infantil a estar num estado de escuta permanente, fazendo com que implementemos mudanças em cada uma de nossas criações e não tenhamos medo de arriscar novos caminhos. O resultado disso são espetáculos muito diferentes entre si no que se refere às técnicas neles utilizadas e ao público aos quais eles se dirigem.

O Grupo Sobrevento foi criado dentro do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pelos então estudantes Luiz André Cherubini, Sandra Vargas, Miguel Vellinho e Andréa Freire, num contexto em que o teatro apresentado pela UNIRIO, à época, era muito conservador. O panorama teatral da cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1980, estava atrelado às grandes personalidades da televisão e muito centrado na figura do diretor – isso resultava, na maioria das vezes, em encenações também um tanto conservadoras no que dizia respeito aos conceitos da cenografia, da música, da dramaturgia e do figurino. No curso de Artes Cênicas da UNIRIO, por exemplo, não se discutia a quebra de fronteiras entre as artes, nem a possibilidade da mistura de linguagens numa encenação teatral. Considerando isso, não é de se estranhar que não se falasse, para os alunos, nem em Teatro de Animação, nem em Teatro de Objetos, nem em Teatro para Crianças – elencados aqui porque, à época, ainda não havia Teatro para a Primeira Infância.

Nosso contato com o Teatro de Animação, nesse contexto, deu-se devendo a uma iniciativa pontual do Ministério da Cultura, graças a Humberto Braga, então diretor da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Ele apoiava fortemente o Movimento do Teatro de Animação Brasileiro. Era surpreendente a riqueza de diversidade que víamos nos grupos dedicados a essa linguagem: havia Teatro Popular, Teatro Contemporâneo, coletivos que misturavam, sem nenhuma cerimônia, diferentes linguagens – música, artes plásticas, dança etc.

Esse curso de Teatro de Animação nas universidades brasileiras, então, nasceu como iniciativa para difundir o Teatro de Animação nessas instituições de ensino e, consequentemente, fortalecer ainda mais um movimento que já se mostrava muito rico. Esse curso foi ministrado, na UNIRIO, por José Carlos Meirelles, artista convidado pela FUNARTE. Ele não fazia parte do corpo docente de tal universidade e deu tal curso como uma matéria extracurricular, a qual alguns poucos alunos se interessaram em experimentar – entre eles, estava Cherubini.

Graças ao curso de Teatro de Animação na UNIRIO, o Sobrevento fez, em 1987, ainda dentro de tal universidade, sua primeira participação num festival internacional de Teatro de Animação: o 10º Festival de Teatro de Animação: Bonecos Brasil 87, ocorrido em Nova Friburgo (RJ). O espetáculo apresentado pelo Grupo nesse evento foi de Teatro Adulto e se chamava *Ato sem Palavras* (uma encenação da peça *Ato Sem Palavras I* (original: *Act Without Words I* (1956)), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett); importante mencionar que *Ato sem Palavras* nasceu no curso de Teatro da Animação na UNIRIO. Foi nesse Festival que o Sobrevento teve contato com muitos artistas que se organizavam em grupo e que falavam não só sobre repertório, mas, principalmente, sobre pesquisa de linguagem. Nossa primeiro contato com o Teatro para Crianças também se deu nesse Festival – e, mais adiante, nos muitos outros festivais em que o Grupo passou a se apresentar.

De uma forma mais geral, as pessoas que integravam o panorama teatral carioca dos anos 1980 tinham contato com o Teatro para Crianças por meio de grupos independentes que atuavam nesse campo – grupos esses que não se limitavam apenas ao Teatro de Animação. Naquela época, se por um lado percebíamos um Teatro Adulto muito conservador, o mesmo não acontecia no Teatro para Crianças. Víamos um teatro mais ousado, que se estruturava, como mencionado, em grupos (como no movimento de Teatro de Animação, mesmo numa época em que pouco se falava em Teatro de Grupo). Destaco a questão da organização em grupo porque, no Sobrevento, acreditamos que essa forma de trabalhar nos permite praticar um teatro de pesquisa que propicia o desenvolvimento de linguagens,

o aprofundamento de ideias, a possibilidade de experimentação e o aprimoramento do trabalho artístico de cada uma das pessoas envolvidas nos processos de criação de cada espetáculo.

Cabe destacar também que, no Rio de Janeiro, à época, não havia políticas públicas para o desenvolvimento do Teatro independente e de pesquisa – como acontece atualmente, por exemplo, na cidade de São Paulo, onde estamos sediados desde 1996 e foi implantado, em 2002, o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei Municipal nº 13.279/2002), um programa de subvenção a companhias estáveis de Teatro que tenham uma pesquisa continuada.

No Rio de Janeiro, por incrível que pareça, a possibilidade do desenvolvimento de pesquisas acerca do Teatro Infantil só ocorreu graças à criação, em 1987, de um programa de patrocínio privado, por parte de uma grande multinacional. Esse programa foi idealizado por Ricardo Brito, produtor cultural independente, que criou um prêmio nos moldes do Prêmio Shell de Teatro, mas para o Teatro Infantil. A premiação contemplava as seguintes categorias: Autor, Atriz, Ator, Direção, Direção Musical, Cenografia, Figurino e Categoria Especial. O programa teve uma visibilidade tão grande que se estendeu do Rio também para a cidade de São Paulo e, além do prêmio, a empresa passou a patrocinar criações de Teatro Infantil em ambas as cidades.

Tenho plena convicção (pois acompanhei esse programa de perto) de que ele contribuiu de fato para o fortalecimento do Teatro Infantil no Rio de Janeiro e para sua profissionalização. O Sobrevento, inclusive, teve um de seus espetáculos para crianças patrocinado por esse programa, e relaciono o apoio financeiro diretamente ao aprimoramento dos nossos espetáculos de Teatro Infantil criados no período de 1987 a 1998.

Parte da contribuição desse programa para que houvesse espetáculos para crianças com muita qualidade se deu em virtude do fato de que as fichas técnicas eram compostas por artistas de altíssimo nível. Isso não era a realidade de outros estados brasileiros e até de outros países de América Latina – onde, por falta de políticas públicas, os artistas criavam seus espetáculos com muita dificuldade e com uma equipe muito reduzida. Era comum, por exemplo, que uma mesma pessoa respondesse pela iluminação, pela música, pela cenografia, pela dramaturgia e pelo figurino na criação de seu espetáculo. Não obstante, não acredito que uma ficha técnica variada seja a garantia de um espetáculo bem-sucedido, mas é fato que tal variedade nos permite, sim, ter mais vozes em torno de uma criação, viabilizando a adição de mais camadas às encenações.

OS SEMINÁRIOS DE TEATRO PARA CRIANÇAS COMO FERRAMENTAS PARA O DESENVOLVIMENTO DELAS

Os artistas que se dedicam ao Teatro para Crianças sempre compuseram uma classe teatral muito engajada e comprometida com o desenvolvimento do Teatro para esse público. Nesse sentido, aproveitando os apoios vindos do mencionado programa privado, foram desenvolvidas, no âmbito do Teatro Infantil, atividades de formação – tais como seminários. Esses seminários possibilitaram o encontro de artistas e viabilizaram, assim, o estabelecimento de espaços considerados importantes não só para a criação dos espetáculos, como também para a reflexão a respeito do Teatro para Crianças e dos caminhos para seu desenvolvimento.

Nesses seminários, eram discutidas diversas questões, tais como:

- Estratégias para combater a desinformação dos programadores em relação ao Teatro Infantil. Muitas vezes, preconceituosamente, os programadores associavam esse campo a espetáculos cuja realização não requeria grandes condições técnicas. Naquele época, era comum, por exemplo, um programador não oferecer, em encenações de Teatro para Crianças, iluminação própria para os espetáculos infantis, pedindo à equipe para que se adaptasse à iluminação dos espetáculos adultos que, porventura, estivessem dividindo a programação do teatro com o espetáculo infantil em questão. Isso quando não era oferecido somente o proscênio para a realização das apresentações infantis, uma vez que os programadores não tinham noção da profissionalização que essas produções envolviam.
- Formação dos mediadores. A escolha dos espetáculos que a criança irá assistir não se dá por ela própria, e sim pelo adulto que a acompanha; essa escolha, muitas vezes, é então feita seguindo critérios práticos, que levam mais em conta conceitos ligados à prestação de serviços (tais como a proximidade do teatro, a duração do espetáculo etc.), e menos a experiência artística – fazendo com que a escolha feita por esse adulto não seja propriamente cuidadosa
- A dramaturgia dos espetáculos, que acabava sendo limitada pelo fato de haver programadores, educadores e gestores que buscavam encenações que servissem como ferramenta para transmitir um conteúdo atrelado a temáticas associadas a datas comemorativas, como dia dos pais, dia das mães, Páscoa, entre outras.
- O trabalho do ator, já que era muito comum ver artistas adultos imitando crianças em cena; até hoje, para o Sobrevento, isso não faz muito sentido. Nesse aspecto, também era necessário

promover uma reflexão sobre a criança que trazíamos à cena, uma vez que víamos, em algumas encenações, criações da figura da criança estereotipada em sua maneira de falar, em seu gestual e em seu figurino.

É importante ressaltar que essas eram as pautas e questões que preocupavam o Movimento do Teatro Infantil daquela época, já mencionada (ou seja, de 1987 a 1998), e que essas reflexões envolviam gestores públicos das pastas da Educação e da Cultura, as instituições culturais, os festivais e as universidades.

Hoje, podemos dizer que o Teatro para Crianças ocupa um espaço muito relevante no panorama cultural do Brasil. Vêm sendo criadas, nesse âmbito, diferentes redes – compostas por artistas, pensadores, programadores e gestores muito comprometidos, que têm contribuído para a difusão e o aprofundamento dessas e de tantas outras reflexões importantes sobre o fazer teatral para crianças.

Reflexões sobre o Teatro para Crianças do Grupo Sobrevento a partir de seu Repertório

Nas primeiras encenações do Sobrevento para crianças, percebemos que a questão do não realismo, no Teatro, era muito mais bem assimilada pelo público infantil do que pelos adultos. As crianças conseguiam usufruir, de uma maneira menos literal e mais poética, de uma experiência artística. Tendo vivido num momento em que o Teatro Adulto era tão conservador, acabamos percebendo, no Teatro para Crianças, uma possibilidade maior de experimentação em cena.

Nesse contexto dos anos de 1987 a 1998, criamos os espetáculos *Um Conto de Hoffmann* (1988), *Mozart Moments* (1991), *Cadê o Meu Herói?* (1998) e *O Anjo e a Princesa* (1998), que ainda estão em repertório, com exceção do primeiro. Então, detalharei a seguir aqueles que mantivemos em nosso repertório.

MOZART MOMENTS (1991)

Em 1991, criamos *Mozart Moments*, por ocasião dos 200 anos da morte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Nesse espetáculo, quebramos muitas expectativas que o público tinha em relação ao Teatro de Bonecos para crianças. Em termos de linguagem, mudamos a relação dos atores com os bonecos: no espetáculo, os atores-manipuladores estavam em cena, com figurino, e eram personagens que contracenavam com os bonecos, os manipulando à vista do público. Naquela época, não era comum entender o manipulador como um ator.

Sempre defendemos que o manipulador estar ou não presente em cena deve ser uma opção, e não uma falta de opção. Perguntarmo-nos quem será o ator que manipulará um boneco no Teatro de Bonecos nos ajuda a dar mais camadas à construção da dramaturgia de espetáculos desse campo. Em *Mozart Moments*, esses atores são figuras de branco, vestidas com roupas de época, que têm ora a função de narradores, ora de personagens coadjuvantes.

Nesse espetáculo, valemo-nos da manipulação direta, que é uma técnica que tem como referência o Teatro Bunraku e sobre a qual pesquisamos durante a criação de nosso primeiro espetáculo, o já mencionado *Ato sem Palavras*. Costumamos esclarecer que a manipulação direta é diferente do Teatro Bunraku, o qual está inserido no contexto cultural do Japão, com códigos que o público desse país comprehende – como, por exemplo, a figura de preto atrás do boneco; na tradição japonesa de teatro, ela é entendida como uma figura invisível. Além disso, no Teatro Bunraku não existe o balcão; o boneco é manipulado no ar, o que lhe confere uma movimentação muito estilizada. Assim, no Teatro Bunraku não há uma busca pelo movimento realista – ao contrário do que ocorre na manipulação direta.

Em *Mozart Moments*, a morte de Mozart, por exemplo, é levada à cena de uma maneira muito simples. Considerando a metáfora de que o boneco ganha vida quando está sendo manipulado, o personagem de Mozart (que é representado por um boneco) está tocando piano, quando, de repente, os manipuladores tiram as mãos dele, a cabeça de Mozart tomba na cadeira e alguns manipuladores o tomam nos braços (como se carregassem uma pessoa morta), o retirando de cena. Nas primeiras apresentações, uma criança na plateia se emocionou muito, porque tinha acabado de perder o pai; ao vermos como ela ficou desconsolada, mostramos o boneco para ela. Percebemos, então, que não poderíamos deixar a dor da morte sem ser resolvida na cena. Depois desse acontecimento, incorporamos, ao espetáculo, uma poesia de Manuel Bandeira chamada “Mozart no Céu” (*Lira dos cinqüent'anos* (1944)). Na poesia, Bandeira, apesar das referências católicas, apresenta poeticamente a figura de Mozart brincando e compondo no céu. Achamos que era mais justo, com as crianças, deixar essa imagem, ao invés de um Mozart morto.

O Sobrevento sempre compreendeu o Teatro de Animação como uma ferramenta a serviço de uma encenação, que é composta por uma gama de técnicas. Nessa gama, cada uma das técnicas serve para expressar coisas diferentes; por isso, nunca houve, de nossa parte, uma intenção de nos especializarmos somente em uma dessas técnicas (por exemplo, nos limitarmos a simplesmente colocar, no elenco dos espetáculos, marionetistas virtuosos). Isso porque cada espetáculo é entendido como um encontro que propõe relações diferentes com o público. Houve, sim, a preocupação em

atingir um apuro técnico, a cada montagem, em relação à técnica escolhida. Para obter isso, o Sobrevento valeu-se de intercâmbios internacionais com artistas que tivessem mais experiência que nós – como foi no processo artístico do espetáculo *Cadê o Meu Herói?*.

CADÊ O MEU HERÓI? (1998)

Cadê o Meu Herói? é fruto do primeiro intercâmbio internacional que o Grupo promoveu para uma criação. Em 1998, convidamos Yang Feng (já falecido) – chinês da quarta geração da mais renomada família de marionetistas da técnica da luva chinesa –, para nos ensinar tanto a manipular bonecos por meio dessa técnica, como a fazer a direção de algumas cenas. O responsável pela dramaturgia de *Cadê o Meu Herói?* foi também uma pessoa de fora do Brasil: o premiado dramaturgo argentino Horácio Tignanelli.

O espetáculo é uma releitura dos antigos romances de cavalaria. Nele, conta-se a tradicional história da donzela que foi aprisionada na torre de um castelo por um barão malvado com quem ela não quer se casar; assim, ela espera a vinda de um herói para salvá-la. *Cadê o meu Herói?* apresenta, no entanto, uma série de reviravoltas naquilo que é o decorrer natural de tantas dessas histórias. A revelação final é de que, na vida real, não existem heróis ou soluções milagrosas e que o diálogo é mesmo a melhor solução para todos os problemas.

Cadê o Meu Herói? é um texto que nasceu para ser representado por fantoches e que não pode ser montado por profissionais que não sejam bonequeiros. Mesmo assim, é um espetáculo de ação, com direito a helicóptero, telefone celular, tiros, explosões e raios *laser*. Nele, desejávamos envolver as crianças maiores que não se sentiam contempladas nos espetáculos para crianças, já que se achavam adultas demais para o que lhes era apresentado. Eram crianças que afirmavam estar cansadas de lições de moral e de espetáculos um tanto quanto adocicados. Queriam ser desafiadas.

Em 2022, fizemos uma continuação de *Cadê Meu Herói?*, chamada de *Cadê o Sobrevento?*. Nessa peça, retomamos a técnica da luva chinesa, trazendo o marionetista Yeung Fai ao Brasil. Ele é irmão de (Yang Feng (mencionado anteriormente), tendo sido treinado por ele para se tornar, após o falecimento de Fai, a maior referência no Teatro da Luva Chinesa, completando a sexta geração de sua família a trabalhar com essa técnica. Em *Cadê o Sobrevento?*, contamos mais uma vez com a colaboração de Tignanelli (como já falamos, ele havia sido o responsável pela dramaturgia de *Cadê Meu Herói?*). O texto dele, especialmente criado para o Grupo para essa encenação, mostra, de forma crítica e muito bem-humorada, as personagens apresentadas em *Cadê o Meu Herói?* após um lapso de 20

anos, traçando um paralelo entre o que aconteceu com elas e com o Teatro e o que aconteceu com o mundo ao longo desse período. Assim, *Cadê o Sobrevento?* fala das muitas mudanças que a vida reclama após a passagem desse intervalo de 20 anos, ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão profunda sobre a necessidade de escutarmos os jovens e de termos a coragem necessária para aceitar as mudanças que os novos tempos e os novos pensamentos trazem ao mundo. São questões que refletem a própria história do Sobrevento.

O ANJO E A PRINCESA

Depois de *Cadê o Meu Herói?* (que chamou muito a atenção pelo nível de virtuosismo que, por meio da técnica da luva chinesa, atingimos na manipulação dos bonecos), criamos, também em 1998, o espetáculo *O Anjo e a Princesa*.

Essa peça conta com apenas uma atriz no palco: é ela quem manipula nove bonecos e três esculturas, enquanto interpreta um anjo, que observa e protege a princesa, também interpretada pela mesma atriz.

Feitos com mecanismos diferentes, mas muito simples de serem manipulados, os bonecos foram criados para o espetáculo segundo a estética e a mecânica do escultor e pintor estadunidense Alexander Calder (1898-1976). Uma conexão interessante entre o legado de Calder e o público infantil, a quem *O Anjo e a Princesa* se destina, é que o próprio Calder afirmava que os maiores fãs de suas obras eram crianças que tinham entre 6 e 10 anos de idade.

Na construção da dramaturgia da peça, avançamos em questões mais profundas. A personagem da princesa é trazida à cena como aquela que olha o mundo sob uma perspectiva muito individualista. Sentimos que era necessário falar disso, uma vez que víhamos nos apresentando para uma plateia composta de crianças que nos pareciam ser extremamente protegidas e, em certa medida, apresentavam comportamentos superficiais. Frequentemente, iam ao teatro acompanhadas por suas babás, pois os seus pais encaravam a experiência teatral como uma simples forma de diversão comprada, sem estabelecer uma conexão mais profunda com a vida.

TEMPO DE QUESTIONAR NOSSA TRAJETÓRIA PARA NOS TRANSFORMARMOS

Em 2010, com quase 25 anos de carreira, criamos *A Cortina da Babá* (2011). Era um momento de muitas incertezas, no qual nos fazíamos muitas perguntas: estamos no caminho certo? Estamos em consonância com nosso tempo? Não estamos fazendo do Teatro Infantil uma arte retrógrada,

conservadora, apassivadora e utilitária? O Teatro para Crianças não está se aproximando perigosamente da Recreação? Não transformamos o Teatro para Crianças em um gênero, em um maneirismo, em um mecanismo, em uma fórmula? Tema, lógica, narrativa, moral da história: reduzimos o Teatro para Crianças a isso?

Assim, na montagem do espetáculo *A Cortina da Babá*, buscamos estabelecer uma comunicação mais serena e contemplativa com as crianças, ainda que envolvente e divertida. A partir do conto *Nurse Lugton's Curtain* (1924), da escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941), o Grupo experimentou uma dramaturgia não linear, própria da técnica de fluxo de consciência – da qual essa autora é uma das maiores representantes na literatura.

No conto, animais bordados em uma cortina ganham vida quando dorme a pessoa que os costura – uma babá. Na poética de Woolf, esses animais estão representados de forma muito diferente daquela de brinquedos como o Quebra-Nozes ou o Soldadinho de Chumbo. A babá, por sua vez, está longe de ser uma figura protetora – ela, nas palavras da própria autora, era uma ogresa, que mantinha os animais presos e que lhes tolhia a felicidade e a liberdade. Não é uma história lógica. Nela, Woolf narra o caminho que ela imagina que os animais tomariam ao se pudessem ganhar vida e sair da cortina assim que a babá dormisse; sem grandes reviravoltas, alguns dos animais comem uma folhinha numa árvore, outros bebem água num lago e passam por um carnaval, no qual pessoas brincavam e riam. E é só. Tão somente isso. Nessa peça, achamos que a melhor técnica para encenar o conto seria a da Sombra Chinesa, já que traríamos os animais como figuras bidimensionais, e esse tipo de figura ganha uma movimentação muito realista quando tal técnica é utilizada. Para isso, o Grupo trouxe ao Brasil, pela primeira vez, Liang Jun, diretor da Cia. de Arte Popular de Shaanxi, da China – uma das companhias mais destacadas de tal país e a representante maior de seu estilo: o estilo de Shaanxi de Teatro de Sombras Chinês.

Cabe mencionar que o Grupo, sempre que promove um intercâmbio internacional, abre essa formação a artistas de todo o Brasil, pois acreditamos que, quanto mais aberto, mais rico é o processo de formação e de troca de experiências artísticas.

O TRABALHO DO SOBREVENTO NO ÂMBITO DO TEATRO PARA A PRIMEIRA INFÂNCIA

O Sobrevento sempre buscou o aperfeiçoamento de um Teatro para Crianças no qual o trabalho do artista fosse fruto de treinamento, de estudo, de questionamento. Entendendo essa arte como espaço de expressão

e de comunhão – não de distração, negócio e comércio –, o Grupo vem, ao longo dos anos, insistindo que um artista não tem de atender ou agradar, mas surpreender; não tem de entreter, mas provocar.

Em 2010, no entanto, percebemos que o Teatro para Crianças estava se transformando num nicho de mercado. O excesso de espaços culturais que precisavam preencher uma programação para esse público, ao mesmo tempo que fortaleceu muitas companhias de Teatro para Crianças (que atingiram uma excelência artística), também fez com que surgissem coletivos que só visavam o atendimento de determinadas demandas, sem que houvesse grandes motivações artísticas nisso. Por exemplo: chegou ao círculo de irmos a uma peça de teatro para crianças e, ao final do espetáculo, nos pedirem para preenchermos um formulário, no qual era perguntado aos pais o que eles gostariam de ver encenado, para seus filhos, no teatro. Isso nos pareceu mais do que uma tentativa de escuta – nos pareceu um atender a uma demanda solicitada, o parecia ser muito perigoso para qualquer processo artístico.

Nesse contexto, acabamos direcionando nossa pesquisa teatral também para a primeira infância. Percebemos que essa experiência poderia contribuir no processo de repensarmos os rumos que o teatro para crianças feito pelo Grupo tinham tomado até aquele momento.

O Sobrevento teve contato com espetáculos para a primeira infância durante uma turnê que estávamos fazendo na Espanha, em 2008, quando assistimos ao espetáculo *Geometria dos Sonhos* (2005), da Companhia La Casa Incierta. Quando vimos esse espetáculo, percebemos a capacidade poética dos bebês e seu envolvimento profundo e sensível com a peça. Tornamo-nos irmãos dos artistas desse espetáculo e os convidamos a vir ao Brasil com suas peças. Uma das integrantes da La Casa Incierta é a atriz e diretora Clarice Cardell, que é brasileira, o que facilitou muito suas tantas vindas ao país; hoje, ela reside aqui.

Com a difusão do Teatro para a Primeira Infância no Brasil, o Sobrevento queria lançar uma provocação sobre a Arte que o próprio Grupo fazia e sobre a Arte que, de uma forma geral, era feita para crianças. Nossa intenção era falar de criatividade, profundidade, contemporaneidade, inovação, conexão entre diversas artes e ruptura com modelos ultrapassados e seguidos por costume, irrefletidamente. O Teatro para Bebês, nesse sentido, nos dava a oportunidade de discutir o Teatro que o Teatro se tornou. Era preciso lembrar que um ser humano é pleno em qualquer etapa de sua vida; era necessário confundir as fronteiras entre as Artes, discutir o drama como sinônimo de Teatro, questionar a linearidade na dramaturgia para crianças. Nossa processo de iniciação no Teatro para Bebês começou por meio da realização de pesquisas artísticas com esse público, em um processo que foi muito cuidadoso.

Depois de trazer *La Casa Incierta* a São Paulo, idealizamos, junto dessa companhia, a mostra *Primeiro Olhar – Mostra Internacional de Teatro para Bebês*. Graças a essa Mostra, pudemos difundir, para o público, diversas peças de Teatro para a Primeira Infância; essa programação que divulgávamos na Mostra contava com espetáculos que haviam sido criados por artistas muito maduros de diversos países. Na Mostra, também foram promovidas atividades de formação, como oficinas e seminários destinados a artistas, programadores e educadores. Hoje, a Mostra está na sua décima edição, e ocorre tanto em São Paulo, como em Brasília (Cardell, citada anteriormente, realiza o evento na capital federal; e nós, do Sobrevento, na capital paulistana).

Ainda assim, num primeiro momento, programadores e críticos tiveram medo dessa iniciativa. Porém, eles confiaram em nosso discurso; acredito que em virtude da maturidade de nosso Grupo. Ouvimos, principalmente de programadores, que tinha de haver cautela na difusão dessa arte, pois não podíamos criar uma demanda para depois não ter como atendê-la com qualidade – dado que não havia grupos em números expressivos, no Brasil, que trabalhassem com espetáculos voltados para o público da primeira infância. Aos poucos, ao longo de festivais, de nossas temporadas com as peças de Teatro para Bebês (abordaremos algumas adiante) e com a tremenda adesão do público a elas, esse movimento começou a ganhar força, e hoje temos algumas companhias muito sérias que se dedicam ao público da primeira infância.

Tomamos coragem para criar nossos primeiros espetáculos para bebês em 2010, depois de dois anos de convivência com artistas que se dedicavam à pesquisa do Teatro para a Primeira Infância. Foram eles: *Bailarina* (2010) e *Meu Jardim* (2010); depois, em 2017, criamos *Terra*. Detalharemos esses espetáculos a seguir.

BAILARINA (2010)

Em *Bailarina*, tomamos como tema o sentido do equilíbrio, entendendo que a busca pelos equilíbrios físico e emocional poderia não ser uma libertação, mas um aprisionamento; esse aprisionamento pode nos levar a abstrair o mundo, fazendo com que nos foquemos demais, com que nos fechamos, com que não olhemos ampla e verdadeiramente para aquilo que nos cerca. O espetáculo cruzou esse tema com o Teatro de Objetos, fazendo essa interligação por meio da utilização central de uma caixa de música e de colares, que foram adquirindo diferentes funções poéticas na encenação. *Bailarina* resultou num espetáculo muito íntimo e delicado, com a comunicação com o público sendo estabelecida por meio de silêncios, de

ações físicas, da utilização de objetos, da valorização das mínimas ações – todas as quais, na comunicação com a primeira infância, tomaram uma dimensão muito maior. O espetáculo, criado a partir de um texto inédito escrito por mim e da investigação sobre o tema, terminou por estabelecer, com o público, uma relação próxima, de aparente fragilidade, e extremamente poética e simbólica.

MEU JARDIM (2010)

Meu Jardim traz a figura masculina à cena: um homem entediado, em meio a um deserto; um viajante que decide criar um jardim. Mas como fazê-lo? A partir do texto, com o mesmo nome, da autora belga de origem iraniana Mandana Sadat, o Grupo Sobrevento compôs um espetáculo que fala de esperança, de sonho, do desejo, da possibilidade de transformar o mundo e da paternidade – em uma paisagem que tanto poderia ser o Irã, como poderia ser o Brasil. A estrutura do texto original – publicado em um livro que se lê em idioma ocidental da esquerda para a direita, e em persa, da direita para a esquerda, compondo duas histórias semelhantes, porém diferentes – é mantida nessa montagem por meio da construção e da desconstrução do jardim retratado. Uma desconstrução que deixa, entretanto, uma semente como presente de esperança e de possibilidade de recriação, ao alcance de todos nós. Para o Grupo Sobrevento, criar um mundo, um jardim, do nada, no nada, como é feito em *Meu Jardim*, como o fez Mandana Sadat ao escrever o seu livro, como fez o público ao ter seus bebês materializa as crenças de que há um mundo bonito a ser construído e de que a vida, definitivamente, vale a pena.

TERRA (2017)

Terra tem por mote retratar as memórias que todo ser humano – mesmo quando bebê –, possui e os objetos que as encerram. No espetáculo, memórias guardadas, enterradas, desenterradas, escondidas e reveladas dançam em um círculo de terra escura e úmida, que abriga uma atriz em cena, acompanhada de dois músicos tocando violão e violoncelo. Os objetos, nessa montagem, entram como a representação de cada ente querido que a personagem desenterra de suas próprias memórias – nesse caso, os objetos são relacionados ao que ela se lembra da avó, do pai e da mãe. Pedaços de louça quebrada, uma colher, uma toalhinha de crochê, uma flor e um perfume, por exemplo, trazem a memória de sua avó; na frente dos bebês que estão no público, ela vive o momento em que a sua avó lhe dava de comer, a limpava e a perfumava, a fazendo sentir-se como uma flor, uma flor que enfeitava o jardim de sua avó. Já ao desenterrar uma concha, a atriz desenterra a memória sobre seu pai: o dia em que viu o

mar pela primeira vez e quando ela, nos braços paternos, aprendeu a nadar, olhando para o céu, que se parecia tanto com o mar. Finalmente, a atriz desenterra um livro e, com isso, traz à tona todas as noites de sua infância em que a sua mãe lhe contava histórias e assim a fazia perder o medo do escuro. Sobre a terra – ora um jardim, ora um mar, ora um leito –, está suspenso um céu de estrelas, montado pela personagem a partir do livro que sua mãe lia para que ela aprendesse a enfrentar o que lhe amedrontava. Inspirada pelo costume que muitas crianças têm de enterrar coisas que lhes são significativas, criei um texto que fala de memória, dos laços afetivos e do amor que está dentro de todos nós, amor esse que está também na terra e que é a base de todo ser humano.

No Sobrevento, trabalhamos com a ideia de que é possível estabelecer uma comunicação poética com os bebês; assim, criamos nossa dramaturgia nos perguntando: quem somos nós na frente deles? O que eles, com seu olhar, nos provocam?

Um bebê nos coloca num estado de escuta permanente. Ele nos faz lembrar de nossa humanidade e de nossa fragilidade. Ao mesmo tempo, se pensarmos nos adultos que estão com um bebê, percebemos que esse estado de cuidado permanente os coloca num lugar de muito afeto e delicadeza. Por isso, achamos que o Teatro para Bebês pode ser uma oportunidade rara de promover um encontro artístico dos mais potentes, pois os adultos, graças aos bebês, estão num estado de poesia dos mais profundos e sensíveis.

Os bebês não projetam o futuro; eles vivem o presente. Estão completamente entregues ao aqui e ao agora; por isso, a presença deles, diante de uma experiência poética, é de total compromisso e plena atenção. Fica em nós, os adultos, portanto, a responsabilidade de nos perguntarmos o quanto podemos avançar nas propostas artísticas direcionadas aos bebês sem que menosprezemos a relação sagrada que eles podem estabelecer com um espetáculo teatral.

REDEFININDO CAMINHOS: A TRANSFORMAÇÃO DO NOSSO TEATRO A PARTIR DA PRIMEIRA INFÂNCIA

O Teatro para a Primeira Infância nos ensinou a escutar e, assim, nos levou a fazer um teatro para crianças maiores e adultos também mais delicado, mais íntimo, mais profundo e mais sereno. Nesse sentido, em 2019, criamos o espetáculo *O Amigo Fiel*, baseado em um conto homônimo de Oscar Wilde (1854-1900). O espetáculo – trazendo à tona as provocações do escritor, poeta e dramaturgo irlandês e com um texto também provocador, como é o desse autor –, propõe uma reflexão sobre o cinismo, a tolerância,

o individualismo e a amizade. Por meio disso, buscamos estabelecer uma comunicação intensa com as crianças maiores da plateia, em uma relação poética e não didática, considerando a sensibilidade e a capacidade emocional desse público. Com humor e delicadeza, os atores de *O Amigo Fiel* assumem sua presença em cena: ora se apresentam como narradores, ora representam os personagens da história, ora manifestam seu ponto de vista para criticar determinados comportamentos de outros personagens. Dessa forma, nossa busca foi por explorar não só o lirismo da obra de Wilde, como também o distanciamento épico, em um jogo teatral entre a ficção e a realidade – jogo esse que oferece elementos para que os espectadores não se esqueçam de que se trata da representação de uma história. Essas são questões que desenvolvemos em *O Amigo Fiel*, mas que, na verdade, foram aprofundadas em nosso fazer teatral para a primeira infância.

O TEATRO DE OBJETOS DO SOBREVENTO: UMA ARTE QUE NASCE DA ESCUТА, COMO NO TEATRO PARA A PRIMEIRA INFÂNCIA

Em 2009, ao mesmo tempo em que começamos a trabalhar o Teatro para a Primeira Infância, passamos a nos dedicar também à pesquisa sobre o Teatro de Objetos – linguagem em que, acima de tudo, o objeto não é usado como um boneco transformando sua natureza para fazer, por exemplo, de uma chaleira um elefante, simplesmente porque a forma dela lembra a de um elefante; isso é marionetizar o objeto. O Teatro de Objetos trabalhado pelo Sobrevento é aquele que envolve tudo aquilo que um objeto simbolicamente evoca, ou a memória que esse objeto carrega.

Tivemos contato com essa linguagem durante nossos primeiros anos de formação, em 1987, pelas mãos do artista francês Philippe Genty. Mas fomos debruçar-nos de fato sobre ela somente em 2010, quando fizemos nossas primeiras criações nessa linguagem. Essa imersão mais intensa foi impulsionada devido ao fato de que, em 2009, foi criado o Festival Internacional de Teatro de Objetos (FITO), um grande evento que teve onze edições, foi realizado em diferentes cidades do Brasil e ocorreu até 2017. Fui convidada a fazer a curadoria desse Festival, o que me permitiu ter contato com os maiores nomes internacionais do Teatro de Objetos; convidamos algumas dessas pessoas a fazer residências internacionais no Espaço Sobrevento, que é a sede do Grupo Sobrevento.

Já em 2014, fomos convocados pela Secretaria de Educação da Prefeitura de São Bernardo do Campo a ministrar, para todos os professores da rede de Educação Infantil do município, uma Oficina de Teatro para a Primeira Infância; nessa oficina, queríamos que esses educadores experimentassem buscar algo muito profundo e pessoal dentro deles – para isso, recorremos aos objetos.

Pedimos, então, que cada um que trouxesse, para o curso, dois objetos: um que remetesse a uma lembrança boa, e um que remetesse a uma lembrança ruim. Fizemos isso porque sabíamos, por meio de nossos trabalhos no Teatro de Objetos, que os objetos eram a ferramenta adequada para trabalhar a poesia dos pequenos acontecimentos do cotidiano. Prova disso foi que, durante essa Oficina, sempre que perguntamos pela história de um desses objetos, recebemos relatos muito simples e honestos, que revelavam aquela humanidade e fragilidade que recuperamos por meio do olhar de um bebê para as coisas. Um olhar que nos atravessa e nos faz perguntar: quem somos nós? Um adulto diante de um objeto despe-se, sem perceber, e revela questões muito profundas. Assim, acabamos nos deparando não só com conceitos importantes para o Teatro de Objetos, mas também para a construção, à época, de nossa dramaturgia voltada para os bebês.

Nessa Oficina, também percebemos que, sem nos darmos conta, tínhamos criado pequenos museus de objetos do cotidiano, que carregavam histórias muito potentes. Dali, nasceu a ideia de fazermos um museu público com as histórias de objetos de pessoas comuns, e decidimos fazê-lo com os vizinhos do bairro onde está o nosso Teatro. Assim, nasceu o projeto *Museu Teatro das Coisas Guardadas da Vizinhança*. Fizemos duas edições dele; perguntávamos a nossos vizinhos se eles guardavam algum objeto especial e se queriam nos contar a história dele, nos ajudando na construção desse museu.

Essas duas edições foram realizadas a partir das histórias de nossos vizinhos adultos; perguntamo-nos, então, por que não fazer essa experiência com as crianças do bairro. O bairro em que nosso Teatro está localizado é, dentre outras pessoas, também composto de famílias de bolivianos que trabalham em oficinas de costura. Devido ao ritmo de trabalho dos pais e ao fato de tais famílias morarem no mesmo lugar em que trabalham, as crianças de tais núcleos não têm muito espaço em suas casas, nem muita atenção por parte dos pais, até pela rotina que lhes é imposta. O bairro tem quatro instituições sociais que atendem crianças de 6 a 12 anos no contraturno escolar. Essas instituições têm uma relação muito estreita com o Grupo Sobrevento, que é praticamente o único espaço cultural na região. Decidimos, assim, recolher, junto às crianças que frequentavam essas instituições, as histórias dos objetos delas, pedindo a todas que trouxessem um objeto que lhes trazia uma lembrança especial. As histórias que reunimos nos revelaram uma simplicidade profunda – algo que, mais uma vez, parece que perdemos na idade adulta. As crianças nos contaram – não como uma reivindicação, e sem comiseração –, sobre o desejo de brincar com os pais, de sentir o sol (muitas delas passam grande parte do dia fechadas num quarto escuro, esperando os pais terminarem de trabalhar), de passear no parque, da alegria que sentem nos aniversários,

somente por passar um tempo divertindo-se com suas famílias. Os objetos trazidos por essas crianças não eram de grande valor material – parecia que isso não era o que importava para elas; os objetos carregavam, ao invés disso, uma história de cuidado e afeto, pois, normalmente, eram presentes de algum parente que tinha parado para olhar para elas. Ao ouvi-las, perguntamo-nos o quanto essa rotina, tão dura, imposta aos pais dessas crianças, lhes tirava o direito de sonhar. Quem tem direito de sonhar? São, afinal, as crianças que nos lembram de fazermos essa pergunta?

A INFÂNCIA COMO DISPARADOR POÉTICO NAS NOSSAS ENCENAÇÕES PARA O PÚBLICO ADULTO

A última criação do Sobrevento, o espetáculo *Para Mariela* (2024), embora seja direcionado para o público adulto, nasceu da escuta das crianças – essa experiência despertou, em nós, o desejo de falar mais da infância, de uma infância sobre a qual as crianças que ouvimos nos fizeram refletir; uma infância que deveria continuar viva em nós, adultos, e que jamais deveria ser renegada. Nesse sentido, buscamos refletir, também, sobre o momento em que nos afastamos das crianças e por que o fizemos.

Não se trata dos atores fingirem ser crianças para o público adulto que assiste à peça, mas de resgatar, nele, o maravilhamento, a fantasia, a honestidade, a esperança – que os raciocínios lógico e conceitual (que pensamos ser parte de ser adulto) vai nos tirando e, com isso, subtraindo nossa humanidade.

O Teatro para Crianças nos fez pensar que não somos nós, adultos, que cuidamos das crianças – mas que são elas que cuidam de nós. Fazem-nos entrar nos eixos; parece que chegam para conter a desumanização que toma conta de nós, mesmo sendo artistas, devolvendo-nos a delicadeza e a fragilidade. Lembram-nos daquilo que fomos assim que chegamos ao mundo.

REFERÊNCIAS

CENTRO BRASILEIRO PARA INFÂNCIA E JUVENTUDE. Ricardo Brito.
Disponível em: <https://cbtij.org.br/ricardo-brito/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

GRUPO SOBREVENTO. Catálogo 30 anos Sobrevento. São Paulo, set. 2017.
Disponível em: <https://www.sobrevento.com.br/espetaculos.htm>. Acesso em: 17 mar. 2025.

ALCONCHEL, M. D. Poesia e verso (uma leitura da Lira dos Cinqüent'anos de Manuel Bandeira). São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13052014-103520/pt-br.php>. Acesso em: 17 mar. 2025.