

APONTAMENTOS SOBRE A SEMÂNTICA DO TEATRO INFANTIL NO CONTEXTO TEATRAL CUBANO

Luvel García Leyva (USP)¹

35

Os estudos teatrais atuais vêm propondo demarcações teóricas em torno do chamado teatro infantil cada vez mais próximas da heterogeneidade da cena contemporânea e da diversidade das culturas infantis de nossos contextos. Os ditos estudos discutem, tentando obter uma maior clareza conceptual, questões relacionadas aos discursos promovidos pela psicologia e pelos enfoques de desenvolvimento infantil da Primeira Modernidade, que têm sustentado a ideia do infantil no teatro como uma identidade monolítica, ressaltando na atualidade a expansão e contaminação que experimentam os seus domínios artísticos. Cuba não têm ficado alheia dessas discussões. Nesse sentido, este artigo pretende abordar as condições que deram origem à formação de uma esfera de saberes sobre as relações entre o teatro e a infância no contexto cubano.

Teatro Infantil cubano; Teatro com Crianças; Teatro para Crianças.

NOTES ABOUT SEMANTICS OF CHILDREN'S THEATER IN THE CUBAN THEATRICAL CONTEXT

The current theater studies have proposed theoretical demarcations around the so-called children's theater increasingly closer to heterogeneity of the contemporary scene and diversity of children cultures of our contexts. The sayings studies discuss, trying to achieve greater conceptual clarity, issues related to the discourses promoted by psychology and the child development approaches of the First Modernity, which have sustained the idea of childish in the theater as a monolithic identity, emphasizing in actuality the expansion and contamination that its artistic domains experience. Cuba has not been distant of those discussions. In that sense, this article intends to approach the conditions that gave origin to the formation of a sphere of knowledges about the relations between theater and childhood in the Cuban context.

Cuban Children's Theater, Theater with Children, Theater for Children.

Resultam cada vez mais notáveis as discussões que vêm sendo colocadas por diversos pesquisadores no mundo, ao redor das amplas relações possíveis entre o teatro e as crianças. Percebe-se nesses estudos um reclamo em torno da necessidade de atingir, à luz das complexidades da cena contemporânea, definições teóricas que levem em conta tanto as mudanças das culturas infantis, quanto a expansão dos domínios artísticos experimentada nos últimos anos pelo chamado teatro infantil, bem como a variação das concepções estéticas que tradicionalmente têm pautado as relações entre as crianças e a cena. Nesse sentido, o dito teatro infantil não deveria ser apenas associado ao teatro feito por atores adultos para crianças, como acontece no Brasil, mas considerado como uma categoria que acolhe todas as relações entre teatro e infância.

Ao considerar o termo teatro infantil sob essa perspectiva, tenta-se destacar sua condição de atividade plural, de fenômeno dinâmico,

multisemântico, aberto à heterogeneidade e contaminação estética do teatro contemporâneo e à diversidade das culturas infantis. É um ponto de vista que quer se distanciar das abordagens tradicionais em torno do infantil no teatro. Trata-se de uma definição que busca problematizar os discursos homogeneizadores e adultocêntricos que, na história do teatro, foram estabelecendo determinadas classificações em torno do que é definido como teatro infantil.

Essa intenção de se distanciar das sistematizações tradicionais em torno do infantil no teatro procura, ao final de contas, reconhecer como âmbito deste campo aquelas modalidades cênicas que expressam um determinado vínculo entre as crianças e a cena e que têm sido geralmente ignoradas pela taxonomia teatral.

Todas essas questões que vêm sendo colocadas dizem respeito à vontade de compreender a crise de identidade e a indefinição do estatuto epistemológico que, compartilhado com outras

manifestações estéticas como a dança, as artes visuais e o cinema, vive hoje o teatro infantil (GARCIA, 2014, p. 28). Os elementos que vêm dando origem a essa situação associam-se a três fatores fundamentais. A saber:

1. As influências causadas no acontecimento teatral a partir das mudanças estruturais das culturas infantis;
2. A multiplicidade de acepções atribuídas ao termo teatro infantil ao longo do século XX;
3. Os fenômenos diferenciais que acontecem dentro do campo do teatro infantil e cujas formulações desestruturam qualquer unidade ou homogeneidade do termo.

Esta indefinição poderia estar pautada, inicialmente, pelas influências causadas no acontecimento teatral em função das profundas mudanças que vêm acontecendo desde finais dos anos oitenta e princípio dos noventa do século passado, nos modos de ser criança e nos estatutos configuradores das infâncias (SARMENTO, 2003, p. 6). O teatro infantil como fato cultural surgiu interligado a um tipo de consciência sobre a infância associada à Primeira Modernidade. Ele, portanto, “consagra a infância como relação social produzida em determinado espaço e momento histórico” (KOUDELA, 2015, p. 181). Nos fatores institucionalizadores das culturas infantis percebe-se uma relação com os principais fenômenos que favoreceram o surgimento na Europa do teatro infantil no final do século XIX.

Sob esta visão pretendia-se colocar às crianças em parâmetros culturais diferentes dos adultos. Desta forma, tanto o teatro quanto a escola começam a participar das instâncias de socialização da infância. A aparição de uma literatura para crianças e suas posteriores versões teatrais como um desses fenômenos que deram lugar ao teatro infantil, é resultado da formação de um conjunto de saberes sobre a criança que se desenvolveu amplamente nessa época.

Outro aspecto decisivo no surgimento dessa expressão teatral no final do século XIX foi a decadência que começou a ser vivida pelas produções originárias de grandes companhias europeias e norte-americanas dedicadas ao teatro de bonecos endereçado aos adultos, ao mesmo tempo que fenômeno semelhante ocorreu com os titereiros populares. O caso das grandes companhias de marionetes, como as inglesas Bullock e Holden ou as norte-americanas Deaves e Mantell, que monopolizavam a cena titereira da época com espetáculos deslumbrantes, foi muito significativo (ARTILES, 2002a, p. 43). Eram produções em que a perspectiva dramática não era fundamental, pois o

objetivo último consistia em que o espectador se perguntasse: “como o fazem?”. Nessa perspectiva, os efeitos ofuscavam todas as outras dimensões da representação teatral e chegou um momento em que os espetáculos começaram a ter um vazio de sentido que foi esgotando o interesse público. “Tentando impressionar os espectadores com efeitos tecnológicos surpreendentes, colocando em primeiro plano a mecânica do boneco, tentando substituir a arte pela técnica, essas grandes companhias conduziram o teatro de bonecos, por excesso, a um beco sem saída” (ARTILES, 2002a, p. 43).

No caso dos titereiros populares, ao não conseguir competir com a poderosa maquinaria espetacular das grandes companhias, muitos tiveram que deixar as praças e as ruas e dirigir-se a outros ambientes e públicos menos exigentes, entre as pessoas sem muita formação escolar das periferias e dos portos marítimos, assim como entre as crianças. Ambas as situações levaram o teatro de bonecos para um gradativo declínio que terminou incidindo no surgimento do teatro infantil.

Paralelamente a isso, nos dias de Natal, quando diminuía o público porque as famílias europeias ficavam em casa, os empresários criaram uma estratégia comercial de apresentar espetáculos baseados em contos tradicionais ou folclóricos com abundantes efeitos espetaculares. A ideia era atrair, por meio das crianças, seus parentes às chamadas Peças de Natal (BENEVENTI, 2003).

Esses três elementos que acabamos de descrever relacionam-se com o processo de reconstituição que estava vivendo a família, agora especialmente preocupada com os cuidados e estímulos para o desenvolvimento das crianças. Pois era nesse núcleo de convergências afetivas principalmente que se conformava o conjunto de procedimentos configuradores da administração simbólica da infância (atitudes esperáveis sobre a frequência ou não das crianças a certos lugares, tipos de comportamentos aceitados ou castigados, a possibilidade ou não de assistir uma peça de teatro). Tendo em conta isso, era no entorno familiar que se decidia qual tipo de relação ia ter a criança com o teatro, tanto como espectador quanto como ator.

É nessas relações entre os fatores institucionalizadores das culturas da infância da Primeira Modernidade e os fenômenos que propiciaram o surgimento do teatro infantil, que se estabelecem as bases de uma prática teatral, e um olhar crítico sobre ela, que tentou durante todo o século XX dialogar com as crianças.

As peculiaridades próprias do teatro infantil em Cuba têm pontos comuns com tudo o que aconteceu no âmbito global. Nos séculos XVI e XVII, mais do que uma consciência sobre a infância, o que existia em

Cuba era uma “sensibilidade sobre a imortalidade da alma das crianças associada aos ideais da cristianização”, daí que a participação “das crianças como atores nos atos de culto e em expressões dramático-religiosas” associadas à evangelização, não possam se considerar como teatro infantil (GARCIA, 2009, p. 52).

Com a aparição, entre os séculos XVIII e XIX, da representação da criança como desejo político, expressão moderna da infância ligada ao surgimento mesmo da cubanidade, as relações entre o teatro e as crianças estão matizadas por uma “função didática no âmbito escolar” (RIVERA, 2010, p. 157). É frequente a participação das crianças em grandes companhias teatrais e proliferam as crianças prodígio como atores. No entanto, ainda não é possível falar sobre uma real dimensão artística do teatro infantil.

A dita função didática, ligada a uma visão do teatro baseado no valor do texto e na declamação herança da cena ibérica, continua nos primeiros anos do século XX (BASTÚS, 1833; SORIAS, G; PÉREZ-RASILLA, 2008). Ela é, agora, associada aos enfoques higienistas da época e ao ideal de estrelato e sucesso social introduzido pelo cinema e o rádio estadunidense. Os primeiros indícios dessas relações podem ser encontrados nas chamadas obras de teatro escolar (VALDÉS, 2004). Duas publicações inauguraram essa corrente em 1908 e 1909: *El juguete cómico para niños y niñas Geografía Física* (A peça cômica para meninas e meninos Geografia Física) e *El sainete para niños El tío José* (O sainete para crianças O tio Jose), ambas de Eduardo Pulgarón. Posteriormente durante a década dos anos vinte foram publicadas Teatro Escolar (1925), de Dulce María Saíenz de la Peña, e Teatro Infantil Cubano, de Adolfo Cortada. A primeira dessas publicações foi concebida para meninas e estava integrada por comédias, diálogos, quadros cênicos, coros e poesias. Destacam-se os intitulados *Desobediencia y castigo* (Desobediência e castigo), *El Ángel y el niño* (O Anjo e a criança), *El niño arrepentido* (A criança arrependida), *El valor de la instrucción* (O valor da instrução) e *Diversiones peligrosas* (Diversões perigosas). O outro texto continha comédias tais como *En la ruta ambulante* (No caminho ambulante) e a zarzuela *La liga de las naciones* (A liga das nações). Ambos os autores, em palavras preliminares, apontam que escreveram as peças sem pretensões literárias. Em 1936 vê a luz um texto similar: Teatro Escolar, de Domingo Álvarez Núñez. Os materiais contidos nesse volume mostram que o teatro infantil em Cuba ainda era incipiente: *La guajirita* (A menina caipirinha), *La criadita* (A menina empregadinha), *La enamorada* (A menina apaixonada) e *La barberita chismosa* (A cabeleirinha fofocqueira).

Toda essa produção das primeiras décadas do século XX cubano estava inserida nos enfoques higienistas da educação infantil da ilha e na perspectiva de modernização da sociedade cubana. Deste modo, é importante destacar que as publicações de Álvarez Núñez respondem a determinados construtos culturais sobre a infância preponderantes nos anos 30, tais como, a criança super estrela versus a criança antiquada, pobretona e sem futuro. Esses textos iniciais sobre o teatro infantil formam parte, assim como os estudos antropológicos, pediátricos e muitos mais da época, de saberes sobre a infância que se articularam uns com outros na perspectiva de pautar as representações sociais acerca da corporalidade infantil. Tanto os estudos quanto as publicações teatrais referidas repercutiram nas abordagens das condutas das crianças no contexto pedagógico e familiar, gerando através disso, discursos e regulações disciplinares sobre a infância em um âmbito de modernização (CORDOVI, 2012).

Se já no mundo acudíamos à encenação de Peter Pan ou a criança que não queria crescer (1904) e à estreia de O pássaro Azul (1908) por Stanislavski – como expressão da ponte estabelecida entre um tipo de dramaturgia nascente concebida expressamente para um público infantil e as buscas dos diretores pedagogos -, em Cuba o contexto social e econômico imporia outra realidade. A penúria social provocada pelas desgastantes contendas bélicas independentistas, pelos efeitos da Reconcentração de Weyler² (CAMPA, 2014) e pela posterior invasão norte-americana, distanciou dos cenários cubanos as produções titeriteiras europeias para adultos, que tanto incidiram no surgimento do teatro infantil na Europa. Associa-se a isso, seguindo a lógica europeia, a falta de uma tradição titeriteira nacional nessa época que tivesse contribuído para a definição de um público de crianças. Todos esses elementos retardaram o surgimento do teatro infantil nas suas diversas expressões numa perspectiva artística. Foram essas circunstâncias contextuais as que definiram, finalmente, a função didática como a única conotação que teve o termo teatro infantil durante esses primeiros anos em Cuba.

O afã de contemporaneidade que já se sentia entre os artistas que aspiravam a uma atualidade cênica ganhou outras dimensões com o surgimento em 1940 da Academia de Artes Dramáticas da Escola Livre de Havana (ADADEL) e posteriormente com a Academia Municipal de Artes Dramáticas (ADAD). É nessa conjuntura que começa a aparecer uma dramaturgia e encenações para crianças que estabelecem, segundo afirma Freddy Artiles (1988, p. 56), “o ponto inicial do teatro profissional feito por adultos para crianças”. Foi uma versão de Modesto Centeno da Caperucita Roja (O Chapeuzinho

Vermelho), encenada pelos alunos da ADADEL, que começou esse percurso. Posteriormente foram apresentadas *Poemas con niños* (Poemas com crianças), de Nicolás Guillén, *La niña sabia y el rey bueno* (A menina sábia e o rei bom) e *La tiza mágica* (O giz mágico). A partir de então, e reforçado com o trabalho dos Irmãos Camejo e seu o grupo de Guiñol, o termo teatro infantil foi associado a um tipo de expressão artística de caráter profissional que atraísse tanto os adultos quanto as crianças e que auxiliasse à pedagogia³ (ARTILES, 2008). Essa foi a segunda acepção vinculada ao termo teatro infantil em Cuba.

O triunfo revolucionário de 1959 trouxe para a mencionada área do teatro cubano um campo infinito de possibilidades. A epifania desses instantes só pode-se explicar compreendendo o fervor popular. O governo revolucionário empreende muitas ações: a ocupação dos grandes teatros, o estabelecimento de programações permanentes, o respaldo salarial para os artistas e suas produções, a criação de numerosos grupos teatrais, a fundação de escolas de ensino artístico, a organização do movimento de teatro amador. Esse panorama propicia que se diversifiquem as propostas teatrais infantis. Ignacio Gutiérrez, por exemplo, cria o grupo de teatro com crianças Los Barbuditos (Os Barbudinhos), os irmãos Camejos fundam em cada província do país novos Guiñoles, Humberto Dumé dirige a peça *La cucarachita Martina* (A baratinha Martina) de Abelardo Estorino e *El lindo ruiseñor* (O lindo rouxinol). Vontades educacionais e de renovação teatral movem aos teatros que se relacionam com a infância.

No entanto, a partir dos anos setenta várias tensões começaram a ser visíveis. Em oposição a um teatro para (e com) crianças de valor educativo e de exaltação imaginativa foram impostas fábulas didáticas e de valores sociais próximos à doutrina do realismo socialista.

Ernesto: (...) Cidade da Vitória (...) a cidade que atualmente chama-se de Nova Iorque. Ela se chamará assim porque ali se livrará a última grande batalha da humanidade contra a ambição e a maldade.

Mariíta: Então... no mundo de vocês não existe o imperialismo?

Ernesto: Não, Mariíta. Faz séculos que o comunismo é uma bela realidade para nós.

(Fragmento da obra *Canción del Futuro* (Canção do Futuro), de Jorge Martínez, 1976 - DIEGUEZ; FAVIER, 2014, p. 12).

Com a realização em 1971 do Iº Congresso Nacional de Educação e Cultura e, posteriormente em 1975, do Iº Congresso do Partido Comunista de Cuba, estabeleceram-se as bases de uma plataforma política que implantou padrões redutores para a

cultura artística e a educação (NAVARRO, 2007). Iniciava-se o chamado quinquênio cinza.⁴ À luz da ajuda solidária soviética, novas noções sobre a função da arte e a pedagogia em relação à infância passaram a vigorar. Esse processo foi influenciado pelos postulados teóricos de Vigotsky e a sua psicologia do desenvolvimento para abordar diferentes problemáticas psicológicas e enfrentar problemas práticos como a extensão da escolaridade nos setores marginais. Nessas novas condições, o teatro infantil começa a ser associado a uma ferramenta lúdica, terapêutica, educativa que ajudaria na formação política, social e revolucionária das novas gerações.⁵ Duas experiências podem exemplificá-lo: os Jogos Cênicos e o Psicoboneco.

Os jogos cênicos foram um método teatral de fácil compreensão e didático, concebido a partir de perguntas estímulos. Essas perguntas conduziam as crianças à elaboração das personagens, da história, do roteiro da improvisação, dos elementos cenográficos. O objetivo dessa proposta era desenvolver mediante o jogo, a criatividade e a participação massiva das crianças na sala de aula. Idealizado por Antonio (Bebo) Ruiz e Maria del Carmen Rumbaut (1976), esse método foi praticado com alunos do quarto ano do ensino fundamental.

O psicoboneco, por seu lado, foi uma experiência dirigida às crianças com transtornos psicológicos e com problemas de conduta, em uma parceria entre o grupo Ismaelillo e o Ministério da Saúde Pública (ARTILES, 2002b, 138). Os espetáculos do psicoboneco iniciavam-se com um roteiro escrito por um autor adulto, em conjunto com um psicólogo e um assessor literário. No texto abordavam-se temas que perturbavam às crianças, como a timidez, a agressividade, a gagueira, a inapetência, entre outros. A encenação misturava o trabalho de bonecos com o labor de atores, mas a premissa fundamental era que fosse um espetáculo participativo que possibilitasse à criança se incorporar como ator na história mediante o jogo. Cada representação devia integrar tanto elementos lúdicos, artísticos, quanto educativos e terapêuticos.

Essas experiências, somadas aos psicodramas, sociodramas, teatro de participação, dramatizações escolares, foram desaparecendo espontaneamente à medida em que o contexto político, educativo e cultural foi variando. Mas é curioso que nenhuma delas tenha conseguido sistematizar suas práticas com os fins de legitimar seu devir estético e pedagógico. Tampouco seus instituidores tiveram relação com os amplos movimentos europeus (o jeu dramatique francês, o dramatic play anglo-saxão e a animação teatral italiana), nem com os norte-americanos (os jogos teatrais de Viola Spolin), os quais em grande parte valorizaram as manifestações teatrais – improvisações – feitas com crianças na sua

dimensão lúdica. Diante da pergunta sobre porque essas experiências não conseguiram estruturar um fundamento conceitual e metodológico para o trabalho teatral com crianças em Cuba, o mais relevante pesquisador do teatro infantil cubano respondeu:

Na América Latina onde a educação é bastante deficiente, eu diria melhor muito deficiente! resulta que o teatro de bonecos está inserido na educação das escolas. Não só acontece na América Latina, mas também nos Estados Unidos. E em Cuba isso não ocorre. Aqui o teatro de bonecos tem tido um desenvolvimento muito especial, mas nunca teve um desenvolvimento paralelo, nem nunca foi inserido nas escolas no que respeita a instruir, educar, ensinar. Por quê? Sei lá. Talvez porque o movimento de teatro para crianças tenha tido características muito especiais. Mas a verdade é esta: não tem havido uma relação entre o teatro e a educação formal, enquanto que em outros países em que a educação é muito mais precária, ela existe sim. Talvez seja porque, nesses países, o teatro de bonecos ou o teatro para crianças ou o teatro infantil pode ajudar a preencher algumas lacunas. Aqui temos quase todos os espaços preenchidos e a arte ou boneco seriam considerados como visitantes indesejáveis, que talvez não sejam necessários (ARTILES, 2003).⁶

À imobilidade e à parametrização que caracterizou o período denominado quinquênio cinza seguiu um processo de retificação. Era imprescindível a abertura a fim de assegurar fidelidade ao processo revolucionário. É criado então o Ministério da Cultura, o Instituto Superior da Arte, o Festival Internacional de Teatro de Havana. Recupera-se a dimensão multidisciplinar e de experimentação da arte. Pesquisa-se sobre a condição expressiva do ator, pois é ele o centro da criação teatral (ARTILES, 2003). Florescem os encontros de teatro de atores profissionais para crianças e, pela primeira vez, a crítica especializada lança um olhar sobre essa área do teatro. É importante destacar que é apenas nos anos oitenta que se iniciam sistematicamente em Cuba os estudos teóricos sobre o teatro infantil, em particular sobre a história do teatro para crianças e o teatro de bonecos.

Nesse sentido, as buscas iniciadas pelo investigador Freddy Artilles estiveram fortemente influenciadas pelas condições contextuais desses anos. É a necessidade de legitimar, diante do movimento de teatro para adultos, uma prática artística e profissional de um grupo de criadores interessados na relação entre o teatro e a infância, que conduz Artilles a diferenciar o termo teatro infantil da definição teatro feito por atores profissionais para crianças. Essa convenção

estabelecida por Artilles tenta responder aos preconceitos da época em torno ao teatro para crianças. Em sua perspectiva, o adjetivo infantil, em vez de demarcar um campo do teatro, infantiliza, desvaloriza essas práticas. Por isso, Artilles prefere identificar como teatro infantil aquelas práticas feitas com crianças como podem ser o labor da Companhia Teatral Infantil A Colmeinha, o trabalho de Ignacio Gutiérrez no grupo TN'94, as experiências de animação teatral ou as dramatizações das crianças nas escolas.

Essa diferenciação colocada por Artilles reforça no contexto cubano, como principal significado do termo teatro feito pelos adultos para crianças, o valor do ensino à criança através da dimensão estética do teatro. Essa é uma visão do teatro infantil que se insere nos enfoques de ensinar e entreter iniciados por Alice Minnie Herts (2013 ed rev.) a princípios do século XX nos EUA e que respondiam por sua vez, ao conceito de infância da Primeira Modernidade (GARCIA, 2014). Essa definição estabelecida por Artilles em Cuba tornou-se ponto de referência obrigatório para todas as pesquisas e estudos posteriores.

Com a queda do Muro de Berlim e a desintegração da URSS, Cuba entra em uma crise de grandes proporções que colocou a ilha no âmbito das sociedades de risco global associados aos efeitos da Segunda Modernidade (BECK, 2002) e a sua infância em um estado de liminaridade social. Os anos noventa trouxeram para o teatro infantil cubano uma atomização das estruturas de produção de sentido, de difusão artística e de relação com a infância. A perda da estabilidade estrutural que caracterizaria o chamado Período Especial⁷ remete de diferentes maneiras à ideia da precariedade e à des-totalização do universo teatral infantil cubano. Diante da impossibilidade de fazer teatro nas salas tradicionais, e do crescente interesse do movimento profissional nessa área do teatro, muitos criadores começaram a experimentar outros formatos, outros gêneros e outros tipos de convívio cênico com as crianças. Dessa forma abundaram os jograis, os espetáculos titeriteiros de mochila, as oficinas teatrais com crianças, os saltimbancos, os monólogos, os grupos teatrais com crianças, as atuações de crianças em eventos políticos. Toda uma pluralidade de poéticas e manifestações teatrais começaram a expressar as emergentes representações sociais da infância que aparecem nesse contexto e a dialogar com as crianças filhas do Período Especial.

O cânon semântico sobre o teatro infantil edificado por Artilles nos estudos teatrais, então, ficou exposto a novos olhares diante da pergunta: é possível continuar fazendo e pensando nas atuais condições de mudanças da infância cubana, um tipo

de teatro que surgiu associado a uma concepção da infância ligada à Primeira Modernidade?

A partir da perspectiva da dramaturgia e crítica teatral Blanca Felipe Rivero, especialista de ampla trajetória nos estudos da recepção infantil, não existe divórcio entre as diferentes expressões teatrais que compõem a definição teatro infantil. Para ela, tanto um espetáculo feito por adultos para crianças quanto um processo teatral feito com crianças tem o mesmo valor em termos de aprendizagem espiritual, motivacional e de experimentação do espectador criança. Para Felipe a criança está preparada para todas as audácias. O que muda é o tratamento, os tons, as maneiras que se estabelecem na relação entre o adulto e a criança. Mas as diferenças que acontecem no contexto atual cubano centram-se nas divisões institucionais que separam os artistas que trabalham para crianças e os que trabalham com elas. Os primeiros são colocados sob o prisma do terreno profissional e os segundos sob o campo da arte de amadores. Essa distinção tem a ver com desatualizadas estratégias que hierarquizam o fazer artístico, que não têm sido capazes de valorizar em toda sua dimensão o teatro infantil nem as mudanças pelas quais as crianças transitam.⁸ E esse fato, em um país onde a cultura e a sociedade são tão institucionalizadas, incide consideravelmente nas definições do teatro infantil.

Para Ruben Dario Salazar, investigador teatral e diretor do grupo Teatro de las Estaciones (Teatro das Estações), o teatro infantil é um gênero que se reinventa constantemente, que se repensa a si mesmo sobre a base de um desprezo. Ou seja, o que se desprezou em um momento, depois se recuperou e foi revalorizado. O teatro infantil cubano é um labor não concluído, não fechado e deve estar aberto a todas as transformações sociais e influências artísticas e culturais. Devemos acabar de aceitar – afirma Salazar – que o teatro infantil pode estabelecer vínculos com muitas qualidades da cultura e da arte que lhe sejam importantes. Pode interagir com a pedagogia, com a psicologia, com todas as buscas estéticas das diferentes manifestações artísticas (as artes plásticas e visuais, o circo, o cinema, a dança), até mesmo pode interagir com o comércio responsável. E nesse caminho ainda incompleto e intermitente está transitando a teoria, a investigação e a definição do que é o teatro infantil.⁹

As paulatinas mudanças que se percebem nos olhares sobre o teatro infantil cubano, referenciadas nas opiniões tanto da Felipe quanto de Dario Salazar, além das circunstâncias contextuais mostradas por eles, têm a ver com determinados processos de

diferença e intercâmbio (DUBATTI, 2008) que vêm ocorrendo, a partir dos anos noventa, no interior das práticas teatrais cubanas em sua relação com as distintas representações sociais sobre a infância da ilha. A abrangência desses processos de diferença e influência mútua entre as diversas expressões que conformam o teatro infantil (como são o teatro feito pelos adultos para as crianças, o teatro feito com crianças, o teatro das crianças ou brincadeiras infantis, entre outras) torna-se relevante, pois defende a ideia do infantil como uma manifestação dinâmica das culturas das infâncias, como um vestígio do mundo simbólico das crianças em sua relação com as culturas sociais em que vivem, ampliando dessa forma a ideia do infantil no teatro.

Essa ampliação semântica, sem dúvida alguma, tem uma significativa repercussão na contaminação recíproca dos dispositivos de construção de sentido, que as ditas expressões do teatro infantil têm experimentado em Cuba. Em grande parte, por esse motivo podemos perceber, por exemplo, crianças atores compondo os elencos de espetáculos classificados para adultos, ou espectadores adultos desfrutando espetáculos classificados para crianças, como tem acontecido com as encenações de *Y sin embargo se mueve* da Cía. Teatral infantil *A Colmeinha* ou *Flashback* da Cía Teatral Infantil *La Andariega*. Pensar o teatro infantil nestes contornos implica assumi-lo a partir das ingerências estéticas que fazem e padecem cada uma de suas expressões teatrais. Essa é uma questão que não diz respeito às relações convencionais entre o teatro e a infância, pois atinge complexidades e manifestações que são patrimônio universal.

Apesar dessas evidências de complementação ou diferenciação que acontecem no contexto do teatro infantil em Cuba, constatadas nas experiências práticas dos especialistas entrevistados e sustentadas na teoria de Dubatti, os enfoques teóricos sobre esta área do teatro ainda estão orientados conceitualmente pela visão de Artilles. Repensar essas abordagens à luz das perspectivas teóricas do teatro contemporâneo é um desafio, e uma necessidade, que vai pautar as práticas cênicas por vir e a demarcação semântica do termo teatro infantil cubano.

Recebido em: 04/03/2016

Aprovado em: 15/04/2016

Publicado em: 26/07/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2357-710X.2016v4n5p35>

REFERÊNCIAS

- ARTILES, F. (1988). *Teatro y Dramaturgia para Niños en la Revolución* (1ª.ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ARTILES, F. (2002a). *De Maccus a Pelusín: El títere popular* (1ª ed.). La Habana: Editorial Gente Nueva.
- ARTILES, F. (2002b). Títeres en Cuba: el breve y largo camino. *Revista Tablas*, v. LXX (tercera época), p. 138.
- ARTILES, F. (2003). *Tabloide Universidad para todos*. Curso de Apreciación Teatral. La Habana: CNAE.
- ARTILES, F. (2008). *Historia y Teoría del Teatro para Niños y de Títeres*. Tabloide Universidad para todos. La Habana: Casa Editora Abril.
- BASTÚS, V. (08 de fev de 2015). *Tratado de Declamación o Arte Dramático*. 1833. Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tratado-de-declamacion-o-arte-dramatico--0/html/01958c12-82b2-11df-acc7-002185ce6064_63.htm
- BECK, U. (2002). *La Sociedad del Riesgo Global*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.,
- BENEVENTI, P. (2003). *Introducción a la Historia del Teatro para Niños y Jóvenes*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- CAMPA, H. (29 de janeiro de 2014). *La “Reconcentración”*. Historia negra del imperialismo español. Acesso em 04 de maio de 2014, disponível em <http://www.lahaine.org/>: <http://lahaine.org/espana/reconcentracion.htm>
- CORDOVI, Y. (jul./dez. de 2012.). Cuerpo, Pedagogia y Disciplina Escolar en Cuba: dispositivos de control desde los discursos higienistas (1899-1958) . TZINTZUN. *Revista de Estudios Históricos* (nº 56), pp. 93-136.
- DIEGUEZ, D., & FAVIER, Y. (2014). *Dramaturgia Cubana para Niños* (1943-2013). 30 obras en 70 años. La Habana: Ediciones Alarcos.
- DUBATTI (2008). *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. . Buenos Aires: ATUEL.
- GARCIA, L. (2009). *Del Niño Actor al Niño Performer: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños* (1ª ed.). La Habana: Editorial Caminos.
- GARCIA, L. (2014). *Em Busca de uma Semântica do Teatro Infantil*. Algumas reflexões à luz da contemporaneidade. *Revista Aspas*, 4, 27-38. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v4i2p27-38>
- KOUDELA, I., & SIMÕES DE ALMEIDA, J. (2015). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva S. A.
- MINNIE, A. (2013 ed rev.). *The Children`s Educational Theatre*. England and Wales: Forgotten Books. Acesso em 20 de agosto de 2014, disponível em <https://archive.org/stream/childrenseducate00henigoog#page/n44/mode/2up>
- NAVARRO, D. (2007.). Introducción al Ciclo La Política Cultural del Período Revolucionario: Memoria y reflexión. *Revista Criterios*, 3-9. Acesso em 21 de jul de 2014, disponível em <<http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf>>
- RIVERA, M. (2010). *El Teatro Escolar en la España Contemporánea* (1870-1970). Catalogación de 1001 textos dramáticos escolares. Facultad de Educación, Departamento de Historia de la Educación y Educación Comparada. Madrid: UNED.
- RUIZ, A., & RUMBAUT, M. C. (1976). *Teatro 2. Juegos escénicos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- SARMENTO, M. J. (2003). *As Culturas da Infância nas Encruzilhadas da Segunda Modernidade*. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho. Acesso em 04 de Maio de 2014, disponível em http://www.cedei.unir.br/submenu_arquivos/761_1.1_u1_as_culturas_na_infancia.pdf

SORIAS, G., & PÉREZ-RASILLA. (2008). *Tratado de Declamación o Arte Dramático*. Vicente Joaquín Bastús y Carrera. Madrid: Editorial Fundamentos.

VALDÉS, L. E. (jul de 2004). Publicaciones de Teatro para Niños en Cuba: Un repaso. *Revista Jugar y Cultivar*, 1(0), 42 - 47.

¹ Doutorando e mestre em Artes Cênicas (USP); graduado em Arte Teatral pela Faculdade de Arte Teatral do Instituto Superior da Arte, La Habana Cuba. luvel1976@gmail.com

² A Reconcentração de Weyler foi um método e uma política de aniquilação militar do processo independentista cubano, aplicada pelo Capitão Geral da ilha de Cuba, o espanhol Valeriano Weyler, entre fevereiro de 1896 e outubro de 1897. A Reconcentração consistia em aglomerar os camponeses cubanos em campos de concentração, evitando que os rebeldes recebessem ajuda do povo. Estima-se que de um total de 1.500.000 habitantes existentes naquela época no país, 400 000 foram reconcentrados e deles 300 000 morreram.

³ São interessantes os pontos em comum que se percebem entre as publicações Cadernos de Teatro, do grupo brasileiro O Tablado, e Titeretada, do grupo O Guiñol Nacional dos Irmãos Camejos.

⁴ É precisamente o congresso de 1971 que se torna ponto de referência para o início de uma política cultural e educativa que foi lembrada pelo infelizmente célebre quinquênio cinza cubano. Durante este período, critérios reducionistas, homofóbicos, dogmáticos estabelecidos na política cultural e educacional cubana pelo governo, afastaram a grandes intelectuais, artistas e educadores cubanos de seu trabalho diante das crianças, pelo medo infundado às “más influências” morais, ideológicas e sexuais.

⁵ Uma expressão fidedigna deste significado do teatro infantil em Cuba, e dos outros que serão expostos neste artigo, pode ser conferida com os enfoques ideológicos e os argumentos das mais de 30 obras teatrais para crianças compiladas no livro *Dramaturgia cubana para niños (1943-2013)*. 30 obras en 70 años. La Habana: Ediciones Alarcos, 2014.

⁶ Entrevista realizada pelo autor com o Dr. Freddy Artiles em setembro de 2003.

⁷ Definição do governo à crise econômica vivida em Cuba após o colapso do bloco socialista na Europa de Leste e da URSS, como extensão de uma classificação militar: "período especial em tempo de guerra" para "período especial em tempo de paz".

⁸ Notas do autor a partir de entrevista realizada com a especialista Blanca Felipe Rivero em janeiro de 2014.

⁹ Notas do autor a partir de entrevista realizada com o diretor teatral Ruben Dario Salazar em janeiro de 2014.