

EM BUSCA DE UMA SEMÂNTICA DO TEATRO INFANTIL.**Algumas reflexões à luz da contemporaneidade****IN SEARCH OF A SEMANTICS OF CHILDREN'S THEATER.****Some reflections in light of the contemporaneity****EN BUSCA DE UNA SEMÂNTICA DEL TEATRO INFANTIL.****Algumas reflexiones a la luz de la contemporaneidad**Luvel Garcia Leyva¹**Resumo**

O teatro infantil, no contexto do teatro contemporâneo, compartilha com outras expressões desta arte - assim como com manifestações estéticas da dança, das artes visuais e do cinema - uma crise de identidade e uma indefinição de seu estatuto epistemológico. Somam-se a isso os fenômenos diferenciais dentro desse campo do teatro, cujas formulações desestruturam qualquer unidade ou homogeneidade do conceito teatro infantil que se tente construir. Não há, portanto, um Teatro Infantil, mas sim diferentes conceitos, identidades, práticas ou disciplinas teatrais que dialogam com as diversas infâncias e suas performances culturais, e que contribuem para a sua definição.

Palavras-chaves: Teatro Infantil, Teatro com Crianças, Teatro para Crianças.

Abstract

The children's theater, in the context of contemporary theater shares an identity crisis and a blurring of their status epistemological with other expressions of this art; as well as aesthetic manifestations such as dancing, arts visual and cinema. The identity crisis and a blurring of their status epistemological therefore, added to this the differential phenomena inside the field of theater, increase the impossibility of defining the children's theater in simple terms. One cannot say a that there is a Children's Theatre, but rather different concepts, identities, practices or theatrical disciplines that establish a dialogue with the various kinds of childhood and their cultural performances.

Keywords: Children's Theater, Theater with Children, Theater for Children.

Resumen

El teatro infantil, en el contexto del teatro contemporáneo comparte con otras expresiones de este arte, así como con manifestaciones estéticas de la danza, de las artes visuales y el cine, una crisis de identidad y una indefinición de su estatuto epistemológico. Súmanse a eso los fenómenos

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Estágio de Pesquisa (Em andamento). Área de estudo: Pedagogia do Teatro. Orientadora: Prfa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. Bolsista de Mestrado da FAPESP nível MS2. Atuação profissional: Crítico e Pesquisador Teatral.

diferenciales dentro de este campo del teatro, cuyas formulaciones desestructuran cualquier unidad u homogeneidad que se quiera construir del concepto teatro infantil. No hay, por tanto, un teatro infantil, sino diferentes conceptos, identidades, prácticas o disciplinas teatrales que dialogan con las diversas infancias y sus performances culturales y que contribuyen en su definición.

Palabras claves: Teatro Infantil, Teatro con Niños, Teatro para Niños.

Um dos grandes desafios atuais dos estudos sobre as relações entre o teatro e a infância reside na necessidade de alcançar, à luz das complexidades da cena contemporânea, demarcações teóricas que se aproximem cada vez mais à heterogeneidade das práticas teatrais e às diversas infâncias de nossos contextos. Nosso interesse com este artigo é abordar os principais significados atribuídos ao termo teatro infantil no ocidente durante o século XX, bem como fundamentar a hipótese que estamos tentando levantar. Sua essência consiste em que o referido termo não deve ser apenas associado ao teatro feito por atores adultos para crianças, mas considerado como uma categoria que acolhe todas as relações entre teatro e infância.

Nas circunstâncias atuais, o teatro infantil apresenta uma crise de identidade e uma indefinição de seu estatuto epistemológico. Somam-se a isso os fenômenos diferenciais dentro desse campo do teatro, cujas formulações desestruturam qualquer unidade ou homogeneidade conceitual que se tente construir. Essa indefinição, percebida em seus limites, está pautada pelas influências causadas no acontecimento teatral à raiz das profundas mudanças que vêm acontecendo desde finais dos anos 1980 nos modos de ser criança e nos estatutos configuradores das infâncias.

O teatro infantil como fato cultural surgiu interligado a um tipo de consciência sobre a infância associada à Primeira Modernidade. Nos fatores institucionalizadores da cultura infantil percebe-se uma relação com os principais fenômenos que favoreceram seu surgimento no final do século XIX. Sob esta visão pretendia-se colocar as crianças em parâmetros culturais diferentes dos adultos. Tanto o teatro quanto a escola começam a participar das instâncias de socialização da infância. A aparição de uma literatura para crianças como um desses fenômenos que deram lugar ao teatro infantil é resultado da formação de um conjunto de saberes sobre elas desenvolvido amplamente nessa época. Outro aspecto decisivo no surgimento dessa expressão teatral foi a decadência das produções de bonecos para adultos das grandes companhias europeias e norte-americanas e dos titereiros populares, provocando a busca de públicos *menos exigentes* como as crianças (ARTILES, 2002).

Paralelamente a isso, nos dias de Natal, os empresários criaram uma estratégia comercial de apresentar espetáculos baseados em contos tradicionais com abundantes efeitos espetaculares. A ideia era atrair, por meio dos meninos, ao resto de seus parentes às chamadas Peças de Natal. Tanto um quanto outro elemento relaciona-se com o processo de reconstituição vivido pela família em relação ao desenvolvimento das crianças. Pois é principalmente nesse núcleo de convergências afetivas que se conforma 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 aceitos ou castigados) e onde se decide qual tipo de relação teria 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 o século XX, dialogar com as crianças. Nessa correlação percebemos alguns aspectos essenciais que vêm sendo remexidos pelas mudanças nas formas de ser criança e nas construções sociais da infância geradas pelos efeitos da Segunda Modernidade (SARMENTO, 2003). Essa alteração se expressa mediante a reafirmação de uns e a transformação de outros desses aspectos que estariam incidindo na disseminação do conceito de teatro infantil. A saber: a criança como o principal receptor do fato teatral; o adulto como principal produtor da realização cênica; as linguagens artísticas concebidas a partir de uma enunciação que dialoga com as crianças; a família como centro de proteção da criança e mediação com a arte teatral; o teatro como espaço de socialização do universo infantil.

Esses aspectos estão sendo atravessados pelas reconfigurações das condições estruturais que definem as culturas infantis atualmente. Os eixos estruturadores dessas culturas - a interatividade, a ludicidade, a fantasia, a reiteração - (SARMENTO, 2002) estão gerando vetores possíveis de leitura que rejeitam os traços tradicionais mais evidentes do teatro infantil. Algumas propostas cênicas tentam abranger esses desafios, dando sinais dessa tendência que está pondo em xeque a visão moderna da infância e a sua relação com o teatro.

O primeiro exemplo trata-se de *Wendelgard. the first level, peça de sonhos (ou pesadelos)*, de Über Jo Fabian e o *Theater Junge Generation* da Alemanha. A obra tem um forte apelo visual e uma recepção altamente polêmica. No palco há móveis

antigos empilhados, bandeiras com suásticas e acessórios de heróis. Um estranho sósia de Marilyn Mason berra enquanto mulheres sonâmbulas dançam. O espectador infantil não recebe referências de nenhum fio narrativo e só conta com suas próprias associações. *Wendelgard* trata-se de um lugar imaginário, com uma infinidade de realidades, mas é um lugar sem saída. Então, a ideia básica da narrativa visual conduz às perguntas: qual é o significado de não haver saída em um jogo ordenador? Que conotação tem isso na vida real de crianças e jovens?

A segunda proposta refere-se às encenações *Scratch Neukölln* e *Hell on Earth* da argentina C. Macras. A partir do trabalho com crianças imigrantes no bairro *Neukölln*, Macras propõe uma discussão na cena relacionada com as dificuldades para crescer e os contratempos que devem vencer as crianças imigrantes para realizar seus sonhos numa sociedade globalizada. As peças, de uma aspereza poética e turbulência dramática particular, atingem de maneira significativa as reconfigurações que estão tendo as culturas infantis atualmente.

Uma terceira referência são as buscas do pesquisador P. Beneventi em torno à relação das crianças com os meios digitais e a cena. A sua intenção transcende o fato da representação e o labor com a criança ator. Daí que trabalhe mais desde a perspectiva da animação pedagógica e sob o conceito de criança ator social. Em *Il Museo Virtuale dei Piccoli Animali*, Beneventi mergulha nos fios que compõem a interatividade das crianças, ou seja, o conjunto de atividades, ideias, rotinas que elas produzem e partilham com seus pares numa sociedade pós-industrial. O motivo inicial é uma pesquisa sobre diversos animais que elas devem realizar utilizando diferentes meios digitais. À medida que isso acontece, outras crianças vão registrando o processo todo. Trata-se de uma espécie de memória coletiva que será o roteiro da posterior performance audiovisual. O resultado é uma reflexão em torno de como a cultura de pares permite às crianças apropriar, reinventar e reproduzir o mundo que as rodeia numa relação de convivência muitas vezes invisibilizada para os adultos.

A quarta experiência relaciona-se com o fenômeno do *Theater for Early Years*. A performance *Multicoloured Blocks from Space*, dirigida por K. Wilson e E. Sinclair no Reino Unido, é uma proposta que aparenta mais uma sessão de brincadeira que uma produção dramática (FLETCHER-WATSON, 2013). Ela carece das narrativas tradicionais, de texto, de diálogo e de atores profissionais na cena. A performance coloca crianças de 0 – 4 anos de idade e seus familiares dentro de um mundo *pixelado*,

semelhante aos vídeos jogos dos anos 1980. Uma trilha sonora com efeitos e música eletrônica é o único marcador do tempo. A intenção dos artistas é criar um espaço no qual as crianças possam explorar outras dimensões temporais. Para alcançar isso, eles enfatizam a perspectiva hedonista da performance em lugar da dramática. Conforme aponta Fletcher-Watson (2013, p.17), *Multicoloured* localiza-se dentro de um marco pós-dramático que dinamiza a tradicional acepção de teatro infantil.

Esses exemplos mostram as incidências que estão acontecendo nas relações teatro e infância a partir das reconfigurações das culturas infantis, e seu vestígio na demarcação do termo teatro infantil. Estudos sobre cada uma delas poderiam dar mais pistas neste sentido.

Outra questão relevante é a frequência e diversidade de enfoques com que tem sido utilizada tal acepção durante o século XX. Talvez a primeira publicação que se aproxima rigorosamente à relação entre os conceitos de teatro e infância tenha sido o texto *The Children's Educational Theatre* (2013 ed. rev.) de Alice M. Herts em 1911. Nesse texto a autora aborda sua experiência pedagógica e teatral entre 1903 e 1909 no *Lower East Side de Manhattan*. O objetivo de seu trabalho era divertir às crianças imigrantes residentes em sua região, as quais podiam participar do jogo cênico como espectadoras do trabalho de atores adultos, ensinar-lhes inglês e pesquisar sobre as pressões sociais do bairro. Nessa publicação, a relação entre teatro e infância associa-se a uma dimensão pedagógica da arte teatral no trabalho social e ao estabelecimento de uma prática de entretenimento para as crianças diferenciada da escola (MC CASLIN, 2012). No início do século o termo teatro infantil tem como principais sentidos ensinar e entreter. Esses sentidos têm se mantido desde então.

Com a encenação em 1904 da obra *Peter Pan ou a criança que não queria crescer*, de J. M. Barrie, bem como com a estreia, em 1908 por Stanislávski, da peça *O pássaro azul*, estabeleceu-se uma ponte entre esse tipo de dramaturgia nascente, concebida expressamente para o público infantil (DIAZ, 2006), e as buscas dos diretores pedagógicos. Com esse fato, o teatro e as crianças tornam-se aquele lugar refinadamente pedagógico que é preciso descobrir e cujas possibilidades precisam ser valorizadas. Desde então, essa expressão do teatro infantil adquire sua identidade no acontecimento da recepção. É o público infantil quem determina que uma obra seja ou não infantil, a partir de que os elementos da enunciação teatral dialoguem ou não com as convenções que cada época e grupo de crianças redefinem como teatro infantil (LIA, 2004).

Essa relação entre a enunciação teatral e as crianças espectadoras tem sido mediada pelo “educar e entreter”. Sem pretender generalizar, a questão de educar tem sido associada muitas vezes a um tipo de encenação ocupada mais dos detalhes da signficidade e da esteticidade que da materialidade. Essa última condição foi atribuída apenas ao texto dramático. A primazia dos critérios considerava que os significados educativos extraídos ao texto expressavam-se por meio teatral e transmitiam-se às crianças. No geral, os resultados eram um tipo de encenação com um ranço didático, com uma narrativa que evidenciava a lição que a criança tinha que retirar ao final da peça e que ideologizava ao público infantil. Sob essa visão o sistema de signos teatrais ficava subordinado à dimensão textual.

Como modelo contrário, outro tipo de realização cênica para crianças acode aos dispositivos do teatro de variedades, à espetacularidade do circo, aos recursos da Commedia dell'Arte. Mais que transmitir significados educativos, este enfoque de produção cênica pretendia entreter as crianças, considerando-as partícipes e criadoras de um novo sentido cênico. O ator devia centrar a sua atenção em suscitar sensorialidade e a materialidade para que a criança espectadora pudesse gerar novos significados ao remeter-se a essa materialidade. Cada criança devia se converter em coautor dos novos sentidos da peça.

Especialmente relevante para esse modelo foram as contribuições de J. Copeau. Seu desejo de reeducar o ator e resgatar a sua posição central na criação artística conduzem-no à criação de sua École du Vieux Colombie e a tomar o jogo da criança como padrão da formação teatral. Esse fato insidiou na obra de L. Chancerel, quem valorizou a perspectiva lúdica nos processos cênicos. Atuando em subúrbios, hospitais, zonas rurais, Chancerel sistematiza uma abordagem específica da ação improvisada, definida por ele como *jeu dramatique* (PUPO, 2005). Era uma modalidade de improvisação com regras, feita com crianças e jovens, efetuada a partir de temas e enredos lançados pelo coordenador adulto. Tais práticas caracterizam-se pela separação dos papéis entre quem joga e quem assiste, pela deliberação de um roteiro prévio entre os participantes, pelo estabelecimento de regras na improvisação e pelo retorno oferecido da plateia aos jogadores. O desafio do jogo consiste na apropriação, por parte dos jogadores, de um grupo de códigos cênicos que apontem para uma teatralidade que amplie o olhar deles sobre o mundo. Publicações como a *Jeux Dramatiques dans l'éducation* e *Les Jeux Dramatiques* contribuíram na disseminação dessa prática e

na resignificação do termo teatro infantil. Daí em diante, ele também foi associado às experiências lúdicas que apontavam aos elementos constitutivos do teatro.

Na mesma significação lúdica, mas a partir de outra perspectiva, foram os aportes das experiências anglo-saxãs ao termo teatro infantil. Essas buscas estavam relacionadas às acepções *creative drama* e *dramatic play*. É a brincadeira espontânea infantil, que acontece independente da intervenção adulta e se caracteriza pela experiência do agir *como se* e pela transformação constante, que constitui a base das principais indagações teatrais e pedagógicas dos países de língua inglesa. As publicações *Creative Dramatics* e *Theater for Children* de W. Ward, bem como *An introduction to Dramatic Work whith Children* de E. M. Langdon e *Child Drama* de P. Slade, consideram a relação entre o teatro e a infância por meio das estruturas lúdicas do teatro improvisado, porém sua finalidade não é formar atores nem oferecer um espetáculo infantil, mas desenvolver, por meio dos recursos expressivos da brincadeira espontânea infantil, a imaginação, a expressividade, a compreensão social e cooperação mútua entre as crianças. Nesse caso, a arte teatral, em sua condição formal, é negada enquanto estrutura da linguagem artística, pois é considerada inadequada para a finalidade de desenvolvimento da livre expressão da criança, posicionamentos essenciais que diferenciam os enfoques anglo-saxões dos franceses. Cabe especificar, além das diferenças expostas, uma questão significativa da dimensão lúdica conferida ao termo teatro infantil: ela vincula-se à ideia da dramatização, ou seja, uma imitação através da ação. Essa especificação é a base das classificações feitas pelo pesquisador espanhol J. Cervera (2002, ed. rev.) em torno ao jogo dramático e ao teatro feito com crianças, e que caracterizam fundamentalmente os enfoques dos países de língua hispânica. Como se pode perceber, é na significação lúdica do termo que existe maior confusão e dispersão.

Nos anos 60 a definição de teatro infantil adquire um novo significado a partir da politização de suas práticas e teorias. A mesma exprimiu-se nas produções teatrais que afirmaram um mundo infantil militante, com voz, cujos fundamentos artísticos expressaram-se a partir da decomposição e discussão do evento teatral com as crianças. Entre outras, a experiência de *La Pomme Verte* na França, dirigida por C. Dasté, estabeleceu a base da nova acepção. Dasté começou a trabalhar com atores na realização de espetáculos teatrais tomando as ideias das próprias crianças. Assim construíram uma teatralidade que as colocava no centro do processo criador. A palavra que na França começou a se utilizar para definir esse tipo de atividades foi “animação”.

A animação como conceito formou-se a partir das experiências francesas e da sua relação com a infância. Elas influenciaram profundamente as práticas teatrais italianas, a ponto de tornar-se um movimento com fortes conotações culturais e políticas para o teatro infantil (BENEVENTI, 2003). A ideia de empoderar as crianças, de converter o teatro num acontecimento de expressão comunitária, levou muitos “teatreiros” italianos a se tornarem animadores.

O movimento de animação teatral italiana, como expressão de um projeto político de renovação cênica e educativa, tentou desassociar a imagem burguesa da infância característica do teatro infantil e colocar a criança no centro da dinâmica e da produção teatral. A partir de então, o termo passou a ser associado também à ideia de práticas socioeducativas, de experiências participativas, transformadoras e de empoderamento das crianças.

A última conotação conferida ao referido termo é fruto das mudanças que aconteceram no teatro latino-americano a partir dos anos 80 do século XX. Os estudos teatrais são cada vez mais complexos, em especial, a partir da disseminação da antropologia teatral pelo *Odin Teatret*, das teorias de V. Turner e dos estudos da performance de R. Schechner.

Notavelmente enriquecidas, as práticas cênicas valorizam a dimensão pedagógica do teatro e põem em diálogo os diferentes enfoques contemporâneos da arte teatral com as culturas das infâncias. Dessa forma, o universo do teatro infantil foi definitivamente alterado. O teatro feito para crianças, por exemplo, começa a modificar sua arquitetura e sua linguagem, com menos peso no discurso verbal e abrindo-se a um hibridismo estético, aproximando-se do contexto social das crianças. Convivem então diversos gêneros e micropoéticas (LIA, 2006), mostrando-se todo tipo de concepções ideológicas: os que trabalham somente com a ideia da quarta parede, os que propiciam a participação do público e o jogo entre o acordo e a ruptura do pacto da ficção, e os que lidam com a participação do espectador.

Paralelamente, destacam-se outras experiências que transcendem o estritamente teatral para se inserir no âmbito do real, como foram a “dança drama” guatemalteca do Veado e as realizações cênicas com crianças associadas a um teatro de participação política. No primeiro caso, além da luta entre os veados e o *B’alam*, o mais interessante é a maneira que as crianças inscrevem sua presença sobre um mito compartilhado através da ação lúdica. Nesses atos elas definem relatos pedagógicos

que tentam preservar a ordem cultural da comunidade. Segundo Diana Taylor (2009), é nesse ponto que o acontecimento insere-se no domínio do performativo e comporta-se como uma performance de cognição. Já no segundo caso, trata-se de experiências pelas quais se tenta construir e explorar coletivamente entre as crianças, novas formas de humanização, tornando o ato teatral uma espécie de evento político que exterioriza os processos de introjeção e naturalização das relações sociais. São propostas que optam pela ação mais que pela representação. Muitas vezes o fim desses eventos é mostrar o processo mesmo, como foi o trabalho de descolonização corporal feito com crianças afetadas pela guerra e a violência, desenvolvido pelo grupo Vichama Teatro sob o nome *Crece en el desierto*.

À luz dessas experiências, diferentes traços performativos começam a permear as linguagens do teatro infantil. Tanto o teatro feito para crianças, reconstituído a partir da multiplicidade de poéticas, quanto o teatro feito com crianças, que enfatizou o valor da ação diante da representação, são responsáveis pela nova acepção do termo teatro infantil. Para designar esse tipo de práticas, adotaremos a expressão teatro lúdico performativo (GARCIA, 2006).

Essa diversidade de enfoques associada ao termo teatro infantil durante o século XX contribui com sua atual crise de identidade. Com a extensão da globalização e os efeitos associados à Segunda Modernidade, como apontamos no início, o teatro infantil está transitando por uma atomização das estruturas de produção de sentido, de difusão artística e de relação com a infância. A “des-totalização” de seu universo nos leva às perguntas: É possível continuar fazendo e pensando nos dias de hoje um tipo de teatro que surgiu associado à ideia da infância da Primeira Modernidade? Como alcançar demarcações teóricas que se aproximem cada vez mais à heterogeneidade das práticas teatrais e às diversas infâncias de nossos contextos? Uma resposta possível poderia ser olhar o teatro infantil desde a teoria dos processos diferenciados do Teatro Comparado (DUBATTI, 2008). Trata-se de elementos diversos, algumas vezes contraditórios ou complementares, que acontecem **dentro** de um mesmo campo do teatro, cuja formulação põe em crise a unidade e homogeneidade de conceitos tais como teatro nacional ou teatro infantil. As diferenças, por exemplo, entre o teatro castelhano, catalão e basco, obrigam, mais do que falar de “um teatro espanhol”, a ter em conta os fenômenos de diferença e intercâmbio que conformam “os diversos teatros espanhóis”. Ou seja, a partir dessa perspectiva não há “um teatro nacional espanhol”;

mas sim diferentes “teatros espanhóis” que se relacionam. Do mesmo modo poderíamos dizer que acontece com o teatro infantil. Dentro de uma mesma área do teatro convivem diferentes conceitos, práticas, identidades teatrais que interatuam com as diversas representações sociais sobre a infância e as performances culturais em que as crianças estão inseridas.

Apresentado o percurso das principais acepções atribuídas ao termo teatro infantil a partir de sua funcionalidade e relação contextual, consideramos importante retomar algumas ideias para consolidar a hipótese levantada no início.

A provocação de se aproximar cientificamente aos estudos de validação e produção de conhecimento no âmbito teatral implica assumir que a epistemologia do teatro tem sido configurada indiretamente, como lembra-nos Pavis (1998), através de aproximações com outras disciplinas humanas. O que mais se percebe nas experiências citadas neste artigo, são discursos sobre as relações entre o teatro e a infância impregnados das limitações, riscos e potencialidades dessas disciplinas extrateatrais. Por isso, chegar ao que é procurado no objeto em si, à *episteme* do teatro infantil, torna-se um terreno movediço cheio de interpretações. Os significados conferidos ao termo teatro infantil como os de *entreter e educar*, os da *dimensão lúdica* característica das práticas de dramatização, os dos *processos socioeducativos, participativos e transformadores* como a animação teatral e os das *experiências teatrais lúdicas performativas* são uma mostra dessas interpretações, nas quais se aborda o termo pela sua função e não pela sua natureza em si. Somem-se a isso as extensas e variáveis construções do termo infância que, por sua vez, são dependentes dos contextos nos quais são engendrados.

Sob essas circunstâncias podemos expressar que é precisamente a multiplicidade de identidades, práticas ou disciplinas teatrais, permeadas pelos processos diferenciados em seu interior, e a sua relação com as diversas culturas infantis e a suas performances, as que conformam um tecido heterogêneo que demarca, à luz da contemporaneidade, o termo teatro infantil. Essa seria uma definição que se aproxima mais das atuais realizações cênicas e das dinâmicas e complexas relações entre o teatro e a infância. Nesse cenário, coexistem diversas expressões. Destacam-se, entre outras, um teatro feito por adultos para crianças, um teatro das crianças (ou brincadeira espontânea infantil) e um teatro feito com crianças. Nessa última área, a criança é considerada o centro do processo teatral. Pode estar atuando sob os critérios de um diretor (ou coordenador) teatral para outras crianças que são as espectadoras,

ou agindo como um jogador/performer através de sequências vivas de ações que desencadeiam efeitos significativos na convivência social. Dessa forma poderíamos entender o teatro feito com criança.

Longe de ser um obstáculo, a diversidade semântica do teatro infantil resulta numa riqueza substancial para situá-lo no complexo contexto do teatro contemporâneo. Enquanto modelização e espelho das culturas das infâncias, essas expressões teatrais colocam-se à disposição dos desejos e questionamentos dos pesquisadores.

Bibliografia

ARTILES, F. **De Maccus a Pelusín: El títere popular**. 1.ed. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2002.

_____. **Historia y teoría del teatro para niños y de títeres**. Tabloide Universidad para todos. La Habana: Casa Editora Abril, 2008.

_____. **Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución**. 1.ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

BENEVENTI, P. **Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes**. La Habana: Ediciones Alarcos, 2003.

CERVERA, J. **Historia crítica del teatro infantil español**. In: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2012. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em 10/11/ 2012.

DIAZ, E. El teatro que perdió el miedo a crecer. **Ollantay Theater Magazin**, New York, Número antológico Teatro Infantil de las Américas, v. XIV, n. 27 – 28, p 11-15, 2006.

DUBATTI, J. **Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado**. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

FABIAN, Ü. J. **Wendelgard. the first level, peça de sonhos (ou pesadelos)**. Disponível em: <http://www.tjg-dresden.de/media/user/Inszenierungen/Wendelgard.Wendelgard_Theaterpaedagogisches_Material.pdf> Acesso em: 20/08/ 2014.

FLETCHER-WATSON, B. **Child's Play: A Postdramatic Theatre of *Paidia* for the Very Young**. 2013. Disponível em: <<https://www.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/72/platform72-childsplay.pdf>> Acesso em: 22/08/ 2014.

GARCÍA, L. **Del niño actor al niño performer: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños**. 1. ed. La Habana: Editorial Caminos, 2009.

_____. **De la representación infantil al ludus performance**. *Blog Teatrin Viajero*, Centro Molinos de Venezuela, Caracas, 2006. Disponível em: <<http://teatrinviajero.blogia.com/2006/060101--strong-de-la-representacion-infantil-al-em-ludus-em-performance-strong-.php>>. Acesso em: 18/08/2014.

GRUPO O TABLADO. **Cadernos de teatro**. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/> . Acesso em: 18/08/2014.

LIA, N. **El teatro para niños**. Del texto al escenario. Rosario (Santa Fe, Argentina): Homo Sapiens Ediciones, 2004.

_____. Panorama del teatro para niños en la Argentina (pioneros, maestros y tendencias actuales). **Ollantay Theater Magazine**, Número antológico Teatro Infantil de las Américas, New York, v. XIV, n. 27 – 28, p 28-36, 2006.

Mc CASLIN, N. **Historia do Teatro Infantil nos Estados Unidos**. In: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2012. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12477393218970511509457/046771.pdf?incr=1>>. Acesso em 15/08/2014.

MÍMICA & TEATRO FISICO. JACQUES COPEAU E A ECOLE DU VIEUX COLOMBIER. Disponível em: <<http://www.cialuislouis.com.br/tf-copeau.htm>>. Acesso em: 16/08/2014.

MINNIE, A. **The Children`s Educational Theatre**. Disponível em: <<https://archive.org/stream/childrenseducat00henigoog#page/n44/mode/2up>> Acesso em: 20/08/2014.

MULTICOLOURED BLOCKS FROM SPACE. Disponível em: <http://www.starcatchers.org.uk/things-to-do/multi-coloured-blocks-space>. Acesso em agosto de 2014.

NAVARRO, D. Introducción al Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión. **Revista Criterios**, La Habana, 2007. Disponível em: <<http://www.criterios.es/pdf/navarointro ciclo.pdf>>. Acesso em julho de 2014.

OLLANTATAY THEATER MAGAZINE. Número antológico Teatro Infantil de las Américas. New York: Ollantay Press, v. XIV, n. 27 – 28, 2006.

PASSATORE, F. **Yo soy el árbol (tú el caballo)**, 2da. Ed. Barcelona: Editorial Reforma de la Escuela, S.A, 1984.

PAVIS, P. **Diccionario del teatro**: Dramaturgia, estética y semiología. 4 ed. rev. y ampl. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A, 1998.

PUPO, M. L de SOUZA BARROS. **No reino da desigualdade**. Teatro Infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Editora Perspectiva. FAPESP, 1991.

_____. Para desembaraçar os fios. **Educação e Realidade**, Dossiê Arte, Criação e Aprendizagem, UFRGS, v. 30, nº 2, p. 217- 228, jul/dez 2005.

RUIZ, A e RUMBAUT, M. C. **Teatro 2. Juegos Escénicos**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1976.

SARMENTO, M. J. **As culturas da infância nas encruzilhadas da Segunda Modernidade**. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2003.

_____. Imaginário e culturas da infância. 2002. Disponível em: <http://www.titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf>. Acesso em junho de 2014.

TAYLOR, D. Escenas de Cognición: performance y conquista. **Revista Conjunto**, Casa de las Américas, La Habana, n. 151/152, p. 4-17, abril/junio 2009.

TOLMACHEVA, G. **Creadores del teatro moderno**. Los grandes directores del siglo XIX y XX. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

VALDÉS, L. E. Publicaciones de teatro para niños en Cuba: Un repaso. **Revista Jugar y Cultivar**, La Habana, v. 1, n. 0, p 42 - 47, Jul. 2004.