



Teatro contemporâneo e infância: a *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* da companhia italiana Societas Raffaello Sanzio

Contemporary theatre and childhood: the children theatre Experimental School of the Italian company Societas Raffaello Sanzio

Melissa da Silva Ferreira¹

Resumo

Este artigo aborda as experiências teatrais desenvolvidas na *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* fundada pela Societas Raffaello Sanzio nos anos 90. As atividades pedagógicas realizadas na escola possuíram caráter laboratorial e experimental e mantiveram relações de retroalimentação com as pesquisas artísticas e filosóficas da companhia. A peculiaridade do trabalho artístico realizado pela Societas Raffaello Sanzio está em borrar os limites entre a experiência cênica e o processo de aprendizagem, entre a atuação e a fruição, entre a criação artística e a produção de saberes.

Palavras-chave: Societas Raffaello Sanzio, Pedagogia do teatro, Teatro contemporâneo, Infância.

Abstract

This article discusses the theatrical experiences developed within the *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* founded by Societas Raffaello Sanzio in the 90s. Pedagogical activities at the *Scuola Sperimentale* had an experimental character and kept feedback relationships with the artistic and philosophical research of Societas Raffaello Sanzio. To sum up, this study recognizes that one of the peculiarities of the work produced by Societas Raffaello Sanzio is associated with weakening the limits between acting background and theatre pedagogy, between acting experience and learning processes, between acting and reception.

Keywords: Societas Raffaello Sanzio, Theatre pedagogy, Contemporary theatre, Childhood.

Apontada como um dos fenômenos mais importantes e radicais do teatro contemporâneo por teóricos como Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte e José Sanchez, apesar de já ter estado no Brasil em quatro ocasiões², a Societas Raffaello

¹ Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora substituta do Departamento de Artes Cênicas da UDESC.

² A Societas Raffaello Sanzio participou da 6ª edição do *Festival Porto Alegre em Cena*, em 1999, com o espetáculo *Oresteia (Una commedia Organica?)*, e da 13ª edição, em 2006, com o espetáculo infantil *Buchettino*. Na ocasião da sua vinda para *Porto Alegre em Cena* em 1999, a Raffaello Sanzio apresentou em São Paulo, no SESC Belenzinho e no SESC Pompéia, os espetáculos *Amleto* e *Oresteia*. Em 2013, a companhia apresentou no 20º *Porto Alegre em Cena* o espetáculo *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. O mesmo espetáculo foi apresentado em março de 2014 na primeira edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Sanzio ainda é conhecida de forma parcial ou superficial no meio artístico e acadêmico brasileiro. Um dos aspectos ainda pouco conhecidos é a sua relação com a infância.

A Societàs Raffaello Sanzio, desde a sua fundação³, em 1981, em Cesena (Itália), cria continuamente espaços de pesquisa e investigação da linguagem teatral com crianças e jovens. Esses espaços artístico-pedagógicos, que, além dos espetáculos, incluem a criação de escolas, *workshops*, festivais e residências artísticas, têm um caráter experimental e laboratorial e mantêm uma relação de retroalimentação com as pesquisas artísticas e filosóficas da companhia. Os percursos formativos que acontecem nestas práticas são importantes fontes de experimentação de procedimentos criativos.

O conjunto de fatores e características que faz com que a Societàs Raffaello Sanzio seja apontada como um dos fenômenos mais importantes e radicais do teatro contemporâneo é precisamente o que torna original o trabalho que desenvolve há mais de vinte anos com crianças. O impacto gerado pelas imagens produzidas nos espetáculos, a radicalidade das experiências de linguagem, a presença de animais, máquinas e pessoas com corpos singulares que expõem sua nudez em cenas violentas em espetáculos como *Oresteia* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi* (1999) inserem a companhia num âmbito que normalmente não vem associado ao universo infantil. Apesar disso, a criança ocupa um lugar central nas práticas e no discurso da Societàs Raffaello Sanzio, e é vista não apenas como aprendiz, mas como guia para a atuação e a criação.

Além das diversas atividades voltadas para o público infantil, a criança está presente nos espetáculos adultos da Societàs Raffaello Sanzio desde 1999⁴. A infância, portanto, é vista no trabalho da Societàs Raffaello Sanzio por diversos ângulos. A criança é investigada por sua forma de se relacionar com a realidade e com a vida, inspirando, assim, modos de estar em cena nos espetáculos da companhia. A própria presença da criança na cena afronta a questão da representação pelo caráter de jogo, de *play* infantil, da sua atuação. As atividades voltadas para as crianças, por sua vez, ao mesmo tempo que possuem um aspecto formativo, são iluminadas por um modo infantil de lidar com arte, e não com um olhar ordenador típico do adulto. Como observa Guidi, as crianças “ensinam a nós adultos a esperança de estar em uma realidade que

3 A Societàs Raffaello Sanzio foi fundada por Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci e Paolo Guidi. Os três primeiros se mantêm na companhia.

4 O primeiro espetáculo da Societàs Raffaello Sanzio com crianças em cena é *Genesi, from de museum of sleep*. Dentre os mais recentes estão *Inferno* (2008), *Purgatorio* (2008) e *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010).

pode ser transfigurada, mudada ou vista através dos olhos de um imaginar, de uma imaginação que se torna imediatamente ação/pensamento.”⁵ (Guidi in Leone, 2011).⁶

Os procedimentos criativos desenvolvidos nas escolas, laboratórios e espetáculos infantis da Raffaello Sanzio fazem com que a criança esteja sempre no campo da experimentação, diluindo, assim, as fronteiras entre a pedagogia do teatro, o fazer artístico e a recepção. Estas experiências põem em jogo não somente a arte que é feita para crianças, ou o ensino de arte para crianças, mas a própria noção de infância.

Scuola Sperimentale di Teatro Infantile⁷

A *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* criada por Chiara Guidi em 1995, foi a semente de todo o trabalho posterior da Societas Raffaello Sanzio dedicado à infância. A escola foi proposta em três módulos⁸ que aconteceram entre 1995 e 1997, sempre no *Teatro Comandini*⁹, e foram oferecidos à comunidade de forma gratuita. Cada módulo teve um tempo diverso de duração e foi realizado com grupos diferentes de crianças com idades entre oito e dez anos.

A escola era um espaço de vivência do teatro voltado exclusivamente para as crianças, e do qual os pais e professores eram excluídos. Guidi (1996) afirma que nunca explicou aos adultos sobre o conteúdo do que era realizado nos encontros da escola, nem lhes foi permitido observar o que as crianças faziam quando entravam no teatro. Ela manteve uma relação direta com os pequenos, e as informações que chegavam aos pais eram sempre aquelas do ponto de vista infantil.

A primeira experiência na *Scuola* aconteceu entre os meses de novembro de 1995 e janeiro de 1996. Foram sete encontros de uma hora e meia cada um, com dois grupos de quinze crianças que se encontravam em dias diferentes. Cada encontro envolvia a participação de três ou quatro adultos, dependendo da demanda do encontro. No

5 [...] *insegnano a noi adulti la speranza di stare in una realtà che può essere trasfigurata, cambiata o vista appunto attraverso gli occhi di una immaginare, di una immaginazione che diventa immediatamente azione/pensiero.*

6 Todas as traduções de trechos em língua estrangeiras apresentadas neste artigo são de minha autoria.

7 A descrição e análise da experiência realizadas na *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* nos anos noventa é possível graças aos diários produzidos pela Societas Raffaello Sanzio, e lançados em forma de livros e documentários audiovisuais sobre os dois primeiros módulos da escola: *Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile. Anno I* e *Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile. Anno II*. O terceiro módulo da *Scuola* também possui um registro audiovisual que não foi lançado ao público. Foi possível ter acesso a este material na sede da companhia em abril de 2012.

8 Anno I, Anno II e Anno III.

9 Sede da Societas Raffaello Sanzio na cidade de Cesena.

Anno I, Guidi contou com a assistência de Paolo Guidi, Paolo Tonti, Chiara Bocchini, Adam Peter Brien, todos atores de espetáculos da Societas Raffaello Sanzio¹⁰.

Ao entrarem no teatro, as crianças eram recebidas pelos atores, já devidamente caracterizados conforme seus personagens, e inseridas imediatamente no contexto da ficção, sem explicações ou apresentações. A ambientação cênica, os objetos, bem como os figurinos dos atores, eram elaborados conforme o tema de cada encontro. Conforme Guidi, seu modo de falar e agir com as crianças era sempre categórico, cada ação e palavra sua estavam inseridas dentro da lógica dos argumentos dos encontros:

O meu “ser categórica” era exageradamente – mas não infantilmente – atuado, apesar de tudo resultava real, da mesma maneira que em um jogo que, uma vez apreciado pelas crianças, era compartilhado e também atuado. O problema consistia, propriamente, na qualidade dessa atuação. A isto se reduzia a disciplina quando se fazia presente: a um divertimento da atuação.¹¹ (Guidi, 1996, p. 6).

O espaço do jogo e da ficção era pensado para envolver todos os sentidos da percepção e para que a consciência do ato teatral pudesse fluir naturalmente e de forma direta em cada criança. Para isso, as crianças eram inseridas no contexto teatral por meio da experiência e da vivência direta da cena. Sem a realização de qualquer exercício preparatório, jogos teatrais ou improvisações, eram levadas a agir no espaço da ficção, da ritualização e do jogo. Para Guidi, “o teatro é o lugar onde, se a ficção é conscientemente jogada, pode-se experimentar um outro mundo. O teatro dá as provas daquilo que se conta, porque se experimenta efetivamente. O jogo dá às crianças a possibilidade de transformar em ação a imaginação: somente quem entra no jogo pode ‘ver.’”¹² (Guidi, 2011b).

Para proporcionar esse ambiente de experimentação, o espaço da escola era dividido em três zonas. A primeira zona, uma espécie de portal, era o lugar onde as crianças conheciam o tema do encontro e vestiam seus figurinos. Os figurinos eram

10 A participação de atores do repertório da companhia também aconteceu nos outros módulos, como a de Loris Comandini, o ator com síndrome de Down que fez Agamenon em *Oresteia* (1995), no *Anno II* da escola.

11 *Il mio essere categorica era smaccatamente – ma non puerilmente – recitato, ciò nondimeno risultava reale, alla stessa stregua di un gioco, che, una volta apprezzato dai bambini, veniva condiviso e altrettanto recitato. Il problema consisteva, appunto, nella qualità di questa recitazione. A questo si riduceva la disciplina, quando questa si affacciava: a un divertimento della recitazione.*

12 *Il teatro è il luogo dove, se la finzione è consapevolmente giocata, si può sperimentare un altro mondo. Il teatro da le prove di ciò che si racconta, perché lo si sperimenta effettivamente. Il gioco dà ai bambini la possibilità di trasformare in azione l'immaginazione: solo chi entra nel gioco può 'vedere'.*

brancos e jamais foram lavados, pois continham as marcas deixadas pelas atividades, que envolviam tinta, carvão, argila, funcionando como uma espécie de registro das experiências de cada encontro.

A segunda zona era uma zona fechada. Muitas vezes, as crianças precisavam abrir uma passagem para entrar nela. De dentro do espaço provinha um som, um ruído, uma música. O ambiente, criado conforme o argumento de cada encontro, sempre estava ligado ao imaginário infantil: uma cabana, uma casinha, um refúgio. Era a zona da segurança, do conforto, onde estavam à disposição biscoitos, doces, tecidos, maquiagem, e as crianças podiam trazer coisas de casa como livros e desenhos. Nesse espaço as crianças recebiam a explicação do que seria realizado na próxima zona: as palavras, os cantos, os gestos e ações, que seriam úteis para enfrentar o desafio que as esperava na terceira zona, eram aprendidos e experimentados.

A terceira zona era a zona da luta, da conquista. Nas palavras de Guidi: “era o lugar do objetivo, do propósito conquistado mediante uma partitura sonora e coreográfica nem sempre correta e perfeita se bem que eu solicitasse constantemente uma precisão formal e o controle crítico daquilo que era executado.”¹³ (Guidi, 2006, p. 6). Assim, como a primeira zona, a terceira zona era um lugar desconhecido, imprevisível, não familiar. Nessa zona, ao contrário das duas anteriores, não havia espaço para observação, mas somente para a ação. As crianças que não se sentiam preparadas retornavam por um momento para a segunda zona e, então, voltavam para a terceira somente se quisessem estar envolvidas na ação.

O tema do *Anno I* da escola era o corpo humano. Sendo assim, cada encontro era pensado com o objetivo de explorar uma parte do corpo, não só fisicamente, mas também no plano simbólico e dramático. Para entender como funcionavam as três zonas, o quarto encontro, que explorou o tórax, será detalhado a seguir.¹⁴

Ao entrar na primeira zona do encontro “*Il torace*”, as crianças se deparam com um cubo de madeira, de cerca de 1,2 m de altura, que lhes desperta curiosidade. Em seguida, colocam seus figurinos e, em uma faixa branca de tecido amarrada ao redor do abdômen, escrevem com tinta preta, uma com a ajuda das outras, o nome de um

13 *Era il luogo dello scopo, della finalità conquistata mediante una partitura sonora e coreografica non sempre corretta e perfetta sebbene io richiedessi costantemente una esattezza formale e il controllo critico di ciò che veniva eseguendo.*

14 A descrição do encontro é realizada com os verbos no presente com o objetivo de re-presentificar a experiência. A descrição é realizada a partir da observação do vídeo e dos escritos de Chiara Guidi no diário da escola (ver Referências).

sentimento (ódio, raiva, amor, medo, terror, etc.). De repente, o cubo emite uma luz do seu interior, por pequenas frestas. De dentro do cubo se podem escutar algumas palavras que aos poucos se tornam inteligíveis: miocárdio, ventrículo, palavras ligadas ao coração. Trata-se, pois, de uma caixa torácica. As crianças exploram a caixa espiando pelas frestas, fazendo sons com as mãos em sua superfície. Dentro do cubo há uma figura vestida de preto, com uma meia calça de *nylon* que lhe cobre o rosto, que recita um texto médico sobre o coração. Ao seu lado, pendurada pelo pescoço há uma cabra morta e esfolada.

A segunda zona está ambientada no interior de um coração batendo. O lugar é fechado como uma caverna, todo vermelho repleto de fios e tubos que lembram veias e artérias. Em meio aos fios, há quinze espadas com as quais cada criança transforma-se em um cavaleiro medieval. Aos cavaleiros é explicada sua missão, enfrentar um dragão. Um dragão muito poderoso, mas que tem o coração fora do corpo. A única maneira de enfrentá-lo é atacar seu coração com as palavras “deves morrer!”. Todos empunham as espadas com convicção e gritam “deves morrer”.

Prontos para o desafio, os cavaleiros entram na terceira zona, na qual as crianças encontram o dragão que emite sons assustadores no canto da sala escura. O dragão é um ator que veste uma máscara negra ao redor dos olhos, uma calça e o peito nu. Ele maneja um lança-chamas que solta imensas labaredas que iluminam a sala. No centro da sala, há um grande coração incandescente de ferro pendurado e ligado ao dragão por um longo tubo de borracha. O coração de fogo solta um cheiro forte de fumaça e querosene na sala. As crianças, montadas em seus cavalos imaginários, avançam com suas espadas sobre o coração do dragão gritando: “deves morrer”. O dragão reage aos gritos se contorcendo e soltando sons de dor e angústia. As chamas diminuem. As crianças continuam a gritar e finalmente o dragão cai no chão, vencido. O corpo caído no chão emana um cheiro forte de suor e graxa. Uma espuma branca sai de sua boca.

As crianças retornam à segunda zona e são recebidas por uma figura vestida de negro que as conduz a um ritual. No centro da sala, um ator toca um instrumento de percussão construído com latões e outros objetos metálicos. A figura vestida de negro conduz o ritmo da caminhada das crianças, relacionando o som da percussão às emoções que as crianças levam escritas no abdômen. Depois de uma viagem por todas as emoções, as crianças são levadas novamente para a terceira zona onde se desenvolve um combate de espadas entre os cavaleiros.

A descrição desse encontro nos dá uma noção dos elementos que eram trazidos por Guidi para a criação do ambiente ficcional, vivido e experimentado sensorialmente pelas crianças, como o ambiente escuro iluminado pelas labaredas produzidas pelo dragão, a sensação tátil do fogo, o cheiro dos combustíveis, o som das batidas do coração, a música rítmica criada no ritual e a visão cruel da cabra morta sem coração. A qualidade do impacto gerado por estes e outros materiais usados nos encontros estava sempre ligada à sua própria materialidade e não somente ao valor simbólico atribuído a ele no contexto ficcional. Se, por um lado, esses materiais geravam experiências perceptivas, por outro lado, eram importantes para a composição da dramaturgia de cada encontro.

Na *Scuola Sperimentale*, como em outros trabalhos realizados pela Societàs Raffaello Sanzio, há uma espécie de subversão dos elementos de cena. Tanto nos espetáculos como nos laboratórios da companhia, os materiais de cena, os objetos e os corpos dos atores não são apresentados ao espectador/participante como a representação de algo ausente, mas como experiência física, sensorial da sua materialidade específica. Estes elementos, porém, são sempre retirados do lugar comum, da sua função habitual, para ganhar *status* de dispositivo disparadores de sensações e percepções psicofísicas.

O *Anno II* da *Scuola Sperimentale* propõe uma experiência que é ainda mais elaborada no que diz respeito à preparação dos materiais, à ambientação cênica e sonora, e também dramaturgicamente. A inspiração temática deste módulo envolve a aparição de personagens mitológicos, como o ciclope, o unicórnio e o sátiro, assim como a história bíblica da dança de Salomé.

Enquanto no *Anno I* havia a representação não literal e não realista das figuras e a criação de ambientes que geravam estranhamento, como no episódio do dragão, no *Anno II* a ambientação cênica e a representação dos personagens traziam um princípio de realidade ligado à potência das presenças colocadas em cena. Além da transformação do espaço do *Teatro Comandini*, da caracterização minuciosa dos personagens e da utilização de algumas das máquinas¹⁵ criadas para espetáculos adultos da companhia como *Oresteia* e *Giulio Cesare*, o segundo ano envolveu também a participação de animais e de atores com corpos singulares.

¹⁵ Um exemplo disso é o “animal máquina”, construído com pedaços de motor e peças de carro que se movia sozinho.

Nesses encontros as crianças conviveram com cavalos, ovelhas, touros, lidaram com animais mortos, interagiram com atores experientes e pessoas com características corporais e mentais fora dos padrões considerados normais¹⁶. Esta combinação resultava em experiências significativas para as crianças, pois envolviam o ultrapassar de barreiras entre arte e vida, real e ficção; e elaborações sobre as questões de gênero, sobre a alteridade e a morte.

O espaço criado para a escola no *Anno II* se manteve o mesmo durante todos os encontros: uma espécie de tenda feita com tecidos brancos que era dividida em dois ambientes. No primeiro, havia uma mesa baixa em que as crianças sentavam em almofadas brancas. Este era o lugar onde as crianças colocavam seus figurinos brancos, faziam a maquiagem e ficavam sabendo do tema do encontro. O outro ambiente era onde as crianças recebiam as figuras que participavam de cada encontro. Todas as figuras eram brancas, como o cavalo, os cordeiros e o touro, ou vestiam figurinos brancos. Cada uma destas figuras tinha uma função específica relacionada ao contexto ficcional ligado ao tema do encontro e, através da observação e interação com estas figuras, as crianças aprendiam questões ligadas ao ritmo, ao movimento, à gestualidade, aos estados emocionais etc.

A criação da ambientação cênica e a participação das figuras, atores e animais, inserem as crianças dentro de um contexto ficcional que é sustentado pela potência da materialidade. A qualidade dos materiais utilizados na caracterização dos personagens e na cenografia, a ambientação sonora, bem como o impacto gerado pela presença de animais e atores exigem das crianças um tipo de participação que envolve todos os sentidos da percepção. Para Guidi, trata-se de um ambiente onde a criança pode exercitar suas habilidades de agir e pensar ao mesmo tempo, de estar sempre no limiar entre a realidade e a ficção:

Através dos exercícios e dos ambientes, as crianças se encontram dentro do teatro, respiram-no e se apropriam da disciplina teatral sem as cisões típicas do raciocínio. As crianças se fecham no teatro, ocupam-no, habitam-no, e, através das técnicas específicas e das regras do estar sobre um palco, são fascinadas. [...] Então, a criança não se apercebe nem mesmo de aderir ao que lhe é pedido, de tão radical que é sua participação, e o lugar lhe restitui aquela energia, e então a motiva, dando-lhe a consciência da invenção e da interpretação. Essa troca entre o lugar e a infância será imprevisível e sempre original, e determinará mudanças expressivas na pessoa, embora eu não busque a escalada ascensional do aprendizado.¹⁷ (Guidi, 2006, p.8).

16 Como, por exemplo, Loris Comandini, o ator portador de síndrome de Down que atuou o personagem Salomé, ou o anão que atuou um rei que esperava as crianças em seu enorme trono branco.

17 *Attraverso gli esercizi e gli ambienti i bambini si ritrovano dentro il teatro, lo respirano e si appropriano della*

Na *Scuola Sperimentale* não se buscou alcançar resultados artísticos ou pedagógicos estabelecidos *a priori*. Os desafios foram sendo criados conforme as reações e o envolvimento das crianças. A ficção, como afirma Guidi, era aceita pelas crianças como “*un nuovo vero*” no instante em que se ultrapassava o portão de entrada do *Teatro Comandini*. Apesar de Guidi, ao longo do processo, ter trabalhado, através da ficção, com questões técnicas de atuação, que muitas vezes envolveram repetição, ensaio e trabalho com textos, não houve explicações sobre as convenções, as regras e os signos teatrais, somente a vivência em si.

A infância do teatro

As pesquisas em torno da infância e da voz desenvolvidas pela Societàs Raffaello Sanzio (que são como tema dos dois festivais anuais produzidos pela companhia)¹⁸, conforme Guidi, têm uma raiz comum, que é a investigação sobre as origens do teatro. Essas pesquisas têm um caráter essencialmente prático e são regidas pela busca de procedimentos que possibilitem a realização de um teatro que aja diretamente em todos os sentidos da percepção, um teatro não dominado pela palavra enquanto fala ou discurso. Voz e infância relacionam-se no trabalho da companhia devido à condição do infante, que literalmente significa “o que não fala”, ou seja, “a condição de quem está fora da linguagem”.

Nos anos oitenta e noventa do século XX, a pesquisa sobre a origem do teatro se traduziu na forma do manifesto iconoclasta que orientou as experiências artísticas da Raffaello Sanzio, e na busca de inspiração no teatro pré-trágico, ou seja, um teatro anterior à palavra. A partir de então, a investigação da origem do teatro, ou a “infância do teatro”, tem gerado desdobramentos em diversos níveis na prática artística da companhia, que se configuram como mecanismos e procedimentos que se arti-

disciplina teatrale senza i distacchi tipici del ragionamento. I bambini si segregano nel teatro, lo occupano, lo abitano, e, attraverso le tecniche specifiche e le regole dello stare su un palco, ne sono affascinati. (...) Quindi il bambino non si accorge neppure di aderire a ciò che gli viene chiesto, tanto è radicale la sua partecipazione, e il luogo gli restituisce quell'energia, e quindi la motiva dandogli la consapevolezza dell'invenzione e dell'interpretazione. Questo scambio tra luogo e infanzia sarà imprevedibile e sempre originale, e determinerà cambiamenti espressivi nella persona sebbene che io non ricerchi la scalata ascensionale dell'apprendimento.

18 Os dois festivais realizados pela Raffaello Sanzio no *Teatro Comandini* foram idealizados por Chiara Guidi como um espaço de experimentação e investigação em torno da infância e da voz que são os principais focos de suas pesquisas. O *Puerilia – Festival di Puericultura Teatrale* e o *Mantica* consistem em espaços de troca para aqueles que têm interesse em discutir, refletir, fruir e experimentar questões ligadas a estas pesquisas. A programação dos festivais envolve laboratórios práticos, espetáculos, instalações, festas, concertos musicais, projeções de filmes e encontros com artistas e especialistas de outras áreas como psicólogos, psiquiatras e professores.

culam entre si sempre com o objetivo de despertar, igual e simultaneamente, todos os sentidos da percepção: o ato de colocar animais em cena; a “presença objetiva” dos corpos singulares de atores e não-atores; a exploração de diversas linguagens artísticas. A questão da origem aparece, ainda, como pesquisa temática na exploração cênica de mitos, textos litúrgicos e clássicos da dramaturgia e literatura ocidental.

A pesquisa do teatro na sua origem, de acordo com Guidi, diz respeito ao desejo de realizar obras capazes de atingir o espectador através de estímulos aos sentidos da percepção, gerando, assim, processos de produção de sentidos diversos daqueles gerados pelo entendimento racional a partir de códigos fornecidos pelo texto e pelo significado das palavras: “é alguma coisa que existe antes mesmo de transformar-se em linguagem, que existe além de uma lógica apurada e que se entrega ao espectador, que completa com o seu olhar aquilo que ocorre no palco.”¹⁹ (Guidi in Mancini, p. 1).

As atividades em torno da infância e da voz, como os laboratórios, os espetáculos, as escolas e os festivais são o campo de pesquisa de Guidi no qual ela desenvolve a ideia e a prática de um tipo de teatro que não está sob o domínio da literatura dramática, e nem da palavra:

A voz é aquela parte que não se vê e, todavia, vive além do significado. A minha tentativa é aquela de suspender sempre o significado das palavras – sobretudo dos textos com os quais trabalho – para colocar sobretudo em ato uma visão da voz, ter uma ideia antes mesmo de um significado das palavras que são usadas. A voz é uma matéria, plasmável e modelável, que deve ser conhecida. Devem ser conhecidas nem tanto as capacidades da voz, mas os seus limites. Esta voz, eu a vejo de modo muito similar a uma visão de teatro, de infância do teatro – dando à palavra infância o mesmo significado que dei antes: alguma coisa que une imediatamente a imagem e o pensar. O fato de que a voz, no momento em que a coloco em jogo, não se apoie sobre o significado das palavras, mas sobre o som que emite, sobre os limites do próprio som, a faz aparecer de modo muito similar a uma criança que não raciocina imediatamente, mas *imagina* e *raciocina*, e existe uma diferença substancial em relação ao modo da percepção numa idade adulta.²⁰ (Guidi in Mancini, p. 2).

19 *È qualcosa che esiste ancora prima di trasformarsi in linguaggio, che esiste aldilà di una logica appurata e che si consegna allo spettatore che completa con il suo sguardo ciò che avviene sul palcoscenico.*

20 *La voce è quella parte che non si vede e, tuttavia, vive aldilà del significato. Il tentativo mio è quello di sospendere sempre il significato delle parole – soprattutto dei testi con i quali ho a che fare – per mettere soprattutto in atto una visione della voce, avere un'idea ancora prima di un significato delle parole che vengono usate. La voce è una materia, plasmabile e modellabile, ma va conosciuta; vanno conosciute non tanto le capacità della voce, quanto i suoi limiti. Questa voce la vedo molto simile a un pensiero di teatro, di infanzia del teatro – dando alla parola infanzia il significato che ho dato prima: qualcosa che unisce immediatamente l'immaginare e il pensare. Il fatto che la voce, nel momento in cui la metto in campo, non si appoggi sul significato delle parole ma sul suono che emette, sui limiti del proprio suono, la fa apparire molto simile ad un bambino che immediatamente non ragiona ma immagina e ragiona, e c'è una differenza sostanziale rispetto al modo della percezione in un età adulta.*

Diante da busca por transformar a palavra em visão, a criança com sua forma particular de perceber o mundo torna-se para Guidi uma referência por sua capacidade de imaginar e raciocinar ao mesmo tempo, por sua capacidade de “ver” com todos os sentidos da percepção:

[...] o teatro é o lugar do olhar por excelência e é interessante ver como este olhar possa ser alguma coisa de tátil, de olfativo, de auditivo, um olhar transferido esquizofrenicamente em outras partes do corpo, mais próximo de uma ideia de *play*, de jogo infantil, quase.²¹ (Guidi in Mancini, p. 1).

O trabalho desenvolvido pela Societàs Raffaello Sanzio com crianças não tem como objetivo encontrar uma linguagem cênica adequada à infância, mas investigar na prática, através da convivência artística com as crianças, novas formas de lidar com a realidade.

Referências

GUIDI, Chiara. **Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile – Anno I**. Cesena, 1996.

_____. **Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile – Anno II**. Cesena, 1997.

_____. Puerilia – Material de divulgação. 2011(b). Disponível em: <<http://www.undo.net/it/evento/116559>> Acesso em: 25 set. 2012.

LEONE, Francesca. Entrevista a Chiara Guidi. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DpmxYHuZVmQ>> Acesso em: 20 jan. 2011.

MANCINI, Azurra. Entrevista a Chiara Guidi. **L’orientale Web Magazine** – Università degli Studi di Napoli. Disponível em: <<http://magazine.unior.it/ita/content/societas-raffaello-sanzio-intervista-chiara-guidi>> Acesso em: 30 maio 2012.

Material audiovisual

Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile – Anno I. Societàs Raffaello Sanzio, Chiara Guidi, Romeo Castellucci. U-matic, 58’, cor, 1996.

Diario della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile – Anno II. Societàs Raffaello Sanzio, Chiara Guidi, Romeo Castellucci. U-matic, 49’, cor, 1997.

Registro audiovisual do terceiro ano da *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile*.

²¹ *Il teatro è il luogo dello sguardo per eccellenza ed è interessante vedere come questo sguardo possa essere qualcosa di tattile, di olfativo, di uditivo, uno sguardo trasferito schizofrenicamente in altre parti del corpo, più vicino ad una idea di play, di gioco infantile, quasi.*