

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

# LE PLAT DU JOUR E A CRIANÇA NO TEATRO

---

A troca de olhares entre artista e espectador

**Douglas Litaldi Basso**

**Novembro de 2015**

Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos sob orientação da Profa. Dra. Cláudia Fazzolari.

# LE PLAT DU JOUR E A CRIANÇA NO TEATRO

## A troca de olhares entre artista e espectador <sup>1</sup>

Douglas Litaldi Basso <sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo parte da pesquisa do histórico da companhia de teatro Le Plat Du Jour, fundada em 1992, quando esta estabelece como principal elemento de suas ações a adaptação dos clássicos infantis para o teatro através dos seus processos criativos e das experiências do público diante de seus espetáculos. Discute as intencionalidades das propostas de trabalho da equipe, abordando as impressões e o diálogo estabelecido entre público e artistas antes e depois de suas apresentações.

**Palavras-chave:** Le Plat du Jour; Teatro; Teatro Infantil; Estética; Contos.

### ABSTRACT

This article starts on the research of Let Plat Du Jour company's history, founded in 1992 when it establishes as the main element of its actions, the children's classic adaptations to the theater through the creative process and viewers experiences in their shows and intends to discuss the intensionalities of the crew's work proposals, considering the impressions and the dialog between artist and public before and after the presentations.

**Key words:** Le Plat Du Jour; Theater; Children's Theater; Esthetics; Tales.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra Cláudia Fazzolari

<sup>2</sup> Douglas Litaldi Basso é ator, designer gráfico e produtor cultural. Graduado em Desenho Industrial na USJT (2005-2008), arte dramática na FASCS (2011-2014), pós-graduado em marketing no Instituto Mauá de Tecnologia (2010) e aluno do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos no CELACC, ECA-USP (2014-2015).

## RESUMEN

Ese artículo sigue el histórico de la compañía de teatro Le Plat Du Jour, fundada en 1992, cuando si establece como principal elemento de sus acciones la adaptación de los clásicos infantiles para teatro por medio de sus procesos creativos y experiencias del público, y intenciona hablar acerca de las intencionalidades de las propuestas del trabajo del equipo, frente las impresiones y el diálogo entre público y artistas ante y después de una presentación.

**Palabras clave:** Le Plat du Jour; Teatro; Teatro Infantil; Estética; Cuentos.

### 1. Introdução

Hoje adultos, somos capazes de descrever o impacto de certas imagens teatrais que, quando captadas, décadas atrás, nos causaram forte impressão, o que fez com que permanecessem tantos anos gravadas na memória. Na época, provavelmente não saberíamos bem dizer por que essas imagens eram tão envolventes, pois não éramos ainda capazes de operar tal nível de explicitação, mas essa insuficiência nem de longe constituía obstáculo à apreciação e ao encantamento. (PUPO, 1999, p. 340)

Neste artigo, como no raciocínio exposto na epígrafe, pretende-se refletir sobre o teatro infantil, sua relação com o espectador e a formação de público a partir da vivência construída entre o artista e a plateia, acompanhando como o público interfere na criação artística, especificamente no âmbito do teatro infantil. Utilizou-se para o estudo os trabalhos e a trajetória da Cia. Le Plat Du Jour, companhia brasileira de teatro fundada em 1992 que desenvolve principalmente montagens voltadas para o público infantil.

Sabe-se que o teatro brasileiro sempre esteve atento aos movimentos da sociedade. As alternâncias no quadro das classes sociais, as revoluções, a religiosidade e as mudanças políticas interferiam nas questões estéticas e nos temas que as peças abordavam, o que se dava desde o teatro como puro entretenimento até a utilização dele como questionamento político e filosófico. Na atualidade, o teatro apresenta muitas fontes para o trabalho de

criação e é composto por muitos estilos e espaços cênicos, que vão de palcos italianos a locais alternativos.

O público sempre participou na construção dos caminhos do teatro brasileiro. No país, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 na cidade de São Paulo, foi um transformador do cenário nacional de teatro, estimulando a encenação moderna no país e a profissionalização artística. Começou com o desejo do empresário italiano Franco Zampari em abrir espaços para o teatro amador na capital do Estado.

Franco Zampari e sua esposa reuniram em sua casa industriais italianos e intelectuais paulistanos e criaram a Sociedade Brasileira de Comédia, uma entidade sem fins lucrativos, e em 1948 fundaram o TBC. Embora o teatro tenha passado por algumas crises (a principal delas começou em 1956, com problemas financeiros, artísticos e de repertório, que não receberam nenhum tipo de assistência do poder público, em suas instâncias municipal, estadual e federal, para o desenvolvimento da companhia), funcionou como uma companhia relativamente estável na renovação estética do teatro brasileiro e na profissionalização dos atores.

A estreia do TBC dá-se em 1948, com as apresentações de *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, por Henriette Morineau, em francês, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita. Seguiram-se outras produções de amadores até que, em 1949, o conjunto se profissionaliza, lançando *Nick Bar... Álcool*, *Brinquedos*, *Ambições*, de William Saroyan, sob a direção de Adolfo Celi.

Assim, a trajetória do TBC ilustra a interferência que o público tem nas produções teatrais, mas pouco se diz sobre a produção infantil e sobre a influência que esse espectador tem nesse tipo de produção.

A Cia. Le Plat Du Jour, objeto de estudo desta pesquisa, montou seu primeiro espetáculo infantil em 2001, *Chapeuzinho Vermelho*, e depois disso já montou outros oito espetáculos infantis. O último estreou no primeiro

semestre de 2015, Cinderela Lá Lá Lá, em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil até 30/01/2016.

A pesquisa relatada a seguir utiliza a trajetória da companhia para estudar a relação entre a criança e a produção teatral originalmente criada para ela, e como esse público consegue interferir na criação artística de cada espetáculo.

Além disso, serão utilizadas como marco teórico obras de John B. Thompson, Marilena Chauí, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Valmor Beltrami.

## **2. O Teatro Infantil e suas relações com o público**

Ainda hoje, o teatro procura fincar suas raízes na cena contemporânea, mantendo-se como arte viva de relação entre os homens, em meio a um mundo altamente tecnológico composto por internet, redes sociais, e celulares, entre outros meios de interlocução.

Desde a década de 1950, o teatro infantil no Brasil passa por um processo de amadurecimento. Foi nessa década que o processo de investigação das possibilidades de interação com o público sofreu uma transformação, além de avançar com descobertas temáticas e dramáticas que foram sendo delineadas por experiências institucionais.

Em 1937 se estabelece a Comissão de Teatro Nacional, sob o governo Getúlio Vargas, com a criação de um órgão que tinha como finalidade o estudo e o assentamento das bases da reorganização do teatro nacional, sendo um dos principais objetivos desta empreitada pensar o teatro para crianças com mais atenção. Entre as propostas voltadas para esse segmento estavam presentes: a permissão para que o teatro para crianças e adolescentes fosse representado tanto por crianças quanto por adultos; a vivência da representação durante a infância para que houvesse uma identificação de futuros profissionais para as artes teatrais; a compreensão do

teatro infantil como uma potente ferramenta educativa, prestando-se não só à formação artística como também ao trabalho pedagógico; fomento à literatura teatral infantil e incentivo às peças teatrais infantis em todas as escolas; e o trabalho com peças de teatro infantil representadas fora da escola, compreendidas como diversão pública.

Como resultado de tais iniciativas deu-se a publicação do Decreto-Lei no. 92, de 21 de dezembro de 1937, do Ministério da Cultura, do qual se destacam os seguintes propósitos:

Art. 3º Compete ao Serviço Nacional de Teatro:

- a) Promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) Organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;
- c) Orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações. ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros;
- d) Incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) Promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;
- f) Estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) Fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) Providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.

Sabe-se que a proposta da comissão não atingiu todos os seus objetivos, mas foi fundamental na consolidação do teatro infantil por fomentar a

transposição desse teatro amador para uma arte que deveria ser incentivada e estudada no país.

Porém, esse mesmo processo ainda segue lentamente, como apontado nos estudos da pesquisadora Maria Lúcia Pupo, especialmente na obra *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo na década de 1970*, que analisa trabalhos muito diferentes encenados nas últimas quatro décadas em diferentes regiões do país. Grupos em que os trabalhos tornaram-se referência nessa linguagem e produções marcadas por dificuldades e precariedades.

Essas precariedades baseiam-se, ainda hoje, em visões equivocadas e/ou preconceituosas dessa categoria teatral, com produções que não buscam qualquer aprimoramento estético, o que se observa em cenários e figurinos sem um conceito definido e fabricados de forma despreocupada com a qualidade, por acreditar-se que essa estética pode ser negligenciada, já que o público é considerado menos exigente tanto na questão artística como na avaliação da dramaturgia:

Dentre os problemas que aparecem com frequência se destacam: enredos mal construídos, em que predomina o discurso verbal impedindo o desenvolvimento da ação dramática; a incorporação do ritmo do videoclipe, a correria, a movimentação desenfreada [...]. (BELTRAME, 2015, p. 41)

Diante das atuais circunstâncias, existe uma resistência de profissionais ligados à atividade teatral, que o consideram como uma linguagem para atores em início de carreira, despreparados ou dotados de pouco talento, assumindo a ideia de que com esse teatro não é possível o reconhecimento do trabalho do ator e/ou a sua projeção profissional.

Em contrapartida existem grupos e diretores, como a Cia. Le Plat du Jour e o diretor Vladimir Capela, que desenvolvem trabalhos diferentes desse tipo de leitura, buscando o aprimoramento estético e dramático em suas obras. Seguindo pelas formas mais investigativas de trabalho, como teatro com texto ou sem texto, a criação de idiomas próprios ou o uso econômico da palavra; é uma dramaturgia que busca uma unidade temática e visual. Música e sons marcam a partitura de ações e incidem sobre a

dramaturgia. Há também o trabalho corporal do elenco na pesquisa pela precisão, limpeza de gestos e do jogo de cena, entre outros experimentos. Nessa dramaturgia, a proposta é construir algo que possua conceitos e pesquisa. De acordo com Pupo (1999, p. 340), “Vladimir Capella e Osvaldo Gabrieli concretizam cenicamente aquilo que querem transmitir, sem abrir qualquer concessão em prol de uma pretensa facilidade de recepção da plateia”, fugindo das montagens compostas por uma linguagem infantilizada e do julgamento de que o público infantil não consegue absorver e assimilar trabalhos mais complexos.

Apontada como referência em textos de grande interesse pelos pesquisadores da área e fundamental para a consolidação de estudos desse segmento, a escritora e dramaturga brasileira Maria Clara Machado, na década de 1950, escrevia obras com mensagens intrínsecas, como o texto *Pluft – o fantasma*, que através da história da personagem com medo de gente questiona pontos como o preconceito, atraindo tanto os pais quanto as crianças. Nessas obras, a autora buscava uma trama mais consistente e menos autoexplicativa, fugindo do estereótipo de textos simplistas que questionavam a capacidade de entendimento das crianças.

Mais que nunca, refletir sobre as funções do teatro, hoje, implica pensá-las enquanto polo distinto da padronização cultural que nos domina, e fazê-lo independentemente da faixa etária do público. Uma vez que todo esse quadro nos leva a constatar os efeitos perversos da destinação exclusiva de espetáculos teatrais para a infância, propomos a defesa da superação da especificidade do teatro infantil. Para tanto, seria necessária uma mudança no eixo de abordagem dos responsáveis pelo evento teatral. Ao invés de canalizar as preocupações em torno de uma formulação adequada a uma determinada idade, caberia, antes de mais nada, refletir sobre as peculiaridades do caráter propriamente artístico do teatro que se pretende fazer. (PUPO, 2000, p. 338)

Na fala de Pupo, percebe-se um permanente questionamento e a necessidade de reflexão sobre os objetivos de um espetáculo para o público infantil, propondo que os espetáculos devem ser independentes da faixa etária da plateia, fazendo com que a estética fuja daqueles antigos modelos de um teatro extremamente infantilizado. Semelhante proposta encontramos nos

espetáculos escritos por Maria Clara Machado. Com mais de vinte e cinco peças de teatro escritas com densidade dramática e muita inventiva, encontramos *O boi e o burro a caminho de Belém* (1953), que é a primeira peça escrita pela autora; *Pluft, o fantasminha* (1955) - a obra mais encenada da autora e ganhadora de prêmios como o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em sua primeira montagem, sendo considerada pela própria Maria Clara Machado como sua obra mais completa; e *Jonas e a baleia* (2000), que é a última peça de sua autoria. As conclusões de Pupo são construídas sobre a formatação de estudos sobre espetáculos que têm marcado a história do teatro infantil no Brasil, justamente aqueles que fogem de estereótipos e buscam uma outra linguagem e forma de pesquisa, uma outra forma de trabalho, que conquistam o público por sua qualidade técnica e pela carga artística e poética apresentada pelo projeto. Segundo a própria pesquisadora:

[...] mesmo que muitas metáforas não cheguem a ser decodificadas em toda sua carga poética, ela terá sido surpreendida e interpelada através do mergulho em uma ficção elaborada com extremo cuidado artístico, ampliando assim, de modo sensível, suas referências sobre si mesma e sobre os outros.” (PUPO, 1999, p. 340)

A criança está preparada para absorver o espetáculo a partir do momento em que ele é desenvolvido tecnicamente e artisticamente pelo compromisso da companhia com o público.

Atualmente, no Brasil, diversos grupos de trabalho teatral, espalhados por todo o país, buscam características próprias para realizar seus espetáculos e ganham destaque por sua qualidade técnica e artística. Em São Paulo temos a já citada Cia. Le Plat Du Jour, o Grupo XPTO, a Companhia Pia Fraus e os trabalhos de diretores e dramaturgos como Vladimir Capela e Karen Acyoli. No Rio de Janeiro os Atores de Laura, o Teatro Diadokai, a Cia. Preto no Branco. Em Santa Catarina, grupos como Teatro Sim... Por Que Não?, de Florianópolis, a Companhia Tespis, de Itajaí, e o Unicórnio, de Joinville. São alguns exemplos entre tantos outros. Com suas singularidades, esses artistas criadores se distanciam dos moldes de teatro infantil realizado no passado e trazem temáticas que permitem ao público se relacionar com o espetáculo a partir de suas próprias experiências. Esses artistas também questionam a

estrutura italiana, que separa público e palco, estreitando o contato entre ator e público, de modo que este deixa de ser um mero espectador da obra teatral.

É esse público participante que Chauí tenta representar em sua obra quando cita Merleau-Ponty.

Por isso, diz Merleau-Ponty, não se pode ir ao museu e à biblioteca como ali vão espectadores, para contemplar sob uma luz mortífera obras penduradas em paredes, cercadas de vidros protetores, livros enfileirados em estantes mal iluminadas e poeirentas, esquecendo as dores e alegrias, os conflitos e as descobertas, a solidão e a solidariedade que lhes deram existência. É preciso ir ao museu e à biblioteca como ali vão artistas e pensadores, para participar das lutas e aventuras, das venturas e desventuras, dos infortúnios e glórias do trabalho da criação e da descoberta, da retomada do passado para a invenção do futuro. (CHAUI, 2006, p. 122).

Essa participação ativa permite que a experiência seja complementada com a troca entre os lados, artista e espectador, e que a vivência de novas experiências encontre eco entre a criação e a recepção, formulando assim uma memória e estimulando a fruição bilateral.

### **3. Cia. Le Plat du Jour**

A Cia. Le Plat Du Jour, fundada por Alexandra Golik e Carla Candiotto, nasceu fora do país, em 1992, quando as atrizes faziam especialização na França, e há vinte anos tem sua sede na cidade de São Paulo. Trabalha principalmente na adaptação dos contos tradicionais da literatura infantil para teatro.

Atualmente, a companhia conta com treze montagens, sendo nove espetáculos para o público infantil e quatro para adultos, e um público estimado de quarenta mil pessoas por ano nos últimos cinco anos, segundo o levantamento da companhia realizado em 2014.

Além das atrizes fundadoras, atualmente a trupe é composta pelas atrizes Adriana Telg, Antoníela Canto, Aline Moreno, Beatriz Diaféria,

Bebel Ribeiro, Cynthia Falabella, Erika Puga, Flávia Strongolli, Helena Cerello, Junia Magi, Natália Presser, Natália Vooren, Paula Flaibann, Renata Bruel, Renata Maia, Veridiana Toledo e Vivian Bertocco, envolvidas diretamente no processo criativo e nas montagens da companhia.

Percebe-se assim a formação por atrizes, dado relevante para a compreensão dos espetáculos formulados pelo grupo. De acordo com Alexandra Golik (2015) “Isso aconteceu espontaneamente, depois fomos vendo que o mundo era formado em sua grande maioria por ‘Clubes do Bolinha’, por isso tomamos a decisão de sermos o ‘Clube da Luluzinha’, um feminismo bem-humorado”<sup>3</sup>.

Aliás, o bom humor sempre está presente nas soluções cênicas e nos textos da companhia, humor que advém do olhar das diretoras da companhia, palhaças com larga experiência nesse ofício (incluindo cursos em diversos países e oito anos de trabalho no grupo Doutores da Alegria, uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que há 23 anos promove as relações humanas e qualifica a experiência de internação em hospitais por meio da visita contínua de palhaços profissionais especialmente treinados em São Paulo e no Recife). São também muito presentes nos espetáculos o uso diversificado de onomatopeias, as técnicas de mímica, o teatro físico e a *commedia dell’arte*, que contribuem para os pontos fortes do grupo, que são a interpretação e a desenvoltura das atrizes-palhaças, ao se desdobrarem em diversos papéis em cena, em todos os espetáculos.

Imprimindo o olhar irreverente das intérpretes-palhaças, a Cia Le Plat Du Jour busca ampliar as leituras diante dos clássicos da literatura infantil tocando em questões contemporâneas e questionamentos vividos pelas crianças, instigando o público à reflexão sobre temas como a agressividade, a relação com os pais, a sexualidade e o afeto e tantas outras ambivalências. A proposta é de que essa reflexão não seja feita só pelas crianças, mas também por adultos, pais e educadores, por isso a companhia define o seu trabalho

---

<sup>3</sup> GOLIK, Alexandra. **Alexandra Golik**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Douglas Litaldi. São Paulo: Celacc, 2015. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida para a realização deste artigo.

como um teatro infantil também para adultos, permitindo que a experiência possa ser vivenciada em conjunto por todos.

Elencamos abaixo a relação dos espetáculos montados pela companhia e suas principais premiações em duas décadas de trabalho.<sup>4</sup>

Espectáculos infantis:

- **Chapeuzinho Vermelho:** Texto Le Plat du Jour, Direção Fernando Escrish; Prêmio APCA 2001 – Melhor Espectáculo Infantil; participação do Festival Teatrália em Madrid na Espanha.
- **Os Três Porquinhos:** Texto Le Plat du Jour, Direção Alexandre Roit; Prêmio APCA 2003 - Melhor Texto Adaptado; Prêmio Coca Cola FEMSA de Teatro 2003 – Melhor Direção e Melhores Atrizes (Alexandra Golik e Carla Candiotto).
- **Aladim e a Lâmpada Maravilhosa:** Criação conjunta com a Cia Théâtre Sans Fronthières. Turnê pela Inglaterra, Escócia, Irlanda, França e China.
- **João e Maria:** Texto e Direção Le Plat Du Jour; Prêmio Coca Cola FEMSA de Teatro 2007 – Melhor cenário.
- **Peter Pan e Wendy:** Texto Le Plat du Jour, Direção Pedro Pires; Prêmio APCA 2007 e Prêmio FEMSA de Teatro 2007 - Melhor Atriz (Alexandra Golik).
- **Pinóquio:** Texto e Direção Le Plat Du Jour; Indicação Prêmio Coca Cola FEMSA de Teatro para Melhor Texto Adaptado, Melhor Ator Coadjuvante e Melhor Cenário, 2009.
- **Alice no País das Maravilhas:** Texto e Direção Le Plat Du Jour; indicação Prêmio Coca Cola FEMSA Melhor Figurino e junção de Técnicas Circenses e Teatro, 2009.
- **Rapunzel:** Texto e Direção Le Plat du Jour, 2014.
- **Cinderela Lá Lá Lá:** Texto e Direção Le Plat du Jour, 2015.

Espectáculos adultos:

---

<sup>4</sup> Material fornecido pela própria companhia elencando suas montagens e suas respectivas premiações em sua trajetória de criação.

- **As Filhas De Lear:** texto Le Plat Du Jour, direção Gabriel Buendia.
- **Insônia:** texto Alexandra Golik, direção Le Plat Du Jour e Alexandre Roit.
- **O Poço:** texto Alexandra Golik, direção Sandro Sorelli, Prêmio Myriam Muniz de Teatro.
- **Vilcabamba:** texto Alexandra Golik, direção Gabriel Buendia.”

#### 4. Construindo o espetáculo

Em entrevista com as artistas-criadoras da companhia, percebe-se a defesa de uma proposta que, ao iniciar cada trabalho, consegue materializar um espetáculo que deve não apenas agradar a criança, mas também enriquecer sua experiência com o adulto que a acompanha, para que então ambos possam ter uma vivência conjunta e o processo se distancie das montagens infantilizadas. Esse discurso se assemelha à proposta de Pupo, sobre teatro para crianças: “Todos – crianças, jovens, adultos e terceira idade, de acordo com suas diferentes possibilidades de apreciação – chegam a viver momentos de grande prazer na plateia desse espetáculo.” (1999, p. 339-340). A autora destaca a importância da superação da especificidade do teatro infantil, em que a criança deve deixar de ser considerada como um espectador sem referências, permitindo-se que utilize seu histórico e seu próprio repertório para reflexão sobre a obra.

Acho necessário, a criança tem de viver o que lê em casa. Se a gente faz uma releitura de um conto de fada, as crianças que conhecem a história pensam sobre o que já imaginaram e comparam com o que a outra pessoa imagina. Quando a gente monta um conto no teatro, estuda muito. A figura do homem não é tão valorizada na peça Rapunzel. Esse conto fala de amor e ódio, da possessão da mãe, da soberba. A bruxa como mãe é muito vaidosa, o que faz com que ela crie Rapunzel para si mesma... Cinderela tem um ofício, uma profissão de que ela

gosta, não é uma menina que espera o príncipe encantado. (CANDIOTTO, Carla, 2015 – depoimento)<sup>5</sup>

O repertório das crianças é a justificativa da companhia para a escolha de trabalho com os clássicos, mas é importante destacar, como afirma Candiotto, que a encenação não deve se prender simplesmente à forma como foi escrito originalmente. As montagens devem ser entrelaçadas com o contexto social em que são inseridas no momento em que será constituído o espetáculo. Se pensarmos que o teatro sempre se moldou às questões sociais de seu tempo, discutindo religião, política e as diferenças entre classes sociais, de acordo com o momento histórico em que a sociedade se encontrava, o mesmo pode ser aplicado ao teatro infantil, abordando discussões que estejam inseridas no universo da criança.

Essa preocupação com o contexto atual dos papéis, de modo diferente dos padrões preestabelecidos, pode ser percebida nas montagens da Cia. Le Plat Du Jour, que apresentam princesas envolvidas em contextos contemporâneos e com outros objetivos além do casamento, deixando de lado os estereótipos e permitindo que o público crie uma maior identificação e empatia com as personagens.

Outro aspecto abordado pelo trabalho da companhia é o distanciamento entre os contrapontos do bem e do mal, o que permite que cada personagem possua ambivalência de sentimentos e seja construída em muito mais camadas, estilo adotado para tornar a personagem mais verossímil e mais interessante para o público. Essa questão é discutida por Pupo e percorre toda sua obra:

A visão de mundo nitidamente maniqueísta que vem caracterizando não só o teatro, mas a produção cultural para crianças como um todo, tem sido tema de intensos debates dentro de parcelas significativas dos grupos envolvidos com um trabalho voltado para o público infantil. Na medida em que o conflito maniqueísta implica ausência absoluta de contradição interna, as personagens que nele estão envolvidas ou se acham enquadradas dentro do pólo de ordem (bem) ou do pólo de desordem (mal). Como tais, desconhecem qualquer modalidade de ambivalência de sentimentos e funcionam

---

<sup>5</sup> CANDIOTTO, Carla. Carla Candiotto: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Douglas Litaldi. São Paulo: Celacc, 2015. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida para a realização desse artigo.

exclusivamente como tipos de serviço da trama, não chegando a ter uma dinâmica própria de ação. (PUPO, 1991, p.62)

A desconstrução desses estereótipos não é a única característica estética da Cia. Le Plat Du Jour, que além da linguagem cômica se preocupa em buscar a linguagem lúdica em suas montagens, aproximando-se do público infantil sem descartar os adultos. Para CandiOTTO (2015) a “intenção é lidar com o lúdico, o prazer e o conceito de derrisão, estabelecendo desta forma uma das principais características do nosso trabalho: a liberdade na desconstrução daquilo que é pré-concebido”. O conceito de derrisão citado por CandiOTTO é o riso através da zombaria, com comentários irônicos e sarcásticos, linguagens próprias do palhaço. Essas características nas montagens da Cia Le Plat Du Jour advêm principalmente da formação cômica das atrizes-criadoras e da linha de pesquisa adotada pela companhia.

Além disso, mesmo montando textos de autores estrangeiros e com influência do moderno teatro infantil da Europa, as obras da companhia são adaptadas para o público brasileiro, buscando uma identidade nacional que resgate e estimule a compreensão das nossas realidades: “Adaptamos as encenações para o público brasileiro e imprimimos nelas nossa marca” (CANDIOTTO, 2015). Essa marca mencionada segue composta pela pesquisa da linguagem cômica, pelas técnicas da mímica e pelo teatro físico, entre outras possibilidades.

A importância dessa busca pela compreensão das vivências sociais e culturais é apontada por Chauí em boa parte de sua obra:

O nacional-popular parece ser, por um lado, um campo de práticas e significações delimitadas pela formação social burguesa, mas, por outro lado, também parece ser a reestruturação contínua da experiência social, política e cultural, que refaz e redefine, em momentos historicamente determinados, as relações sociais, o campo prático e semântico no qual os sujeitos sociais em presença se representam uns aos outros, interpretando o espaço e o tempo sociais, a liberdade e a necessidade, o possível e o impossível, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, a legalidade e a legitimidade. (CHAUI, 2006, p. 27)

O esforço para construção dessa identidade nacional permite que o espectador se identifique com a personagem e possa refletir sobre suas vivências comparando-as com a trajetória apresentada. Para isso podem ser utilizados contextos similares, momentos históricos, relações sociais e questionamentos comuns ao público. Essas características permitem que o espectador se relacione e reaja ao espetáculo, além de estimular a reflexão sobre as questões que surgem a partir da comparação entre obra e vivências do grupo.

## **5. A troca de olhares entre artista e espectador**

A troca de formas simbólicas entre produtores e receptores implica, em geral, uma série de características que podemos analisar sob o título de transmissão cultural. (THOMPSON, 1994, p. 221)

O teatro desde sempre foi um transmissor cultural, em que os espetáculos eram montados para comunicar algo ao público enquanto a sociedade influenciava na forma, nos temas e no estilo da montagem que se apresentava, reforçando a troca entre os produtores e os receptores da arte, como abordado por Thompson. Não diferente, o teatro infantil possui o mesmo conceito. A arte deve conectar artista e público, o artista deve ter o seu interlocutor em mente no momento de concepção e o público deve responder, com seu entendimento sobre obra e seu repertório.

Entender os públicos, visualizar o contexto em que está inserido o espectador e resgatar as memórias e referências que os cercam são ações fundamentais para que o público reaja ao projeto da montagem e colabore para a transformação da linguagem:

A forma nobre da memória apanha as obras de arte e de pensamento como instituintes, porque abrem campos de criação e de pensamento que não poderiam existir sem elas, e como instauradoras de posteridade, porque suscitam novas criações e novos pensamentos, pois uma obra só é memorável graças ao excesso das suas significações com relação aos significantes ou aos signos disponíveis nos quais se expressa, excesso que a faz ser retomada por outros, que a continuam,

transformam ou destroem. Em seu presente, a obra instaura a possibilidade de um futuro. (CHAUI, 2006, p.122)

A partir do pensamento de Chauí, é possível a reflexão de que não só a reação do público é o resultado de uma apresentação, mas também o que se mantém nesse público após a experiência. A memória que o espectador mantém pode também interferir nas suas escolhas futuras.

Além disso, essa experiência de troca permite ao artista-criador a utilização de novos pensamentos e conseqüentemente novas criações nos seus próximos trabalhos. No caso da Cia Le Plat Du Jour, não foram desenvolvidos muitos canais de comunicação direta com o público, existem bate-papos após apresentações em alguns casos (especialmente em apresentações para escolas), mas o maior retorno se dá de forma espontânea: é comum após os espetáculos infantis os atores saírem para conversar com as crianças e registrar o momento em fotos, o que permite ao artista ter um retorno imediato daquele público para arquivo da companhia.

De acordo com relato da criadora da companhia, Carla Candiotta (2015), “A garotada nos procura sempre depois dos espetáculos e muitos pais vivem nos escrevendo para falar das montagens, que eles curtem quase tanto quanto os filhos”. Para a companhia é importante esse retorno dos pais também, uma vez que uma das propostas do grupo é montar cada espetáculo infantil como uma forma de diálogo ampliado com crianças e adultos.

Thompson discute, em sua obra *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*, a importância dos meios de comunicação em massa, permitindo ao público um papel crítico quando compartilha suas impressões.

Ao invés de ver essas pessoas como parte de uma massa inerte e indiferenciada, gostaríamos de deixar aberta a possibilidade de que a recepção das mensagens desses meios possa ser um processo ativo, inerentemente crítico e socialmente diferenciado. (THOMPSON, 1994, p..287)

Comparada a fala de Candiotta (2015) sobre a companhia com o pensamento de Thompson (1994) sobre contextos da comunicação de massa,

percebe-se a importância do retorno citado pela diretora, esse “feedback” como dado fundamental tanto para o trabalho do grupo teatral como para a consolidação do conceito de que esse público possui capacidade de reflexão sobre a obra e transmissão de suas impressões sobre o espetáculo.

Outra forma de interação do grupo é estimular a participação do público. Em todas as suas montagens, a Cia Le Plat Du Jour possui momentos em que as atrizes conversam diretamente com os espectadores. Além disso, é comum as personagens caminharem entre a plateia interagindo com as crianças:

Os textos costumam se valer de certos procedimentos que, tornando menos rígida a distinção palco-atuantes / plateia-espectadores, visam a envolver o público na trama, de forma direta ou indireta, oferecendo-lhe diferentes graus de possibilidade de atuação.(PUPO, 1991, p. 90)

Essa interação com o público permite que este se sinta parte do espetáculo, e essa sensação de inserção com a obra amplia a percepção do espetáculo e permite uma variedade maior de possibilidades de atuação. Como descrito acima por Pupo, cria-se um laço de interferência entre artista e espectador, já que o público inserido interfere diretamente no espetáculo e o artista interfere na posição do público, tirando-o do papel de simples espectador.

## **6.Considerações finais**

O primeiro passo para o trabalho teatral dedicado ao público infantil deve ter em mente que a criança é um espectador com discernimento crítico e capaz de absorver a poética de um espetáculo bem estruturado. Destaca-se assim a importância de se desvencilhar dos antigos padrões, de teatro precário e raso artística e tecnicamente. Além disso, ter em mente que o público é composto por todas as idades, mesmo que a pesquisa tenha como foco o universo e o contexto da vida das crianças, revela que o espetáculo deve abranger uma linguagem muito mais ampla. A ideia de que “[...] propomos

a defesa da superação da especificidade do teatro infantil.” (PUPO, 2000, p. 338) é o principal aspecto defendido por Maria Lúcia Pupo quando adverte que o teatro não deve ser infantil, mas deve ter como centro de interesse a criança, propondo uma experiência interessante também para adolescentes e adultos.

Por outro lado, mesmo buscando uma experiência para todos, o artista-criador deve ter consciência de que o público não é uma massa uniforme. Ele deve ter em vista com quem e o que pretende propor e receber de volta como resposta desse público. É fundamental o artista visualizar seu público antes do espetáculo e ouvi-lo após a encenação. Só assim terá uma base concreta para refletir sobre o seu processo e analisar os resultados para utilizá-los nos próximos trabalhos. Além disso, a troca direta com o público permite outra visualização desse espectador, que complementa a vivência que teve e as suas reflexões, tornando a relação um processo ativo, conforme descrito por Thompson: “[...] processo ativo, inerentemente crítico e socialmente diferenciado” (THOMPSON, 1994, p.287). Essa relação permite a troca e a abertura de novas possibilidades para ambos os lados.

Outra forma de criar essa empatia é trazer a criança para ser parte criadora do espetáculo através da sua participação, a qual pode ocorrer em diversos níveis, de modo a não somente ativar a experiência do espectador mas também acionar o conjunto de intenções do trabalho da companhia teatral.

Além disso, a função do teatro para crianças não deve manter-se pelo acionamento de lições de moral entre o certo e o errado, mas sim estimular a reflexão e o posicionamento do espectador. Para isso deve livrar-se dos estereótipos e das personagens rasas divididas entre boas e ruins, “Na medida em que o conflito maniqueísta implica ausência absoluta de contradição interna [...]” (PUPO, 1991, p.62), permitindo que as personagens sejam compostas por virtudes e vícios, mostrando a ambivalência interna de cada um e possibilitando que o espectador se identifique com o que vê, além de tornar as personagens densas e próximas da realidade.

Essa identificação com a realidade é também preenchida pela memória, tanto as despertadas no espectador como a memória da companhia ao iniciar um projeto. Segundo Chauí, sobre atingir as memórias, “[...] abrem

campos de criação e de pensamento que não poderiam existir sem elas...” (CHAUI, 2006, p. 122). Com essas memórias registradas, o público pode resgatá-las futuramente, o que acaba interferindo nas escolhas de cada um. Como isso, as experiências que uma criança constrói no teatro podem interferir em suas preferências estéticas e frequência aos espetáculos no futuro.

Por fim, estabelecendo um paralelo entre alguns propósitos dos marcos teóricos relacionados e a trajetória da Cia Let Plat Du Jour é possível observar significativos pontos de contato entre a reflexão crítica situada por Maria Lúcia Pupo e a ação teatral do grupo como referência importante, ainda que indireta, para o cotidiano de trabalho da companhia. Contudo percebe-se que as principais características das ações da trupe foram sendo desenvolvidas de forma intuitiva como apresentado pelo relato sobre a própria formação da companhia: “Isso aconteceu espontaneamente, depois fomos vendo que o mundo era formado em sua grande maioria por ‘Clubes do Bolinha [...]’” (GOLIK 2015).

Além disso pode-se afirmar que a companhia poderia estabelecer um canal fixo de contato com o público para maior compreensão dos desdobramentos de cada espetáculo, uma vez que a recepção das impressões depende exclusivamente da expressão espontânea dos espectadores e acompanhantes.

Desta forma, por meio deste artigo, identificamos forte tendência para a construção autoral e para a fundamentação de propostas criativas quando a Cia. Le Plat Du Jour constrói cada espetáculo com linguagem renovadora e estética próprias, que permitem ao público receber uma obra com qualidade técnica e artística, pensada para a criança e para o adulto dentro de seus contextos, despertando o interesse pelo teatro e estimulando a criação desse vínculo com a arte pela troca de olhares entre artista e espectador.

## Referências

BELTRAMI, Valmor.. Teatro infantil em Blumenau. In Festival Nacional de Teatro Infantil em Blumenau, 5., Blumenau. 2001. **Revista FENATIB**, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

CANDIOTTO, Carla. **Carla Candiotto**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Douglas Litaldi. São Paulo: Celacc, 2015. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida para a realização desse artigo.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: O direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Primeiros Passos).

GOLIK, Alexandra. **Alexandra Golik**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Douglas Litaldi. São Paulo: Celacc, 2015. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida para a realização desse artigo

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.

IANNI, Octavio. Cultura Popular. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 22, 1987. Acesso em: 28 abr. 2015:  
<:http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=\\Acervo01\drive\_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN\_Thumbs.docpro&pasta=&pesq=ianni>.

MAGALDI, **Sábado**: panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Global, 2004.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Fronteiras etárias no teatro: da demarcação à abertura **Revista USP**, São Paulo, n. 44, p. .335-340/1999.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No reino da desigualdade**: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Para desembaraçar os fios. In. **Educação e Realidade**, São Paulo: Editora Perspectiva, p..217-228. 2005.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

SESC. **Entrevista com Isaura Botelho**. Disponível em:  
<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/entrevista-com-isaura-botelho>. Acesso em 31 maio 2015.

VEJA. **Le plat du jour: teatro infantil**. Disponível em  
<http://vejasp.abril.com.br/materia/le-plat-du-jour-teatro-infantil/>. Acesso em: 17 março 2015.

## Anexos



Imagem 01 - Foto: Denys Flores  
Espectáculo Chapeuzinho Vermelho



Imagem 02 - Foto: Denys Flores  
Espectáculo Os Três Porquinhos



Imagem 03 - Foto de Divulgação

Espectáculo Aladim e a Lâmpada Maravilhosa



Imagem 04 - Foto: Rute Pina

Espectáculo João e Maria



Imagem 05 - Foto: Denys Flores

Espectáculo Peter Pan e Wendy



Imagem 06 - Foto: João Caldas

Espetáculo Pinóquio



Imagem 08 - Foto: Paulo Barbuto

Espetáculo Rapunzel



Imagem 07 - Foto: João Caldas

Espetáculo Alice no País das Maravilhas



Imagem 09 - Foto: Bira Crosariol

Espetáculo Cinderela Lá Lá Lá