

ABORDAGENS TEÓRICAS E PRÁTICAS EM PESQUISA

COORDENADORES

Patricia Biegging

Raul Inácio Busarello

Landressa Schiefelbein

ISBN 978-85-7221-581-7

2026

Daniele Lopes dos Santos

MEMÓRIAS DO QUINTAL: FABULAÇÕES E IMAGINÁRIOS NORDESTINOS EM *A BOTIJA*

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-581-7.12

RESUMO:

O presente artigo propõe a análise do espetáculo *A Botija: Um Pequeno Inventário de Histórias Fantásticas do Nordeste Brasileiro*, da Cia. Fabulinhando, investigando de que modo a articulação entre memórias, tradições e fabulações se manifesta na cena, a partir de vestígios do processo de criação tal como se deixam entrever em materiais de circulação pública. A análise aponta para a constituição de uma experiência estética que se distancia de perspectivas moralizantes e reconhece a criança como sujeito capaz de elaborar sentidos próprios a partir da experiência cênica.

Palavras-chave: Teatro para as infâncias; Imaginários nordestinos; Memórias; Fabulações; Dramaturgia visual.

EM BUSCA DA BOTIJA: UMA INTRODUÇÃO

O espetáculo *A Botija: Um Pequeno Inventário de Histórias Fantásticas do Nordeste Brasileiro*, da Cia. Fabulinhando, apresenta a história de três irmãos que se deslocam da cidade grande para o quintal da casa da avó, situado nos sertões do Nordeste brasileiro, motivados pela busca de uma botija de ouro que, segundo ela, estaria escondida naquele local. O retorno ao quintal da avó constitui o ponto de partida para uma nova viagem, agora mais simbólica, em um universo que conjuga memórias e fantasias.

Em busca da botija, os personagens encontram, como lembranças da infância, as histórias contadas pela avó, evocando, encarnando e reinventando narrativas de encantarias, figuras míticas e outras histórias do sertão potiguar. Nesse movimento, a memória não aparece apenas como recordação pessoal, mas como representação de imaginários coletivos nordestinos, atuando como elemento estruturante da cena teatral.

A peça, concebida pelos artistas Jhoao Junior, Maria Rosa e Elaine Silva, nascidos respectivamente no Rio Grande do Norte, Ceará e Alagoas, é o segundo espetáculo da companhia, criada em 2019, a partir de experiências de narração de histórias para crianças. Juntos, os três artistas desenvolvem pesquisas que articulam narrativa oral, artes visuais e participação ativa do público infantil. Seu primeiro espetáculo, inspirado na obra *Operários*, de Tarsila do Amaral, já evidenciava o interesse da companhia pela construção compartilhada de sentidos com as crianças.

Em *A Botija*, esse interesse se manifesta por meio da articulação entre memórias, tradições e fabulações, que convidam o espectador a participar ativamente da experiência estética. Ao afastar-se de estruturas excessivamente didatizantes, o espetáculo abre

espaço para a imaginação, a experiência sensível e a produção de sentidos por parte das crianças espectadoras.

Este artigo busca compreender de que modo a construção artística de *A Botija* articula memórias, tradições e fabulações e como essa articulação, transformada em cena, dialoga com um ideário não reducionista do sujeito criança. Tal ideário compreende a infância não como etapa de incompletude ou mera preparação para a vida adulta, mas como experiência social e cultural legítima, marcada pela capacidade de imaginar, interpretar e produzir sentidos sobre o mundo. Nessa perspectiva, a criança é tomada como interlocutora da obra artística e não apenas como receptora de conteúdos previamente definidos pelos adultos.

O TEATRO PARA AS CRIANÇAS COMO CAMPO A SER PROBLEMATIZADO

Para adentrar o campo do teatro para crianças é importante compreender algumas de suas especificidades, especialmente no que diz respeito a como este campo foi forjado. É essencial dar alguns passos atrás para apurar o olhar para o presente. Um dos aspectos relevantes a ser apontado é compreender as relações entre o teatro e uma concepção moralizante de educação, marcada pela transmissão de valores considerados edificantes. Nesse sentido, Maria Lúcia Pupo, ao analisar a história do teatro para crianças, comenta que:

[...] as manifestações do nascente teatro infantil brasileiro são quase sempre marcadas por uma dramaturgia de cunho moralizante e a semelhança com o Teatro Jesuíta é patente. Os protagonistas, antes indígenas e degredados, são agora crianças, mas a atuação teatral continua a ser vista como instrumento para a absorção de valores tidos como edificantes. (Pupo, 2013, p. 418)

Essa noção de educação pelo teatro é claramente pautada em uma relação desigual de poder adulto-criança e assume um viés autoritário, visto que o objetivo é a ideia de ordem e bom comportamento. Esse objetivo se traduziu em um teatro utilitarista, recheado de produções moralizantes, muitas vezes cheias de explicações que acabavam por encerrar a possibilidade de múltiplas leituras, próprias da arte.

Parte dessa perspectiva pode ser observada na literatura dramática infantil do final do século XIX e início do século XX. Em obras como *Teatrinho Infantil*, de Figueiredo Pimentel, e *Theatro Infantil*, de Coelho Neto e Olavo Bilac, os textos assumem explicitamente funções didáticas e moralizantes, orientadas para a formação do bom comportamento, da obediência e da adequação a determinados papéis sociais, frequentemente atravessados por marcadores de raça, classe e gênero.

Esse ideário de teatro a serviço da ordem dialoga com uma concepção moderna da infância que, segundo Philippe Ariès (1986), é uma construção social historicamente moldada a partir do século XVII. Esta se baseia na ideia de que a criança é um ser incompleto, puro e frágil, que necessita da superproteção de um adulto. Nesse sentido, as produções voltadas para as crianças, muitas vezes, reproduziram concepções reducionistas em relação à própria criança e ao tipo de produção a que ela deve ter acesso.

Anos depois, a perspectiva didatizante se manteve no teatro para crianças. No livro *No Reino da Desigualdade*, Maria Lúcia Pupo (1991) analisa textos teatrais da década de 1970, problematizando justamente os recursos empregados no sentido de esvaziar a multiplicidade de leituras e entregar a mensagem para a criança espectadora. Isso não significa, contudo, que todo o campo estivesse orientado por essa lógica. Na mesma época, artistas e grupos já experimentavam outras possibilidades de criação voltadas às infâncias. Entre esses exemplos, podem ser mencionados Ilo Krugli e o

Teatro Ventoforte, cujas poéticas valorizavam o imaginário infantil, a participação ativa da criança e a abertura para múltiplas formas de construção de sentidos.

Nesse contexto, nas últimas décadas, os estudos da Sociologia da Infância contribuíram para uma revisão significativa das concepções modernas de infância, passando a compreendê-la como uma categoria social e geracional e reconhecendo as crianças como sujeitos ativos na produção de culturas e significados (SARMENTO, 2004). Entretanto, a emergência dessas novas perspectivas teóricas não implicou o desaparecimento das concepções adultocêntricas presentes nas práticas sociais. Assim como a educação ainda convive com modelos marcados pelo tradicionalismo e pela centralidade do adulto, o teatro para crianças também preserva, em muitos casos, traços de uma visão moralizante e tutelar da infância. Desse modo, a ampliação das formas de compreender as infâncias não eliminou completamente a expectativa de que as produções destinadas às crianças devam orientá-las para determinados comportamentos e valores socialmente desejáveis.

Se, na década de 1970, Pupo identificava estratégias dramáticas voltadas ao controle dos sentidos e à transmissão de valores, Taís Ferreira evidencia que essa concepção moralizante e tutelar da infância continua presente no teatro para crianças, ainda que se manifeste por meio de outras formas. A autora reconhece, por exemplo, a noção de temas-tabu, isto é, assuntos considerados impróprios para o público infantil, em contraposição às temáticas edificantes, orientadas para a transmissão de valores e de comportamentos socialmente desejáveis. Assim, Ferreira afirma:

[..] com o andamento da modernidade e de seus mecanismos de disciplinamento, classificação e normalização, instituíram-se fases da vida humana distintas em obrigações e direitos: crianças, jovens e adultos passam a contar, cada qual, com seus próprios artefatos culturais, voltados para seu nível específico de desenvolvimento

cognitivo e formação moral [...] cria-se uma barreira entre o mundo dos adultos e o mundo das crianças, que envolve diferenciações relativas ao poder-saber. Temas como a sexualidade, as guerras, a violência, os preconceitos, a política, a pobreza e a morte são banidos das experiências formais de aprendizagem infantil das classes abastadas. Há coisas que só os adultos podem saber. Às crianças ficam destinados a inocência, os mundos oníricos, tudo aquilo que é belo e bom. (Ferreira, 2023, p. 23)

As questões apontadas pela autora ainda estão latentes, porque o entendimento de infância pautado no paradigma moderno mantém sua força. Cabe ressaltar, entretanto, que esta reflexão não pretende desconsiderar os avanços conquistados pelo campo do Teatro para as Infâncias, tampouco ignorar a existência de grupos, artistas e produções que, ao longo do tempo, vêm construindo poéticas comprometidas com o reconhecimento das crianças como espectadoras sensíveis, críticas e capazes de produzir sentidos múltiplos a partir da experiência estética. Sem a pretensão de realizar um mapeamento exaustivo do campo, podem ser mencionadas, a título de exemplo, as trajetórias da Trupe de Truões, da Insensata Cia. de Teatro, da La Luna Cia. de Teatro, do Grupo Vagão, da Cia. Fiandeiros de Teatro e do Bando de Brincantes, entre tantas outras companhias que têm contribuído para ampliar as possibilidades estéticas, temáticas e formais do Teatro para as Infâncias.

A própria existência dessas iniciativas evidencia que outras formas de conceber a relação entre teatro e infância são possíveis. O que se busca aqui, no entanto, é iluminar uma faceta específica que persiste no campo: a permanência de perspectivas moralizantes e simplificadoras que, embora tensionadas por diversas companhias e pesquisadores, ainda se manifestam em determinadas práticas, discursos e modos de criação voltados às crianças. São justamente as experiências que rompem com essa lógica que tornam mais visíveis os pressupostos que sustentam tais perspectivas, os quais esta

pesquisa pretende problematizar. Nesse sentido, Brenda Campos de Oliveira Freire comenta que:

São poucos os criadores de teatro infantojuvenil, no Brasil, que consideram que a criança, assim como o adulto, é afetada pelas imagens, pelas sonoridades, sendo capaz de estabelecer inúmeras relações entre os elementos da cena, (re)construindo novos e já sabidos mundos também através da experiência sensorial e da construção de sentidos. (Freire, 2020, p. 49)

Em diálogo com Freire, compreende-se, então, a relevância de lançar luz sobre espetáculos que, assim como as companhias citadas anteriormente, caminham na contracorrente de fórmulas consolidadas do teatro para crianças, especialmente para o fomento de práticas artísticas mais consistentes. Para isso, é importante compreender as infâncias em suas multiplicidades. Assim, retomo Taís Ferreira, que afirma:

No contexto da contemporaneidade, coexistem múltiplas infâncias, descentradas, enigmáticas, inscritas culturalmente a partir de artefatos que procuram enunciá-las como o “outro” que deve ser conhecido e fixado. Dessa forma, torna-se fundamental desconstruir as metanarrativas sobre infância que fazem parte do “imaginário social”, dando visibilidade a várias formas de compreender a infância como construto social, pois podemos identificar diversos modos de ser e estar criança e de vivenciar diferentes infâncias na contemporaneidade. Infâncias que, conforme Heywood (2004), devem ser contextualizadas em relação ao tempo, local e cultura, tendo como variantes as categorias de etnia, gênero e classe, entre outras. (Ferreira, 2023, p. 13)

A partir dessa compreensão, torna-se necessário reconhecer que as infâncias não apenas se diferenciam por marcadores como gênero, classe e etnia, mas também pelos territórios e contextos socioculturais nos quais são constituídas. Nesse sentido, ao voltarmos o olhar para as infâncias sertanejas, compreendemos que suas

experiências, imaginários, modos de brincar, narrativas e formas de relação com o mundo são atravessados por elementos específicos de seus contextos de vida. Reconhecer tais singularidades não significa fixar uma identidade única para as crianças do sertão, mas compreender que suas vivências participam da constituição de infâncias situadas historicamente e culturalmente. Assim, pensar um teatro para as infâncias a partir do sertão implica considerar saberes, memórias, narrativas e modos de existência que ampliam as formas de compreender e representar a infância.

Ao incorporar essas experiências, o teatro tensiona concepções frequentemente construídas a partir de experiências tomadas como universais, embora estejam ancoradas em contextos urbanos e socialmente privilegiados, abrindo espaço para a pluralidade de infâncias que compõem o contexto brasileiro. As infâncias sertanejas, nesse sentido, não aparecem apenas como temática ou ambientação regional, mas como possibilidade de alargar os repertórios simbólicos presentes no Teatro para as Infâncias. Suas narrativas, memórias, oralidades e formas de relação com o território contribuem para a construção de experiências estéticas que reconhecem a pluralidade das infâncias e desafiam modelos homogêneos de representação da criança.

A partir deste entendimento, podemos pensar novas possibilidades para o teatro para crianças, inclusive no sentido de rever seu diálogo com o campo da educação. Nesse sentido, podemos compreender o caráter pedagógico do teatro de forma mais ampla, assim como nos propõe Maria Aparecida de Souza (2021), ao nos sugerir o reconhecimento do teatro “como função social, no qual o conceito de educação está imbuído de uma visão plural, em que educar significa discutir, refletir, transformar ideias, conceitos e valores que se entrelaçam nas contradições e diferenças do universo humano.”

Esse entendimento da encenação como processo de aprendizagem é reconhecido no teatro adulto e deve ser pensado também

dentro do campo do teatro para crianças, abrindo caminhos para outras formas de criação e recepção. Para isso, o espectador criança precisa ser entendido como sujeito da experiência estética, como acreditamos ocorrer no espetáculo *A Botija*. A proposta da peça não é reduzir a experiência infantil a um excesso de luzes, cores ou à moralização das narrativas. Pelo contrário, cada elemento do espetáculo é pensado cuidadosamente para que as histórias contadas valorizem as memórias de infâncias sertanejas e construam pontes com outras infâncias possíveis Brasil afora.

Nesse contexto, a ausência de um encerramento moral não significa a recusa de posicionamentos éticos ou de reflexões sobre o mundo. Trata-se, antes, do reconhecimento da criança como sujeito capaz de produzir sentidos a partir da experiência estética. Em vez de conduzir o espectador a uma interpretação única, previamente determinada pelo adulto, a obra abre espaço para a imaginação, a dúvida e a construção de relações singulares com as narrativas apresentadas. Tal perspectiva desloca uma tradição do teatro para crianças frequentemente comprometida com a transmissão explícita de ensinamentos e reafirma a potência da experiência artística como espaço de encontro, reflexão e invenção.

TRADIÇÕES, MEMÓRIAS E FABULAÇÕES EM *A BOTIJA*

Para abordar o espetáculo *A Botija: Um Pequeno Inventário de Histórias Fantásticas do Nordeste Brasileiro* sob a perspectiva das memórias, das tradições e das fabulações, torna-se importante compreender seu percurso criativo por meio dos rastros do processo, além do produto artístico final, ainda que este dialogue de forma autônoma com o público.

O processo de construção do espetáculo abriga uma pesquisa realizada pelos artistas criadores acerca de narrativas orais, mais especificamente nas cidades do sertão potiguar. As histórias e memórias que emergem dessa investigação são reelaboradas dramaturgicamente, preservando, contudo, sua dimensão narrativa e sua atualização na cena por meio da atuação dos atores-contadores. É nesse sentido que a noção de oralitura, proposta por Leda Maria Martins, oferece uma importante chave de leitura para compreender o espetáculo. De acordo com a autora:

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que, em sua performance, indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (MARTINS, 2001, p. 84).

Desse modo, Martins propõe a desconstrução da falsa hierarquia que coloca a escrita como forma principal de produção e transmissão de conhecimentos e reconhece a tradição oral performada pelo corpo-memória como lugar de inscrição e atualização de saberes, em que gesto, voz, ritmo e presença constituem formas legítimas de elaboração e transmissão cultural. A oralitura, nesse sentido, evidencia modos de produção de conhecimento nas quais o saber não se fixa hierarquicamente em registros escritos, mas se reinscreve continuamente nos corpos e nas experiências vividas coletivamente.

Esse conceito, portanto, é bastante relevante para compreender o que sustenta o trabalho da Cia. Fabulinhando. Ao criar um espetáculo no qual as personagens se reencontram com suas memórias de infância, ao retornarem ao quintal da avó, a companhia não dialoga apenas com memórias autobiográficas e afetivas. Do ponto de vista de cada personagem, essas lembranças estão presentes, uma vez que, ao pisarem o quintal, recordam suas próprias infâncias. No entanto, quando as personagens encontram as histórias, os atores

as revivem e recontam, reinscrevendo-as em seus corpos e, com isso, mobilizando dimensões das tradições, das memórias coletivas e ancestrais, que se atualizam nas performances dos contadores.

Outro ponto importante a ser destacado, em diálogo com as tradições e as memórias, é a ideia de fabular, que pode ser compreendida como o ato de imaginar, inventar ou criar narrativas. As fabulações estão presentes, de modo evidente, nas histórias fantásticas do sertão potiguar, posteriormente pesquisadas e levadas à cena. No entanto, o ato de fabular vai para além da invenção das histórias em si e aparece na forma como damos sentido ao mundo por meio das narrativas. Assim, as histórias são encarnadas e recontadas, ao mesmo tempo em que se renovam na relação com a plateia. Nesse sentido, fabular envolve um movimento contínuo de recriação, no qual cada nova narrativa atualiza memórias, produz novos sentidos e transforma as experiências de quem conta e de quem escuta.

Assim, as relações entre memórias, fabulações e tradições são elementares em *A Botija* e fazem parte da trama simbólica e conceitual que constitui o espetáculo, fazendo com que ele mesmo seja o tesouro que procura.

DRAMATURGIA VISUAL EM *A BOTIJA*: ESPAÇO E ELEMENTOS CÊNICOS

Como manifestação efêmera, um espetáculo teatral deixa apenas alguns rastros que permitem acessá-lo. Migalhas que, ao serem recolhidas, talvez nos possibilitem mais reinventá-lo do que reconstruí-lo. Nesse sentido, os fragmentos de memória e as imagens reunidas aqui são utilizados não com o intuito de reconstituir o fenômeno cênico, mas de observar, nos elementos visuais do espetáculo, aspectos que reforçam a presença das tradições, das

memórias, das fabulações e dos imaginários nordestinos no espetáculo. Assim, figurinos, espaço, cenários e objetos cênicos foram recortados como componentes da dramaturgia visual do espetáculo, a serem analisados.

ESPAÇO CÊNICO: O SERTÃO VAI VIRAR PALCO E O PALCO VAI VIRAR SERTÃO

Uma das propostas do espetáculo, apresentada pelos atores em cena, é que o palco seja reconhecido como sertão, enquanto a plateia seja identificada como cidade grande. Essa separação é reforçada pela estrutura do palco italiano, que contribui para a construção do universo da peça dentro da caixa cênica.

O objetivo parece alinhar-se à valorização de um espaço no qual os elementos das culturas sertanejas nordestinas constroem lugares de memórias. Esses lugares, embora delimitados, não se configuram como isolados, pois o espetáculo propõe fissuras por meio da interação com a plateia-cidade grande e, portanto, com o presente das personagens. Nesse sentido, a memória aparece como lugar de pertencimento e identidade que, além de fazer parte do passado, acompanha o indivíduo para onde ele for.

Esse aspecto dialoga também com a própria trajetória dos atores, sujeitos migrantes que, durante o espetáculo, compartilham suas histórias pessoais e falam sobre seus quintais reais de infância. Dessa forma, o sertão apresentado em cena não se restringe a um território geográfico específico, mas se constrói como espaço simbólico, atravessado por memórias, deslocamentos e experiências compartilhadas.

ELEMENTOS CÊNICOS: ARTESANIA, MEMÓRIA E IMAGINÁRIO

A construção do universo sertanejo proposto pelo espetáculo não se define apenas pela divisão do espaço em palco-plateia, sertão-cidade grande. Ele também se manifesta em outros elementos visuais da encenação. Figurinos, cenário e objetos cênicos contribuem para a criação desse território simbólico, evocando referências às paisagens, às práticas culturais e às memórias dos sertões nordestinos.

A partir de registros visuais do espetáculo, é possível observar que cenário, figurinos e objetos cênicos são compostos por elementos que não apenas evocam a artesanaria, mas que, de fato, foram criados de forma artesanal. A artesanaria não é uma simulação ou referência; ela faz parte da materialidade do espetáculo.

Os figurinos, confeccionados em tecidos claros com a presença de bordados manuais, feitos pela atriz Maria Rosa, apresentam imagens de cactos, paisagens, animais e elementos naturais, remetendo não só aos sertões, mas às tradições de trabalho artesanal. Esses bordados, longe de funcionarem apenas como ornamentação, parecem inscrever visualmente o território e a memória cultural no corpo dos atores, aproximando a cena de tradições nas quais a transmissão de saberes se dá também por meio da materialidade dos objetos e das práticas manuais.

Figura 1: Foto de divulgação do espetáculo onde se observa figurinos e elementos cênicos



Fonte: Leonardo Souza (2025).

A cenografia, assinada por Irapuã Junior, segue essa mesma lógica, sendo composta por uma tapeçaria de fundo que brinca com diferentes estampas e texturas de tecidos, evocando o imaginário das paisagens dos sertões. Em específico, o mural foi inspirado pela Serra de Santana, localizada entre os municípios de Currais Novos e Santana do Matos, no Rio Grande do Norte. Junto a isso, há um varal que os atores utilizam para pregar elementos das histórias contadas ao longo do espetáculo, transformando o espaço cênico também em um quintal simbólico.

Além disso, a presença de objetos artesanais reforça a dimensão narrativa da encenação. Esses objetos contribuem para a construção de uma dramaturgia visual que dialoga com as narrativas contadas. Nada está ao acaso, nada utilizado de forma meramente decorativa para distrair o espectador. Os elementos cênicos contam histórias.

Figura 2: Foto de divulgação do espetáculo onde se observa alguns elementos cênicos pintados à mão



Fonte: Leonardo Souza (2025).

A dimensão da memória torna-se ainda mais evidente quando, ao final do espetáculo, os atores penduram fotografias de suas avós no varal. Essas imagens evocam figuras ancestrais e memórias familiares, reforçando a atmosfera afetiva e materializando visualmente a ideia das narrativas como saberes tradicionais que dialogam com memórias coletivas. Não é somente sobre aquelas avós; é sobre todas elas, guardiãs da memória. É uma evocação das ancestralidades familiares e comunitárias, reconhecidas como lugares de transmissão de memórias, narrativas e saberes.

Figura 3: Foto de divulgação do espetáculo onde se observa a tapeçaria e as fotografias das avós no varal



Fonte: Leonardo Souza (2025).

Pode-se compreender que os figurinos, os cenários e os objetos artesanais não apenas compõem a ambientação, mas atuam como elementos narrativos. A escolha de cada elemento é pensada em sua função cênica e dialoga com os demais na constituição de uma atmosfera cênica própria, longe de clichês de um teatro colorido sem propósito para crianças.

A Botija aproxima-se não só de uma estética ligada às culturas nordestinas, como reafirma as narrativas e os imaginários populares como formas legítimas de produção de conhecimento e experiência. E vê as crianças como seres produtores de conhecimento que, para além da mensagem, podem acessar as mais diversas camadas de significação de um espetáculo.

E COMO ENCONTRARAM, TAL QUAL ENCONTREI; ASSIM ME CONTARAM, ASSIM VOS CONTEI: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender como o espetáculo *A Botija: Um Pequeno Inventário de Histórias Fantásticas do Nordeste Brasileiro*, da Cia. Fabulinhando, articula memórias, tradições e a noção de fabulação na construção de um espetáculo voltado para as infâncias. A análise dos rastros do processo criativo, das referências à oralitura e dos elementos da dramaturgia visual revelou que a cena constrói uma experiência estética que não se ancora em perspectivas moralizantes ou didatizantes, historicamente associadas ao teatro para crianças, mas em uma proposta que valoriza a imaginação, a sensibilidade e a construção de sentidos pelo espectador.

Ao mobilizar memórias de infância, tradições dos imaginários nordestinos e narrativas fabulosas, o espetáculo propõe um encontro entre diferentes temporalidades e experiências, nas quais o passado não aparece como algo distante, mas como elemento vivo que se reinscreve na cena. A oralitura, nesse contexto, evidencia-se como prática que atravessa o trabalho da companhia, reafirmando o corpo, o gesto e a presença como instâncias de criação e partilha de experiências e narrativas.

Do ponto de vista da dramaturgia visual, a presença da arte-sania, dos bordados, dos objetos e das fotografias das avós reforça a dimensão das memórias coletivas e das ancestralidades, construindo um universo sensível que convida o espectador a participar da fabulação. Nada se apresenta como excesso decorativo ou como recurso para simplificar a experiência. Ao contrário, cada elemento visual amplia as possibilidades de leitura e imaginação.

Essas escolhas estéticas revelam uma compreensão de infância que se afasta da ideia de insuficiência ou incompletude da criança. Ao não recorrer a lições morais, narrativas simplificadas ou fórmulas previsíveis, *A Botija* reconhece a criança como sujeito capaz de elaborar sentidos complexos e estabelecer relações simbólicas. Assim, o espetáculo aposta em sua potência imaginativa e interpretativa, reafirmando o teatro para crianças como campo de pesquisa artística e estética, capaz de produzir experiências profundas e sensíveis, sem renunciar à delicadeza e à poesia.

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Atuação e direção: Jhoao Junnior e Maria Rosa
 Ideia original e dramaturgia: Jhoao Junnior
 Musicista: Elaine Silva
 Bordados (figurinos): Maria Rosa
 Cenografia: Jhoao Junnior
 Pinturas: Andrea Gandolfi
 Painel (tapeçaria): Irapuan Júnior
 Painel (execução): Rafaela Brito
 Direção de movimento: Ronaldo Aguiar
 Canções e arranjos: Jhoao Junnior e Elaine Silva
 Trilha sonora e pesquisa musical: Elaine Silva
 Coco de chegada e despedida: Nildo Verdilinho
 Iluminação: Júnior Doccini
 Produção : Potyguar Produções
 Realização: Cia. Fabulinhando

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- CAMPOS DE OLIVEIRA FREIRE, Brenda. Para ou com? Entre infâncias: A trajetória da Insensata Cia de Teatro para a proposição dos contradispositivos cênicos. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 222–244, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/79510>. Acesso em: 07 abril. 2026.

CAMPOS DE OLIVEIRA FREIRE, Brenda. Teatro para as infâncias: Território de experiência estética. **Revista do Seminário de Teatro Infantojuvenil da Trupe de Truões**, Uberlândia, v. 1, p. 36-42, 2020. Disponível em: <https://trupedetruoes.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Brenda-Campos.pdf>. Acesso em: 01 abril. 2026.

COELHO NETTO; BILAC, Olavo. **Theatro infantil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

FABULINHANDO. **Fabulinhando (@fabulinhando)**. Instagram, 2026. Disponível em: <https://www.instagram.com/fabulinhando?igsh=MXJvM3dkeTJyd3M5cg==>. Acesso em: 31 março. 2026.

FERREIRA, Taís. **Teatro para Crianças: Encenações e estéticas**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro 2023.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). **Brasil afro-brasileiro**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ORTIZ, Fátima. **A Linguagem Cênica no Teatro Dirigido à Criança**. Curitiba: 1997. Disponível em: <https://cbtij.org.br/linguagem-cenica-teatro-dirigido-crianca/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

PIMENTEL, Figueiredo. **Teatrinho infantil**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1959.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No Reino da Desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O Teatro para a Infância e Juventude. *In: História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, João Roberto Faria (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. p. 416-432.

REVISTA CBTIJ: edição comemorativa pelos 25 anos do CBTIJ. Rio de Janeiro: ASSITEJ/ CBTIJ, 2021. Disponível em: <https://cbtij.org.br/2023-revista-cbtij-25-anos/>. Acesso em: 01 abril.2026.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **As culturas da infância nas encruzilhadas da segunda modernidade**. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; CERISARA, Ana Beatriz (orgs.). Crianças e miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação. Porto: Asa, 2004. p. 9-34.

SOUZA, Maria Aparecida de. **Teatro Infantil ou Teatro Para Crianças?**. CBTIJ, 2000. Disponível em: <https://cbtij.org.br/teatro-infantil-ou-teatro-para-criancas/>. Acesso em: 25 março.2026.

SOUZZA, Leonardo. [Foto de divulgação do espetáculo onde se observa figurinos e elementos cênicos]. 2025. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/a-botija-um-pequeno-inventario-de-historias-fantasticas-do-nordeste-brasileiro/> . Acesso em: 05 abril. 2026.

SOUZZA, Leonardo. [Foto de divulgação do espetáculo onde se observa alguns elementos cênicos pintados à mão]. 2025. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/a-botija-um-pequeno-inventario-de-historias-fantasticas-do-nordeste-brasileiro/> . Acesso em: 05 abril. 2026.

SOUZZA, Leonardo. [Foto de divulgação do espetáculo onde se observa a tapeçaria e as fotografias das avós no varal]. 2025. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/a-botija-um-pequeno-inventario-de-historias-fantasticas-do-nordeste-brasileiro/> . Acesso em: 05 abril. 2026.