

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM HISTÓRIA CULTURA E PODER**

SEBASTIÃO JOSÉ LEONALDO

**NO ACONCHEGO DA ARTE: A PROPOSTA DIDÁTICA E
PEDAGÓGICA DA CIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO(2002-2014)**

**Goiânia
2015**

SEBASTIÃO JOSÉ LEONALDO

**NO ACONCHEGO DA ARTE: A PROPOSTA DIDÁTICA E
PEDAGÓGICA DA CIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO(2002-2014)**

Dissertação apresentada para conclusão
do Mestrado em História Cultura e Poder
da Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, sob a orientação da Professora
Dra Albertina Vicentini

Goiânia
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)

L216a Leonaldo, Sebastião José.
No aconchego da arte: [manuscrito] A proposta didática e pedagógica da cia de teatro Casa de Fábio (2002-2014)/ Sebastião José Leonaldo. - 2015.
100f. :il

Orientadora: Profª. Dra. Albertina Vicentini.
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de História, 2015.
Bibliografia.

1. Casa de Fábio 2. Teatro Infantil. 3. História 4. Didática
I.Título.

CDU: 94: 087.5

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM HISTÓRIA DEFENDIDA EM
11 (ONZE) DE NOVEMBRO DE 2015 (DOIS MIL E QUINZE) E

Aprovada PELA BANCA EXAMINADORA.

Profa. Dra. Albertina Vicentini /PUC Goiás (Presidente)

Profa. Dra. Heliane Prudente Nunes / (Membro) ALFA

Prof. Dr. Eduardo José Reinato / PUC Goiás (Membro)

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros / (Suplente) PUC Goiás

À minha amada avó, para quem não encontro palavras que possam expressar seu grande valor em minha vida.
À Minha esposa Aline, que, entre tantas qualidades, consegue ter o dom da paciência e o talento de conviver comigo.
À minha querida Professora Doutora Albertina Vicentini, que, com todo carinho, competência e zelo, me mostrou o valor e a importância da pesquisa em minha carreira profissional.

RESUMO

Esta dissertação objetiva discorrer sobre o grupo de teatro Cia. Casa de Fábio, radicada em Rio Verde, Go, enfocando, principalmente, a sua proposta didático-pedagógica de teatro infantil, as fontes consultas foram entrevistas , bibliografia e acervo fotográfico. Buscando abordar a relevância do teatro e as ações desta Companhia em seu processo de desenvolvimento filosófico e artístico, avaliando os caminhos trilhados e suas respectivas escolhas de concepção cênica e discurso político e educacional. Para tanto, argumenta sobre a relação Teatro, História e Educação; descreve a gênese do Grupo Gordot que integra a Cia; apresenta a Escola de Atores e Atrizes, o seu currículo e funcionamento; e analisa a apresentação de duas peças, *Menina bonita* e *Era uma vez..*, para demonstrar os objetivos políticos e o teatro engajado da Companhia Casa de Fábio.

Palavras-chave: teatro infantil; educação; história; didática; Companhia Casa de Fábio.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss the theater group Companhia Casa de Fábio, based in Rio Verde , Go, focusing mainly on their didactic and pedagogical approach of children's theater , consultations sources were interviews , bibliography and photographic collection . Seeking to address the relevance of theater and the actions of the Company in its philosophical and artistic development process , evaluating the paths and their scenic design choices and political and educational discourse . For this purpose, argues the relationship theatre , history and education; describes the genesis of Gordot Group which includes the Company ; presents the School of Actors and Actresses , your resume and operation; and analyzes the presentation of two pieces, *Menina bonita* and *Era uma vez ..*, to demonstrate the political objectives and the engaged theater of the Company.

Keywords: children's theater ; education; history; teaching; Companhia Casa de Fábio

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto exibida no <i>Jornal Opção</i> de Rio Verde-GO.....	36
Figura 2: Foto exibida no <i>Jornal O Popular</i> - Goiânia-GO.....	36
Figura 3: Foto exibida no <i>Tribuna do Sudoeste</i> - Rio Verde –GO	36
Figura 4: Matéria exibida no Site do <i>Jornal O Popular</i> - Goiânia-GO.....	36
Figura 5: Logotipo Casa de Fábio	41
Figura 6: Foto de Fábio Rocha Pina, em um dia de evento na Livraria Nobel, no 1º semestre de 2014 em Rio Verde-Go.....	49
Figura 7: Capa do livro	71
Figura 8: Foto de Fábio Rocha Pina, espetáculo “Menina Bonita” realizado em uma Escola Municipal no 2º semestre de 2014.....	72
Figura 9: Foto de Fábio Rocha Pina Escola Municipal de Rio Verde – GO, no segundo semestre de 2014.....	75
Figura 10: Foto de Fábio Rocha Pina Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014.....	77
Figura 11: Foto de Fábio Rocha Pina Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014.....	77
Figura 12: Foto de Fábio Rocha Pina Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014.....	79
Figura 13: Foto de Fábio Rocha Pina Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014.....	82
Figura 14: Foto de Fábio Rocha Pina Creche- Lar Crianças para Jesus, 2º semestre de 2014.....	82
Figura 15: Foto de Fábio Rocha Pina Creche- Lar Crianças para Jesus, 2º semestre de 2014.....	83
Figura 16: Foto: Layza Vasconcelos,1º semestre de 2014 Festival Na Ponta do Nariz - Centro Cultural da UFG	84
Figura 17: Foto: Layza Vasconcelos,1º semestre 2014 Festival Na Ponta do Nariz - Centro Cultural da UFG	86
Figura 18: Foto: Layza Vasconcelos, no 1º semestre de 2014 Festival Na Ponta do Nariz - Centro Cultural da UFG	87

LISTA DE SIGLAS

FETEG- Federação de Teatro do Estado de Goiás

LDB- Lei de Diretrizes e Bases da Educação

PCN's - Parâmetros Curriculares Nacionais

PUC-GO- Pontifícia Universidade Católica de Goiás

PUC-RJ- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

SATED-GO- Sindicato dos Artistas e Técnicos de Iluminação do Estado de Goiás

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1- UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA, EDUCAÇÃO, E TEATRO	15
1.1 OS PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS EM DISCUSSÃO.....	21
1.2 UM ESTUDO SOBRE VÁRIOS MOMENTOS DE NOSSA PRODUÇÃO TEATRAL	26
CAPÍTULO 2 - O TEATRO EM GOIÁS E O DESPERTAR ARTÍSTICO DA COMPANHIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO	30
2.1 COMPANHIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO.....	33
2.2 ESCOLA DE TEATRO DE ATORES E ATRIZES	41
CAPÍTULO 3 - UMA ABORDAGEM ENTRE LITERATURA INFANTIL E DRAMATURGIA	51
3.1 A ARTE E SEUS DESAFIOS	56
3.2 A CONSTRUÇÃO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL.....	62
3.3 O DESENVOLVIMENTO E A FORMAÇÃO DA CRIANÇA	66
3.4 DESVENDANDO A FACE POLÍTICA DA COMPANHIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO- ANALISANDO A PEÇA <i>MENINA BONITA</i>	71
3.5 APRESENTAÇÃO DA PEÇA <i>ERA UMA VEZ</i>	84
3.6 OFÍCIO DO ATOR E A PERFORMANCE ARTÍSTICA EM CENA	88
CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Quando me deparei com a possibilidade de fazer um curso *stricto sensu* em nível de mestrado, certas dúvidas e incertezas apareceram, pois não queria simplesmente pesquisar e escrever sobre algo que não me chamasse a atenção e recebesse o título de mestre por si só. Essa, na realidade, nunca foi minha intenção, visto que queria algo que viesse ao encontro de minhas expectativas, que fosse arrebatador em sua essência. Almejava um estudo que pudesse questionar elementos de cunho político e pedagógico, nos quais a relevância e a presença da história pudessem ser elementos norteadores do processo.

Nesse momento, meu olhar flertou a própria natureza do mestrado que iria fazer no curso de História Cultural promovido pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Não demorou muito para que o teatro fosse algo previsível em minha escolha. Na verdade, as manifestações artísticas e o teatro em especial sempre me causaram grande fascínio: o cenário, o texto, as ações e atuações de diretores, atrizes, atores, técnicos de som e iluminação. Esses aspectos me influenciaram ao ponto de me tornar dramaturgo e também vislumbrar as possibilidades do teatro interagir com novos e antigos mundos.

A escolha do tema já estava nítida e faltava o objeto a ser estudado. Gostaria que fosse também algo relevante e, antes de tudo, que minha pesquisa produzisse uma sincera contribuição para a historiografia regional. Sendo assim, investiguei a possibilidade de desenvolver um estudo acerca da Companhia de Teatro Casa de Fábio da cidade de Rio Verde, Goiás.

Para tanto, percebi a valorização da historicidade regional como algo pertinente, cujo propósito também se une à necessidade de valorizar a arte desenvolvida longe dos grandes centros. Em outras palavras, buscando valorizar a história regional e seus significados, devemos nos permitir enxergar o que é produzido no campo local da arte e do entretenimento, quando o foco principal é entender como as pessoas são capazes de se entenderem a si mesmas, inclusive por meio da arte teatral.

Para iniciar o debate acerca do objeto, partimos do fato de que, a partir de 1980, a história reformulou sua noção de objeto e de problematizações (BURKE, 2005), permitindo, através da nova história cultural, abrir espaço para temáticas culturais e suas relevâncias.

Esperamos através desse trabalho, contribuir para a construção do conhecimento acadêmico, despertar o olhar para limites mais interioranos que também são repletos de realizações. Entender como o olhar da descoberta artística também ocorre no interior, podendo ser uma contribuição clara desta da pesquisa que está por se empreender.

O desenvolvimento do trabalho requereu um diálogo constante entre distintas fontes históricas, com o texto, a oralidade e a fotografia. Na referência da fotografia, o trabalho assume o pensar histórico do fotógrafo e historiador Boris Kossoy, em sua obra *História e Fotografia* (2001). Segundo ele, “a fotografia é uma forma de expressão cultural, na qual foram registrados o tempo, os aspectos, como religião, costumes, habitação, enfim acontecimentos sociais de diversas naturezas”.(p. 83)

Ou seja, Boris Kossoy entende a fotografia como fruto de um olhar, isto é, ela não fala por si só, mas deve ser vista através de uma análise criteriosa, porque o fotógrafo participa diretamente de seu trabalho, define o ângulo e o foco de sua interação. Cabe ao historiador, no momento que utiliza essa fonte, entender o contexto dela por meio da verificação de sua historicidade como elemento norteador de qualquer pesquisa e documentação histórica.

Esse entendimento referente à fotografia nos permite compreender a memória como algo vivo, intrinsecamente ligada ao ser humano como testemunha de um determinado tempo. Nesse contexto, a fotografia, como documento histórico, procura demonstrar a relevância do material fotográfico dentro de uma perspectiva técnica, científica e multidisciplinar, uma vez que ela, como fonte de informação, interessa a diversas áreas do conhecimento que abordam a relação espaço-tempo como instrumento de análise da transformação da sociedade. Nessa relação, o historiador deve ser capaz de ir além das aparências e entender que não existe documento que fale por si só. Precisa, portanto, considerar que, na verdade, toda leitura, seja de uma foto ou de um texto, de um depoimento oral, deve seguir critérios de rigor científico e um olhar sensível ao discurso que está sendo apresentado.

O estudo sobre uma Companhia de Teatro, cujo período de análise inicia-se em 2002 e percorre um breve caminho até 2014, evidencia o fato de que se está lidando com algo contemporâneo à condição do historiador. Por isso, entendemos que o elo de nosso trabalho com a história do tempo presente é algo natural e deveras desafiador.

A possibilidade de estudar o tempo presente instiga e muitas vezes apaixona quem dela faz uso, pelo próprio contato com a vivacidade das fontes e seus desafios. Deve-se encarar a realização deste tipo de história não apenas como algo sem finalidade, mas entendendo que existe uma função social neste labor: afinal, dar voz aos negligenciados muitas vezes pelo tipo de tradição em que se encontram os historiadores é, antes de tudo, uma missão. Chama a atenção para que seja evidenciada e ressaltada a importância do estudo do tempo presente que pode, e tem poder para isso, contemplar lugares dantes desconhecidos.

A ideia de dar voz aos desconhecidos, ou ao menos desconhecidos do meio acadêmico, une de forma intrínseca à importância dos estudos regionais a necessidade do uso de diversas fontes históricas e a evidente importância de perceber esse estudo como algo que ocorre em nosso presente, mas sem deixar de ter seu caráter histórico ou ter seu peso de discussão diminuído.

Outro elemento que passa a ter uma grande importância no decorrer desse trabalho é o entendimento e o uso científico da história oral. Levando em conta esse fato, consideramos imprescindível o entendimento do que é a história oral. Segundo Paul Thompson:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta. Por isso a História Oral é carregada de significações que as narrativas foram adquirindo ao longo da existência do depoente. Inclusive, para que os depoentes possam melhor expressar suas vivências [...] (THOMPSON, 2005, p. 197).

Assim, pela proposta de estudo do objeto em questão, o uso da história oral nos permitirá, entre outras coisas, provocar um debate constante entre o que é apresentado em um texto de uma peça teatral e como esse texto exerce um diálogo entre dramaturgo, diretor, ator e plateia. As narrativas orais podem expor significados *a priori* escondidos.

Quando damos e ouvimos a voz dos atores e atrizes da Companhia de Teatro Casa de Fábio, quando dialogamos com um aluno da escola de formação de atores e atrizes, podemos entender que valor eles conferem ao teatro, que leitura fazem de seu trabalho, que relação eles possuem com seu público. Dentro dessa perspectiva dialógica, entendemos que o próprio público e a comunidade em geral devem expressar suas opiniões, expor o valor ou o próprio desconhecimento do trabalho realizado pela Companhia de Teatro Casa de Fábio e o grupo de teatro Gordot (grupo de teatro que existe dentro da Companhia de Teatro Casa de Fábio).

Compreendemos essa particularidade como o principal ponto agregador de conhecimentos e experiências: a exposição de comentários que possam, de alguma maneira, colaborar com a construção do propósito deste trabalho, semeando uma discussão também com pessoas que já fizeram parte da Companhia. Poderemos, com isso, entender a participação da Casa de Fábio no cenário cultural de Rio Verde e do Estado de Goiás.

De maneira que a pesquisa se iniciou através de uma conversa informal na casa do ator e diretor Fábio Rocha Pina, localizada no setor Pauzanes, região norte da cidade de Rio Verde, Goiás. Falamos-lhe de nosso interesse em realizar uma pesquisa que mostrasse os caminhos percorridos por sua companhia desde sua chegada na cidade em 2002 até o ano de 2014, expondo os projetos e os desafios vividos por seus integrantes. Nesse momento, percebemos o entusiasmo de Pina em apresentar fragmentos de sua própria vida, algo que foi decisivo para construir o que a Companhia Casa de Fábio representa hoje: uma verdadeira simbiose entre a vida de seu fundador e a companhia em si, algo impossível de se separar. Na verdade, durante as conversas que tivemos, pudemos entender o quanto obra e criador se confundem durante todo esse processo.

Sendo assim, buscamos na vida de um garoto nascido na cidade de Mineiros, em Goiás, o alicerce de um sonho de ter uma companhia; entendemos o seu caminhar pelas ruas da cidade, suas leituras de infância e adolescência, seus primeiros contatos com o palco - tudo como base para o início do projeto do teatro escola no Colégio da Polícia Militar de Rio Verde como uma proposta de como entender a ideia de teatro e as implicações sociais e humanas por trás dela.

Por isso o objetivo maior deste trabalho é apresentar os aspectos políticos e pedagógicos da Companhia de Teatro Casa de Fábio, de Rio Verde, Goiás. Para cumprir esses objetivos, apresentaremos a dinâmica de oficinas e cursos que a

Companhia oferece, analisaremos as peças *Menina Bonita* e *Era Uma Vez*, com o propósito de verificar seu conteúdo político.

Iniciaremos nossa exposição através de um estudo acerca da relação entre História, Educação e Teatro, buscando enfatizar o contexto interdisciplinar entre essas áreas do conhecimento, inseridos na natureza do curso *stricto sensu* em História Cultural. A ideia é expor de forma clara a interação existente entre essas disciplinas, demonstrar o quanto a arte está presente no olhar científico do historiador, o quanto a educação é produzida em sociedade, e o quanto ela própria é capaz de transformar a maneira como essa sociedade entende a si mesma. Todos esses elementos estão presentes no Capítulo 1.

No Capítulo 2, faremos uma exposição histórica dos principais acontecimentos que marcaram a origem do teatro em Goiás que, segundo Moura (1992), teria se iniciado a partir do século XVIII. Faremos uso de dois diários de viagem utilizados para elucidar a importância do estudo de manuscritos encontrados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, documentos encontrados em maio de 1985 que evidenciam uma relação próxima e até simbiótica entre cultura, política e sociedade. E apresentaremos a influência do debate político na gênese da Companhia de Teatro Casa de Fábio. Nesse sentido, será exposta a proposta curricular e pedagógica da Companhia, que evidenciará o interesse em debater temas relacionados a valores, participação feminina na sociedade, temas tabus etc. demonstrando de forma clara o seu discurso político definido, ou o seu entendimento do teatro como elemento de transformação e questionamento da própria sociedade.

No Capítulo 3 apresentamos os projetos e realizações da Companhia de Teatro Casa de Fábio de forma que propicie ao leitor um entendimento acerca dessa Companhia e seu propósito de se tornar referência da arte produzida em Goiás, buscando expor seu valor artístico e seu discurso político e pedagógico na maneira como foi desenvolvido em duas peças: *Menina Bonita*, que é uma adaptação do texto da escritora Ana Maria Machado, que aborda questões relacionadas ao racismo, tolerância e valorização da etnia e beleza negras; e *Era Uma Vez...*, texto do próprio Fábio Rocha Pina, que aborda personagens do universo infantil, como bruxa, gigante, palhaço, cujo propósito é expor a importância da leitura e da valorização do amor e da amizade.

Com o intuito de apresentar a arte como um elemento de interface social ainda será desenvolvida uma análise de questões como performance cultural e

relação entre o corpo em cena e o olhar do público, cujo propósito é evidenciar o quanto o artista em cena tem a capacidade e a responsabilidade de viver várias vidas, de fazer muitas pessoas se deslocarem de sua condição de plateia e viverem a vida de seus artistas, dentro da relação essencial e profunda entre público e espetáculo.

CAPÍTULO 1

UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E TEATRO

Neste capítulo, será abordado o diálogo contínuo entre história, educação e teatro, buscando evidenciar a própria natureza do discurso e da análise contidos na história cultural. Propomos assim uma leitura da ação de historiadores e educadores em sua interação com o dinamismo da arte.

As noções complementares de “práticas” e “representações” têm sido bastante úteis aos historiadores culturais, particularmente porque, através delas, podemos examinar tanto os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, como também os processos que envolvem a produção e a difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e, por fim, as normas a que se conformam as sociedades através da consolidação de seus costumes.

Foi a partir de diálogos interdisciplinares com a Antropologia de Clifford Geertz (1989) que se consolidaram algumas das mais importantes correntes de historiadores culturais. Entre essas, podemos lembrar a corrente que tem proporcionado a interconexão entre a História Cultural e a Micro-história, a mesma que apresenta como um de seus nomes mais importantes o historiador italiano Carlo Ginzburg. A contribuição maior da Antropologia para a Nova História Cultural, neste caso, tem sido a de proporcionar uma nova abordagem que remonta ao que, na Antropologia, denomina-se “descrição densa”. A atenção aos detalhes e o empenho de, através deles, atingir questões sociais mais amplas, corresponde à redução da escala de observação na corrente da História Cultural que se combina aos procedimentos micro-históricos.

A História Cultural tem atentado para os aspectos discursivos e simbólicos da vida sociocultural. Michel de Certeau e Pierre Bourdieu são aqui influências importantes; e o mesmo se pode dizer com respeito à contribuição da análise do discurso de Michel Foucault e Roger Chartier. Recolocar a noção de discurso no centro da História Cultural é considerar que a própria linguagem e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social embasam uma noção mais ampla de Cultura. “Comunicar” é produzir Cultura, e, de saída, isso já implica a duplicidade reconhecida entre Cultura Oral e Cultura Escrita – sem falar que o ser

humano também se comunica através dos gestos, do corpo, e da sua maneira de estar no mundo social, isto é, do seu “modo de vida”.

Quando mencionamos a capacidade do ser humano de se comunicar, abrimos a possibilidade de estudar o teatro como um meio de comunicação que desempenha diferentes papéis na formação sociocultural do indivíduo.

Dessa maneira devemos buscar alcançar um ideal de arte e educação que possibilite a concepção de bens e a prática criativa, isto é, um ideal que promova a experiência como ferramenta indispensável ao processo de fruição plena da Arte em Educação, adquirindo a responsabilidade de “transgredir” o atual estado das coisas à medida que sabemos viver em uma sociedade que produz grande proporção de patrimônios simbólicos para as massas, criticada por favorecer a construção de unanimidades e estimular o consumo acrítico; acusada de fomentar a homogeneidade que gera, por consequência, a automação em funções meramente conservadoras, de não oportunizar espaços que sirvam de estímulos a formação de seres reflexivos; censurada por encorajar uma visão e postura passiva cuja base é o desestímulo ao esforço pessoal, por não produzir ideais libertários e conscientes o que favorece a manutenção de preconceitos, mitos, estereótipos, etc. Passamos a buscar, pois, uma pedagogia, uma proposta de intervenção não limitada à reprodução de técnicas e atividades e sim aberta a estratégias tanto de reagrupamento de saberes e práticas quanto de valoração e reconhecimento do patrimônio individual, onde o ato de se comunicar é elemento essencial.

A comunicação se configura pelo convívio, embora não exija algo em comum nos conviventes, no sentido de ter características ou semelhanças entre si. No sentido etimológico, comunicação já aparece como um produto de um encontro social, ou seja, um processo que é delimitado com o tempo e com a ideia de viver em comum. Por exemplo, só o fato de irmos ao teatro assistir a uma peça não consiste por si só numa ação comunicativa mesmo sendo uma prática coletiva; tampouco o é por ficarmos um determinado tempo juntos (atores e plateia). Para que haja comunicação, além do emissor (direto ou indireto), do receptor (direto ou indireto) e de um canal (mediador), há a necessidade da interação entre ambos.

Desse modo, pode-se dizer que o termo comunicação não se aplica nem às propriedades ou ao modo de ser das coisas, nem exprime uma ação que reúne os membros de uma comunidade. Ele não designa nem o ser, nem a ação sobre a matéria, tampouco a práxis social, mas um tipo de relação intencional exercida sobre outrem. (MARTINO, 2001, p.14)

Portanto, podemos entender que comunicar é compartilhar, dentro de um determinado processo, um mesmo objeto de consciência. O autor explica que a comunicação pode ser consumada desde que a “ação em comum” tenha o mesmo efeito de consciência. De maneira que o ato de comunicar significa estar próximo de outras pessoas, criar um elo de proximidade. Daí a arte necessitar desse canal, ou seja, de ser algo que possa ser íntimo do público.

Essa relação mais próxima com o grande público também é considerada pelos historiadores da chamada nova história cultural, entre os quais podemos citar Michel de Certeau, que para dar conta das novas tecnologias, das variadas formas de divulgação dos resultados de suas pesquisas e para estar em dia com a produção acadêmica internacional, deve trabalhar em conjunto com outros historiadores e profissionais de outras áreas. Assim a história deixa de ser uma ciência de gabinete e seu estudo desenvolve um diálogo permanente com a sociedade.

Nesse contexto percebemos o valor de uma leitura interdisciplinar, em que o conhecimento é algo que exige do historiador um olhar capaz de perceber os detalhes contidos em cada objeto de estudos.

A História Cultural serve-se de signos, símbolos, marcas e representações para compreender uma dada época e sociedade. A representação nada mais é do que um signo, e seu conceito tem acompanhado as concepções acerca da História Cultural e delineado seu campo de investigação. Essa nova maneira de trabalhar com a cultura e a história traz aos historiadores culturais também maneiras diferentes de se olhar para as fontes e os documentos, que agora passam a ser vistos também como representações do passado, materiais passíveis de perguntas.

O papel do historiador cultural volta-se, então, para o deciframento das fontes que lhe são apresentadas. Fontes essas que não falam por si só, é necessário o olhar e percepção inerentes ao ofício do historiador, dessa maneira, podemos entender o dinamismo histórico em sua plenitude.

O próprio debate histórico-cultural é fruto dessas concepções que definiram seu campo de investigação, abrindo espaços para novas e diferentes questões acerca do passado, para a utilização de objetos e procedimentos diferenciados, procurando identificar a cultura de uma época por meio das representações e práticas que dão significado ao mundo.

A História Cultural investiga representações e imaginários, isto é, "representações", produzidas num âmbito específico, que não visam reproduzir, mas criar. Ela trata de sistemas imaginários e relaciona-se, cada vez mais, com vários domínios das ciências humanas e sociais, tais como antropologia, literatura, psicologia, arquitetura, comunicação, artes visuais, teatro, patrimônio.

O Estudo do imaginário é visto hoje por pesquisadores da nova história cultural como um dos campos mais instigantes de análise para a história. Estuda as imagens visuais, verbais e mentais produzidas pelas sociedades. Mas o imaginário esteve relegado por parte daqueles que se encarregaram de discursos pautados numa verdade única até o final do século XX. O discurso do século das luzes foi unificado para toda e qualquer área do conhecimento humano. As incertezas vividas pela chamada crise dos paradigmas daquilo que fundou e foi pautado como normas que fundamentaram um discurso até o final do século XX. Se, por um lado, as teorias que serviram de modelo de interpretação dos fenômenos sociais não atendem mais às necessidades atuais do contexto social, por outro lado, o que presenciamos é uma busca incessante que envolve todas as áreas do conhecimento, o que Baczkó (1995) percebe como um "movimento paralelo de associação multidisciplinar em busca de saídas" (p.297) pelos novos objetos, abordagens e problemas diante dos historiadores com campos temáticos que os fascinam. Conclui Baczkó:

Entendendo assim, podemos relacionar a necessidade que o historiador tem em observar o mundo a seu redor, verificar no campo da filosofia, da arte, da educação, entre outras áreas do conhecimento, os subsídios necessários para alavancar seus questionamentos, possibilitando uma leitura mais ampla da realidade. Por isso, entendo que o historiador em seu ofício deve buscar nos elementos culturais respostas para muitas de suas indagações, ou simplesmente ser capaz de propor novos ou colocar em discussão paradigmas possíveis de análise. (p.303)

Em oposição à tradição historiográfica tradicional, o historiador busca o cotidiano, as crenças, o mágico, os mitos, as representações coletivas traduzidas nas artes, literatura e formas institucionais. Vale lembrar que todos esses aspectos surgem vestidos com uma linguagem científica moderna, vão além, exercem subjetividade imaginativa, remetem ao imaginário do leitor, enfim a nova história cultural nos permite viver outros sujeitos, captar o lado humano e as sensibilidades desses tempos..

Enquanto vertente historiográfica, a história cultural tem possibilitado aos estudiosos abordar um vasto leque de temáticas, tais como: literatura, cidade, loucura, memória, religiosidade, cidadania, modernidade, individualismo, espaços público e privado e a escrita dos 'homens comuns', entre outras. Desta forma, vem se consolidando, mais incisivamente a partir e ao longo da última década do século XX, enquanto aporte teórico de análise, tanto para a disciplina de História quanto para todas as outras que se dispõem à transdisciplinaridade.

Nesse contexto, dentro de um processo de autocrítica, a ciência passou a questionar suas antes duradouras “verdades”. Essa discussão ganha vigor na linha das humanidades e das ciências sociais que, por trabalharem com objetos de pesquisa que não podem ser isolados e quantificados, trazem à tona também questões que se relacionam com o que se costumou chamar de “senso comum”.

A imersão do chamado paradigma “pós-moderno” possibilitou o aprofundamento dessa discussão. Dentro da ciência histórica, a pós-modernidade rompeu aos poucos com as espessas trincheiras de uma historiografia conservadora atrás da qual se escondia um mundo de possibilidades, de diálogo e pesquisa. Ao mesmo tempo em que expôs vários questionamentos e pontos frágeis, permitiu a discussão da História a partir de outras óticas. A ciência histórica é afetada pela crise paradigmática do século XX no sentido de que os historiadores de hoje não se baseiam mais em grandes ideologias que guiam o processo historiográfico. No decorrer das últimas décadas, essa concepção de um “modelo guia” deu lugar à concepção do ser humano em sua pluralidade de pensamento. As palavras sobre o papel dos historiadores expressam isso:

(...) Historiadores constroem versões plausíveis sobre o passado, que operam em termos de verossimilhança com o acontecido, atingindo efeitos de verdade, ou verdades aproximativas. (...) as tais representações construídas no tempo, sejam aquelas dos homens do passado, sejam as dos historiadores do presente, não são verdadeiras nem falsas, mas sim registros sensíveis de uma percepção do mundo (PESAVENTO, 2008, p.17).

Assim, ao estudar um fenômeno, o historiador acaba investindo-o de suas possíveis representações, ou seja, retirando-o de seu significado usual e investigando as intenções e sua representatividade no imaginário coletivo. Um dos compromissos do historiador na atualidade, frente à chamada “instabilidade” das ciências, está em lançar um olhar humano e sensível sobre o mundo a partir de seu

objeto de pesquisa. Sendo assim, escavar no passado os significados e os motivos das desigualdades é a contribuição da história para o presente.

Esse entendimento nos faz perceber o quanto é necessário um olhar atento capaz de perceber a arte como objeto de discussão: o teatro pode oferecer ao historiador uma proximidade com o indivíduo comum, com a pessoa que caminha pelas ruas, cujo pensamento e opiniões não são colocados em discussão. Essa criança, essa mulher, esse homem possuem capacidade de compreender as coisas à sua maneira. Basta ao historiador dar a essas pessoas a possibilidade de se expressarem, cujos depoimentos, sensações e espantos são elementos indispensáveis na construção do conhecimento histórico e filosófico.

De forma que assistir a uma peça de teatro não deve ser visto como algo simplório ou de simples entretenimento. Na verdade, o ato de assistir a uma peça é se deparar com a possibilidade de perceber a visão do artista diante da realidade, de como esse sujeito histórico é capaz de entender sua própria condição, despertar debates, discutir tabus, levantar hipóteses, todas questões que não podem passar despercebidas ao crivo atento do historiador.

A representação teatral, enquanto forma de expressar as representações do homem em sociedade, pode tornar-se uma maneira de olhar para o passado ou questionar o presente a partir daquilo que é posto em cena.

A sequência das cenas numa peça permite revivenciar os fragmentos do curso da vida dos personagens que nela entram. A narração do romancista ou do historiador que segue o processo histórico provoca em nós uma revivência. O êxito da revivência reside no fato de nela se completarem por tal forma os fragmentos de uma evolução, que julgamos ter diante de nós um todo contínuo (DILTHEY, tradução 1964,p.268)

Considerando a comparação diltheyana, e levando-se em conta toda a gama de conteúdos e a complexidade das relações humanas que precisam ser abordadas para a compreensão da história é que o professor possui o desafio de buscar metodologias que contribuam para um ensino que possibilite o diálogo para o entendimento dessas relações. Por seu turno, o teatro, enquanto manifestação cultural, assim como outras formas artísticas de expressão do ser humano, pode ser gerador de interessantes situações de aprendizagem.

Nesse caso, devemos compreender que a relação entre história, arte e educação não pode ser desconexa, simplesmente entender como corpos separados

devem se comunicar. Na verdade, o corpo é o mesmo, apenas devemos ser capazes de entender os clamores e as especificidades de cada órgão.

1.1 OS PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS EM DISCUSSÃO

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) reconhecem a contribuição do teatro à educação quando declaram que:

Dramatizar não é somente uma realização de necessidade individual na interação simbólica com a realidade, proporcionando condições para um crescimento pessoal, mas uma atividade coletiva em que a expressão individual é acolhida. Ao participar de atividades teatrais o indivíduo tem a oportunidade de se desenvolver dentro de um determinado grupo social de maneira responsável, legitimando os seus direitos dentro desse contexto, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a acolher e a ordenar opiniões, respeitando as manifestações, com a finalidade de organizar a expressão de um grupo (BRASIL, 1997, p. 83).

Nessa perspectiva, olhar sensivelmente o mundo implica levar em conta as representações que o homem tem sobre si e como ele as expressa, seja no cotidiano, no imaginário ou nas artes. Aí está o desafio do professor de trazer tudo isso para dentro das relações de aprendizagem, com a generosidade e o comprometimento de construir um conhecimento escolar que colabore para a sensibilização dos alunos e, conseqüentemente, da sociedade.

Os PCNs de História abordam a trajetória dessa disciplina escolar no Brasil, desde o seu surgimento, no século XIX, até o contexto de elaboração do referido documento. Os autores criticam as abordagens consideradas tradicionais e defendem o ensino de História comprometido com a construção da noção de identidade e com o exercício da cidadania. Tais princípios são afirmados no texto dos PCNs para o ensino fundamental da 1ª a 4ª séries:

O ensino de História possui objetivos específicos, sendo um dos mais relevantes no que se relaciona à constituição da noção de identidade. Assim, é primordial que o ensino de História estabeleça relações entre identidades individuais, sociais e coletivas, entre as quais as que se constituem como nacionais. Para a sociedade brasileira atual, a questão da identidade tem se tornado um tema de dimensões abrangentes, uma vez que se vive um extenso processo migratório que tem desarticulado formas tradicionais de relações sociais e culturais. Nesse processo migratório, a perda da identidade tem apresentado situações alarmantes, desestruturando relações historicamente estabelecidas, desagregando valores cujo alcance ainda não se pode avaliar. Dentro dessa perspectiva, o ensino de História tende a desempenhar um papel mais relevante na

formação da cidadania, envolvendo a reflexão sobre a atuação do indivíduo em suas relações pessoais com o grupo de convívio, suas afetividades e sua participação no coletivo (PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1997, p. 26).

Os PCNs de História para o Ensino Médio reafirmam tais princípios:

[...] a História para os jovens para do Ensino Médio possui condições de ampliar conceitos introduzidos nas séries anteriores do ensino fundamental, contribuindo substantivamente para a construção dos laços de identidade e consolidação da formação da cidadania. O ensino de História pode desempenhar um papel importante na configuração da identidade, ao incorporar a reflexão sobre a atuação do indivíduo nas suas relações pessoais com o grupo de convívio, suas afetividades, sua participação no coletivo e suas atitudes de compromisso com classes, grupos sociais, culturas, valores e com gerações do passado e do futuro (PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1998, p.22).

O movimento de reformulação dos currículos aconteceu a nível internacional e também nacional. No Brasil, as reformulações pautaram-se na formação política das camadas populares e tinha como suposto a participação de todos os setores sociais no processo de democratização, cabendo ao Ministério da Educação – MEC - a reformulação curricular, passando por todos os níveis escolarização, desde o ensino infantil ao superior. Para isso foram organizados os Parâmetros Curriculares Nacionais, os PCNs, que abarcam todas as disciplinas. Segundo Bittencourt (2004), essa reformulação é oriunda de um pressuposto da psicologia da aprendizagem piagetiana. Ou seja, educação deve possibilitar à criança um desenvolvimento amplo e dinâmico.

Os PCNs trazem as propostas de ensino de História desde a década de 1980, sendo poucas vezes alterados - a mais recente foram as alterações instituídas por meio das leis 11.645/2008 e 10.639/2013. A primeira institui a obrigatoriedade do ensino de História e da Cultura Afro-Brasileira, e a última altera a primeira instituindo a obrigatoriedade do estudo História, Cultura Afro-Brasileira, Africana e dos Povos Indígenas Brasileiros.

Considerando essas definições podemos perceber que existe uma ideia de se valorizar o estudo e o debate em relação à importância das relações culturais, em que o conhecimento reivindica um cuidado em todo processo, que vai desde os meios utilizados para seu procedimento até a formação continuada de professores e historiadores.

Podemos entender que a introdução da linguagem artística, nesse caso, o teatro contribui significativamente no processo de ensino-aprendizagem em História.

Mas é necessário perceber se foi utilizada de uma forma que traga melhorias. Além de ser uma forma de gerar o interesse dos alunos em estudar História, sentindo-se envolvidos nas discussões do texto, das cenas, personagens, músicas e vestuários e assim eles se sentem participantes da História, algo que possibilita que os alunos se tornem sujeitos ativos no processo de aprendizagem. Portanto, a busca de caminhos diferentes, pode tornar o estudo mais agradável e assim incentivar e proporcionar que os alunos sintam-se envolvidos com a História, tendo em vista o grande desinteresse observado nessa disciplina, vista por muitos, apenas como a memorização de datas e grandes feitos. Sendo assim, o professor não pode simplesmente desperdiçar esse recurso que possui aspectos que proporciona que os alunos rompam com sua posição quase sempre passiva e receptiva de informações e se reconheça enquanto sujeito ativo e crítico, algo que colabora definitivamente no desenvolvimento do conhecimento.

A construção do conhecimento deve assumir a responsabilidade de compreender a relação entre cultura e sociedade como atribuição inerente nesse cenário:

considerar o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes. Adotar tal perspectiva significaria esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objetos de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação). (CHARTIER, 1995, p. 07)

Nessa afirmativa de Chartier, fica evidente o fato de se valorizar o estudo e o debate cultural, o que não distancia o historiador do cenário de lutas sociais, apenas alimenta a possibilidade de entender essas transformações de forma mais ampla, entendendo que o mundo está em constante transformação e seu entendimento não é algo que se consegue de forma isolada, valorizando mais um setor do que outro. O historiador deve ser capaz de se distanciar do objeto para poder compreender o seu todo, mas também deve possuir um olhar mais específico, chegar mais perto, entender que as “verdades” podem estar escondidas nas particularidades do evento histórico e social.

Além disso, Chartier acredita que é inútil querer identificar a cultura popular através da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais entre setores da sociedade. Para ele, o que importa é a forma de apropriação da cultura por indivíduos ou grupos. Em outras palavras, os estudos da

área de história e cultura deveriam tratar de apreender as formas históricas de apropriação dos textos, dos códigos e dos modelos compartilhados. Assim, o autor defende que o popular não está contido em conjuntos de elementos sociais que bastaria identificar, repertoriar e descrever.

O popular qualificaria, em verdade, um tipo de relação e um modo de usar os objetos ou normas que circulam na sociedade. Desse modo, falar das formas de apropriação significaria tratar das formas de recepção, de compreensão e de manipulação.

O teatro é instituído como componente obrigatório, conforme a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, (LDB) no artigo 26º, parágrafo 2º. Segundo esse documento, o ensino da arte tornou-se obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

É notório que a criança, antes mesmo de frequentar a escola, possui um potencial para a arte teatral, já que exercita espontaneamente a teatralidade, praticando o teatro em sua vivência por meio de brincadeiras e jogos de faz de conta.

o papel da escola com relação ao teatro é fundamental nessa primeira fase” da vida, por isso, acredita-se que somente a instituição escolar [...] pode desenvolver um trabalho de alfabetização artística e oferecer a oportunidade de uma aproximação com a experiência teatral a todas as crianças, independente de suas diferenças socioculturais e econômicas – diferenças que, como se sabe, têm uma forte influência no espectador adulto nas salas de teatro (GAGLIARDI,1998, p. 68).

Podemos entender dessa maneira como é importante e desafiador o papel incumbido à escola, ou seja, como é necessário entender a arte como uma possibilidade de levar o conhecimento a todas as crianças. Nesse sentido é que podemos, desde já, citar a postura da Companhia de Teatro Casa de Fábio, que desenvolveu um projeto de levar a peça *Menina Bonita* para escolas públicas e creches, sem ônus para as crianças e ou seus pais. A peça, além de discutir o tema referente à formação étnica da sociedade brasileira, possibilitou que muitas crianças tivessem o acesso a um espetáculo capaz de propor debates e elevar a estima de muitas delas. Mas só foi possível realizar esse projeto por causa do custeio promovido por empresas privadas, além da sensibilidade de muitas escolas e creches em cederem seu espaço para a realização do espetáculo.

Partindo desse entendimento, podemos compreender que um espetáculo de teatro não pode ocorrer de forma isolada, mas deve haver um comprometimento de todos os setores envolvidos:

a criança é espectadora desde seu nascimento, um espectador que a quantidade de imagens e a qualidade de sua emissão, bem como a facilidade aparente de sua decodificação induzem a uma atitude de fruição superficial e desatenta, ou seja, passiva”. Partindo dessa compreensão, podemos afirmar que “a educação do jovem espectador começa anteriormente a seu encontro efetivo com o espetáculo e que ela se inscreve em um contexto mais geral (GARCIA,1998,p.67)

Considerando esse fato, cabe à unidade escolar dar continuidade à potencialidade dos alunos em relação à arte teatral, uma vez que o teatro, no processo de formação da criança, cumpre não só função integradora, mas dá oportunidade para que ela se aproprie, crítica e construtivamente, dos conteúdos sociais e culturais de sua comunidade mediante trocas com os seus grupos. No dinamismo da experimentação, da fluência criativa propiciada pela liberdade e segurança, a criança pode transitar livremente por todas as emergências internas, integrando imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio.

Mas não se pode ter a falsa ilusão de que basta colocar as crianças em um determinado lugar, no geral o pátio de uma escola, e tratá-la de maneira que ela se sinta uma espectadora. Ela de ser um espectador que carrega em si capacidade de entendimento. Por isso, apresentar uma peça teatral na escola significa entender a natureza desse projeto, o quanto que ele pode contribuir na formação intelectual e humana da criança. Uma peça de teatro não está isolada do mundo, na verdade o seu texto, a proposta cênica, o figurino, todos esses elementos são meios capazes de expressar tendências, discursos políticos e, independentemente da idade do espectador, tais mensagens podem ser assimiladas, contribuindo ou não na construção de valores, como respeito, tolerância, diversidades de pensamento.

A integração do teatro no currículo escolar pode e deve contribuir, conforme Gagliardi (1998), para a formação da plateia, ou melhor, do espectador, e essa plateia deve entender desde cedo que uma peça teatral é uma leitura do mundo que o cerca, mas também a possibilidade de olhar para o passado de forma lúdica, sem, no entanto, perder o questionamento do período que está sendo apresentado; ser capaz de perceber se o texto, figurino, a linguagem utilizada, os utensílios no palco

são testemunhas de um tempo ou apenas figuras dispersas e sem valor artístico e ou histórico.

O diálogo entre História, Educação e Arte deve permear as discussões, constituir um debate contínuo. Segundo Michel de Certeau (1998):

toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam. p.93

1.2 UM ESTUDO SOBRE VÁRIOS MOMENTOS DE NOSSA PRODUÇÃO TEATRAL

Seguindo esse raciocínio, é necessário mergulhar em vários momentos de nossa produção teatral, vasculhando uma variedade significativa de textos e autores, procurando entender a natureza de seu processo artístico e seu contexto histórico.

Foi a partir do século XIX que a história do teatro brasileiro passou a ser pensada como um compêndio da História da Literatura, até os dias atuais. Em *A experiência teatral – um capítulo da História da Literatura Brasileira do século XIX*, os autores retomam as primeiras obras que trataram da história do teatro produzido em nossas terras, com especial destaque para Sílvio Romero e João Ribeiro, historiadores da literatura, assim como para Décio de Almeida Prado que, em vários textos, ratificou as linhas interpretativas de Romero e Ribeiro.

O que chama a atenção é o fato de que todo ordenamento interpretativo de obras que tratam da produção teatral de meados do século XIX são provenientes dos estudos literários e se fundamentam na crença de que a arte e a cultura, em especial o teatro, são essenciais para a formação da sociedade e do país. O teatro carregaria em si mesmo um alto valor social e pedagógico, inspirado em modelos europeus de civilidade, em especial a partir da França. Esse seria o tom que embalaria diversas interpretações sobre as artes cênicas produzidas em solo brasileiro e que definiria o que deveria ser lembrado e, por outro lado, minimizado. O exercício comparativo entre o teatro europeu e o brasileiro permitiu que se tomassem as produções aqui realizadas como obras aquém do ideal almejado.

Tais considerações repetidas reiteradamente evidenciaram uma avaliação corrente, no âmbito crítico: os artistas brasileiros apresentaram, tanto no nível artístico quanto moral, trabalhos de qualidade inferior quando comparados às companhias estrangeiras em temporada no país e ao teatro

desenvolvido no exterior, especialmente na França. Os motivos apontados foram vários: desde a organização social do trabalho (manutenção de companhias, criação de categorias para os atores que deveriam ter salário fixo, imitação em relação ao que acontecia no estrangeiro, ausência do Estado para regular e estimular a atividade, repertório sem mérito artístico etc.) até a inexistência de uma escola de arte dramática. (Apud PATRIOTA, 2012,p.90.)

Podemos entender nessa exposição o quanto a arte brasileira se colocava refém daquilo que era produzido na Europa, ou seja, obras que fugiam aos parâmetros europeus eram criticadas. Esse pensamento poderia ser um empecilho para a possibilidade de o teatro apresentar elementos capazes de preencher ou desconstruir elementos que nortearam nossa própria história.

Todos esses aspectos são relevantes na ideia de construir a identidade brasileira, expondo as dificuldades de entender significados expressivos de determinados períodos. De maneira geral, a experiência teatral brasileira do século XIX vista pela História da Literatura brasileira se fez a partir de parâmetros de correntes artísticas e recursos cênicos estrangeiros.

Se a construção de uma identidade artística com características brasileiras foi algo construído a duras penas, imagine então a ideia de popularizar esse processo, de apresentar o teatro para o povo, de fazer dessa livre manifestação algo presente em seu cotidiano. Para elucidar esse questionamento, faço uso de interrogações propostas pela historiadora Rosângela Patriota através de seu artigo Textos e imagens do teatro no Brasil:

considerada como uma opção de entretenimento disponível a quem possa pagar [porque teatro é um luxo, é caro e não é acessível à população]. Então, por que Teatro? De que maneira pelo intermédio de suas linguagens artísticas e de seus conteúdos temáticos é possível construir interpretações acerca de momentos da História Brasileira? www.revistafenix.pro.br
Acessado em 10-09-15

Essas interrogações feitas pela historiadora são pertinentes à ideia do teatro como algo que não pode ficar restrito à pequena e abastada elite brasileira. É necessário entender o teatro como um elemento capaz de despertar o senso crítico do indivíduo, como também o pensar e agir coletivos. Atrevemos-nos a dizer que a Companhia de Teatro Casa de Fábio busca, de alguma maneira, cumprir uma proposta de abrangência social, no momento que, através de parcerias com empresas locais, consegue levar gratuitamente para crianças de escolas públicas e

creches o espetáculo *Menina Bonita*, que discute questões como racismo e emancipação feminina.

É necessário compreendermos o significado atribuído às crianças no decorrer dos tempos, até para discutir a ideia de construção de valores. Afinal, crianças sempre existiram independentemente das concepções que se tinham delas. O estudo histórico de Ariès (1981) destaca que, durante parte da Idade Média, as crianças eram consideradas meros seres biológicos, sem estatuto social nem autonomia. Sabemos também que a ideia contemporânea de infância como categoria social emerge com a Modernidade e tem como principal berço a escola e a família. Sarmiento (2003) reitera que, junto com a emergência da escola de massas, ocorreu a nuclearização da família e a constituição de um corpo de saberes sobre a criança. A modernidade elaborou um conjunto de procedimentos configuradores de uma administração simbólica da infância.

Se a sociedade busca entender e transformar-se em algo que esteja mais adequado a uma vida que se sustenta na complexidade dos tempos contemporâneos, é necessário entender primeiro suas próprias crianças, avaliando o universo infantil - uma criança que vive em um mundo que permita a ela se manifestar como indivíduo passa a entender a construção de valores como algo contínuo. Dessa forma, pode-se semear o desenvolvimento de ações que propiciem a quebra de preconceitos, o respeito à condição dos idosos, reconhecendo a importância e participação de todas as pessoas para esse fim.

Para alcançar tal propósito é imprescindível que cada área do conhecimento assuma sua responsabilidade. Assim, dar oportunidade a um número maior de pessoas é essencial, tanto quanto o ato levar a arte para um número maior de pessoas, entendendo a importância da educação nessa conjuntura. Nesse sentido, deve ser atribuída à didática a condição de força condutora dessa ação, tendo como um dos seus objetivos a direção técnica da aprendizagem, em todos os seus aspectos práticos e operacionais. De acordo com Libâneo (1994), “cabe a ela (à didática) converter objetivos sociopolíticos e pedagógicos em objetivos de ensino, selecionar conteúdos e métodos em função desses objetivos, estabelecer, os vínculos entre ensino e aprendizagem.”

Assim a didática é o caminho que temos que percorrer para estimular, dirigir e encaminhar a aprendizagem para a formação e desenvolvimento do sujeito. Por isso conhecer sobre a didática e a prática pedagógica é fundamental para que se

possa usar o teatro em sala de aula. A prática pedagógica se refere às práticas realizadas pelos professores em sala de aula nas instituições que compõem uma rede de educação e isso é particular de cada profissional. É o fio condutor do cotidiano, onde se inserem as rotinas e os momentos que compõem o fazer diário das instituições de educação. O professor, utilizando na sua prática o teatro, estará estimulando a criança no seu desejo de aprender.

Mas não é permitido simplesmente que se passe um conhecimento; também é necessário que se construa uma identidade, que a criança não apenas queira aprender por aprender, mas que sua aprendizagem seja carregada de significados.

No ato de se construir essa identidade histórica, é necessário compreender suas estruturas e a própria cientificidade em si:

articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam a propiciam a emergência de determinadas práticas e representações. Arte/Política e História/Estética como campos investigativos são possibilidades de trabalho nas quais a arte, ao desvelar sua historicidade, propicia o instigante diálogo entre o historiador e as diversas linguagens artísticas. (PATRIOTA, 2008,p.19)

Disso podemos entender o quanto o diálogo contínuo da história com diversas áreas do conhecimento e em especial com a arte e a própria concepção educacional é um elemento norteador da nova História Cultural.

CAPÍTULO 2

O TEATRO EM GOIÁS E O DESPERTAR ARTÍSTICO DA COMPANHIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO.

Neste capítulo, faremos uma abordagem da produção teatral em Goiás, especialmente, promovendo uma discussão entre a proposta do período da gênese da Companhia de Teatro Casa de Fábio.

Segundo MOURA (1992), o teatro em Goiás teria começado a partir do século XVIII (embora alguns autores apontem sua origem somente no século XIX. Vd. Zorzetti adiante). Alega ainda, embasado em seus estudos realizados sobre o Mato Grosso do século XVIII, que a arte cênica veio para a Capitania pelos imigrantes advindos de Portugal na época, atraídos pelo ouro. O mesmo aconteceu em outras Capitanias também povoadas no século XVIII.

O autor utiliza dois diários de viagem encontrados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra para elucidar a importância desse estudo. Tais documentos foram encontrados em maio de 1985, e seu teor se mostra relevante no intuito de contribuir com a historiografia de Goiás.

Considerando este estudo, o teatro representava características de um estilo de vida urbano, contrapondo-se ao perfil rústico e rural do Brasil e de Goiás naquele período. Os portugueses vieram para a região com o objetivo de conquistar riquezas, trazendo, no entanto, fragmentos importantes de sua própria cultura que, paulatinamente, incorporar-se-iam à nossa composição cultural.

O Diário da Visita Geral da Capitania de Goiás, escrito pelo Sargento-mor Tomás de Sousa, ajudante de ordens do Governador Soveral e Carvalho, menciona que havia representações teatrais em três arraiais goianos em 1773: Pilar, Traíras e São Felix. Para elucidar um pouco como eram essas representações, apresento um breve relato do que ocorreu no Arraial de Pilar, em 1773.

No dia 9 de Junho de 1773, às 9 e meia da manhã, o Governador entrou no Arraial de Pilar, onde permaneceu até a manhã do dia 16. Esses moradores festejaram a Sua Excelência nas noites de sua estada neste Arraial com duas encamisadas muito lustrosas, e duas óperas que se representaram em teatro público, com excelentes figuras, com muito luzimento (MOURA,1992,p.07)

A história do teatro em Goiás traz para si muito do que ocorreu em sua vida política e econômica. De acordo com as constatações de MOURA (1992), na cidade de Vila Boa de Goiás houve um pequeno teatro, que, em 1824, já não mais existia. Como havia muito tempo que os arraiais estavam em declínio em virtude do esgotamento das minas, podemos compreender como a economia goiana afetou diretamente o teatro e as artes em geral.

As abordagens de MOURA reforçam a ideia de que existe uma relação muito próxima entre a arte o poder público e o próprio dinamismo da economia, sendo um desafio para o artista e promotor de eventos artísticos saber distinguir entre quem patrocina e a própria proposta de trabalho, pois, não basta simplesmente cumprir exigências de um determinado patrocinador, a arte deve ter o caráter de propor debates, questionar continuísmos sexistas, possibilitando um cenário de construção da consciência.

Desta maneira as conclusões apontadas pelo pesquisador Francisco Carlos Moura servem também para levantar uma discussão acerca da realidade social em Goiás nesse período, fator decisivo na tarefa de construir uma identidade histórica própria.

Para o memorialista e dramaturgo Hugo Zorzetti (2005), os primeiros registros de atividades teatrais desenvolvidas em Goiás datam do final do século XIX. Trata-se de apresentações realizadas na cidade de Pirenópolis em 1891 e na cidade de Santana das Antas, atual Anápolis, no ano de 1893. Desde esse momento, foram registradas diversas atividades teatrais do estado, algumas mais passageiras, como é o caso da Sociedade Dramática, criada em Morrinhos, em 1918, outras mais duradouras, como o grupo Desencanto da cidade de Trindade, fundado na década de 1980. Há o registro de apresentações teatrais vinculadas a escolas e festividades que nelas aconteciam; também outros registros de grupos de teatro que se organizavam com características semelhantes às de grupos atuais, que dividiam entre si as atividades necessárias para realizar apresentações, dentre eles o grupo Centúria e o grupo Palladium, contemporâneos do final da década de 1970, na cidade de Anápolis. Além de companhias que, em geral, eram guiadas pelo nome de um artista, como é o caso da Companhia Cici Pinheiro. Essas iniciativas eram, geralmente, sustentadas pelo trabalho dos integrantes, que, durante o dia, tinham outras ocupações, mas também por financiamentos feitos em

bancos e/ou pela dependência da generosidade de alguns políticos dispostos a valer-se de seu poder para atender às solicitações dos profissionais do teatro.

No final da década de 1980, o estado de Goiás recebeu grande incentivo para o desenvolvimento do teatro. Segundo TEIXEIRA (2011), Henrique Santillo assume o governo do estado no período de 1987 a 1991 e, nesse momento, funda um centro cultural, trazendo, do Rio de Janeiro, o diretor e ator de teatro Marcos Fayad, a quem coube uma proposta séria de desenvolvimento das artes em Goiás. Esse ator, diretor e psicólogo formado pela PUC-RJ, com experiência em teatro universitário, já havia participado de vários festivais, realizado diversas oficinas e montagens. Em 1987, assumiu a direção de um centro cultural recém-fundado pelo governador Santillo – o Martim Cererê -, juntamente com a montagem e encenação da obra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. Foi a encenação desta obra que levou à denominação atual do espaço, hoje conhecido como Centro Cultural Martim Cererê.

O grupo de teatro criado por Fayad contava com financiamento do governo para montagens das peças. Com isso vários artistas tiveram a oportunidade de desenvolver um trabalho contínuo, com ensaios frequentes e constante criação de espetáculos.

Em 1991, Iris Rezende assumiu o governo do estado e não deu continuidade às políticas públicas para a cultura do período anterior. Por consequência, o Centro Cultural Martim Cererê passaria por uma desaceleração em sua produção até que foi fechado, donde seguiu-se um momento de estagnação da atividade teatral em Goiás, retomada posteriormente com a criação do Curso de Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás.

Considerando o que foi mencionado, podemos perceber que o cenário de abandono e dificuldades não é novo na história da dramaturgia em Goiás. No entanto, a velha máxima de que “é nas adversidades que aparecem as melhores ideias” não é de todo um mero sentimento de esperançosos, pois foi na década de 1990, mais precisamente na cidade goiana de Mineiros, que o jovem Fábio Rocha Pina iniciou-se ainda jovem no caminho da arte, primeiramente conquistado pela literatura e, após, descobrindo os encantos do palco.

Se o debate sobre as ações políticas está presente na construção e cotidiano da arte em Goiás, nada mais apropriado do que citar a primeira peça escrita por Pina: trata-se do espetáculo *Política*, encenado pelos alunos atores do

Colégio da Polícia Militar de Goiás, Unidade Carlos Cunha Filho, da cidade de Rio Verde, no interior de Goiás, em 2002. Foram eles: Sinvaldo Alves, Hélio Alves, Suzana Schiavetto, Kívia Rodrigues, Rossane Rodrigues, Aline Benedita, Brunno Capellesso, Alisson Mina, Vinícius Damásio, Victor Viana e Raissa Carvalho, alunos matriculados no que seria hoje o 8º e 9º ano do ensino fundamental respectivamente. Essa peça apresentada inicialmente no ano de 2002 representou o início da trajetória da Companhia.

A peça retrata o cenário da política brasileira do período, em que temas como corrupção e intolerância já “estavam”, como hoje, em evidência. A repercussão da apresentação foi satisfatória segundo o próprio Fábio Rocha Pina (tanto que ele já estuda recolocar a peça novamente em cartaz).

2.1 COMPANHIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO

No dia 07 de novembro de 2014, por volta das 20h30min, realizamos uma entrevista com Fábio Rocha Pina, na sede da Companhia de Teatro Casa de Fábio, que fica na rua Piauí, quadra 25, lote 12-A, número 1037, no Bairro Primavera, em Rio Verde, Goiás. A conversa ocorreu em um clima tranquilo. Não demorou muito para percebermos a satisfação e o orgulho expressados em sua fala, afinal de contas, para o dramaturgo Fábio falar de sua companhia é como vislumbrar a construção de um sonho, em que, apesar dos desafios e dificuldades inerentes à condição de artista de teatro, nada poderia ser mais gratificante.

Sobre o que despertou em Fábio Rocha Pina o seu interesse pela arte e o próprio teatro, ouvimos:

Eu me interessei inicialmente pela poesia.. gostava de ler e escrever.. não tardou muito para que eu fosse apresentado ao teatro. Eu tinha 11 anos de idade quando comecei no mundo teatral.. mesmo menino percebia que era algo que faria parte de minha vida daquele momento em diante.

Hoje aos 34 anos de idade, obtive o auge de sua formação profissional como diretor da federação de teatro do Estado de Goiás – (FETEG). Fez cursos de formação teatral expedidos pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de Iluminação do Estado de Goiás (SATED) em 1999 e o de direção teatral no ano de 2008.

Sobre o projeto que ele vem realizando na Cia, disse:

O trabalho realizado pelo Teatro Gordot atualmente pode ser entendido como Teatro Infância, onde está sendo apresentado a peça infantil *Menina Bonita*, que é uma adaptação do livro *Menina Bonita do Laço de Fita* de Ana Maria Machado. A peça fala sobre o racismo, falamos sobre um tema que pode ser complexo para muitas pessoas, mas o que torna tudo interessante é ver crianças entre 3 e 5 se emocionando com a peça, ver essas crianças cantando as músicas e participando do espetáculo.

Durante a entrevista, explicou a razão da escolha do nome da companhia e o uso do termo Teatro Gordot.

O nome Casa de Fábio surgiu dos próprios alunos. No início a Companhia não possuía sede, tudo acontecia em minha casa. Aí os próprios alunos falavam "vou a casa do Fábio".. não demorou muito para surgir a ideia de atribuir o nome de Casa de Fábio à Companhia. O uso do termo Teatro Gordot foi uma brincadeira e teve influência da peça *Esperando Godot* de Samuel Beckett: eu brinquei com o fato de ser "gordinho" (gargalhada). É incrível como não se pode mais usar o termo gordo, preto, baixo, baixinho.. que problema tem? Precisamos respeitar os outros, mas não se deve ter hipocrisia e discurso patético. O maior exemplo que posso dizer é a peça *Menina Bonita*, que é a história de uma menina pretinha (meninas negras já me relataram que vão falar para suas mães não alisarem mais seu cabelo). Incrível como é simples entender que somos "apenas" diferentes.. a igualdade deve existir sim, nos direitos e oportunidades, mas reconhecer que somos diferentes é uma questão de cidadania.

Nesse clima amistoso, chegaram os atores e atrizes da Companhia, que concordaram em contribuir com nosso trabalho. A primeira a conceder a entrevista foi a atriz Giselle Confidenti, que respondeu sobre o valor do teatro em sua vida.

O teatro faz parte de meu viver. Eu sou formada em publicidade e propaganda, mas te afirmo que minha verdadeira formação não ocorreu no banco de faculdade. Eu aprendo e ensino arte, vejo o resultado de meu trabalho no rosto das pessoas, nada pode ser mais gratificante do que isso. Eu aprendi a tocar flauta por causa meu trabalho, aprendo a cada dia, quando assisto uma peça de teatro, quando leio sobre o tema... na arte você aprende a todo instante. Hoje me dedico à flauta transversal e amanhã poderá ser outro instrumento - essa é a natureza de meu ofício.

A atriz Giselle Confidenti se mostrou entusiasta aos seus 26 anos, tendo a oportunidade de expor suas experiências conquistadas no palco. Relatou sobre as aulas que ministra na Companhia, o prazer de conduzir oficinas de estudo circense, das vezes que viajou para assistir a um espetáculo, a troca de experiências com os colegas atores e principalmente o contato com o público.

Em seguida, a entrevista evoluiu com os atores Ana Flávia e Júlio Augusto, de 17 e 16 anos respectivamente. (Ressalte-se que as falas dos entrevistados foram sumamente espontâneas para todas as pessoas envolvidas, sempre buscando perceber diferentes olhares sobre a arte e a realização de seu trabalho). O que se propôs tanto a Ana Flávia quanto a Júlio Augusto foi discorrer sobre o motivo de se tornarem artistas. O Júlio Augusto Torto, foi logo dizendo, “primeiro as damas”...(risos):

Eu digo que foi a arte que me descobriu. Desde que fiquei sabendo do curso de teatro oferecido pela Companhia eu quis fazer logo de cara. Daí em diante para me tornar atriz foi um passo. Hoje afirmo que sou uma atriz em formação, tenho muito a aprender... o bom é que não me falta motivos para continuar aprendendo cada dia um pouco mais. Estou tocando rabeca, um instrumento que tem um som belíssimo - descobri depois que é um instrumento medieval. O teatro funciona como minha máquina do tempo (risos). O que ganho com meu trabalho invisto em minha profissão: compro livros sobre teatro, pretendo comprar instrumentos musicais que tenho mais aptidão. Apesar de jovem posso te afirmar que já sei o que quero para minha vida. (Ana Flávia)

A mesma pergunta foi feita a Júlio Augusto Torto, que respondeu com tranquilidade:

Eu gosto de música, dança e literatura, não foi muito difícil para mim perceber que o teatro engloba tudo isso. Faço dessa atividade motivos para aprender. Foram em minhas aulas e ensaios que aprendi a tocar violão. Hoje estou tocando escaleta, um instrumento que eu nem sabia que existia. Não conseguiria realizar tudo isso fazendo outra coisa na vida.

Observando o entusiasmo de todas as pessoas envolvidas no trabalho pudemos perceber o quanto a arte é algo capaz de unir pessoas e acrescentar experiências de vida. Por mais que seja engraçado ouvir de jovens que eles já escolheram o que querem fazer por toda sua vida é no mínimo animador saber que seu entusiasmo não tem limites.

Após uma breve pausa, solicitamos a Fábio Rocha Pina que mostrasse um pouco de seu acervo. Iniciou com algumas reportagens dos meios de comunicação sobre a Companhia.



Figura 1: Foto exibida no **Jornal Opção** de Rio Verde-GO
 Fonte: Jornal Opção



Figura 2: Foto exibida no **Jornal O Popular - Goiânia-GO**
 Fonte: Jornal O Popular



Figura 3: Foto exibida no **Tribuna do Sudoeste - Rio Verde-GO**
 Fonte: Jornal Tribuna do Sudoeste

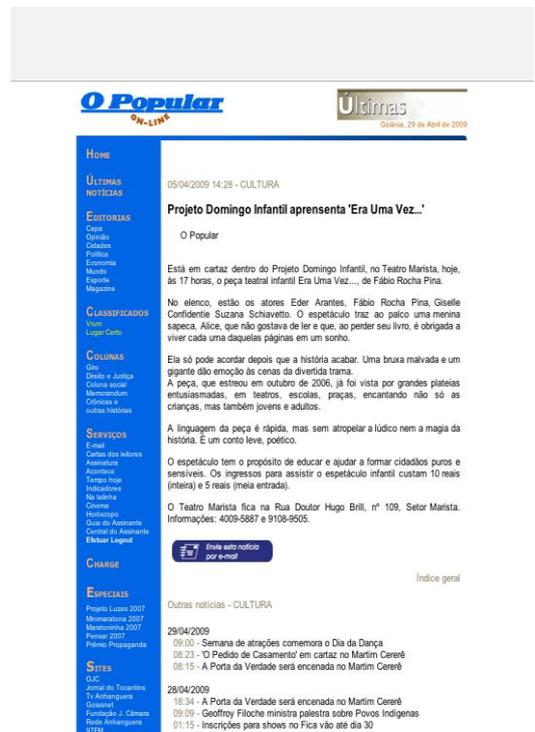


Figura 4: Matéria exibida no **Site do Jornal O Popular - Goiânia-GO**
 Fonte: Jornal O Popular

A escolha das figuras teve o intuito de revelar um pouco da identidade do grupo: na primeira foto, temos a fotografia do local que foi a primeira sede da Companhia, situada no centro da cidade de Rio Verde-GO; nas outras temos a exibição da crítica sobre espetáculos promovidos, que destaca uma peça cujo tema foi sobre os cuidados com o meio ambiente, uma maneira de expor a relação entre arte e educação. É bom dizer que todas estavam digitalizadas e armazenadas com bastante cuidado. As fotos de espetáculos exibidos pela Companhia estão disponibilizadas em um DVD que acompanha a dissertação.

Sobre a escola de formação de atores e atrizes, esta já conta com um acervo de oito mil obras digitais e duas mil obras audiovisuais, com o propósito de assegurar uma ampla formação técnica e cultural de todos aqueles que enveredam no caminho do teatro.

A Companhia tem um curso de iniciação teatral para crianças entre 7 a 14 anos de teor preparatório. A partir dos 14 anos, ela de fato pode iniciar o curso de iniciação teatral.

A formação visando o curso profissionalizante se dá a partir dos 16 anos, mas somente aos 18 anos o estudante, através de um teste de aptidão, pode, de fato, tornar-se um ator profissional, com carteira expedida pelo SATED.

Além da questão artística em si, Fábio Pina revelou o intuito de levar o fascínio do teatro para um número maior de pessoas, um trabalho em conjunto com a Associação Beneficente Joanna de Ângelis¹, na vila Serpró, na mesma cidade, onde são atendidas 80 crianças.

Em palestra ministrada para os estudantes do 6º período da Faculdade de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, e relatada durante a entrevista, o foco de discussão foi o debate acerca da arte em seu todo. Fábio expôs que muitos dos desafios de hoje foram enfrentados em tempos em que a imagem do artista esteve confundida com a imagem do marginal, ou seja, o andarilho, o homem ou mulher que transforma a rua em palco.

Também explicitou sobre a arte popular (irritado, inclusive): “só porque é popular não precisa ser de má qualidade”. Ou seja, um trabalho pode ser popular sem se constituir como um trabalho meramente popularesco.

¹ Joanna de Ângelis é a guia espiritual do médium espírita brasileiro Divaldo Franco, entidade à qual é atribuída a autoria da maior parte das suas obras.

Quando mencionamos sobre a importância de se construir um teatro em Rio Verde, ele analisou a questão de pontos distintos e afirmou que o fato de se ter um teatro não garante que se tenha espetáculos e que tais espetáculos tenham qualidade, nem bom diretor, ator, produtor, enfim, todos os indivíduos envolvidos no teatro! Qualquer pessoa vinculada à arte deve, “antes de simplesmente lamentar a falta de um teatro, ser capaz de usar a rua, de conquistar o público, de levar o seu trabalho para diferentes lugares e pessoas”. Por outro lado, Pina mencionou que um teatro em Rio Verde seria importante pelo fato de que poderia colocar a cidade no circuito de apresentações artísticas, do que a sociedade poderia ser a grande beneficiada.

Falando das influências que recebeu, Pina reiterou que seu primeiro contato com o mundo das artes foi através da literatura, quando a leitura foi capaz de construir-lhe infinitas possibilidades. A arte teatral começou em sua vida por volta dos 11 anos. Aos 14, já fazia espetáculos de cidade em cidade. No mais, o convívio com artistas e público foi decisivo em sua formação. O convívio com o público é algo que ele considera ser a “essência de todo artista, pois o verdadeiro artista consegue subtrair de seu olhar muito propósito de seu trabalho”.

Sobre a razão do trabalho feito atualmente pela Companhia Casa de Fábio, mencionou que “realiza um trabalho com crianças e adolescentes”, frisando o quanto os desafios encontrados nessa realização contrastam “com o próprio resultado final”: “Nós falamos para pessoas que são inteligentes, que são capazes de entender diversos temas e tabus”.

Nesse momento, enfatizou que o texto *Menina Bonita* é o grande projeto realizado pela Companhia, na realidade a adaptação do texto da autora Ana Maria Machado, que aborda a história de “uma menina preta que, de tão pretinha, era linda e admirada por todos”.

Segundo Fábio Rocha Pina, é uma peça que trata o tema do racismo de forma “leve”, sem, contudo, ser “ingênua ou inocente simplesmente”, porque são abordados questionamentos de etnia e os conceitos de beleza que circundam o tema. Tudo isso para crianças de três a oito anos de idade. (Esse projeto é fruto de uma parceria da Companhia Casa de Fábio e empresas locais, através do que serão realizadas apresentações para um número de cinco mil crianças aproximadamente, durante seis meses de exposições).

Esse espetáculo ocorre em escolas, creches, praças públicas. A motivação reside em levar o espetáculo sem cobrança de ingressos, sem custo para a escola ou para a criança. Mas isso não quer dizer que a escola não tenha que fazer de sua parte. Segundo o entrevistado: “eu sempre cobro que as crianças assistam à peça com todo conforto possível. Podem até sentar no chão, desde que esteja limpo”.

O autor mencionou que, no geral, estabelece um diálogo antes de começar o espetáculo nas escolas:

Nós falamos para as professoras que não devem chamar a atenção das crianças durante a exibição da peça. O problema é que muitas insistem em pedir silêncio... “silêncio, vai começar a peça, silêncio”... Tudo isso prejudica o espetáculo, pois cabe a nós, enquanto artistas, que sejamos capazes de prender a atenção das crianças. Se um espetáculo começa em um clima de censura, ele pode não ser atrativo para a criança.

Entre um tema e outro, durante a conversa, pudemos conhecer a parte de som e figurino da Companhia. Vimos o cuidado que a companhia tem com cada detalhe. Depois, pudemos acompanhar um ensaio musical de duas alunas. A sonoridade nordestina é muito valorizada e os grupos de teatro de Minas Gerais - Armazém e Galpão – têm uma influência muito particular sobre a Cia. A explicação disso dada pelo entrevistado é de que “são grupos que fizeram das ruas seu palco, e por esta razão agem com tamanha naturalidade e simplicidade”, que conferem às peças “a emoção própria da arte teatral”.

Uma segunda entrevista foi efetuada três dias depois, desta vez por telefone. Outras características da Companhia Casa de Fábio apareceram, assim como sua proposta de trabalho de se aproximar do teatro de grupo. Conforme Teixeira:

A divisão das tarefas de figurino, maquiagem, direção, produção; o desejo de estudar sobre a formação do ator e pesquisar formas diferentes de expressão; o planejamento de projetos coletivos de longo prazo. Sua atividade também tem grande aproximação com o teatro infantil – sendo esse um conceito que receberá diferentes olhares ou não olhares nos vários momentos da história do teatro – visto que a maior parte das peças que desde então passaram a montar e atualmente compõem seu repertório caracterizam-se como pertencentes a essa linguagem. (TEIXEIRA, 2011,p.35)

Quando definimos que o trabalho desenvolvido pela Companhia de Teatro Casa de Fábio se aproxima do que é entendido hoje como teatro de grupo é pelo fato de todo elenco participar do processo de produção; cada ator tem liberdade

para se dedicar ao estudo de determinado instrumento musical; os atores e atrizes são incentivados a escrever e também produzir espetáculos. No que a cia. poderia diferir dessa ideia de teatro de grupo é o fato de que a direção de espetáculo até o momento está na incumbência de Fábio Rocha Pina.

Na verdade, o termo é uma denominação mais utilizada a partir do final do século XX. O teatro de grupo se preocupa com o desenvolvimento de projetos coletivos a curto e longo prazo, abrangendo de forma ampla as diferentes situações presentes no fazer teatral. Grande parte desses grupos utiliza a rua como espaço de apresentação, o que caracteriza uma forma de transgressão ao mercado. A Companhia Casa de Fábio utiliza com frequência esses espaços não apenas para promover e apresentar novas peças teatrais, mas também como um local de estudos/laboratório, porque o contato com o público faz com o ator passe a entender melhor a natureza de seu ofício.

No que diz respeito ao ato de transgredir o mercado, é entendível que não se deve simplesmente produzir algo arquitetado em tendências: a arte deve ter espaço para respirar, respirar com liberdade de ação e atuação, embora uma Companhia deva criar meios para continuar existindo, e essa existência artística, no caso da Casa de Fábio, se constrói na aproximação com empresas locais e regionais. Nessa aproximação, a Companhia promove espetáculos que abordam temas, como segurança do trabalho, importância da disciplina no cotidiano de cada cidadão, respeito ao meio ambiente... Todos esses temas estão em voga no dia a dia de várias empresas e grupos corporativos, mas o mais importante é promover o teatro como um canal de informação e questionamentos, onde os temas abordados sejam capazes de serem captados por pessoas de diferentes níveis de instrução e experiência de vida.

A Companhia de Teatro Casa de Fábio buscou criar uma identidade artística com o público e esse é o motivo de ela sempre utilizar logotipos que são colocados em propagandas de papel impresso, painéis ilustrativos e banners.



Figura 5: Logotipo Casa de Fábio
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

O desenvolvimento do trabalho da Companhia se faz conjuntamente à Escola de Teatro de Atores e Atrizes, apresentando e discutindo uma proposta curricular na formação artística e abordando elementos que vão ao encontro da proposta pedagógica abordada pelos PCNs.

2.2 ESCOLA DE TEATRO DE ATORES E ATRIZES

Fábio Rocha Pina, que desempenha o papel de ator, diretor, dramaturgo e fundador do Teatro Casa de Fábio, objeto deste trabalho, se considera um pesquisador da produção teatral. Conselheiro da Federação de Teatro do Estado de Goiás -, fundador do Teatro Escola de Goiás, (FETEG) oferece aulas de teatro e circo para crianças e jovens de instituições filantrópicas e assistenciais.

Rocha Pina também é membro do Grupo Nacional Cultura Infância, órgão de referência nacional na pesquisa, difusão e apoio à Cultura da Infância Nacional. Desde sempre se colocou de forma entusiasta à possibilidade de expor a historicidade da companhia. Há também um rico acervo de fotos, crítica de

espetáculos apresentados pela companhia, relatos do público e patrocinadores, tudo muito bem guardado.

A escola de atores e atrizes mantida pela companhia, como diz o próprio Fábio Rocha Pina, “ é o esteio de um projeto que vai além de conseguir alunos e fundos para manter a companhia; ela é, antes de tudo, a razão que explica como tudo ocorre”.

Se procurarmos entender as palavras do próprio diretor, entenderemos que o projeto feito pela escola de atores e atrizes é mantido através de parcerias com projetos sociais, poder público, mas é a partir dela, mesmo que o aluno continue ou não sua carreira artística, que ocorre o seu despertar crítico, que poderá estar presente em qualquer atividade que ele possa realizar em sua vida.

Podemos entender que a formação de um ator não é um fator casual. Não basta amar o palco para estar nele. É preciso uma formação física, emocional e intelectual. O ator precisa conhecer seus músculos, suas articulações, a transformação corporal que ocorre diante das diversas emoções apresentadas pelo texto e pela personagem. O ator precisa aprender a utilizar com exatidão seu potencial expressivo para atingir a tão sonhada comunicação com a plateia. Voz, gesto, intenção e livros são os seus instrumentos. Instrumentos apreendidos a partir, fundamentalmente, do sentido visual.

Há alguns anos a sociedade presencia e atua em movimentos de inclusão de pessoas com deficiência em vários setores da vida humana. A diversidade do ser humano passa a ser tratada não apenas a partir das ineficiências, mas a partir de possibilidades outras advindas de uma maneira diferente de estar no mundo. A arte não poderia estar fora deste processo e o teatro não poderia ser uma exceção.

O teatro desempenha um papel que pode ser entendido como um ato de inclusão, pois colocar uma peça em cartaz depende do trabalho de muitas pessoas - inclui o entusiasmo de figurinistas e cenógrafos, o zelo pelo desenvolvimento do texto, direção e atuação. A própria tecnologia escondida nos aparatos de som e iluminação, todos esses elementos fazem do palco um local em que pessoas de diferentes aptidões se encontram e convivem. Mesmo que muitas vezes isso não seja percebido pelo público, todos fazem parte da cena.

Ademais, os espetáculos também devem ser registrados e não só com o objetivo de se oferecer a pesquisas futuras, não apenas para servirem de acervo, mas também com um registro do que foi feito e que pode ser estudado pelo próprio

grupo, construindo uma proposta de objetivos e conteúdos em que o principal é proporcionar ao aluno o entendimento do teatro e de seu próprio desempenho e o do grupo.

O teatro é uma arte que exige muito de quem a pratica e muito mais oferece a quem o aprecia. Alimenta-se da indelével necessidade de compreensão e ratificação das ideias, sensações, conhecimentos e sentimentos humanos. Uma linguagem que provoca, sensibiliza, emociona. O teatro enquanto expressão artística é capaz de gerar transformações no meio social.

Vários estudos apontam o teatro como uma ferramenta muito importante no processo de desenvolvimento humano. Por conta do seu caráter lúdico e a propositura do estado de jogo, torna-se um elo fundamental nos processos de ensino-aprendizagem dos indivíduos. Segundo os PCNs de Teatro:

A dramatização acompanha o desenvolvimento da criança como uma manifestação espontânea, assumindo feições e funções diversas, sem perder jamais o caráter de interação e de promoção de equilíbrio entre ela e o meio ambiente. Essa atividade evolui do jogo espontâneo para o jogo de regras, do individual para o coletivo. (PCNs, 1998,p.83)

A capacidade de teatralidade, de jogo é algo inerente às crianças desde seus primeiros anos escolares. A escola, como uma instituição formadora do pensamento, do intelecto, da personalidade, precisa estar atenta e sensível a esta prerrogativa para que possa, de forma precisa e eficaz, ofertar aos seus alunos a oportunidade de desenvolver suas potencialidades dramáticas, as quais são decisivas não só para a expressão artística, mas também para a própria arte de viver em sociedade, em convívio com outros que também estão na luta por essa vida artística.

O teatro permite a vivência de experiências sensoriais diversas: a partir dos jogos teatrais e dramáticos, o jogador pode se posicionar em estado de simulação, envolvendo sua realidade paralela no jogo, suas emoções, conceitos, valores.

Buscando cumprir esse entendimento, a Escola de Atores e Atrizes oferece o **curso de iniciação teatral**, que possui como proposta de trabalho a montagem de espetáculos, expressão corporal e educativa, exercícios de criatividade plástica, exercícios de criatividade redacional, exercícios de respiração e relaxamento, exercícios de percepção auditiva, exercícios de improvisação e dramatização, exercícios de dicção e articulação das palavras, exercícios de dramatização de

textos didáticos, exercícios de seleção, elaboração e montagem de textos didáticos e leitura dramatizada.

Tal propósito tem como objetivos: o desenvolvimento integral e harmônico do aluno (na maioria das vezes, criança), a descoberta de si mesmo no que concerne às relações do aluno consigo mesmo, em relação ao seu mundo social, a autovalorização no conjunto coletivo das participações, autorrealização e integração no meio ambiental.

Nas entrevistas com Fábio Rocha Pina, também aflorou que, além do fato de os grupos Galpão e Armazém representarem uma grande influência para a consolidação do grupo, há também uma grande proximidade com o grupo goiano Teatro Zabriskie:

Desde sua criação, o Zabriskie oferta cursos de teatro, em que são proporcionadas atividades de iniciação teatral para crianças a partir de cinco anos de idade. Para esse público o grupo sempre partiu do teatro-educação por meio do qual busca oferecer “uma atmosfera amigável e segura de modo a contribuir com o desenvolvimento da criança. O lúdico, a fantasia e os jogos proporcionam uma ponte do jogo dramático natural da criança para o jogo teatral, formalizado. (TEIXEIRA, 2011,p.27)

Considerando o texto da historiadora Ana Paula Teixeira, fica evidente que tanto a Casa de Fábio, quanto o grupo Zabriskie reconhecem no teatro um meio de transpor os limites do entretenimento. Existe nos dois casos a busca por uma arte que seja capaz de ser um mecanismo de contribuição educacional e que antes de tudo respeite a criança.

No campo psicossocial, podemos ter como referência a autodescoberta, a integração ambiental adequada, o relacionamento social adequado, o desenvolvimento da cooperação, desenvolvimento da responsabilidade, autodisciplina e desinibição.

No campo da aprendizagem, ocorre o desenvolvimento das potencialidades físico-mentais, desenvolvimento da expressão e comunicação, desenvolvimento da psicomotricidade, reconhecimento dos recursos naturais e a maneira de colocá-los em prática, aquisição de atitudes de higiene e respeito ao próprio corpo, de atitudes de respeito à própria intelectualidade, desenvolvimento das funções de liderança positiva, conhecimentos sobre espaço, tempo e ritmo, desenvolvimento da consciência crítica, sintética e analítica, reconhecimento do espaço próprio em razão do espaço alheio, reconhecimento da importância da participação individual no

contexto grupal, desenvolvimento das potencialidades intelectuais de raciocínio, percepção, criatividade, etc. A preocupação é contribuir positivamente no desenvolvimento social do indivíduo.

No campo terapêutico, propõem-se a análise, através dos resultados práticos, das deficiências físico-mentais dos educandos, correção da coordenação motora, correção das deficiências comportamentais sem maiores consequências, correção de atitudes essencialmente sociais, correção da postura física, momentos de recreação, etc. Cabe salientar que estas indicações partem, única e exclusivamente, ao encontro da colaboração pedagógica, não entrando no mérito específico da área científica da psicologia e da medicina.

Para o melhor aproveitamento artístico e pedagógico, a Escola também desenvolve um método que representa o conjunto de elementos do programa proposto pela escola. Para isso, tem como princípio de estudos a abordagem referente à teoria das imagens em relação à manifestação humana, a formação das imagens-símbolos mentais, imagens científicas, estéticas e sociais, imagens e experiências, os sentimentos através da teoria da psicologia aplicada ao teatro educativo e imagens, a codificação das imagens-símbolos, a ambivalência das imagens codificadas, o instinto de imitação, a origem dos vícios, a ação preventiva do teatro educativo, o teatro no treinamento de excepcionais, teoria do teatro como fonte de comunicação, o teatro e as artes plásticas, o teatro e a arte literária, a música e a poesia no teatro, a realimentação positiva e suas consequências.

No **Curso de Formação de Atores e Atrizes**, que se segue ao de iniciação teatral, encontra-se a seguinte normativa: aulas curriculares - 24 horas mensais, durante 3 vezes por semana, com aulas de 2 horas de duração, mais 12 horas extracurriculares mensais, durante dois anos.

No estágio supervisionado, são 3 horas semanais (esse estágio ocorre em creches, escolas, entidades filantrópicas, onde o cursando fica diante de situações que o fazem conviver com diferentes realidades sociais, possibilitando o efetivo exercício de sua formação) em instituições e 5 horas semanais de ensino *on-line* por plataforma *moodle*. Mais produção integral e apresentação do trabalho de conclusão de curso. (TCC)

As matérias curriculares de que o aluno desfruta são: aulas de História, Filosofia, Sociologia, Cultura e Sociedade, Antropologia e Psicologia, Estética e História da Arte, História do Teatro, Interpretação, Teorias e Conceitos, Linguagem e

Comunicação, Arquitetura Cênica, Vocabulário e Semântica, Costumes e Caracterização, Corpo, Anatomia, Pensamento, Expressão, Dança, Teatro Brasileiro, Teatro Oriental, Teatro Popular, Teatro de Formas Animadas, Música. História, Teoria, Canto, Cenografia, Sonoplastia, Iluminação Cênica, Dramaturgia, Técnicas e Métodos de Pesquisa, Tecnologias para o Teatro, Audiovisual, Fotografia, Internet.

Muitas dessas aulas são apresentadas com a participação de profissionais de diversas áreas do conhecimento, como professores acadêmicos, secundaristas e o uso da própria plataforma *moodle*.

Na produção artística, os valores como ética, estudo de legislação, ação cultural, desenvolvem-se juntos no campo da aprendizagem, destacando o desenvolvimento das potencialidades físico-mentais, desenvolvimento da expressão e comunicação, ampliando-se o conhecimento e o respeito ao próprio corpo. Assim como no curso de iniciação teatral, pretende-se garantir a aquisição de atitudes de higiene e respeito ao próprio corpo físico e mental, de conhecimentos sobre espaço, tempo e ritmo, desenvolvimento da consciência crítica, sintética e analítica, reconhecimento do espaço próprio em razão do espaço alheio, reconhecimento da importância da participação individual no contexto grupal, desenvolvimento das potencialidades intelectuais de raciocínio, percepção, criatividade, aquisição e desenvolvimento das funções de liderança.

No campo psicossocial, o propósito é permitir a autodescoberta, integração ambiental adequada, relacionamento social adequado, desenvolvimento da cooperação, desenvolvimento da responsabilidade, autodisciplina. No campo terapêutico, observa-se a correção das deficiências comportamentais, correção de atitudes essencialmente sociais, reconhecimento e tratamento no que tange ao campo artístico de deficiências físicas e mentais, conquista de saúde, prazer e bem-estar.

Outro curso oferecido é o **curso de Linguagem e Comunicação**, formando líderes e comunicadores. O objetivo desse curso é o entendimento de que o teatro e a arte em geral, além de ser uma base de desenvolvimento da arte presente em nosso cotidiano, são um meio capaz de interagir diferentes habilidades, expondo o quanto a relação entre profissional e público pode ser estreitada quando o profissional é capaz de se comunicar e, acima de tudo, ser entendido, quer por colegas de trabalho, quer por possíveis clientes.

O Curso Linguagem e Comunicação oferecido pelo Teatro Casa de Fábio tem por objetivo formar comunicadores, através da investigação e de estudos técnicos sobre a Linguagem e Expressão. Com uma estrutura diferenciada, o curso é dirigido pelo próprio Fábio Rocha Pina, ator profissional com registro no Ministério do Trabalho DRT: 2072/GO.

Os alunos conhecem os cânones da retórica, os grandes discursos da história, como se desenvolveram da Antiguidade aos tempos modernos. Eles tornam-se capazes de realizar discursos envolventes, palestras motivadoras, aulas brilhantes, tudo isso de forma agradável, organizada, com técnicas da retórica clássica e contemporânea, mas sempre abertas à criatividade de cada aluno, tanto nas ideias, na composição, quanto na prática.

Através de uma combinação privada de sala de aula e pública ao ar livre, escrita e falada, com recursos tecnológicos e didáticos simples, estudos filosóficos e técnicos, os alunos tornam-se eficientes no domínio da palavra, da expressão e na exposição de ideias. Isso se dá tanto no campo do simples exercício da comunicação interpessoal, ou do exercício da oratória para pequenos e grandes públicos.

A estrutura curricular desse curso compreende:

Estudos de Linguagem – Compreendendo a Comunicação;

História da Comunicação – Conhecendo técnicas, conceitos e histórias;

Técnicas de relaxamento e concentração – Adquirindo confiança e segurança;

Expressão Corporal – Desvendando a Linguagem do Corpo;

Persuasão – Conhecendo e persuadindo o seu público;

Ambientação – Organizando e utilizando o Auditório/Sala/Palco a seu favor.

Tecnologia na Comunicação – Dominando as novas e velhas tecnologias;

Estudos de Lógica e Raciocínio – Estruturar, Codificar, Expressar;

Argumentação – Formatando, Expondo e Convencendo;

Estrutura e Técnica Retórica – Estruturando o início, o meio e o fim de palestras, discursos, apresentações, através de técnicas e aulas práticas.

O conhecimento teórico e literário é tratado com muito zelo pela Companhia de Teatro e a própria Escola de Atores e Atrizes. Comprovando-se isso, abaixo é apresentada a relação de obras trabalhadas nos cursos oferecidos pela escola.

Curriculares: *Iniciação Teatral* - apostila oferecida pela Escola, de autoria de Fábio Rocha Pina; *Introdução e História* - Coleção Teatro Vivo, de Sábado Magaldi, Editora Abril Cultural; *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, de Jean-Jacques Roubine, Editora: Jorge Zahar; *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos, Editora: Editora: L&PM

Os Livros do Acervo da Escola trabalhados durante o Curso são: *História Mundial do Teatro*, de Margot Bertold; *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis; *O Teatro e seu Duplo*, de Antonin Artaud; *Estudos Sobre Teatro*, de Bertolt Brecht; *Criação de Um Papel*, de Constantin Stanislavski; *A Construção de Um Personagem*, de Constantin Stanislavski; *A Preparação do Ator*, de Constantin Stanislavski.

É necessário enfatizar que os cursos oferecidos pela Escola de Teatro de Atores e Atrizes é uma maneira de preparar os alunos para uma possível avaliação de proficiência realizada pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de Iluminação do Estado de Goiás (SATED-GO) que é o único órgão capaz de expedir o diploma de artista técnico dentro do Estado de Goiás.

Além da Escola de Teatro de Atores e Atrizes, a Companhia de Teatro Casa de Fábio conta ainda com o **Anima Festa**, que desempenha o papel de colocar em prática muito do que é ensinado nas aulas oferecidas pela Escola de Atores e Atrizes e ajuda a manter financeiramente a companhia.

Pode-se verificar no esboço representativo do material de divulgação que a Companhia investe, o figurino utilizado pelos artistas, a aparelhagem de som e vídeo e outros recursos próprios do mundo teatral. O cuidado não é tido somente com a apresentação do trabalho em si, mas com o zelo de sua veiculação, porque no material utilizado se busca algo de boa qualidade. O portfólio é distribuído em vias urbanas pelos artistas caracterizados com as roupas e os trejeitos de algum personagem. É comum esses atores ou atrizes estarem, um ou outro, com pernas de pau, patins, monociclo, parte do cenário de determinado espetáculo e saírem para a rua, bem próximos das pessoas. Assim, a comunidade e o possível cliente já se deparam com parte do que poderá ter no aniversário de seu filho, em festa de fim de ano de sua empresa e assim por diante. A divulgação de cada trabalho a ser realizado pela Companhia de Teatro Casa de Fábio tem em sua divulgação o abrelatas de seu espetáculo.

O Anima Festa cumpre, assim, também um papel de contribuir para manter a Companhia de Teatro, pois o que é arrecado na apresentação em festas infantis, promoções de eventos, divulgação de produtos, serve para pagar o salário dos artistas, comprar material de som, investimentos em figurino, acervo literário e quaisquer outros arranjos que devam ser feitos no decorrer do tempo.

O trabalho realizado, além de sua importância mantenedora, reforça também o caráter didático da proposta de ação teatral, visto que executa atividades pedagógicas, valoriza a leitura e, antes de tudo, oferece em suas atividades a possibilidade para a criança enxergar um mundo repleto de alternativas e criatividade.



Figura 6: Foto de Fábio Rocha Pina, em um dia de evento na Livraria Nobel, no 1º semestre de 2014 em Rio Verde-Go.

Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

Observando a Figura 6 (verificar outras fotos do acervo da Companhia em DVD, que acompanha a dissertação) podemos perceber elementos interessantes para análise: o colorido do figurino vai ao encontro do cenário do ambiente, que é a própria livraria; os dois personagens em cena dialogam com o universo infantil; a música é outro elemento enriquecedor, capaz de capturar a atenção de crianças; o contar a história, que retira as crianças de seu plano existencial e interagem com diversos momentos da história. Nesse ambiente enriquecedor, lúdico e social, a própria literatura ganha um significado visual, podendo apontar para o desenvolvimento da percepção de mundo.

Na verdade, a proposta desse trabalho é ser capaz de ir além do mero entretenimento: propor um novo olhar, aproximar-se da educação tradicional, expondo de forma lúdica a importância da leitura.

CAPÍTULO 3

UMA ABORDAGEM ENTRE LITERATURA INFANTIL E DRAMATURGIA

Sobre a influência da dramaturgia, percebemos o quanto foi enriquecedor para a literatura de seus países a atuação de dramaturgos, afinal de contas, quem se arriscaria a retirar Shakespeare da história da literatura inglesa? E Racine, Corneille e Molière da história da literatura francesa? Na verdade, apenas no final do século XIX é que o teatro começou a afirmar-se como arte autônoma, quando uma peça teatral passou a ser considerada apenas como parte de um espetáculo que se realiza com a colaboração de outros fazeres artísticos: o do ator, o do iluminador, o do cenógrafo, o do figurinista, todos trabalhando sob a batuta de um novo demiurgo: o encenador. No nosso tempo, ninguém mais pensa como Aristóteles, que o espetáculo é coisa secundária. Ao contrário, é a partir do que ocorre no palco que se devem escrever as histórias do teatro.

E quando nos deparamos com uma boa história, somos testemunhas de um acontecimento tão prazeroso que desperta o interesse das pessoas em todas as idades. Se os adultos adoram ouvir uma boa história, um “bom caso”, a criança é capaz de se interessar e gostar ainda mais por elas, já que sua capacidade de imaginar é mais intensa.

A narrativa faz parte da vida da criança desde quando bebê, através da voz amada, e das canções de ninar, que mais tarde vão dando lugar às cantigas de roda, a narrativas curtas sobre crianças, animais ou natureza. Aqui, crianças bem pequenas, já demonstram seu interesse pelas histórias, batendo palmas, sorrindo, sentindo medo ou imitando algum personagem. Neste sentido, é fundamental para a formação da criança que ela ouça muitas histórias desde a mais tenra idade.

O primeiro contato da criança com um texto é realizado oralmente, quando o pai, a mãe, os avós ou outra pessoa conta-lhe os mais diversos tipos de histórias. A preferida, nesta fase, é a história da sua vida. A criança adora ouvir como foi que ela nasceu, ou fatos que aconteceram com ela ou com pessoas da sua família. À medida que cresce, já é capaz de escolher a história que quer ouvir, ou a parte da história que mais lhe agrada. É nesta fase, que as histórias vão tornando-se aos poucos mais extensas, mais detalhadas.

A criança passa a interagir com as histórias, acrescenta detalhes, personagens ou lembra de fatos que passaram despercebidos pelo contador. Essas histórias reais são fundamentais para que a criança estabeleça a sua identidade, compreender melhor as relações familiares. Outro fato relevante é o vínculo afetivo que se estabelece entre o contador das histórias e a criança. Contar e ouvir uma história aconchegado a quem se ama é compartilhar uma experiência gostosa, na descoberta do mundo das histórias e dos livros.

Algum tempo depois, as crianças passam a se interessar por histórias inventadas e pelas histórias dos livros, como: contos de fadas ou contos maravilhosos, poemas, ficção, etc. Nesse contexto, o teatro surge como algo capaz de contribuir na capacidade perceptiva de cada indivíduo.

No decorrer da história, a necessidade de representar sempre esteve presente na vida da humanidade, como forma de demonstrar suas tristezas, angústias, alegrias. No início, na Antiguidade, para cultuar deuses e servir à pólis; depois, e gradativamente, como parte da cultura mundial. Desde esse tempo, o teatro vem sendo abordado com a intenção de educar, sendo estudado e centrado em seus valores didáticos, com intuito formador da personalidade do indivíduo, ou seja, uma atividade capaz de inserir leituras de mundo e tendências, que contribui diretamente na construção do mundo moral, artístico e intelectual, fonte criativa de pensamento e se manifestando no campo político, social e econômico.

A palavra "teatro" deriva dos verbos gregos "ver, enxergar", lugar de ver, ver o mundo, se ver no mundo, se perceber, perceber o outro e a sua relação com o outro. Assim, pedagogicamente, o teatro busca mostrar o comportamento social e moral, por meio do aprendizado de valores e pelo bom relacionamento com as pessoas. Reverbel (1997) destaca que o teatro tem a função de divertir instruindo e essa é uma verdade que ninguém pode contestar, pois seria negar-lhe a própria história.

O trabalho com teatro na instituição escolar tem uma importância fundamental na educação: o aluno aprende a improvisar, desenvolve a socialização, criatividade, coordenação, memorização, oralidade, leitura, pesquisa, criatividade, expressão corporal, imitação de voz, vocabulário, habilidades para as artes plásticas (pintura corporal, confecção de figurino e montagem de cenário), trabalho emocional, cidadania, religiosidade, ética, sentimentos, interdisciplinaridade, contato com obras clássicas, fábulas, reportagens.

O teatro também permite que o professor perceba traços da personalidade, comportamento individual ou em grupo, bem como o desenvolvimento do aluno, oportunizando um melhor direcionamento pedagógico - na realização de cenas dramáticas trabalha-se o faz-de-conta, a imaginação, a interpretação. Conforme Reverbel (1997), o objetivo na escola não é formar um aluno-autor, um aluno-pintor ou um aluno-compositor, mas dar oportunidades a cada um de descobrir o mundo, a si próprio e a importância da arte na vida humana. O ato de entender o valor da arte é um movimento que não se consegue de forma aleatória e ao acaso; deve ser cultivado desde a infância, quando os pais leem para seus filhos. Nesses casos, não estão apenas repassando o gosto por histórias ou a importância da leitura, estão na verdade entregando a possibilidade de a criança construir desde muito cedo significados e valores que a acompanharão em sua trajetória.

Dessa forma, a contribuição do teatro e da literatura no desenvolvimento da criança seja na Educação Infantil ou Ensino Fundamental (séries iniciais), é grandiosa, ajuda o aluno no desenvolvimento de suas próprias potencialidades de expressão e comunicação, bem como proporciona o conhecimento de outro gênero, além da prosa e da poesia e favorece o processo de produção coletiva do saber cultural tanto no valor estético como educativo.

No teatro, o indivíduo se sente valorizado e participativo dentro do círculo educacional, deixando de simplesmente ser um expectador do processo de aprendizagem e passando a expor seus significados de mundo, atuando como agente de sua própria história. Podemos afirmar que possibilitar à criança desvendar o mundo das letras e do palco é algo mágico, indo além de um entretenimento de passar o tempo. Pode de fato marcar o tempo de uma pessoa.

O teatro é uma das linguagens que compõem os conteúdos da disciplina Arte na escola e, como outras linguagens artísticas, a dança, a música e as artes visuais, deve ser tratado com a responsabilidade de garantir que os alunos vivenciem aspectos técnicos, inventivos, representacionais e expressivos de forma consistente e planejada. Seja nas artes cênicas ou nas outras áreas de expressão, é necessário que o educador e a escola pensem em um projeto pedagógico em que a Arte deva ser acessível a todos em uma concepção de escola democrática que garanta ao aluno a posse de conhecimentos artísticos, recuperando seu valor no desenvolvimento do conhecimento como parte importante da cultura humana, com compromisso de um planejamento com conteúdos, métodos e procedimentos que

sejam desenvolvidos nas aulas de arte. Seja no teatro, na música, na dança e nas artes visuais, o aluno, quando lhe é oferecida a oportunidade, apresenta traços essenciais de indivíduos criativos.

Os alunos não terão interesse em atividades que não tenham nada a ver com suas realidades ou que não despertem algum tipo de sentimento. Ninguém, mesmo um apaixonado por leitura, lê por ler. É preciso um motivo. É preciso gostar. É preciso ter necessidade. É necessário compreender os interesses da criança. Essa é uma tarefa essencial. Mas também não basta desvendar os interesses, é indispensável também propor discussões, respeitar qual tipo de linguagem e de mecanismos devem ser abordados para essa tarefa.

É de grande importância o reconhecimento da arte como ação educativa, para que o aluno possa atuar no teatro, observando, analisando e produzindo, pois a arte não é mais um instrumento de domínio de poucos, algo supremo, inatingível. Ela pertence a todos indistintamente. A arte é fruto fecundo da resistência à dominação e de afirmação da identidade.

É com esse propósito que a Companhia de Teatro Casa de Fábio imprime em seu trabalho a literatura infantil e as artes cênicas, em especial com as peças *Menina Bonita* e *Era uma vez...* Nelas, a cia. entrevê a possibilidade de observar as reações que as peças teatrais provocam no público, reações que variam de uma apresentação para outra, desde que, a cada apresentação, tem-se variantes que interferem diretamente na qualidade dos espetáculos apresentados.

Para tanto, consideramos aqui a necessidade de um estudo referente à literatura infantil nas últimas décadas, esse gênero literário que, em alguns casos, é considerado inferior à produção destinada aos adultos, vez que sempre possui fundamento didático-pedagógico, mas nem sempre qualidade estética, alcança reconhecimento e estatuto de arte literária. No entanto, há grandes autores e belíssimas obras, como, por exemplo, as de Ruth Rocha, Ziraldo, Maria Clara Machado e Monteiro Lobato, sendo este último o ícone desse gênero no Brasil.

A literatura infantil caminhou e ainda caminha por trilhas tortuosas. Nela, o teatro infantil surge também com preocupações didáticas, sendo também marginal em relação ao gênero destinado ao adulto.

Não podemos desvincular que essa dificuldade em relação à literatura infantil também foi “experimentada” pela própria dramaturgia brasileira, que também teve dificuldades de se colocar como papel importante no campo das artes. Na

verdade, a literatura dramaturgica brasileira ganha um pouco mais de atenção a partir da *Breve História da Literatura Brasileira*, de Érico Veríssimo, publicada nos Estados Unidos em 1945.

Podemos entender dessa forma por quanto um valor artístico é conquistado ao longo do tempo. E, nesse contexto, fica evidente que o historiador deve atuar como um elo capaz de preencher as lacunas que se tornam esquecimento. Todos os aspectos dramaturgicos são decisivos para o desenvolvimento da criatividade, a transmissão de sentimentos e emoções, são inerentes à sensibilidade do indivíduo. A escola juntamente com a família devem propiciar isso na vida da criança, contribuindo assim para que ela seja mais criativa e sensível.

No entanto, essa criatividade deve ser provocada e encorajada não apenas pela educação infantil, mas também pelas discussões e trabalhos no cenário acadêmico, onde historiadores, pedagogos, literatos e todo aquele que vislumbrar entender o universo da criança seja capaz de entender a influência de seu contexto histórico.

Trabalhar com o teatro na sala de aula, não apenas fazendo os alunos assistirem às peças, mas representá-las, inclui uma série de vantagens: conforme já dissemos, o aluno aprende a improvisar, desenvolve a oralidade, a expressão corporal, a imitação de voz, aprende a se entrosar com as pessoas, desenvolve o vocabulário, trabalha o lado emocional, desenvolve as habilidades para as artes plásticas (pintura corporal, confecção de figurino e montagem de cenário), oportuniza a pesquisa, desenvolve a escrita, trabalha a cidadania, religiosidade, ética, sentimentos, interdisciplinaridade, incentiva a leitura, propicia o contato com fábulas, contos, reportagens; ajuda os alunos a se desinibirem e adquirir autoconfiança, desenvolve habilidades adormecidas, estimula a imaginação e a organização do pensamento. Enfim, são incontáveis as vantagens em se trabalhar o teatro em sala de aula, mas também de fazer dessa prática uma constante alternativa de lazer e de entretenimento.

Ao ingressar na escola, o indivíduo já possui a capacidade da teatralidade vivenciada nos jogos do faz-de-conta. Ora, se a sala de aula é o espaço-palco na realização da tarefa de ensinar, há que se valorizar esse espaço e utilizá-lo de forma a esgotar suas possibilidades de uso.

3.1 A ARTE INFANTIL E SEUS DESAFIOS

A literatura infantil surge no final do século XVII e durante o XVIII, simultaneamente com o conceito de infância que até então não “existia”. A criança era considerada um adulto pequeno e não se respeitavam as suas fases de desenvolvimento, seus interesses e suas vontades. Adultos e crianças compartilhavam o mesmo espaço e não existia afeto entre ambos. Com a ascensão da burguesia, muda-se o conceito de família, o afeto entre seus membros torna-se importante e a criança começa a ser vista como dependente do adulto por ser considerada frágil e indefesa (ARIÈS, 2006).

Essa ideologia de dependência da criança em relação ao adulto é que passa a definir a infância. A classe social que se encontra no poder valoriza a escola – considerada o lugar de aquisição do saber. Nesse ambiente, a literatura infantil tem grande espaço ao ser utilizada com intuito pedagógico, uma vez que “os primeiros textos para crianças foram escritos por pedagogos e professoras com marcante intuito educativo” (ZILBERMAN, 1981, p. 19). Segundo Zilberman, é por meio dos clássicos e dos contos de fadas que ocorre a constituição de um acervo de textos infantis. Na sua forma original, os contos de fadas, que surgem do folclore, não eram destinados à criança, pois eram contados pelos adultos a outros adultos. Neste contexto, os narradores faziam parte das classes menos favorecidas economicamente.

A literatura tem como parâmetros contos consagrados pelo público mirim de diferentes épocas que, por terem vencido tantos testes de recepção, fornecem aos pósteros referências a respeito do teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança e a constituição da tônica literária do texto destinado à criança. No século XVII, o francês Charles Perrault (Cinderela, Chapeuzinho Vermelho) coleta contos e lendas da Idade Média e adapta-os, constituindo os chamados contos de fadas, por tanto tempo paradigma do gênero infantil (CADEMARTORI, 1986, p. 33).

Quase dois séculos depois, temos uma grande produção de contos, que são de coleta popular:

[...] realizada, na Alemanha, pelos irmãos Grimm (João e Maria, Rapunzel), ampliando a antologia dos contos de fadas. Através de soluções narrativas diversas, o dinamarquês Christian Andersen (O patinho feio, Os trajes do imperador), o italiano Collodi (Pinóquio), o inglês Carrol (Alice no país das maravilhas), o americano Frank Baum (O mágico de OZ), o escocês James Barrie (Peter Pan) constituem-se em padrões de literatura infantil (CADEMARTORI, 1986, p. 33-34).

Segundo Lajolo e Zilberman (1991), a literatura infantil nasce no Brasil com as tentativas de traduções nacionais como as de Carlos Jansen (*Contos seletos das mil e uma noites*), de 1882. Antes, tínhamos acesso a essa literatura por meio das traduções portuguesas muitas vezes, distantes da língua materna brasileira. Além das traduções, começam a surgir também algumas obras nacionais, quando, nesse mesmo contexto, nasce a indústria dos livros infantil e didático. A literatura infantil dessa época possui um caráter pedagógico, nacionalista e patriótico refletido, muitas vezes, no próprio título das obras como, por exemplo, no livro *Por que me ufano do meu país* (1901), de Afonso Celso.

[...] a escola é fundamental enquanto destinatária prevista para estes livros, que nela circulam como leitura subsidiária ou como prêmios para os melhores. Daí ela emigra para o interior dos textos, tornando-se com freqüência tema privilegiado, que reforça sua função pedagógica na polaridade das figuras antípodas do bom e do mau aluno (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 19).

Para as autoras, o que forneceu condições para a gênese da literatura infantil foi o fortalecimento da escola juntamente com as campanhas cívicas que pretendiam mostrar uma imagem de modernização do país. A literatura infantil no Brasil

[...] não teve origem popular, nem aparecimento espontâneo: seu surgimento foi induzido, patrocinado pelos autores que escreviam livros para crianças no período de transição entre os séculos XIX e XX. Desde então, no entanto, e em particular após o sucesso de Tales Andrade e Monteiro Lobato, as editoras começaram a prestigiar o gênero, motivando seu aumento vegetativo ao longo dos anos 20 e 30, bem como a adesão progressiva de alguns escritores da nova e atuante geração modernista (CADEMARTORI; ZILBERMAN, 1991, p. 61)

De maneira que a escola foi fundamental para o desenvolvimento da literatura infantil. Atualmente, ela continua sendo indispensável para a difusão deste gênero literário, que conquistou prestígio tanto nas escolas, entre as crianças, quanto nas editoras, que faturam muito com suas publicações. Infelizmente, com a ascensão desse gênero literário, aparecem obras que, apesar de serem destinadas às crianças, não podem ser consideradas literatura infantil, uma vez que tudo o que podemos extrair delas é seu caráter pedagógico, conservador e até mesmo preconceituoso. Apesar de a produção em série de literatura infantil estar deixando de lado seu caráter literário, ainda temos obras de ótima qualidade e autores que se destacam.

[...] a literatura infantil atinge o estatuto de arte literária e se distancia de sua origem comprometida com a pedagogia quando apresenta textos de valor artístico a seus pequenos leitores, e não é porque estes ainda não alcançaram o status de adulto que merecem uma produção literária menor (ZILBERMAN, 1981, p. 23).

De acordo com Lomardo (1994), existem duas modalidades de teatro infantil: uma que é feita por adultos para as crianças e a que é encenada pelas crianças. Ambas, geralmente, possuem caráter pedagógico e perspectiva didática. A partir de meados do século XX, esse gênero teatral passa a ser visto como atividade artística, atingindo, na década de 70, uma intensa produção.

O teatro tem sua base no jogo dramático, que tanto pode ser uma atitude espontânea, como efetivamente é nas brincadeiras infantis, quanto assumir características direcionadas (jogo dramático dirigido), visando atingir um objetivo específico – educacional, por exemplo (LOMARDO, 1994, p. 10).

Os registros mais antigos de teatro para crianças referem-se à China, no século III a.C., onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos em domicílios, para crianças e para mulheres pertencentes à camada social privilegiada

Os bonecos, marionetes, fantoches e mamulengos [mamulengo = mão molenga], hoje tão identificados com o teatro infantil, constituem uma das mais antigas manifestações de caráter teatral, seu surgimento remontando a mais de 2.000a C., mas só muito depois disso é que passaram a ser utilizados como forma de entretenimento para a criança, mesmo porque uma arte dirigida à criança não fazia parte do modus vivendi dessas antigas sociedades (LOMARDO, 1994, p. 11).

Após o teatro de bonecos, datado entre os séculos XV e XVII d. C., a próxima manifestação do teatro para crianças é a *commedia dell'arte*, traduzido como “a comédia do artesão” ou “o teatro do profissional”. Essa modalidade teatral surgiu na Itália, expandindo-se, posteriormente, para outros países.

[...] Era formada por grupo de atores viajantes, profissionais que se ocupavam exclusivamente do teatro, apresentando-se sobre palcos móveis em todas as cidades, vilas e aldeias por onde passassem [...]. Os espetáculos não tinham texto redigido, apenas roteiros simples que os atores desenvolviam em cena (LOMARDO, 1994, p. 11-12).

O teatro de bonecos que surge a partir do século XVII, passa a ter atividade mais intensa nos séculos XVIII e XIX. Outro movimento importante de teatro de formas animadas é o teatro de sombras de Dominique Séraphin, que surge na França no século XVIII.

O teatro de sombras, como de bonecos, é uma invenção antiqüíssima, surgida na China, muitos séculos antes de Cristo, razão pela qual este tipo de teatro é também conhecido como “sombras chinesas” (LOMARDO, 1994, p. 15).

Uma experiência interessante acontece na Bélgica, na cidade de Mons, onde o teatro de bonecos é dedicado quase exclusivamente às crianças, apesar de os textos não se dirigirem exclusivamente ao público infantil, como as peças de Molière.

Até o século XX, as escassas atividades teatrais dirigidas às crianças são restritas às formas animadas (bonecos e sombras). A primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e atrizes adultos representando sem a intermediação de bonecos, é o Teatro da Criança, inaugurado em 1918, na União Soviética. Após a Segunda Guerra, surgem várias outras experiências teatrais voltadas para o mundo infantil, embora sem preocupação seus interesses, desenvolvimento, etc. Tais experiências possuíam finalidades moral e pedagógica, ou mesmo a preocupação em formar o “espectador do futuro”. O primeiro congresso internacional de teatro infantil é realizado em Paris, em 1952.

De acordo com Moses Goldberg, “teatro infantil é um teatro com pequeno prestígio, com poucos artistas e sem muita literatura dramática” (GOLDBERG apud CAMPOS, 1998, p. 47). Apesar de o gênero ganhar o mundo a partir da década de 50, ainda não possui um “reconhecimento como realização artística de Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança e sua conformação específica [...] o pouco prestígio do teatro infantil é causa e consequência de sua indefinição” (CAMPOS, 1998, p. 47).

A mudança no olhar sobre o teatro infantil ocorre de modo mais visível nos anos 70, quando aparecem trabalhos advindos também do meio acadêmico. Esta transformação se completa com a mudança na inserção social da criança. Campos (1998, p. 48) define teatro infantil como “teatro para crianças, ou seja, aquele que supõe a realização de espetáculos, por artistas profissionais ou não, para o público especificamente infantil”. Para a autora, a história do teatro infantil tem início no século XX.

Alguns veem na tradição inglesa da pantomima de natal um antecedente do gênero. Foi “como pantomima de natal que surgiu, em 1904, a obra que viria a ser um dos clássicos das produções para crianças, Peter Pan, o menino que não queria crescer, de James Barrie” (CAMPOS, 1998, p. 48). O teatro infantil estoura, ao

mesmo tempo, no começo do século, em vários países europeus e nos Estados Unidos. Campos (1998) classifica como “uma primeira onda” um período que vai até a Segunda Guerra Mundial, quando as ações eram isoladas e/ou intermitentes. Na Inglaterra, em 1927, é criada a primeira companhia britânica de teatro infantil estabelecida em bases regulares. No começo do teatro para criança na Europa, destaca-se o caso ocorrido na Espanha, onde

[...] os primeiros espetáculos acontecem em bases rigorosamente profissionais, pelas mãos de um dramaturgo consagrado, Jacinto Benavente. Enquanto na maioria dos países se lança mão da adaptação de contos infantis, Benavente oferece uma peça original, *O príncipe que aprendeu tudo nos livros* (El príncipe que todo lo aprendió en los libros), e concebe-a não como produto isolado, mas dentro de um projeto, o da criação de um Teatro das Crianças (CAMPOS, 1998, p. 49).

Nos Estados Unidos, o teatro infantil tem sua origem ligada às atividades de cunho educativo e social com a montagem de *A tempestade*, encenada por um elenco de crianças, em New York. Até a década de 20, importantes espetáculos para crianças são apresentados na Broadway, como *Peter Pan*, *O pássaro azul*, *Alice no país das maravilhas*, *A ilha do tesouro*. No entanto, não há registro de outro período como este, talvez porque o teatro infantil não seja interessante para as grandes companhias norte-americanas.

No Leste Europeu, destacaram-se os programas soviéticos de resgate da infância, com a criação do Teatro da Criança, inaugurado por volta de 1920, em Moscou, num contexto marcado pela reconstrução, após as várias guerras da Revolução. No período pós-Segunda Guerra, o teatro para crianças e jovens passa por nova fase - várias experiências são articuladas devido à multiplicação de encontros e congressos nacionais, regionais e internacionais.

O teatro infantil é institucionalizado na década de 50 e, a partir de 1965, sua internacionalização é intensificada com a criação, em Paris, da Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude. A preocupação educativa é um ponto de aproximação do teatro produzido na América e no Leste e Oeste Europeu. Maria Clara Machado, ao participar do Terceiro Congresso Internacional para a Criança e Juventude, representando o Brasil, em 1965, afirma:

O que me pareceu foi que na Europa o teatro infantil é domínio exclusivo da pedagogia e da educação. A maioria quase total dos congressistas era de professores de escolas primárias. Havia raras exceções entre os marionetistas, único ramo do teatro para crianças onde a preocupação

artística vem em primeiro plano [...] os espetáculos apresentados pelos grupos principais desses países foram absolutamente despidos de qualquer interesse artístico. Havia completa falta de imaginação nos textos e nas produções (MACHADO apud CAMPOS, 1998, p. 52).

Podemos observar assim que, em cada país, que o teatro infantil se desenvolveu com características próprias, que foram se consolidando. Se existe de fato uma integração e influência presentes em diversos lugares do mundo, por outro lado não se pode simplesmente transportar uma realidade e estilo de um lugar para outro. Na verdade, o pensar e o fazer artístico são elementos que também devem entender as especificidades de cada região, mas também devem ser um canal capaz de propor debates e expor pensamentos que visem a construção de valores necessários para a construção de um país. Textos que valorizem o papel exercido pelos sujeitos sociais, sejam eles homens, mulheres, negros, textos que discutam não apenas um “ideal” burguês ou proletário, mas que possam ir ao encontro do cotidiano de diferentes classes sociais e grupos étnicos.

Por isso, no decorrer deste trabalho, desenvolveremos um diálogo com a autora Ana Maria Machado, que através de sua obra *Menina Bonita do Laço de Fita*, serviu de base para a peça teatral *Menina Bonita*, da Companhia de Teatro Casa de Fábio, que exhibe em cena uma discussão sobre o universo feminino, o valor da cultura afro e, antes de tudo, a importância do respeito à diversidade, elementos essenciais para a construção da cidadania.

As principais contribuições que o teatro infantil pode trazer para a criança são:

entretenimento, crescimento psicológico, influências educativas, apreciação estética, desenvolvimento de futuras platéias [...]. A avaliação do teatro infantil implica a concorrência de três áreas básicas: a estética, a pedagogia e a psicologia (GOLDBERG apud CAMPOS, 1998, p. 57).

Como escrever para crianças é algo muito complexo, pois elas passam por mudanças aceleradas, fazer um recorte no universo infantil por idade significa distinguir seu interesse por faixa etária, levando-se em conta as considerações que descrevem os interesses infantis de acordo com seu estágio de desenvolvimento. Juan Cervera também classifica o interesse da criança de acordo com sua faixa etária. Para ele

crianças de quatro a sete anos, vivendo a etapa animista, têm preferência, por exemplo, pelas encarnações animais; dos sete aos nove, na chamada etapa sociocêntrica, a criança estará mais predisposta ao jogo teatral, musicais e títeres. Dos nove aos onze anos, já se aceitam comédias breves. Até essa idade a fantasia será importante. A partir daí, declina e perde-se o interesse pelos contos de fadas. A criança ingressa em uma etapa fantástico-realista que dura aproximadamente até os catorze anos (CERVERA apud CAMPOS, 1998, p. 58).

Podemos entender dessa maneira um dos motivos da aproximação entre a peça de teatro *Menina Bonita* e o público, onde a presença de bonecos, que representam coelhos, é recebida com entusiasmo e interesse por parte das crianças, que dessa maneira transcendem o canal entre a realidade e fantasia.

3.2 A CONSTRUÇÃO DO TEATRO INFANTIL NO BRASIL

No Brasil, também, a origem do teatro infantil está centrada no teatro de bonecos, mesmo sem visar o público infantil, ou seja, não era feito para as crianças.

Desde o começo do século XX, autores têm editado peças, apesar de as mesmas serem em número pouco significativo com relação ao de outros gêneros. Supostos textos do século XIX, um deles de Machado de Assis, *Beijinhos da vovó*, desapareceram, o que vem comprovar o descaso com este gênero literário.

No século XX, assim como em outros países, o teatro infantil, no Brasil, também foi trabalhado em uma perspectiva pedagógica em detrimento da estética. A sua primeira publicação é datada de 1905, com o título de *Teatro Infantil*, escrita por Coelho Netto e Olavo Bilac. Neste período, os textos estão mais centrados na defesa de ideias que preocupam os autores do que na criança.

Em 1915, Carlos Góis lança sua publicação dedicada ao público infantil, o *Theatro das crianças*, em que se destacam a *Dona de casa* e uma opereta, *Branca de neve*. É interessante destacar que até final dos anos 40 os textos de teatro infantil são feitos para serem representados por crianças. Segundo Lomardo (1994, p. 34), “com força progressiva, os autores começam a impor à criança normas de comportamento que por um lado correspondem a um modelo adulto e, por outro, a modelo de passividade e ausência de iniciativa”.

Na década de 30, temos duas iniciativas interessantes: o teatro escolar de Joracy Camargo e Henrique Pongetti e a companhia teatral de Olavo de Barros.

Na década de 40, regularmente histórias curtas, entre elas as de Vicente Guimarães. As peças desse autor continuam sendo publicadas, posteriormente, na

revista Sesi, que ele passa a dirigir junto ao Serviço Social da Indústria (Sesi), no Rio de Janeiro. Entre suas peças destacam-se: “*O Pacificador*”, “*Tiradentes*”, “*Uma visita ilustre*”, “*O dia da Bandeira*” e “*Dia do professor*”, todas destinadas aos espetáculos integrantes das festividades escolares.

Em 1948, ocorre a montagem de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, obra de grande importância para o teatro infantil no Brasil, pois “marca ao mesmo tempo a passagem do amadorismo para o profissionalismo e o início do teatro em que adultos representavam para crianças” (LOMARDO, 1994, p. 37). Teve como responsável por sua montagem Os Artistas Unidos, representantes do que havia de melhor no teatro brasileiro neste período. A peça foi premiada como revelação do ano pela Academia Brasileira de Letras (CAMPOS, 1998). Campos (1998, p. 67) ainda diz que

o teatro infantil brasileiro nasce junto com o moderno teatro brasileiro e nesses tempos iniciais o olho posto na ampliação e formação de platéias é sinal da saúde com que, bem cedo, esse teatro busca expandir-se e afirmar-se.

Nesse período, o teatro infantil brasileiro se expande. O teatro infantil que, em boa parte, ocupava uma posição secundária no plano do teatro nacional, rapidamente vê multiplicarem-se os elencos dispostos a apresentar os espetáculos para crianças:

[...] já no primeiro semestre de 1949 três grupos, no Rio de Janeiro, se empenham na nova modalidade: o Teatro da Carochinha leva a peça *O Sítio do Picapau Amarelo*, inspirada na obra de Monteiro Lobato, e *A Revolta dos Brinquedos*, de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira; o teatro dos Novos leva *O Príncipe e o lenhador*; [...]. Em São Paulo, o ano de 1949 assiste à criação do TESP, que, tendo à frente Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, estreia no Teatro Municipal (CAMPOS, 1998, p. 69).

Do mesmo modo, os textos também são multiplicados e os escritores de prestígio, como Odilo Costa Filho e Silvana Sampaio, Sandra Márcia Campos Pereira, passam a escrever para esta modalidade. Também são criadas premiações, como o da prefeitura do Distrito Federal, que, em 1952, contempla Lúcia Benedetti e, em 1953, Maria Clara Machado. Na primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude participaram Luísa Barreto Leite, Cecília Meireles e Paschoal Carlos Magno.

Até a década de 50, o teatro infantil chegou a ser sinônimo de atividade educativa, mesmo depois dos primeiros sucessos. Nos anos 60, o teatro infantil volta a ser considerado gênero menor. Já na década de 70 ocorre nova ascensão do gênero em qualidade e quantidade. Um dos fatores que pode justificar é a modernização que domina o país nesse período. Como causas da queda do teatro infantil, Cleber Ribeiro Fernandes as atribui ao fator econômico e à impossibilidade de experimentação. Entretanto, Campos (1998) diz que o fator econômico não é capaz de, por si só, explicar a minoridade do teatro infantil. Este, assim, poderia ser uma consequência e não uma causa. Com relação à experimentação ela diz que o problema é a especificidade do público que exige um outro preparo dos realizadores.

Com relação à qualidade ruim das peças, Maria Lúcia Pupo afirma que isto ocorre devido a “uma visão de mundo fragmentada e conformista, veiculada através da mídia, precariedade de domínio dos pressupostos básicos do gênero dramático” (PUPO apud CAMPOS, 1998, p. 79).

Essa ideia de entender o teatro infantil como sendo algo “conformista e fragmentado” deve ser entendida como um grande desafio, porque não basta tirar as crianças da sala de aula, colocá-las em um pátio e apresentar um cenário vazio de questionamentos ou pobre de análise. O que primeiro deve ser feito é respeitar a capacidade das crianças de entenderem o significado do que assistem, percebendo nas apresentações teatrais um espaço capaz de discutir temas considerados “tabus”, mas com o devido cuidado e respeito ao seu mundo inteligível.

Em 1951, acontece o primeiro congresso brasileiro de teatro, em que a fala de Júlio Gouveia, um dos fundadores do Teatro-Escola de São Paulo, mostra que o gênero infantil deve preocupar-se em formar o público adulto para o teatro com seu caráter pedagógico, não sendo feita nenhuma menção ao prazer e ao divertimento. Nesse mesmo ano, é fundado o Tablado (uma companhia-escola), por Maria Clara Machado, Aníbal Machado e Martin Gonçalves, rompendo com a visão que se tinha deste gênero.

A dramaturgia de Maria Clara Machado se caracteriza pelo estilo definido e por determinadas opções que se revelam desde os primeiros textos. A principal delas é a colocação clara do conflito, geralmente vinculado [...] a algum bem, pessoal ou familiar, ameaçado ou subtraído (LOMARDO, 1994, p. 53).

Segundo Campos (1998), o teatro infantil brasileiro começa a acontecer de fato no final dos anos 40 e início dos 50, considerando a produção de uma dramaturgia própria e a realização regular de espetáculos. Mais precisamente em 1948, com a montagem de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, como já dissemos.

É comum que as pessoas ligadas à educação escrevam peças para representações escolares. “Desde que se organizam as primeiras instituições escolares, e até antes disso, o teatro é visto como meio eficiente de educação” (CAMPOS, 1998, p. 63). Segundo Campos (1998, p. 65), “de modo geral, na primeira metade do século, o que se tem é absoluta escassez de publicações ou de realizações no teatro para crianças. Os meninos de boa família, quando interessados em teatro, comparecem diretamente às sessões para adultos”. Até final dos anos 40, talvez o que mais se aproximou do teatro infantil moderno foi o teatro de bonecas na Sociedade Pestalozzi, no Rio de Janeiro.

O Estado também se interessou pela modalidade, tanto que, em 1937, O Boletim do Ministério da Educação e da Saúde, registra o estabelecimento da Comissão de Teatro Nacional, composta por nomes ilustres como: Sérgio Buarque de Holanda, Múcio Leão, entre outros. Estudar o tema para crianças e adolescentes era um dos objetivos da comissão, estabelecendo que o teatro para crianças e adolescentes podia ser representado por menores ou por adultos, com a ressalva de que a representação feita por menores proporcionaria o descobrimento de vocações autênticas para a arte do teatro. Para a comissão, o teatro infantil era um valioso instrumento educacional, cujos resultados não se faziam sentir apenas na formação artística, mas na formação geral da personalidade, devendo ser fomentada a literatura teatral infantil, organizadas representações infantis em todas as escolas, merecendo cuidado a organização de representações infantis fora da escola, como diversão pública para menores.

Na realidade, a atuação da Comissão se resumiu a iniciar a organização de um grande espetáculo infantil, que não se realizou, e a financiar a apresentação de várias peças de alunos do Colégio Pedro II, peças que pouco tinham de texto para adolescente ou para o universo infantil.

Esse um dos pontos nevrálgicos: como se organizar algo que tenha de fato valor? Na verdade, essa discussão se mostra mais fácil quando são respeitadas características e metódicas do trabalho a ser realizado.

Quando as situações lúdicas são intencionalmente criadas pelo adulto com vistas a estimular certos tipos de aprendizagem, surge a dimensão educativa. Desde que mantida as condições para a expressão do jogo, ou seja, a ação intencional da criança para brincar, o educador está potencializando as situações de aprendizagem. (Kishimoto, 1996, p.36).

Entendemos que o primordial é de fato ter o objetivo de aprendizagem, um princípio a ser perseguido. A brincadeira é algo sério no universo infantil, por isso não se pode oferecê-la de qualquer maneira e sem o mínimo critério.

3.3 O DESENVOLVIMENTO E A FORMAÇÃO DA CRIANÇA

Em seu clássico livro *A Psicanálise dos contos de fadas*, Bruno Bettelheim, ao referir-se às crianças com necessidades especiais, afirma que “se as crianças fossem criadas de um modo que a vida fosse significativa para elas, não necessitariam ajuda especial” (BETTHELHEIM, 1980, p. 12). O autor faz referência aos contos de fadas, gênero que não tem sua origem vinculada ao público infantil, que, ao lançar o olhar para o desenvolvimento da criança, torna-se leitura obrigatória ao longo de gerações, apesar de tantas transformações sofridas pela sociedade.

Para que uma estória realmente prenda a atenção da criança deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam (BETTHELHEIM, 1980, p. 13).

Duras críticas já foram feitas aos contos de fadas, entre elas destacam-se aquelas que afirmam que algumas estórias expõem as crianças a conflitos e problemas que pertencem ao universo adulto, podendo causar frustrações, ansiedades, etc. Ainda, o fato de que, na maioria desses contos, existe a construção de valores claramente tendenciosos: eles exibem o padrão de beleza caucasiano em detrimento dos demais, a ideia sexista aparece sempre na construção dos personagens - a linda loira é sempre salva pelo corajoso e galante rapaz etc. Tais elementos, segundo as críticas, quando são frequentemente mostrados permeiam a solidificação de comportamentos, desqualificando grupos étnicos e diminuindo o gênero feminino.

Por outro lado, para Bettelheim, é necessário colocar a criança em conflito com os problemas que irá enfrentar na vida, mesmo que as sugestões sejam simbólicas. E no que diz respeito à construção dos valores, podemos afirmar que esse zelo se faz presente a cada dia, explicando para as crianças que o conceito de beleza é algo plural e que o um gênero não é superior ou inferior ao outro. Deve ser papel dos pais e responsáveis procurar histórias que sejam capazes de debater esses temas, em que questionamentos fazem parte da educação formal e informal do indivíduo.

Assim como a literatura infantil (poesia e prosa) está presente na escola de modo marginalizado, sendo utilizada, geralmente, como complemento à aprendizagem dos conteúdos escolares, portanto com caráter pedagógico em detrimento de aspectos proporcionados pela arte como prazer, imaginário, lúdico, simbólico, sensibilidade, etc, o teatro infantil caminha na mesma direção. Quando rompe com os muros das instituições para ser absorvido pelas escolas com intenções pedagógicas, perde, muitas vezes, seu estatuto de arte. Koudela (2002) afirma que, na medida em que o trabalho educacional abre espaço para o teatro, corre-se o risco do pedagógico prevalecer. Na incorporação do teatro-educação pela educação, segundo a autora, a escola moderna teve papel importante ao mudar a concepção de ensino/aprendizagem.

Em lugar de enfatizar o produto final, os professores modernos dão maior importância ao processo. Se a peça construída em torno de Robin Hood é boa, tanto melhor. Isto no entanto não é tão importante quanto o crescimento que resulta da experiência de criar uma peça. Esta mudança de ênfase do aspecto exibicionista para o aspecto educacional fez com que o teatro se transformasse em uma disciplina do currículo escolar que tem uma contribuição valiosa para a educação (WARD apud KOUDELA, 2002, p. 20)

Koudela (2002), ao diferenciar teatro de jogo dramático, define o primeiro como arte adulta e este último como manifestação espontânea da criança. Assim, a diferença entre os dois reflete-se na preocupação em resguardar a espontaneidade na representação. A autora afirma ainda que a atividade artística é periférica na escola, cuja prioridade ainda é ensinar a ler e escrever. Defendendo a importância do significado da experiência para o desenvolvimento infantil, Koudela (2002, p. 31) diz que

aprender por meio da experiência significa o estabelecimento de um relacionamento entre antes e depois, entre aquilo que fizemos com as coisas e aquilo que sofremos como consequência. Nessas condições, fazer torna-se experimentar.

Apesar de Bettelheim (1980) analisar apenas os contos de fadas, pode-se ampliar algumas de suas discussões para o teatro infantil. Se o primeiro proporciona o desenvolvimento e a resolução de conflitos, o segundo gênero também tem contribuições significativas. Nesse ponto entra-se em duas discussões. Primeiramente, aborda-se a questão do teatro para crianças encenado por adultos ou por elas mesmas. Apesar de esse modo ainda ser considerado, em alguns casos, menos importante, o encantamento e o envolvimento que proporciona à criança, se for realizado com qualidade, são inquestionáveis.

No decorrer do trabalho de observação das apresentações da Cia Casa de Fábio, por exemplo, ficou evidente no olhar a expressão dos pequenos e verificar que eles se transportam para outro universo, entram em êxtase e, em muitas situações, dão a impressão de que estão fazendo uma viagem interior. A partir dessas ideias pode-se reforçar a necessidade de peças teatrais de qualidade para esse público. Essa preocupação é manifestada por vários autores, dentre eles Pupo (1998), em seu excelente livro *No reino da desigualdade*, em que examina peças teatrais encenadas no “Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança”, na cidade de São Paulo, no período de 1970 a 1976, uma vez que os anos 70 foram interessantes para o teatro infantil no Brasil.

Essa concepção de julgar um espetáculo de teatro como sendo de boa ou má qualidade é uma tarefa em alguns momentos ingrata, pois o julgamento de valor pode ser modificado com o tempo: uma peça considerada imprópria em um período pode ser entendida como provocativa em outro. Na verdade, o que deve ser colocado em evidência nesses casos é a necessidade de formar um público de teatro e leitores vorazes. Esse público com o tempo poderá emitir seu parecer, separar o joio do trigo.

A segunda questão está atrelada ao teatro realizado pelas crianças sem a preocupação com a técnica, mas com o processo, com a construção realizada por elas. Nesse sentido, Koudela (2002) trabalha com jogos dramáticos.

O objetivo do jogo dramático é equacionado pelas experiências pessoais e emocionais dos jogadores. O valor máximo da atividade é a espontaneidade, a ser atingida através da absorção e sinceridade durante a

realização do jogo. Dentre os muitos valores do drama está o valor emocional, e Slade propõe que o jogo dramático forneça à criança “uma válvula de escape, uma catarse emocional” (KOUDELA, 2002, p. 22).

Piaget (1975, p. 18) destaca a importância da representação para o desenvolvimento infantil. Para ele o problema da imitação leva ao da representação “na medida em que esta constitui uma imagem do objeto [...] deveria então ser concebida como uma espécie de imitação interiorizada, quer dizer, um prolongamento da acomodação”. Para esse autor a representação começa a partir dos 18 meses, período que ele classifica como fase VI, em que a criança ainda se encontra no estágio sensório-motor. Mas, é a partir do estágio seguinte, o pré-operacional, que vai dos dois aos sete anos, que a representação manifesta-se de modo efetivo, ou seja, a criança já consegue criar um modelo interno ou recordação. Assim sendo, provavelmente a partir desta fase, é mais significativo para a criança o trabalho com o teatro infantil, o que não significa que antes dos dois anos a representação não deva fazer parte do universo infantil.

Durante o período de 6 anos, uma criança passa de um nível de inteligência sensório-motora para a inteligência representacional. Isto significa que a criança torna-se apta a representar internamente (mentalmente) objetos e eventos e subsequentemente torna-se capaz de (cognitivamente) resolver problemas através da representação (WADSWORTH, 1993, p. 43).

Levando em conta que a preocupação deste trabalho é discutir a importância do teatro infantil (Educação Infantil), compreende-se que a presença desse gênero nas instituições educacionais seja primordial, se realmente a preocupação é a criança. Adentrando nesse ponto, esbarramos em um empecilho que é a falta de pessoas qualificadas para desenvolver esse trabalho, pois, apesar do percurso exposto com relação à ideia sobre a arte que se pode construir no ambiente escolar, os resquícios conservadores e distorcidos dos trabalhos realizados em toda manifestação artística ainda estão presentes no ambiente escolar. Portanto, quando se quer trabalhar com teatro é preciso conhecê-lo, ter claro o que se pretende com ele, o que se espera das crianças, as dificuldades, etc. É preciso romper com o princípio de que

Tradicionalmente, sob o aspecto educacional, o teatro é considerado um braço da educação formal. A preocupação “pedagogizante” não inclui entre seus objetivos a fruição de arte pela criança, reduzindo a platéia infantil à

categoria de alunos aos quais devem ser ministrados ensinamentos (KOUDELA, 2002, p. 92).

O teatro realizado na escola não deve ser pensado com o intuito de prevalecer o resultado, ou seja, a apresentação de alguma peça, para que os pais vejam que a escola trabalha com teatro, o que os leva a se orgulhar do desempenho de seus filhos, que, em alguns casos, ficam tão decepcionados que podem passar a odiar o teatro. A ênfase deve ser dada ao processo, em como a criança se sente nas transformações internas sofridas por ela durante o trabalho com a encenação. Ao trabalhar esse tipo de teatro, o centro deve ser a criança, nunca a encenação de peças para os adultos. Do mesmo modo, ao incentivar a ida dos infantes a espetáculos teatrais, ou mesmo ao proporcionar tal atividade, a escola deve ter um plano de trabalho que contemple o teatro infantil ao estatuto de arte. Por isso é preciso ter muito cuidado com o tipo de encaminhamento adotado.

Quando se olha para o desenvolvimento da criança, a discussão sobre o teatro infantil e sua função deve ser ampliada. Martins et al., afirmam que se a arte é por si mesma

a experiência sensível em que nosso corpo perceptivo reflete, propor situações de aprendizagem em arte implica vibrar nesse corpo o assombro pelo mundo e o estranhamento diante daquilo que, amortecidos, com os sentidos embotados, já não vemos mais. Percepção de corpo inteiro desperto para o mundo e seus reflexos dentro de si (MARTINS et al., 1998, p. 118).

Nessa perspectiva, o trabalho do teatro deve estar integrado a um projeto mais amplo, ou seja, deve proporcionar o envolvimento da criança no mundo das artes, visando seu desenvolvimento global por meio do lúdico, da imaginação, da criatividade, etc. Para que essa proposta se realize é necessário ter clareza sobre o projeto pedagógico e uma formação dos professores coerente com os objetivos traçados, pois, deve-se tomar cuidado para não limitar o potencial criador dos alunos e não perder de vista o trabalho com arte.

O teatro estimula o conhecimento das crianças, contribuindo para o seu desenvolvimento a partir das situações problemas do cotidiano, assim desenvolvendo a oralidade, as expressões corporais e a sua autoconfiança.

Sendo assim, devemos valorizar a livre criação, deixar as crianças se manifestar de forma mais espontânea. Isso não significa que se possa agir sem método ou plano de execução, mas apenas enfatizar o quanto a disciplina deve ser

vista como uma base de princípios pedagógicos maleáveis, em que a educação deve partir da ideia norteada no entendimento dos símbolos e significados inerentes ao universo de cada indivíduo.

Dessa forma, o teatro proporciona várias experiências, que acompanham a construção do seu conhecimento. Para Moigne (2000, p.96): “A organização é a ação de, ao mesmo tempo, manter e se manter, reunir e se reunir, produzir e se reproduzir”. A criança deve aprender a ser independente.

Essa independência reside em proporcionar à criança o respeito e a valorização que uma deve ter pela outra: cada indivíduo pode doar um pouco de si para a construção de algo que tenha sentido na vida de cada um.

3.4 DESVENDANDO A FACE POLÍTICA DA COMPANHIA DE TEATRO CASA DE FÁBIO- ANALISANDO A PEÇA *MENINA BONITA*

O debate acerca da peça de teatro “Menina Bonita”, que na verdade é uma adaptação do texto de literatura infantil da autora Ana Maria Machado, é uma arte repleta de riqueza poética, com grandes possibilidades de interpretação e análise, apresentando ricas contribuições de caráter filosófico à sua encenação. Com o intuito de possibilitar essas discussões, faremos uma breve apresentação dessa obra, discutindo como foi possível a aproximação entre a linguagem do texto e a órbita teatral.



Figura 7: Capa do livro
Fonte: www.google.com.br

Para iniciar a análise, é conveniente expor a capa do livro *Menina Bonita do Laço de Fita*, Onde percebemos a valorização da beleza negra, exibindo características étnicas marcantes como os cachinhos de seu cabelo, nariz e lábios que contracenam com a meiguice do olhar da menina que vai ao encontro da pureza de sentimentos de um coelhinho, que parece hipnotizado diante da menina.

A capa que emite o universo infantil é um convite para leitores que podem se sentir atraídos pela beleza dos detalhes expressos.

A peça de teatro, adaptada da obra, parte do texto literário e através de sua exposição no palco, procura interagir com as crianças através de uma linguagem simples. As músicas exibidas proporcionam uma interação entre os atores e o público, criando um enredo passível de ser vivenciado por todos no ambiente.

No decorrer da apresentação, a admiração do coelho pela menina negra transborda em sentimento. Sua expressão é acompanhada pelo dedilhar do violão, a sonoridade da flauta, o canto da atriz, a própria música "Você é Linda" de Caetano Veloso. Tudo é apropriado, visível para o público, que canta junto com os atores, emocionando-se, tomando para si momentos de beleza, suavidade de mundo. A atriz não precisa chamar o público para cantar porque o público é formado, no geral, por crianças entre três e oito anos de idade que já se coloca como parte do espetáculo.

Percebe-se também durante a exibição da peça a maravilha sentida pela cor da pele da menina, a valorização de sua beleza, o que não é mais um sentimento exclusivo do coelhinho, porque passa a ser apresentado através de um turbilhão de vozes e olhos atentos ao cenário e tudo a sua frente.



Figura 8: Foto de Fábio Rocha Pina, espetáculo "Menina Bonita" realizado em uma Escola Municipal no 2º semestre de 2014

fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

Todos esses aspectos contribuem para a atenção que o texto dá ao debate de questões como racismo, a emancipação feminina, que são, primordialmente, canais capazes de discutir a formação étnica do povo brasileiro. Essa visão é pautada por um discurso de cunho político engajado e emoldurado por uma discussão pedagógica capaz de levar a discussões muito salutares nesse complexo universo infantil.

O texto de Ana Maria Machado e a peça adaptada exibem um universo infantil muitas vezes segregado na literatura, nas escolas, e em muitos lares: a ideia da valorização da beleza, do pensamento e do agir de uma menina negra, “pretinha”, na verdade. Os contos infantis, abarrotados com seus personagens de olhos azuis e cabelos louros, repletos de príncipes e princesas em seus cavalos brancos, parecem, além de não contribuir com a socialização da criança, ainda dificultar o processo de conscientização étnica e racial.

No teatro, no cinema e na televisão, o homem e a mulher negra ocupam ainda hoje um papel segregado, excluído socialmente, inferiorizado e marginalizado, reduzido a personagens estereotipados e ainda escravizados culturalmente pela “cultura branca”. Crianças e jovens são educados através desta imagética, enraizando cada dia mais uma cultura de preconceito e segregação.

Embora cresça a ideia de que o Brasil seja o país da diversidade e da igualdade, vemos crescer proporcionalmente todos os dias casos de racismo no esporte, nos telejornais, atos de intolerância étnica nas escolas e nas ruas.

A peça é uma proposta de falar às nossas crianças e jovens que podemos ser diferentes em nossa cultura, etnia, credos, mas somos igualmente merecedores de respeito. E apresentar-lhes o mundo rico e encantador da diversidade cultural, étnica e racial brasileira.

No início dessa aventura, é necessário retomar a discussão sobre a fonte literária.

A fase inovadora literária infantil, caracterizada como pós-lobatiana, se inicia a partir dos anos 60/70 e vai até o final do século XX, com reflexo nas nossas obras atuais. As obras desse período ganham uma nova temática e passam a sustentar a valorização da criatividade, independência e emoção, estabelecendo, assim, uma nova concepção de mundo. Têm por objetivo atrair o pequeno leitor para o processo de descoberta do mundo, levando-o a participar dinamicamente do ato de leitura. (FUKUCHIMA,2011,p.46)

Por essa argumentação, pode-se entender o quanto é necessário para a literatura infantil a aproximação com o leitor: permitir à criança verificar de forma mais nítida o mundo que a cerca, perceber a beleza em gestos singelos, ir além de uma irritante repetição de comportamentos e pensamentos que devem ser questionados. Uma criança que se coloca na condição de questionadora da realidade é capaz de entender melhor os próprios preconceitos e falácias que a cercam neste mundo de alta voltagem de informações pouco trabalhadas ou discutidas.

Considerando esse fato, podemos então discutir um ponto válido: qual a contribuição do teatro nesse contexto? Quais possibilidades podem ser mais percebidas em uma peça do que em um texto literário?

Antes de tudo, deve-se entender que não se pode subestimar a capacidade inteligível ou perceptiva da criança. Ela tem todas as condições de ler e entender a proposta de uma obra literária. Deve-se considerar, inclusive, que a peça não vem para substituir a leitura da obra, porque ela é apenas mais uma maneira de contar a história, mais um meio de contribuir para o despertar dos sentidos.

Em *Menina Bonita*, espetáculo do Teatro Gordot, a proposta é que a diversidade seja tratada de forma lúdica, divertida, convidando o público a conhecer e encantar-se com a riqueza étnico-cultural brasileira.

O espetáculo foi apresentado para mais de cinco mil crianças e jovens, em um total de 50 apresentações, durante o 2º semestre de 2014 com um público médio de 100 pessoas de escolas públicas, creches, entidades filantrópicas e assistenciais, asilos, feiras livres, ruas e praças da cidade de Rio Verde, estado de Goiás e seus distritos.

As apresentações foram custeadas por empresas da própria cidade, entre as quais a Rinco (empresa de refrigerantes) e a Comigo (Cooperativa pecuarista e de grãos) que, além de conseguir desconto em tributações fiscais, divulgaram seu nome em um projeto de grande apelo social.

Outro aspecto o fator da gratuidade, já que possibilita que todas as crianças onde é exibida a apresentação da peça possam participar. Assim, elas têm a oportunidade de testemunhar algo que pode se tornar relevante na construção da criticidade de pensamento.



Figura 9: Foto de Fábio Rocha Pina Escola Municipal de Rio Verde – GO, no segundo semestre de 2014

Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

A fotografia referente a figura 9 revela a quantidade expressiva de crianças quando da apresentação da peça. Conversando com Fábio Rocha Pina, ator e diretor, durante essa apresentação atuando como fotógrafo, ele relata:

Uma das grandes alegrias que um artista pode sentir é quando o seu trabalho é capaz de prender a atenção do público, somente assim ele consegue avaliar o quanto está conseguindo interagir com o público.

E o ator só pode prender a atenção de todos se ele for capaz de se comunicar com o público, se aquilo que estiver apresentando for de fato eficaz.

Na foto, ainda percebe-se que duas atrizes estão utilizando instrumentos musicais: Giselle Confidenti está tocando flauta transversal e Ana Flávia Cruvinel dedilha o violão. A utilização de aparato musical é comum nas apresentações da Companhia. Para as apresentações da peça *Menina Bonita*, tem-se um repertório musical bem definido: “Cortejo” (instrumental), “Você é linda”, de Caetano Veloso, “Cafezinho”, do próprio Fábio Rocha Pina, “Menina Bonita”, do Teatro Gordot, “Valsa da Mãe Preta Carequinha”, versão: Teatro Gordot, e “Xodó”, de Luiz Gonzaga.

Todas as músicas são tocadas e cantadas pelos músicos/atores, Giselle Confidenti, na flauta transversal, Ana Flávia Cruvinel, no violão e Júlio Augusto, no violão e escaleta.

O fato de haver músicas que representam diferentes vertentes da música popular brasileira une, no mesmo palco, representações da obra de Caetano Veloso e Luiz Gonzaga, percepções distintas que mostram a rica diversidade musical de nosso país. E ainda se ganha pelo fato de que crianças e jovens estão sendo

provavelmente apresentados à obra desses artistas pela primeira vez e de forma lúdica, teatral.

Muitas músicas são também de autoria própria do próprio grupo teatral, evidenciando sua capacidade criadora.

Essa peça e seu universo de reflexão dialoga francamente com o que pode ser denominado "literatura formativa".

Até pouco tempo, a literatura infantil era vista como um brinquedo. A valorização da literatura como auxílio na formação de personalidade é algo recente. Nas décadas de 50 - 60 surge um movimento estético que trouxe mudanças de perspectiva, já que se percebia uma sociedade com ausência de valores, com cidadãos individualistas e também com o surgimento de novas tecnologias. (FUKUCHIMA,2011,p.53).

Tanto a História quanto a literatura são discursos distintos que almejam representar as experiências dos homens no tempo, assim: "ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. [...] ambas são formas de representar inquietações e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, e, nesta medida, possuem um público destinatário e leitor." (PESAVENTO, 2003,p.81).

A história, a literatura, o teatro e outras formas de manifestações no campo da ciência ou das artes possui em suas interlocuções a tentativa de enviar a seu público, por meio de seu trabalho, uma visão particular dos fatos, uma particularidade social, uma particularidade de pensamento que deve estar sempre atenta ao diálogo.

A peça de teatro *Menina Bonita*, como já mencionado, é uma adaptação do livro da autora Ana Maria Machado. Assim, buscando elucidar como ocorreu essa transposição do texto para o palco, como as palavras deixaram a folha de papel e ganharam voz na boca dos personagens em cena, faremos a seguir uma exposição da peça sendo apresentada ao público, com os detalhes da elaboração do projeto, cenário, público, figurino, proposta cênica, tudo que foi capaz de sustentar a composição de elementos de seu trabalho.

Na sequência de fotos (as demais serão exibidas em anexo) podem-se notar os bonecos de pano, uma inovação da peça adaptada. A presença desses bonecos chama a atenção das crianças.



Figura 10: Foto de Fábio Rocha Pina
Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

A peça se inicia com a exibição de seu cenário: são três painéis de fundo branco, em um deles uma árvore, símbolo do Teatro Gordot, que, no decorrer da apresentação, passa a representar um pé de jabuticaba; no palco, temos também uma banquinho de madeira e um violão, que fica em cima de uma cômoda antiga, dessas que podemos ainda verificar na casa de algumas avós; completando o cenário, dois barris coloridos e vazios, que passam por mesas de apoio para o fantoches apresentados em cena.

Na abertura, já é possível ouvir a voz de Fábio Rocha Pina saudando o público através de uma aparelhagem de som profissional: apresenta as atrizes e atores que estarão contracenando pelo nome, e o técnico de som que cuidará dos graves e agudos da apresentação; a seguir, convida a todos para um momento de entretenimento e viagem ao mundo mágico do teatro.



Figura 11: Foto de Fábio Rocha Pina
Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

Na figura 11 temos a foto da atriz Andressa Alkmin que interpreta a personagem Menina Bonita e saúda o público: a riqueza do figurino que usa mostra bem o colorido como um artifício capaz de chamar a atenção para a personagem e a peça em seu geral. É a primeira personagem em cena. Ao iniciar o espetáculo, move-se de forma frenética no palco, buscando se comunicar com as crianças presentes: fala da beleza da vida, do quanto tudo é lindo, cita a cor dos pássaros, do arco-íris, exhibe o seu gosto pelo universo infantil, abordando o circo, palhaços, sorvete. Pega em um dos painéis uma borboleta de papel e passa a caminhar balançando-a ar e faz um pedido: gostaria que o mundo fosse todo colorido.

Caminhando pelo palco, entra em um dos painéis de fundo, cedendo a vez para a atriz Gisele Confidente, que interpreta uma borboleta. A menina retorna e se assusta com a metamorfose de sua borboleta, questionando o quanto ela teria crescido. Aparece então outra personagem, a boneca Violeta, colocada em cena de forma bem inusitada: a Menina Bonita, entrando discretamente em um dos painéis, reaparece puxando o cabelo de outra menina, que grita sentindo dor. Ela se solta da Menina Bonita e ganha consolo com a borboleta, mas se assusta com o fato de estar sendo consolada por uma borboleta. A Menina Bonita apresenta ao público sua boneca Violeta. Nessa apresentação, já se evidencia o debate político e pedagógico da peça: a Menina Bonita fala da beleza da pele da boneca Violeta, ao que essa responde dizendo que a Menina também é bonita; a Menina reclama de que nunca viu uma boneca de sua cor e que bela é sua boneca, de pele bem clarinha. Nesse momento, aparece em cena uma boneca negra, deixando a Menina feliz e animada.

Inicia-se a seguir a parte musical da peça com a música Mãe Preta do palhaço Carequinha, música antiga, composta por volta de 1950. Modificada em sua execução, melodia transformada, ela é executada pelas atrizes em cena: o violão é tocado pela atriz Ana Flávia, que interpreta a boneca Violeta e canta a letra; e a flauta, por Gisele Confidente, que é a borboleta em cena. Só esse início de apresentação já ganha o público infantil na interação entre as atrizes e o público, o roteiro e o palco. O texto de Ana Maria Machado deixa o livro e ganha vida no palco, contemplado por crianças que participam do espetáculo.



Figura 12: Foto de Fábio Rocha Pina
Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

Os atores e atrizes sempre fazem experimentos sonoros. As atrizes aprenderam a tocar esses instrumentos na Companhia e hoje aperfeiçoam seu ofício, além de promoverem composições próprias. Nesse espetáculo em especial, o refrão, que está no texto original de Ana Maria Machado, tem sonoridade própria e cativante. Apresentado já durante esse início do espetáculo chega a ser emocionante ouvir as crianças cantarem juntas, animadas e participativas: “Menina Bonita do Laço de Fita, qual o seu segredo para ser tão bonita ? Menina Bonita do Laço de Fita, qual o seu segredo para ser tão pretinha ?”

Um momento muito festejado durante a exibição do espetáculo é o clima de humor leve e provocador: a primeira aparição da mãe da personagem Menina Bonita é realizada através de um fantoche conduzido pela atriz Gisele Confidente, que sai de cena e volta de um dos painéis carregando uma boneca preta que chama a atenção de sua filha (ralha) pelo barulho que está fazendo. No decorrer da peça, então, os atributos, como cobrança materna, proteção, senso de responsabilidade são colocados em cena com humor, induzindo a criança a aceitar os resmungos maternos que lhes são familiares sem que pareçam chatos. Ao contrário, entendem que são prudentes.

Também chama a atenção das crianças de forma imediata o personagem Coelhoinho, o amigo da Menina Bonita, outro fantoche conduzido também pela atriz Gisele Confidente. O personagem ganha as crianças pela sua simpatia, exposta e enriquecida pelo talento da atriz, que consegue dar vida aos bonecos que expressam sentimentos que são cotidianos.

O coelhinho interroga a Menina, querendo saber de seu segredo. Mas que segredo seria esse? O que teria de especial aquela Menina? O que impressionava o coelhinho é o fato da Menina ser tão linda, linda por ser pretinha. O diálogo desse momento é questionador e retrata o tema da beleza negra: o coelhinho é branquinho e quer ser pretinho, ou seja, o diálogo aponta para a beleza do pertencimento e para o desejo bastante familiar às crianças de troca de raça em função do preconceito racial, que impõe padrões onde deveria haver o respeito e a valorização da diversidade, do que é diferente. Essa é uma das propostas de ação política e questionadora do espetáculo – abrir esse tema para as crianças, promover a livre e a respeitosa convivência.

O diálogo entre o coelhinho e a menina também é permeado de humor e esse momento em especial chama a atenção: é quando a menina, sem saber o que dizer para o coelhinho que quer saber o seu segredo para ser tão bonita, para ser tão pretinha, resolve simplesmente falar que é por causa do fato de ela tomar muito café. As crianças riem com o inusitado da explicação. Nesse momento também, retorna a música, com as atrizes cantando “Cafezinho”, de autoria do diretor do espetáculo Fábio Rocha Pina.

Café preto, café bão
Com bolacha e com pão,
Café preto da vovó
Com biscoito e pão de ló!

Eu queria um cafezinho
Mas mamãe não quer me dar
Ah, iá iá! Ah, iá iá!

Só disse que eu posso
Quando eu ficar grandão!
Por que não? Por que não?

Café preto, café bão
Com bolacha e com pão,
Café preto da vovó
Com biscoito e pão de ló!

Mas disse que eu posso
Se o café for bem fraquinho
Bem docinho, bem docinho!

Na hora de acordar,

Bem na hora do lanchinho
Gostosinho, Gostosinho!

Café preto, café bão
Com bolacha e com pão,
Café preto da vovó
Com biscoito e pão de ló!

Café preto, café bão
Com bolacha e com pão,
Café preto da iaiá
Com bolinho de fubá,
Café bão com pão de queijo
Com leite quente é que eu desejo!
Café preto da iaiá
Com bolinho de fubá!

Como se vê, a música apela para o cotidiano corriqueiro de convivência feliz da família e seus componentes, para a simplicidade e para o universo familiar da criança, elementos que hoje em dia se mostram raros nos muitos lares “descartáveis”, seja pela ausência de compartilhamento de pais, filho e avós, seja porque a construção de uma sociedade de consumo impede que cada indivíduo seja capaz de observar a existência singular do outro.

O discurso político continua na valorização do feminino, bem visível na exibição da peça, não somente pela personagem principal, que é uma menina, como a partir da mãe da menina, que elucida a todos a razão de sua filha e ela própria serem “pretinhas” e prossegue na explicação da mãe que se refere às heranças étnicas de cada um, heranças que cada pessoa carrega em sua pele, cabelo e traços físicos: cada indivíduo é reflexo de sua história, que não começa de forma isolada, mas na trajetória de gerações passadas. Não adianta tomar café, chupar jabuticaba, porque a cor advém de uma trajetória muito antiga, anterior, mas ligada intimamente à nossa própria existência.



Figura 13: Foto de Fábio Rocha Pina
Escola Municipal de Rio Verde – GO, 2º semestre de 2014
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

A argumentação segue ampliando-se na realização do desejo do coelho: ele não poderia simplesmente ficar pretinho, mas poderia ter filhos pretinhos. Para isso, bastaria encontrar uma coelhinha pretinha. O final da peça mostra o coelho com vários filhos: branquinhos, marronzinhos, pretinhos, diferentes cores, mas todos coelhos, diferentes em aparência, mas igualmente belos e amados. É essa a proposta da peça: exibir um espetáculo em que fique nítido que todos são iguais, apesar das aparentes diferenças.



Figura 14: Foto de Fábio Rocha Pina
Creche- Lar Crianças para Jesus, 2º semestre de 2014
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

A foto que corresponde a figura 14 é retratado as crianças segurando os bonecos utilizados em cena. Segundo Fábio Rocha Pina, é necessário que a criança se aproxime do palco, toque nos objetos, converse com os atores e atrizes. Para ele, todos esses aspectos são decisivos para que ela perceba que o teatro é algo vivo, perto do qual ela pode chegar. Assim, desenvolve seu gosto artístico e amplia sua sensibilidade para a arte e para o próprio mundo que a cerca.



Figura 15: Foto de Fábio Rocha Pina
Creche- Lar Crianças para Jesus, 2º semestre de 2014
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

Na figura que corresponde a foto 15, temos uma irmã apresentando os atores para as crianças, quando o espetáculo já havia encerrado.

No final de algumas apresentações, conseguimos coletar alguns depoimentos que podem mostrar o impacto causado pela exibição das peças.

“A apresentação foi ótima, prendeu a atenção de todos os alunos que ficaram em êxtase durante todo o espetáculo. Parabéns a todos que contribuem para que as crianças pudessem saborear esse excelente teatro.”

Jordineuza Santana de Moura
Coordenadora Pedagógica
 Emef Dr. Checo Edsel Emrich Portilho

“Espetáculo pertinente para a inclusão social, importante para a aproximação das pessoas e quebra de barreiras sociais e raciais. Parabéns a todos.”

José Inocêncio
Presidente
 Associação Atlética Comigo

“O espetáculo foi excelente, muito criativo, encantou as crianças, contribuindo para o respeito e valores das nossas crianças.”

Ismênia Araújo
Professora

Escola Professor Francisco Joaquim de Paiva

“O teatro realizado foi espetacular! A equipe bastante comprometida e solícita, não só os alunos, mas toda a equipe desta escola adorou a apresentação. Estão todos de parabéns! Gostaríamos de ser privilegiados com outras apresentações como esta!”

Evailda da Silva Gontijo
 Gestora
 Emef Dr. Checo Edsel Emrich Portilho

“Apresentação maravilhosa! As crianças realmente estavam empolgadas e entretidas, ficamos todos encantados. Por serem tão pequenas, as crianças ficaram muito tempo observando atentos. Uma benção a apresentação! Parabéns a todos! Deus permita que sempre vocês possam espalhar tanta alegria!”

Wilma Barros
 Diretora
 Creche Lar Crianças para Jesus

Os depoimentos apontam os anseios e as carências do público: um espetáculo que seja de boa qualidade, um bom texto, a exibição de músicas, mas também que seja capaz de dialogar com as crianças, de estar próximo das questões de seu cotidiano, discuta e eduque o pensamento e vá além da ideia do simples entretenimento.

3.5 APRESENTAÇÃO DA PEÇA ERA UMA VEZ.

Na mesma linha político-pedagógica de discutir temas relevantes ao cotidiano da sociedade e em especial ao universo infantil, a Cia. Casa de Fábio ainda apresenta a peça teatral *Era Uma Vez...*



Figura 16: Foto: Layza Vasconcelos, 1º semestre de 2014
 Festival Na Ponta do Nariz - Centro Cultural da UFG
 Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

A peça teve a direção de Fábio Rocha Pina, que também atuou como ator em conjunto com Ana Flávia Cruvinel, Giselle Confidenti, Rodolfo Pimentel e Júlio Augusto Torto. Teve como público-alvo crianças e jovens. No ano de 2014, participou de eventos nacionais: a Mostra Regional de Artes Cênicas, que ocorreu no teatro Paulo França, na cidade de Piracanjuba-GO, promovida pela Federação de Teatro do Estado de Goiás; (FETEG) evento internacional no Centro Cultural da UFG, 4º Festival Internacional de Palhaçarias e Comicidade Corpórea, mais conhecido como Na ponta do nariz.

O espetáculo traz ao palco uma menina, interpretada pela atriz Ana Flávia Cruvinel, que, ao perder seu livro, é obrigada a vivenciar em sonhos cada uma de suas páginas, podendo acordar do sonho somente depois de chegar ao fim da história.

No início da peça, a menina em cena corre, brinca, pula corda. Cansada e com muito sono, abre um livro de histórias infantis, começa a lê-lo em voz alta. Apenas pronuncia algumas palavras e cai no sono, acordando em um lugar muito estranho e bem longe de sua casa. O susto torna-se maior quando ela começa a conversar com nada menos do que seu cachorro Pururuca, interpretado pelo ator Júlio Augusto. Ela se assusta com a situação: nunca imaginou que passaria por dormir e acordar bem longe de casa, conversando com um cachorro falante! O mesmo cachorro, depois de falar com a menina, sai de cena correndo dizendo que vai realizar seu grande sonho de se tornar um cantor sertanejo.

A menina, então, sozinha em cena em um lugar estranho, fica sem saber o que fazer, quando lhe aparece um palhaço, papel interpretado pelo ator Fábio Rocha Pina, que a guiará pela história cheia de poesia. Mas seu caminho é cheio de desafios. Ela terá que fugir de uma bruxa - papel da atriz Giselle Confidenti - que quer roubar seu coração; tem de encontrar um tesouro protegido por um gigante!



Figura 17: Foto: Layza Vasconcelos, 1º semestre 2014
Festival Na Ponta do Nariz - Centro Cultural da UFG
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fábio

Na foto que corresponde a figura 17, o ator Rodolfo Pimentel, que interpreta o Gigante. O uso de pernas de pau faz parte dos recursos aprendidos na Escola de Atores e Atrizes da Cia. Casa de Fábio, habilidade de influência de técnicas circenses nos espetáculos e no fazer artístico da companhia. Ao fundo, o ator Fábio Rocha Pina, interpretando o palhaço, além da exibição do cenário utilizado na peça.

A ideia de roubar o coração da menina é o centro da peça, ideia entendida da seguinte maneira: a menina é uma criança repleta de sonhos, esperanças. Quando se coloca o termo roubar seu coração isso se refere exatamente ao propósito de captura desses sonhos e sentimentos. No decorrer da história, isto é evidenciado pela figura do palhaço, o seu adjuvante que, mesmo tentando ajudá-la, não é forte o bastante para combater a bruxa. Na verdade, todos estão aprisionados nessa história: a própria bruxa é a representação de uma pessoa adulta que, no decorrer da vida, viu seus sonhos e esperanças serem destruídos pelo tempo. Já que não conseguiu ser feliz, resolveu não permitir que outros também o fossem. Ou seja: novamente, questões de nosso dia a dia estão sendo apresentadas em cena, com o teatro revelando-se um meio eficaz de debater temas que muitas vezes passam despercebidos. A própria ideia de vilão pode ser representada por alguém que não conseguiu resolver questões que podem, com o tempo, endurecer o coração de qualquer pessoa, isto é, resultado da perda de sentimentos.

No desenrolar da história, a menina vai devolvendo vida ao lugar, fazendo brotar no coração de cada personagem o melhor que nele havia.



**Figura 18: Foto: Layza Vasconcelos, no 1º semestre de 2014
Festival Na Ponta do Nariz - Centro Cultural da UFG
Fonte: Acervo da Cia Casa de Fáblio**

Na figura que corresponde com a foto 18, o palhaço e a menina abrem a caixa que simboliza um coração, onde se esconde o grande segredo, o que deve ser desvendado e trazer paz ao lugar: a esperança na vida de todos os personagens.

Ela faz isso e ao final abre uma caixa: o que poderia estar dentro dessa caixa que era tão especial? Para surpresa, lá estava exatamente o livro que ela não conseguira ler antes de dormir e acordar nesse lugar. O palhaço explica ao público que a missão da menina era abrir o livro e ler o final da história. No entanto, antes que isso fosse possível, aparece a bruxa que rouba o livro - nesse momento é grande a apreensão por parte das crianças que compunham a maioria do público. Será que a menina conseguirá realizar sua missão? Será que vai conseguir ler o final da história?

Mas a bruxa acaba se descuidando e o livro volta a parar nas mãos da menina, que grita bem alto o final da história: “ E todos foram felizes para sempre !..”

É nítido o interesse do grupo em abordar o universo infantil em um espetáculo lúdico, em que a diversão busca a interação com o público, mas também recupera tantos personagens comuns a tantas histórias da infância de todos nós: a bruxa, o palhaço, o gigante. O objetivo da peça é existencial e prático: reflete o propósito de despertar na criança o interesse pela leitura, pela arte, ao mesmo tempo em que valoriza os sonhos, a esperança, os sentimentos afetivos, ou seja, o que há de melhor em cada ser humano.

Dessa forma podemos entender que o teatro e a arte para a Cia. Casa de Fáblio são elementos entendidos numa perspectiva político-pedagógica, como promotores do livre pensamento para além da ideia de entretenimento. Na verdade,

o que o grupo defende é o espetáculo sério e compromissado para quem o produz e questionador para quem o assiste, seja adulto, seja criança.

3.6 O OFÍCIO DO ATOR E A PERFORMANCE ARTÍSTICA EM CENA

Ainda é necessário abordar a importância da relação entre ator e público, isto é, o quanto o ator deve ser capaz de se comunicar com o público, de fazer interagir texto e atuação, etc. e a performance é o elo que pode unir esse diálogo entre a arte e o público, onde o corpo é o grande canal de comunicação.

Primeiro, segundo Camargo:

[...] Na perspectiva do trabalho do ator com a personagem não há possibilidade de se diferenciar a emoção da razão, como quiseram alguns. Não há como se estruturar um sem outro, este é o paradoxo do ator: descobrir a razão emocional que o leva a agir. O que se mostra numa representação é o embate do servido pela equipe, ator, diretor, dramaturgo, iluminador, e as recepções multifacetadas das plateias que o saboreiam. (CAMARGO, 2008 p. 62)

Considerando essa abordagem, é essencial entender que, no teatro, razão e sentimento devem interagir até para permitir que a peça veicule valores e tradições e seja um condutor essencial para discutir essas questões.

Segundo, para Beneduzi (2008, p. 91), “a relação entre o patrimônio cultural e a comunidade em busca de um renascimento da experiência passada, é mediada pela memória [...]”, ou seja, quando o público está diante de uma peça de teatro, ele se envolve com o roteiro, com o ator, com a atriz, com o cenário, mas tudo se torna mais nítido quando aquilo que é contracenado vai ao encontro de sua vivência, do que por vezes está escondido e é revivido através de uma imagem construída em sua cabeça ao ouvir uma canção, ao deparar-se com uma fala que lembra o seu jeito de expressar-se e se entender ou de seus antepassados. São espelhos que expõem representações de uma vida ou parte significativa dela. Podem ser fragmentos que, quando unidos, revelam “verdades” ou “mentiras”, independentemente se esses significados apresentam problematizações, algo que a mente fez questão de aprisionar no limbo do esquecimento.

Terceiro, para entender o despertar dessas manifestações, é necessário compreender a performance cultural.

Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. Tomando um participante em especial e sua atuação como ponto básico de referência, podemos nos referir a aqueles que contribuem para as outras performances como o público, os observadores, os outros participantes. O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada em outras ocasiões pode ser chamada de “parte” ou de “rotina”. Estes termos situacionais podem facilmente ser relacionados com casos de estrutura convencional. Quando uma pessoa ou um ator executa o mesmo papel para o mesmo público em ocasiões diferentes, quase que surge uma relação social. Definir papel social como encenação de direitos e deveres de certo status é dizer que um papel social envolverá um ou mais dos papéis, e cada um destes papéis diferentes podem ser executados pelo performer em uma série de ocasiões, para os mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas. (GOFFMAN, 1959, p.71)

A concepção de performance pode ser entendida também como o ato de apresentar o ofício do ator, o que ele procura, quais “recados” quer que sejam expressos. Para tanto, é importante considerar o seguinte:

A tradição ocidental acentuou as seguintes divisões - corpo/máscara ou persona, corpo/alma e corpo/espírito, corpo/mente ou, de outro modo, corpo textual ou código, corpo significante ou simbólico, corpo natural, corpo artificial ou corpo virtual, etc. Todavia, em cada uma delas se poderá instalar uma espécie de ordem de prioridades, de valências internas à divisibilidade do corpo, numa espécie de anatomia teatral - que não é mais do que o estudo da estrutura do corpo pela sua dissecação, separação e análise das suas partes. E, de fato, o trabalho do ator é substancialmente centrado num jogo particular que podemos também definir como um processo anatômico, na medida em que, na construção da personagem, o ator descobre em si mesmo um corpo. <http://miguelvalededealmeida.net//Acessado> 10-12-14

O corpo, portanto, é um meio de dizer algo. O movimento é a primeira forma de interação da criança com o mundo. Desde que está na barriga, o bebê tem sensações dos movimentos externos e não é à toa que, ao nascer, gosta de ser embalado com movimentos leves e delicados. É por meio dele que a criança conhece o mundo em seus primeiros anos de vida, explora possibilidades e ganha confiança e autoestima.

Dessa forma, é imprescindível que o movimento esteja presente nos questionamentos à cerca do ofício de ator, Por meio do movimento e dos sentidos, o artista internaliza sensações, que pouco a pouco, são transformadas em percepções na realização de seu próprio trabalho cênico.

Compreender o corpo faz parte da aprendizagem desde da Educação Infantil. É acompanhar o cotidiano de qualquer pessoa interessada em fazer do

teatro seu propósito de trabalho. Para tanto é fundamental, ou seja, deve incluir o autoconhecimento, o uso adequado do corpo nas diferentes situações.

Enfim, com todas essas possibilidades de exploração e conhecimento do próprio corpo, se desenvolvendo de forma integral, de acordo com as necessidades da faixa etária, o que é fundamental para que a aprendizagem e o pleno desenvolvimento artístico ocorra de forma harmoniosa e sólida.

Ao analisar a proposta cênica de uma peça teatral, é necessário colocarmos o entendimento sobre o tema que será abordado, como também de que forma será abordado.

O termo "performance" tornou-se extremamente popular nos últimos anos, em uma variada gama de atividades, nas artes, na literatura, e nas ciências sociais. Com sua popularidade e seu uso têm aumentado, também aumentou o complexo corpo de escritos sobre a performance, que tentam analisar e entender que tipo de atividade humana é isto [...] O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto "performance", ou que, pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso [...] Se considerarmos performance como um conceito essencialmente contestado, isto nos ajuda a entender a futilidade de procurar campos semânticos dolorosos para cobrir tantos usos disparados e seminais, como se fosse a performance de um ator, de um escolar no jardim da infância, de um automóvel. (SCHECHNER,2006,p.46)

Essas definições apontam para o quanto não é suficiente para o teatro apenas falar uma linguagem que possa ser entendida pelo público, mas, sobretudo, que o ator seja capaz de fazer seu público se reconhecer no palco: uma peça de teatro nada mais é do que a exposição de uma atividade humana, algo que não deve simplesmente mostrar a realidade, mas tornar possível sua reflexão.

Considerando esse fato, a escolha da peça "Menina Bonita" reflete a possibilidade de se discutirem questões como racismo de forma leve, mas que, ao mesmo tempo, busca gerar uma reflexão. Esse, como se viu, é um espetáculo do Teatro Gordot (Teatro Gordot é o nome dado ao grupo de teatro que existe dentro da Casa de Fábio, ou seja, Gordot é o grupo e Casa de Fábio é a Companhia na qual esse grupo está inserido) que apresenta a peça "Menina Bonita", baseado na obra "Menina Bonita do Laço de Fita" de Ana Maria Machado. Que conta a história de um coelhinho bem branquinho que faz de tudo para ficar "pretinho" como a menina do laço de fita que ele acha tão linda. O diálogo é sugestivo: "Menina bonita

do laço de fita, qual é o teu segredo para ser tão pretinha? Menina bonita do laço de fita, qual é o teu segredo para ser tão bonita? ”.

A Menina tentará ajudar o coelhinho, seu amigo, mas ela também não sabe como herdou aquela cor.

Através de fantoches e personagens encantadores, o espetáculo aborda a diversidade racial de forma lúdica, com muita música.

Através de belas canções e histórias, crianças, jovens e adultos são convidados a conhecer e se encantar com a riqueza da diversidade étnico-cultural brasileira, contribuindo assim para que as crianças se apropriem de valores humanos e sociais, como o respeito a si próprias e ao outro.

Podemos perceber que, já em seu nascedouro, as origens da performance remontam a intenção de fazer com que aspectos da vida cotidiana possam ser convertidos em arte. Daí que é importante os atores e atrizes em cena serem capazes de se aproximarem do público, interagindo texto e música, pelo jeito de andar, o tom de voz. Todos esses elementos são inerentes à personagem manifestada pelo ator ou atriz, e a capacidade desse artista em se comunicar com a plateia depende de sua performance, de como ele se coloca no palco, de como dá vida a personagens. Devem fazer com que cada um que esteja assistindo à peça seja capaz de deixar seu corpo físico e se transportar para o enredo que está diante de si.

Falando sobre a importância do corpo na arte da performance, Glusberg também nos diz:

A afirmação da arte da performance se dará na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte de sistemas. Contudo, todas essas formas de arte devem se integrar a essa estrutura de conjunto que se sintetiza na arte da performance, onde o corpo, verdadeiro rei da cena, é um corpo que é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada. [...] o corpo humano aparece como uma metáfora para o conjunto de todas as manifestações de arte contemporânea, num processo incessante que tende a uma consolidação de uma arte completa. [...] Um homem sozinho, sem palco ou adereços (objetos auxiliares, cenários) pode criar um envolvimento através de cada aspecto de sua personalidade, num ruidoso silêncio. (GLUSBERG, 1987, p. 82)

O corpo presente na atuação, não apenas por sua presença, mas por tudo aquilo que emite/transmite através de sua expressão, dá-nos a exata medida do que se busca através da performance: o mínimo de significantes

(redução/compactação/síntese), o máximo de significados (potencialização do significante). Sendo assim, a atuação do ator e atriz em cena deve ser capaz de levar o espectador para uma realidade distinta da que vive ou vivia antes de uma apresentação teatral.

CONCLUSÃO

O ato de concluir um trabalho é sempre algo que consideramos difícil de se fazer, principalmente quando um trabalho discute um tema que une história, teatro e educação. Não é uma tarefa fácil chegar a um resultado de fato conclusivo, mesmo depois de estudos, pesquisas e diálogos com os pares.

Desde o início deste trabalho, procuramos discutir a relevância do teatro enquanto possibilidade de desenvolvimento amplo das pessoas, e em especial das crianças. Nessa premissa, o resultado deste estudo se mostra inteiramente convencido de que o teatro pode e deve ir bem além de mero entretenimento e que, no fundo, todo ele é político, porque é crítico e reflexivo.

Mas quando discutimos o teatro para criança e adolescentes, pode-se pensar que isso não seria possível, afinal de contas são apenas crianças: não são capazes de entender tendências, discutir temas tabus. Ao contrário, o que o teatro se propõe hoje é fazer parte a vida dessas crianças, que hoje são conquistadas por linguagens mais chamativas: a indústria do vídeo game, do cinema, da música pop etc. Na verdade, o teatro se torna mais essencial ainda exatamente por causa desse universo apresentado à criança, pois no teatro tudo ocorre diante seus olhos. Tudo dependerá da linguagem utilizada, da capacidade de diretores e atores em transformar uma peça de teatro em momento de entretenimento mas também de enriquecimento intelectual e humano.

Outro questionamento que desenvolvemos foi o papel exercido pela Companhia de Teatro Casa de Fábio nesse processo. Procuramos estudar inicialmente os objetivos da companhia, a escola de formação de atores e atrizes, sua matriz curricular e seu próprio discurso de trabalho, que esboça um pensamento político que vê no teatro questionamentos, valorização do pensamento diverso, feminino e masculino, das diferentes etnias etc. Ou seja, é um teatro engajado.

No decorrer do trabalho, ainda desenvolvemos a descrição da peça teatral *Menina Bonita*, na verdade uma adaptação da obra *Menina Bonita do Laço de Fita*, da autora Ana Maria Machado, para o que assistimos pessoalmente a exibição da peça em diferentes lugares e para diferentes públicos, e pudemos perceber a interação entre os atores e as crianças, que tiveram a chance de debater questões atuais importantes. Também descrevemos a peça *Era Uma Vez...* de autoria do próprio Fábio Rocha Pina, que o público recebeu muito bem, dado que o espetáculo

de bruxas e palhaços se comunicou facilmente com o público e contou com uma linguagem capaz de provocar o seu interesse.

Dentro desse contexto consideramos que o trabalho da Cia, cumpre sua expectativa, pois era visível o interesse das crianças nas duas peças, interesse registrado em fotos e depoimentos.

Algo que chama bastante atenção nas apresentações é o fato de todo o espetáculo ser gratuito - na verdade financiado por empresas da cidade de Rio Verde-Go. Mas as crianças que acompanham o espetáculo não pagam nada e, dessa forma, a Companhia vai cumprindo os seus objetivos pedagógicos, atingindo um grande número de participantes.

A Companhia de Teatro Casa de Fábio possui uma proposta de trabalho rica em detalhes cênicos, um figurino chamativo e antes de tudo atores e atrizes que estudam muito teoria, assistem a espetáculos de outras companhias e se tornam mais profissionais em seu exercício artístico.

Dessa forma, a Companhia é um importante canal de propagação cultural, fornecendo às pessoas de Rio Verde, no Estado de Goiás e demais cidades, uma possibilidade de presenciar o que seja salutar em sociedade.

REFERÊNCIAS

Lista dos Depoimentos:

Evailda da Silva Gontijo- Gestora da EMEF – Dr Checo Edsel Emrich Portilho
 Ismênia Araújo- Professora da EMEF- Professor Francisco Joaquim de Paiva
 Jordineuza Santana de Moura- Coordenadora Pedagógica da EMEF- Dr Checo
 Edsel Emrich Portilho
 José Inocêncio – Presidente da Associação Atlética Comigo
 Wilma Barros- Diretora da Creche Lar Crianças para Jesus

Lista dos Entrevistados:

Andressa Alkimim- atriz
 Ana Flávia Nunes Cruvinel – atriz
 Fábio Rocha Pina- diretor, ator, roteirista e idealizador da Companhia de Teatro
 Casa de Fábio.
 Giselle Confidenti- atriz e produtora
 Júlio Augusto Torto- ator

ALMEIDA Miguel Vale de (org) 1996 (Versão original do texto publicado em *Corpo Presente. Treze ensaios antropológicos*). Disponível em: <<http://miguelvaledalmeida.net/>>Acessado em 10-12-2014

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p.279

BACKZO, B. (1995). *Imaginação social*. In: Enciclopedia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. V.5. pp.296-332.

BENEDUZI Fernando Luis – Patrimônio Cultural, Memória e Identidade: *Uma Cultura de Sinais Sensíveis do Passado. Sensibilidades e Sociabilidades: perspectivas de pesquisa* – Goiânia: Ed. UCG, 2008.

BETTHELHEIM, B. *Psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula Zurawski, J.Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2004.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte*. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: história* /Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC / SEF, 1998

BURKE Peter, *O que é História Cultural?* Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008

CAMARGO Corrêa Robson – *Teatro e Fragmentos: Construindo Emoções, Pensamentos e Razões. Sensibilidades e Sociabilidades: perspectivas de pesquisa* – Goiânia: Ed. UCG, 2008.

CADERMARTORI, L. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CADERMARTORI Ligia, Regina ZILBERMAN. *Literatura Infantil?: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

CAMPOS, C. de A. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU de Michel – *A Invenção do Cotidiano*- Tradução Ephraim Ferreira Alves, Edit. Vozes, Petrópolis 1998.

CHARTIER, Roger. "*Cultura popular*": *revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n 16, 1995, p. 179-192

DALLAGO Saulo: *Fotografia, Memória e Performance*. Editora UFG, Vol. 1, Goiânia 2012

Dilthey, Wilhelm. *El mundo histórico*. Obras Completas, v. VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Tradução de Julián Marías.

FUKUCHIMA Vitória Harumi- *Literatura Infantil: Menina Bonita do Laço de Fita* de MACHADO, Ana Maria – PUC- Goiás, Goiânia, 2011

GARCIA, Silvana - *História e Literatura do Teatro Universal*. - USP, São Paulo 1998

GAGLIARDI, Mafra. *O teatro, a escola e o jovem espectador*. In: *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, n. 31, p. 67 a 72, set./dez. 1998.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday: Garden City, New York, 1959. Tradução de R. I. Almeida.

- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1998.
- KISHIMOTO, Tizuko Mochida (Org.). *Jogos, brinquedo, brincadeira e a educação*. São Paulo: Cortez, 1996.
- KOUDELA, I. D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Edição revista.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. São Paulo: Editora Cortez, 1994
- LDB- Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. D.O.U. de 23 de dezembro de 1996.
- LOMARDO, F. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MARTINO, Luiz C. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MARTINS, M. C. et al. *Didática do ensino de arte: a linguagem do mundo*. São Paulo: FTD, 1998.
- MOIGNE, Le Jean-Louis .*O Construtivismo Vol.2- Portugal -Edit. Instituto Piaget, 2000*
- MOURA, Carlos Francisco - *O Teatro em Goiás no Século XVIII*: Ed. Biblioteca Geral de Coimbra 1992
- PATRIOTA, R. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagens artísticas e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides F.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). *A História invade a cena*. HUCITEC, 2008.
- PATRIOTA Rosangela. *Teatro Brasileiro. Ideias de uma História*. SP: Edit. Perspectiva, 2012.
- PESAVENTO Jatahy Sandra – *Sensibilidades e Sociabilidades: perspectivas de pesquisa*. Goiânia: Ed. UCG, 2008.
- PIAGET, J. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- PUPO, M. L. de S. B. *No reino da desigualdade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

REVERBEL, Olga. *Um caminho do teatro na escola*. São Paulo: Scipione, 1997.
SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

ROSSINI de Souza Mirian- BALDISSERA Alberto José – *Imagens Audiovisuais: Sociabilidades e Sensibilidades Contemporâneas*. Sensibilidades e Sociabilidades: perspectivas de pesquisa – Goiânia: Ed. UCG, 2008.

TEIXEIRA, Ana Paula. *O ciclo da lua do grupo de teatro zabriskie: luas e luas em Goiânia* – 1995/2011. Uberlândia: Edt. UFU, 2011.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SARMENTO, M.J. *As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade*. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2003.

SCHECHNER, Richard. 2006. What's performance? In: *Performance studies: an introduction*. 2 ed. New York & London: Routledge, p. 28-51.

WADSWORTH, B. J. *Inteligência e afetividade da criança: teoria de Piaget*. São Paulo: Pioneira, 1993.

ZILBERMAN, R. (Org.). *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1981.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. 11 ed. SP: Ed. Ática, 2003

ZORZETTI, Hugo - *Memória do Teatro Goiano*. Goiânia: Editora UCG, 2005
