



**UDESC**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES - CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DE TEATRO  
PARA CRIANÇAS: um olhar para os grupos Comédia  
Cearense, Atrás do Pano e Cia. Experimentus.**

PAULA GOTELIP

FLORIANÓPOLIS, 2019

**PAULA GOTELIP**

**PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DE TEATRO PARA CRIANÇAS:  
Um olhar para os grupos Comédia Cearense, Atrás do Pano e Cia. Experimentus**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Concilio.

FLORIANÓPOLIS, 2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Gotelip, Paula

Processos de pesquisa e criação de teatro pra crianças : um olhar para os grupos Comédia Cearense, Atrás do Pano, Cia. Experimentus / Paula Gotelip. -- 2019.

114 p.

Orientador: Vicente Concilio

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2019.

1. Teatro para crianças. 2. Teatro infantil. 3. Comédia Cearense. 4. Grupo Atrás do Pano. 5. Cia. Experimentus. I. Concilio, Vicente. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

**PAULA GOTELIP**

**PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DE TEATRO PARA CRIANÇAS:  
Um olhar para os grupos Comédia Cearense, Atrás do Pano e Cia. Experimentus**

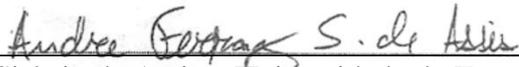
Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

**Banca Examinadora:**

Orientador:   
(Dr. Vicente Concilio – Universidade do Estado de Santa Catarina)

Membros:

  
(Dr. Diego Medeiros – Universidade do Estado de Santa Catarina)

  
(Dr. André Ferraz Sitônio de Assis – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Florianópolis, 26/07/2019.

Para Julia que me despertou para esse assunto,  
acompanhou as pesquisas de campo e cresceu  
durante esses dois anos.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo amor e apoio incondicional onde distâncias geográficas não são barreiras para estar presente. Ao Fábio, parceiro de vida que mesmo longe se fez presente compreendendo e apoiando todas as etapas. Ao meu irmão, João Guilherme, e a minha cunhada, Lara, que contribuíram com correções, apontamentos e dedicaram tempo e afeto à Julia. A minha irmã, Michele, pela generosidade e apoio. E as minhas sobrinhas, Maria Eduarda, Olga e Antonella pela presença infantil.

Agradeço a rede de apoio necessária para que uma mãe possa estudar, trabalhar, fazer arte, chorar e sorrir. Assim, meu muito obrigada a Ronilda, Pietra, Norma, Sabrina, Betina, Aline, Ana Paula Dorst, Liliana Perez, Vinícius Viana, Nando Augusto, Renata Mara, Brígida Miranda, Daniela Carmona, Daniela Rosante, Eva, Olga, Douglas, Roberta, Carla, Maurício, Monique, Silvia, Adriana, Stephan, Tereza e Heloise.

A minha banca de qualificação Maria Lúcia Pupo, Nini Beltrame e Tereza Franzoni que contribuíram significativamente para os desdobramentos desta pesquisa.

Aos artistas que integram a Comédia Cearense, Atrás do Pano e Cia. Experimentus cuja generosidade, afeto, compreensão e confiança tornaram possível esta pesquisa.

Ao meu orientador, Vicente Concilio, pela parceria na pesquisa, pelos apontamentos precisos, pelas palavras e pelo direcionamento acadêmico. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro nesse período, tornando assim possível a dedicação a essa pesquisa.

Este trabalho é uma homenagem a Haroldo Serra (*in memoriam*) e Hiramisa Serra pela contribuição a história do teatro para crianças no Brasil.

## RESUMO

A presente pesquisa investiga o teatro para crianças a partir dos percursos históricos, formas de sustentabilidade, escolhas dramáticas e ações de formação dos grupos *Comédia Cearense*, *Atrás do Pano* e *Cia. Experimentus*. Esses grupos desenvolveram grande parte de seus trabalhos dedicando-se à produção de teatro para o público infantil, mantendo atividades constantes nessa área. Cada grupo diferencia-se por escolhas estéticas e nas formas pelas quais sustentam suas ações artísticas. No primeiro capítulo, apresento o estado da pesquisa em arte sobre o teatro para criança e o cenário no qual esta pesquisa está inserida. A partir do segundo capítulo, sendo dedicado um a cada grupo, descrevo o percurso histórico desde a fundação até os dias atuais percorrendo as escolhas dramáticas e ações de formação. O trabalho aponta a participação dos integrantes em ações de construção de políticas públicas, as formas de sustentabilidade e as estruturas administrativas dos grupos pesquisados. Como metodologia de pesquisa, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, visitas aos espaços onde estão sediadas as companhias, estudos de documentos e publicações e revisão bibliográfica. Dessa forma busco ampliar os estudos sobre o teatro para crianças para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e demonstrar a contribuição desses grupos nos locais onde estão inseridos além de fornecer dados sobre a história do teatro para crianças no Brasil.

**Palavras-chave:** Teatro para crianças. Teatro infantil. Comédia Cearense. Grupo Atrás do Pano. Cia. Experimentus.

## ABSTRACT

The present research investigates the theater for children from its historical paths, forms of sustainability, dramaturgical choices and training activities of the *Comédia Cearense*, *Atrás do Pano* and *Cia. Experimentus* groups. These groups have developed much of their work by producing theater for children, and maintaining regular activities in this area. Each group is differentiated by its aesthetic choices and the ways in which they consolidate their artistic actions. In the first chapter, I present the state-of-art research on theater for children and the setting in which this research is focused. From the second chapter on, dedicated to each group, I describe the historical path from their foundation to the present day, going through the dramaturgical choices and training activities. The work points out the participation of the members attendance in actions of developing public policies, the sustainability forms and the administrative structures of the groups who have been researched here. The research methodology comprises semi-structured interviews, visits to the locations where the companies are based, studies of documents and publications and literature review.

Therefore, I seek to expand the studies on theater for children beyond the Rio de Janeiro-São Paulo production axis and to reveal not only the contribution of these groups in the places where they are held, but also providing data on the history of theater for children in Brazil.

**KEY-WORD:** Theater for children. Children's theater. *Comédia Cearense*. *Grupo Atrás do Pano*. *Cia. Experimentus*.

## LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 -RESULTADO DAS BUSCAS PELOS TERMOS “TEATRO INFANTIL”, “TEATRO PARA CRIANÇAS”, “TEATRO PARA INFÂNCIA” E “TEATRO INFANTOJUVENIL” .....	26
GRÁFICO 2 – ÁREA DE PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO .....	267
GRÁFICO 3 – INSTITUIÇÕES QUE CENTRALIZAM A PESQUISA.....	28

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Teatro Jardim Waldemar Garcia, Casa da Comédia Cearense.....	44
Figura 2 - Foto Teatro Arena Aldeota.....	46
Figura 3 - Foto do espetáculo <i>A lenda do sapatinho de cristal</i> .....	48
Figura 4 - Foto da personagem Moura Torta, do ator Luis Pedrosa. ....	50
Figura 5- Cenário do espetáculo <i>A Onça e o Bode</i> , 1968 .....	54
Figura 6 - Imagem externa do Teatro Móvel .....	56
Figura 7- Intervenção brincante, 1989 .....	62
Figura 8 - Intervenção brincante, 1998 .....	64
Figura 9 - Elenco e cenário da peça <i>Por parte de pai</i> .....	65
Figura 10 - Integrantes do grupo: Paulo Thielmann e Myriam Nacif.....	67
Figura 11 - Casa de Cultura Atrás do Pano.....	67
Figura 12 - Espaço aberto e espaço fechado para atividades .....	68
Figura 13 - Espaço multiuso .....	68
Figura 14 - Casinha para crianças .....	69
Figura 15 – Espetáculo <i>Teatro móvel</i> .....	71
Figura 16 – Bloco <i>As Grandes Figuras</i> .....	74
Figura 17 – Espetáculo <i>Histórias cantantes</i> em Ipatinga (MG). ....	76
Figura 18 - Cadernos de Montagem.....	84
Figura 19 - Integrantes da <i>Cia. Experimentus</i> .....	86
Figura 20 - Caderno de montagem <i>d'O menino do dedo verde</i> .....	88
Figura 21 - Vila Sete Zero Cinco .....	90
Figura 22 - Capa da primeira adaptação do espetáculo <i>A roupa nova do rei</i> .....	91
Figura 23 - Foto do espetáculo <i>O menino do dedo verde</i> .....	93
Figura 24 - Cena do espetáculo <i>Meu pai é um homem pássaro</i> .....	96
Figura 25- Criança após a apresentação do espetáculo <i>Meu pai é um homem pássaro</i> .....	96

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
Os Grupos .....	13
A escolha da palavra.....	16
Presente.....	18
<b>1 TEATRO DESTINADO ÀS CRIANÇAS: INFÂNCIAS, O ESTADO DA ARTE E</b>	
<b>POLÍTICAS PUBLICAS CULTURAIS</b> .....	<b>21</b>
Infância(s).....	21
O estado da arte .....	24
Políticas públicas e produção teatral .....	30
<b>2 COMÉDIA CEARENSE – HÁ 60 ANOS PRODUZINDO TEATRO PARA</b>	
<b>CRIANÇAS</b> .....	<b>37</b>
Prólogo - Teatro Experimental de Artes (TEA) .....	37
Comédia Cearense - histórico.....	38
Participação política, manutenção, casa da comédia cearense, acervo e memória.....	42
Parcerias educacionais, o teatro e o teatro para crianças.....	45
O teatro para crianças .....	47
As contribuições do circo-observações à parte.....	53
Os textos escolhidos para montagem.....	56
Atividades de formação .....	58
<b>3 GRUPO ATRÁS DO PANO</b> .....	<b>61</b>
Na linha do tempo.....	61
Sobe e desce ladeira e o entorno.....	66
O teatro para crianças: eu brinco,tu brincas, ele brinca. Nós brincamos.....	75
Atividades de Formação .....	78
<b>4 CIA. EXPERIMENTUS</b> .....	<b>82</b>
Na qual a autora dessa dissertação, a respeito da Cia. Experimentus, tece considerações importantes sobre a sua fundação.....	82
No qual apresentamos as maneiras como o grupo sustenta suas ações ao longo dos anos ..	87
Onde se fala do teatro para crianças .....	91
No qual se fala sobre as atividades de formação .....	97
<b>JÁ PRA DENTRO. ACABOU A BRINCADEIRA - NOTAS CONCLUSIVAS</b> .....	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>103</b>
<b>APÊNDICE A – BIBLIOGRÁFIAS PARA CONSTRUÇÃO DOS GRÁFICOS</b> ....	<b>110</b>
<b>APÊNDICE C – PERGUNTAS UTILIZADAS NAS ENTREVISTAS</b> .....	<b>114</b>



## INTRODUÇÃO

Era uma vez um povo que, segundo a história oficial de seus colonizadores, tem 519 anos. Essa terra era habitada por tribos indígenas que mantinham rituais dançantes com músicas e brincadeiras, como parte importante de sua vida social. A data de 22 de abril é celebrada a partir da chegada, em 1500, das embarcações de Pedro Álvares Cabral. As crianças que compunham as embarcações eram grumetes e pajens que, oriundos de famílias pobres e médias da área urbana de Portugal, representavam cerca de 22% da tripulação presente nas embarcações no período da expansão ultramarina (RAMOS, 2016, p.19-54). Das caravelas desembarcaram tripulantes cheios de roupas, quinquilharias e sapatos, impondo sob lutas e desacordos uma nova ordem social. Os jesuítas, que no velho continente se dedicavam às escolas, chegaram desejando a conversão dos povos originários e o ensino às crianças. Para isso, usaram o teatro e a música como instrumentos catequizadores, pois perceberam que os pajens presentes em suas corporações estabeleceram trocas de conhecimento junto aos *curumins*<sup>1</sup>. As relações estabelecidas entre as crianças portuguesas e as indígenas demonstraram que entre eles havia comunicação, apesar da barreira do idioma. Os pequenos portugueses logo foram utilizados no processo de conversão, assim como as canções indígenas passaram a ser utilizadas para compor os espetáculos teatrais que eram encenados como parte do processo de colonização. Esse povo mora hoje em um território que se transformou em país e ganhou o nome de Brasil. Nesse lugar, teatro e infância se fundem ao longo da história.

Por diversas vezes os artigos que compõem o livro *a História das Crianças no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, relaciona criança e teatro ao longo da história. Aproximadamente dois séculos depois da chegada das caravelas, no ano de 1758, um documento em cordel demonstra “que nas festas religiosas, questões da formação pedagógica eram retomadas na forma de representações teatralizadas” (PRIORI, 2016, p. 104). Em Ouro Preto encontraram documentos que demonstram discussões de valores para contratação de crianças, livres ou escravas, para representações de comédias (SCARANO, 2016, p. 126). Na sociedade oitocentista as moças eram privadas dos espetáculos, sendo permitidas as leituras dramatúrgicas (MAUAD, 2016, p. 156). Algumas crianças residentes em Manaus, no início das décadas de 1910 e 1920, acompanharam o movimento das companhias de operetas

---

<sup>1</sup> Segundo o Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena a palavra curumim é originária do tupi e de maneira ampla designa crianças indígenas.

estrangeiras que desembarcaram para apresentações no imponente Teatro Amazonas. Neste mesmo período na capital do Pará, Belém, não haviam “inspetores de menores e nem proibições judiciais que impedissem o ingresso de crianças acompanhadas nos teatros” (FIGUEIREDO, 2016, P. 340).

Isso sem contar as participações nos festejos populares presentes em nossa cultura e nas encenações representadas por crianças em celebrações, datas cívicas e eventos beneficentes. Por esses exemplos podemos perceber como as crianças e o fazer teatral fizeram parte do processo histórico de ocupação do Brasil.

O século XX foi determinante para a consolidação do teatro pensado para e com crianças em todo mundo, em seus primeiros anos prevaleceram uma perspectiva pedagógica nas dramaturgias e nas encenações propostas. A autora Sandra Márcia Campos Pereira cita que:

Nesse período, é inaugurado o teatro escolar com função pedagógica, sendo a primeira publicação datada de 1905, com o título de teatrinho, escrita por Coelho Netto e Olavo Bilac. Em 1915 Carlos Góis lança sua publicação dedicada ao público infantil. (PEREIRA, 2005, p.78).

Os pesquisadores Sandra Pereira em artigo intitulado *Teatro Infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança*; Joaquim Francisco dos Santos Neto em sua tese de doutoramento *Aspectos da formação do teatro infantil no Brasil: para uma revisão da história mal contada do teatro para crianças e jovens no país*, e Gilberto Fonseca em sua dissertação *ACIMA DE TUDO, TEATRO! Um olhar sobre a produção teatral para infância e juventude a partir de Porto Alegre* descreveram um pouco do percurso histórico do teatro para crianças no último século.

O período entre os anos de 1930 e os anos de 1940 foram marcados pela produção de textos dramáticos, pelas primeiras encenações para crianças e também pelas primeiras políticas públicas culturais para o teatro para crianças e juventude. Na segunda metade do século XX consolidaram as produções teatrais para a infância e juventude no âmbito profissional.

Em 2014, havia uma criança, uma menina que gostava muito de ir ao teatro e sua mãe sempre a levava. Certa vez elas estavam na cidade histórica de Sabará, onde há um lindo teatro municipal. Pouco preservado. A arquitetura e o cheiro revelam sua antiga idade. Elas entraram nesse teatro de fachada branca e azul, com suas cinco janelas e três portas, para assistir a um espetáculo. Lá dentro, além do branco e azul, o teatro é pintado de amarelo nas paredes laterais da plateia inferior e há muita madeira. Em estrutura de palco italiano, o teatro

tem três níveis. Elas sentaram no segundo nível e aproximadamente 15 minutos após o início do espetáculo, a menina, de quatro anos, olhou para sua mãe e disse: “*é ruim, mas deve ter alguma coisa para ensinar*”. A fala revelava tanto a despreocupação estética do espetáculo quanto a associação entre teatro e didatismo. A associação estabelecida por essa criança motivou esta pesquisa, bem como a intensa participação como espectadora em espetáculos para crianças.

A mãe, ao ler a obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, publicada pela primeira vez em 1962 e que permanece ainda hoje como referência sobre a história da arte teatral brasileira, encontra apenas uma citação sobre o teatro para crianças. Nela Magaldi escreve:

Num gênero especial – a peça infantil – Maria Clara Machado tem realizado verdadeiras obras-primas, e entre elas, *Pluft, a fantasmilha*, pela beleza poética, à qual é plenamente sensível o adulto, pode incluir-se entre os nossos melhores textos. (MAGALDI, 2013, p. 287).

Não satisfeita, a inquietação continuou latente na mãe. Nesse mesmo ano, ela acompanhou o Grupo *Atrás do Pano*, em nove sessões do espetáculo *Histórias cantantes*. A cada apresentação uma plateia com aproximadamente 800 crianças, elas permaneceram durante 60 minutos com os olhos brilhando, os dentes expostos em sorriso, as costas descoladas da poltrona e os pés balançantes ao ar (seus corpos são pequenos em relação às poltronas). Como espectadoras elas riram, levantaram de suas poltronas em momentos de euforia e correspondiam à proposta cênica do grupo.

A situação era tão nova que suas velhas ideias não serviam mais. Emília compreendeu um ponto que Dona Benta havia explicado, isto é, que nossas ideias são filhas de nossa experiência. (LOBATO, 1997, p. 13).

E deu-se mais ou menos assim a origem desta pesquisa. Esta dissertação é filha da experiência de uma mãe que frequenta espetáculos para crianças com a filha. Esta pesquisa visa entender a maneira como três grupos, localizados fora do eixo de produção Rio de Janeiro-São Paulo, viabilizaram suas criações em relação ao teatro produzido para criança e com as crianças, suas trajetórias artísticas e como se sustentaram ao longo dos anos.

## **Os Grupos**

Ao se referir ao teatro de grupo, André Carreira, em 2003, diz que “a estruturação de grupo porta o embrião da resistência”. Os grupos que compõem este recorte estão localizados em três estados distintos, nos quais as políticas públicas municipais ou estaduais divergem quanto à forma de fomento. Destaco como as secretarias de educação e as escolas são

estruturas parcerias que viabilizam os trabalhos dos grupos e como o acesso a esses locais é por vezes dificultado. Ao considerar que as políticas públicas de fomento ao teatro para crianças estão em um crescente nos últimos 15 anos, a existência desses grupos e a manutenção de suas atividades são atos de resistência, afeto, coragem e luta.

Segundo Valéria Oliveira e André Carreira (2005):

Na atualidade se tem entendido por *teatro de grupo* manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas (CARREIRA; OLIVEIRA, 2005, p.1).

Os três grupos que compõem este recorte têm uma história vinculada ao ensino de teatro através da educação formal e não formal. Dois deles possuem sua estrutura administrativa e artística familiar. E os três grupos têm um elenco estável e trabalhos de pesquisa sobre o ator. A opção por pesquisá-los se deu tanto pelo tempo que dedicam à produção teatral para crianças quanto por sua localização geográfica, pois se encontram fora do eixo de produção que envolve os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, onde se concentra a maioria da produção teatral para infância e boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Partindo dessa contextualização, apresento de forma breve os grupos, visto que haverá um aprofundamento sobre eles nos capítulos deste trabalho.

A Comédia Cearense é considerada um dos grupos mais antigos do país. Aos 61 anos de existência como grupo, tem trabalhos ininterruptos. O grupo, que tem constituição familiar, foi considerado de Utilidade Pública pela Lei Municipal n.º 2.821 de 11/12/1964 - D.O. de 17/12/1964 da cidade em que está sediado. No ano de 2002 criou um espaço cultural, a *Casa da Comédia*, onde oferece cursos regulares, expõe cenários e figurinos de seus trabalhos e há uma pequena biblioteca. Ao longo de sua trajetória, o grupo produziu e publicou livros e revistas sobre seus trabalhos, contendo nelas os textos dramáticos (para adulto e crianças) encenados por eles, prevalecendo os autores cearenses. Desde a sua fundação até o momento desta escrita, foram encenados 97 textos em 180 montagens, ou seja, vários textos foram remontados nesse período. Uma investigação sobre essas remontagens, considerando tanto as alterações presentes no texto quanto na cena, certamente revelariam dados interessantes do processo histórico e social do teatro para crianças.

O grupo fez sua estreia nos trabalhos destinados às crianças em 1958, influenciado tanto pelo cenário teatral nacional quanto pelos trabalhos desenvolvidos no Ceará pelo grupo Pró-Arte, cuja estreia deu-se em 1950, com os espetáculos *Simbita e o dragão*, de Lúcia Benedetti e *Cinderela*, dirigido por Marisher Gentil e figurino de Flávio Phebo. No período de

1958 até o ano de 2017, a Comédia Cearense realizou 52 espetáculos em mais de 100 montagens para crianças. Considerando os registros, é possível dizer que o grupo encenou mais trabalhos para crianças do que para as plateias adultas.

Ao analisar o acervo publicado e armazenado, em um precioso arquivo, catalogado e sistematizado, percebi a preocupação e a pesquisa do grupo no tocante a figurino, cenário, maquiagem e música. Esses elementos são tão importantes que o valor investido ao longo dos anos é significativamente alto, ainda mais se levarmos em consideração que eles não trabalham com recursos financeiros oriundos de leis de incentivo. O acervo do grupo referente a cenário aproxima-se de 300m<sup>2</sup>, distribuídos em três espaços na cidade de Fortaleza<sup>2</sup>.

No documentário *Pioneiros do moderno faz de conta*, realizado pelo canal SescTV, o grupo aparece ao lado de Tatiana Belinky, Maria Clara Machado e Valdemar de Oliveira como referência da produção teatral para a infância no Brasil. Embora seja expressiva sua produção artística, o reconhecimento e a relevância do grupo são informações desconhecidas de pesquisadores e criadores teatrais.

O segundo grupo é o Atrás do Pano, criado em 1981. Em sua primeira década, realizou trabalhos e montagens pontuais, tendo como diretor artístico Paulinho Polika. Somente no início da década de 1990, com o ingresso de Myriam Nacif e Paulo Thielmam, o grupo passou ter atividades regulares e ações formativas pensadas e destinadas às crianças. Desde então seus trabalhos passaram ser guiados pelo brincar, pela educação e pela cultura popular. A constituição do grupo em sua base administrativa é familiar. Porém há parcerias artísticas de longa data com músicos, diretores, atores e arte-educadores. Os parceiros, graças ao ambiente proposto por Myriam e Paulo, podem opinar e debater sobre os processos de criação e formação.

Sediado na cidade de Nova Lima<sup>3</sup>, interior de Minas Gerais, seus trabalhos são realizados tanto na cidade sede quanto em outras cidades do interior do estado. O grupo tem 37 anos e nesse período montou sete espetáculos. Dos espetáculos para a criança, três permanecem até hoje em cartaz, e são eles: *A toalha mágica*, circulando há 15 anos; *Histórias cantantes*, 13 anos e a ação teatral *Rua de brincar*, há 12 anos no repertório do grupo. Os trabalhos de formação desenvolvidos pelo grupo com crianças, jovens e mestres da cultura

---

<sup>2</sup> Para maiores informações acessar o artigo A Comédia Cearense- O compromisso com a memória. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v9i1p91-111>.

<sup>3</sup> Nova Lima integra a região metropolitana de Belo Horizonte, distante aproximadamente 35km da capital.

popular brasileira, em parceria com prefeituras e empresas, instauram o fazer teatral, que se funde com a brincadeira e promove o resgate de memória e autoestima dos envolvidos.

No sul do país, na cidade de Itajaí<sup>4</sup>, no estado de Santa Catarina, está sediada a Cia. Experimentus, criada em 1999, o mais novo dos três grupos. Em entrevista eles consideram que produziram três trabalhos para crianças. São eles: *A roupa nova do rei*, *O menino do dedo verde* e *Meu pai é um homem pássaro*. Outros trabalhos como *Brincando de bonecos*, e o espetáculo *Vem ver nosso boi brincar: uma homenagem ao cantador Arnoldo Cueca*, único trabalho do grupo relacionado à cultura popular catarinense, foram montados como classificação livre, mas há empatia das crianças com esse trabalho. Com exceção dos dois últimos, todos são adaptações de contos ou obras literárias.

A montagem inaugural do grupo *A roupa nova do rei* esteve em circulação por sete anos. O segundo espetáculo *O menino do dedo verde* se apresentou pela última vez em 2017, completando uma trajetória de 15 anos. O espetáculo *Brincando de bonecos* estreou em 2003 e segue em cartaz, numa trajetória de 16 anos. A montagem mais recente feita para crianças, o espetáculo *Meu pai é um homem pássaro*, completa quatro anos agora, em 2019. O grupo desenvolve um trabalho poético, sensível e delicado, pautado em pesquisa constante no trabalho de preparação do ator. Preocupados com a relação teatro e infância, os artistas do grupo estão envolvidos em seminários, encontros e debates, tanto como promotores quanto espectadores.

O que se revelou, durante a pesquisa dessa dissertação, foi muito mais do que a criação de espetáculos ou as ações de formação desenvolvidas pelos grupos em questão. Destaca-se o fato de como a opção desses grupos em trabalhar com/para as crianças interfere na comunidade ao seu entorno e na sobrevivência financeira dela. Logo, esta pesquisa apresenta de forma breve o percurso histórico dos grupos e suas principais montagens, sua estrutura administrativa envolvendo formas de manutenção e sustentabilidade, como também as montagens para crianças e ações de formação.

### **A escolha da palavra**

Cabe ao pesquisador que opta por trabalhar com teatro para crianças, a escolha do termo a ser utilizado para definir esta parcela da produção teatral. Posso citar alguns como: “teatro infantil”, “teatro para crianças”, “teatro para a infância”, “teatro para infância e juventude” e “teatro infanto-juvenil”. Neste trabalho, minha opção é adotar o termo “teatro para crianças”,

---

<sup>4</sup> Itajaí litoral do Estado de Santa Catarina dista aproximadamente 85km de Florianópolis, capital do estado.

pois este se aproxima do objetivo desta pesquisa: as encenações pensadas *para* esse público.

Outros são os motivos dessa opção, e destaco entre eles uma conversa com Julia Gotelip, minha filha, na época com 7 anos, frequentadora de espetáculos teatrais. Perguntei se ela gostaria de ir a um teatro infantil ou ir a um teatro para crianças, ou ainda um teatro para a infância ou infanto-juvenil. Sua resposta foi que o teatro infantil e o teatro para a infância só alteram a maneira como se diz a palavra, e que se tratava de algo para crianças menores, com 1 ou 2 anos de idade. O teatro infanto-juvenil poderia ser complicado demais porque seria para adolescentes e *coisas que eles falam*, mas que “teatro para crianças”, sim, foi feito para ela.

O pesquisador André Ferraz Sitônio de Assis (2017), em sua tese de doutorado *Processos Coletivos no Teatro para Crianças: dramaturgia, encenação e suas relações autorais*, na qual conceitua e discute sobre esses termos dentro de perspectivas sociais e educacionais, também opta pelo uso do termo “teatro para crianças”, nas palavras do autor:

No entanto, hoje, defendo como sendo mais adequada a utilização da expressão “teatro para crianças”, ou mesmo “teatro para infância”, pois entendo que a questão maior se trata do endereçamento dos espetáculos, isto é, para quem se destina o espetáculo teatral, e não uma qualificação do teatro em si. Isto porque a expressão “teatro infantil” carrega em si uma dubiedade de sentidos: a palavra “infantil” pode qualificar, como adjetivo que é, o sujeito “teatro”, como se o teatro fosse infantil e não seu público (ASSIS, 2017, p.15).

Porém, ao realizar um levantamento de dados dos materiais gráficos produzidos pelos grupos estudados ou de ações em que eles estiveram envolvidos, constatei a utilização mais frequente do termo “teatro infantil”, talvez por se compreender que esse termo possa ser melhor assimilado pelo público como uma estratégia de divulgação.

Considerando o levantamento histórico das pesquisas acadêmicas disponíveis no Banco de Teses e Dissertações da Capes, conforme dados levantados e disponíveis nas planilhas que compõem o primeiro capítulo deste trabalho, o termo “teatro para criança” aparece como palavra chave em teses ou dissertação apenas em 2008, na dissertação de mestrado de Karin Dormien Mellone, intitulada *Tatiana Belinky: a história de uma contadora de histórias*. Já o maior festival de teatro sobre o assunto no país, o Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (Fenatib)<sup>5</sup>, realizado desde 1997, utiliza tanto o termo “teatro para crianças” quanto “teatro infantil” em sua revista de estreia. Por sua vez, o prefácio escrito por Jacó Guinsburg no livro *No reino da desigualdade*, publicado em 1991, fala da utilização

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://fenatib.com.br/wp-content/uploads/2016/07/1fenatib.pdf>. Acesso em: 15/12/2017.

do adjetivo infantil para referir-se ao teatro para criança. Os pesquisadores Gilberto Fonseca, em 2010, e André Assis, em dissertação de 2011, também refletem sobre a utilização dos termos em seus trabalhos optando em seus trabalhos pelo termo teatro infantil, este revisto por André Assis em sua tese de doutorado. Portanto, corroborando com o pensamento de minha filha e com as fundamentações palavras de Assis utilizarei o termo *teatro para crianças*.

### **Presente**

Neste momento, como pesquisadora busco investigar e estar presente fisicamente em eventos como seminários e festivais que relacionam artes e infância. No período desta pesquisa participei do Seminário de Estudos Sobre Teatro para Crianças e Jovens - Dramaturgias no 21º Fenatib. Durante o final de semana que estive em Blumenau, acompanhei a programação de espetáculos, uma mostra das produções nacionais que demonstram diversidade quanto às opções estéticas, nesse caso estava acompanhada da Julia, minha filha. Acompanhei o Festival de Teatro e Artes Integradas para a Infância, 2º Festinfante, na cidade de Itajaí. No contexto da programação do Festinfante, participei como ouvinte da roda de conversa: Programações Culturais Para o Público Infantil. Nesse encontro também foi possível assistir a um dos espetáculos que compunham a programação.

No mês de setembro de 2018 estive no *V Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños e Jóvenes (Assitej)*<sup>6</sup>, que aconteceu na cidade de Buenos Aires, na Argentina. Esse fórum, sob o tema *Escribir para las nuevas generaciones. A donde va el teatro para niños e jóvenes*, é um espaço que reúne artistas e pesquisadores de diversos países do mundo para debater e pensar esta linguagem teatral. Na programação que transcorreu durante cinco dias havia apresentações de espetáculos, leituras dramatúrgicas, mesa de debate e comunicações orais. Nesse espaço apresentei uma comunicação oral e tive contato com outros pesquisadores brasileiros vinculados a grupo de estudos *Criar para crianças: núcleo de estudos das artes e culturas da e para a infância* (Crica), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); além de acompanhar a atuação do Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude na figura do Prof. Dr. Paulo Merisio.

Estar nesse encontro, em diálogo com outros investigadores e com os pesquisadores de países como Sudão, México, Venezuela, Cuba, Espanha, Canadá, Argentina, Estados Unidos e Brasil me possibilitou conhecer parte da produção para crianças desses países. Algumas indagações ainda reverberam em mim, como o conflito das gerações que se apresentou nas

---

<sup>6</sup> Assitej – sigla para *Internacional Association of Theatre for Children and Young People*.

mesas de debate na qual pesquisadores discutiram sobre a utilização de tecnologia por crianças, as consequências da falta de espectadores, a qualidade dos espetáculos e a necessidade de dramaturgias e trabalhos artísticos decoloniais.

Além disso, sou mãe de uma criança, espectadora de teatro para crianças. Meu empenho em compreender as crianças e o teatro para crianças além da figura da Julia foi tamanho que, por diversas vezes, convidei outras crianças para irem ao teatro, sem a intenção de ser didática, mas para ouvir a conversa entre elas no carro, na volta para casa. Outra estratégia para ouvir pais e crianças, sem a intermediação de um questionário foi permanecer nas filas de saída, nos saguões dos teatros e no banheiro. Era um disfarce. Estava de mãe, mas era pesquisadora. Claro que contei com a ajuda da Julia. Era uma ajuda espontânea, ela se aproximava de outras crianças, eu me aproximava dos pais e depois da primeira pergunta “*E aí, gostou do espetáculo?*” as respostas demonstraram os objetivos deles ao levarem uma criança a um espetáculo e como compreendiam o teatro para criança. Neste estudo não pretendo dialogar com a recepção, mas ouvir os que assistem ao espetáculo me aproxima deles e do que almejam ao escolherem um dentre outros.

As respostas do público nortearam algumas perguntas que constituíram esta pesquisa. Esta investigação foi construída a partir de entrevistas realizadas com os grupos; pela pesquisa documental dos acervos dos coletivos e dos artistas, envolvendo registros fotográficos e audiovisuais; entrevistas cedidas por eles para outros pesquisadores ou para mídia e, principalmente, a partir das práticas artísticas dos grupos. Outros autores do campo do teatro e da educação foram fundamentais a para construção de um diálogo nesta pesquisa pela compreensão que alcançam da criança, do teatro para criança e da construção de políticas públicas para a arte.

Como metodologia para o desenvolvimento desta pesquisa, foram realizadas as entrevistas semiestruturadas, que possibilitaram recolher as informações que serão apresentadas e por vezes interpretadas neste trabalho. Os entrevistados são artistas integrantes dos grupos. Pela Comédia Cearense, responderam seus fundadores Haroldo Serra e Hiramissa Serra, ambos com mais de 80 anos de idade, e Hiroldo Serra, filho do casal, ator, diretor, produtor e dramaturgo. Pelo Atrás do Pano respondeu a atriz, educadora e produtora Myriam Nacif. E pela Cia. Experimentus responderam Sandra Knoll, fundadora do grupo, atriz e produtora; Daniel Olivetto fundador do grupo, diretor, ator e designer gráfico; Andréa Rosa, atriz e produtora; Natália Pereira, atriz, cantora e musicista e Marcelo de Souza, bonequeiro, dramaturgo, diretor e ator. A partir das respostas das entrevistas realizadas, da possibilidade

de conhecer a sede dos grupos, de assistir e acompanhar alguns trabalhos e espetáculos e da leitura de livros e revistas produzidos pelos grupos, eu início meus trabalhos.

## 1 TEATRO DESTINADO ÀS CRIANÇAS: INFÂNCIAS, O ESTADO DA ARTE E POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS

### Infância(s)

Para descrever um pouco sobre as várias infâncias, convido você, leitor, a percorrer comigo um pouco do Brasil através das infâncias dos artistas que compõem os grupos teatrais e da minha. Então, pegue o mapa.

Bem, nasci em Ipatinga, capital do aço, só nasci. Somente na adolescência fui residir nessa cidade. Se um dia você passar por lá fique descalço, caminhe um pouco, pode ser pela casa mesmo, depois olhe a sola dos seus pés. A cidade o deixa com os pés pretos. Foi lá que vi meu primeiro computador. Passei parte da primeira infância em Malacacheta, nordeste do estado de Minas Gerais, quase Bahia, mas dessa fase tenho lembranças da comida como a banana da terra cozida e o requeijão escuro de corte. Meu pai foi transferido para Divino, quase divisa com estado do Rio de Janeiro, e nessa cidade fui alfabetizada. Nossa casa tinha dois andares, sendo o subsolo um quintal grande com pé de maracujá. A parte de cima da casa, que dava para a rua, foi construída em cima de uma rocha que ficava nesse subsolo sendo assim havia um buraco entre o teto e a rocha. Era escuro e úmido. Até hoje me lembro do cheiro. Você imagina quantos seres (imaginários) moravam ali? Havia ainda a vizinha do lado direito, casa simples, na sala uma televisão daquelas que a imagem era verde e só funcionava com palha de aço na antena. E no final da rua, onde acabava o calçamento, tinha um bar onde comprávamos bala.

Depois, meu pai foi transferido novamente para Manhumirim, quase Espírito Santo, cidade onde ele e minha mãe nasceram. Pude conviver com meus tios e tias. Eu e meus irmãos brincávamos na rua e tínhamos a liberdade de caminhar pela cidade sozinhos. Cidade pequena. Todo mundo sabe quem são meus pais. Não era possível aprontar muito. No Dia da Árvore, as escolas sempre chamavam meu pai, que é agrônomo. Mudei de escola, mas na tal data ele sempre estava lá. Tenho algumas fotos comemorando o Dia da Árvore com meu pai. Por alguns anos moramos em frente à Igreja Matriz do Bom Jesus. Minha mãe é cabeleireira e sempre cortava os cabelos de padres e seminaristas de graça. Isso nos permitia acesso livre, a qualquer hora do dia, ao seminário. Nesse espaço brincávamos na quadra, dávamos comida aos coelhos, frequentávamos o refeitório e até a rádio. Você não tem ideia do tamanho do prédio que abriga o seminário e como ele é bonito, amarelo e triste.

A cidade de Manhumirim me lembra outra cidade mineira chamada Oliveira, cidade em que nasceu Paulo Thielmam. A cidade dos palacetes. A casa onde Paulo passou a infância

tem um quintal, fica bem perto do Mercado Municipal e de uma fábrica caseira de biscoitos. Quantos sabores! Paulo me contou que, quando criança, sua mãe ficava bordando, e para não interromper o bordado a mesa do lanche ficava sempre posta. Havia coalhada seca com zatar, azeitonas pretas, sucos, frutas e claro, biscoitos caseiros. Paulo cresceu e se casou com a Myriam.

Myriam é de uma família de artistas e contadores de história. Nascida e criada em Belo Horizonte morava perto de uma das principais avenidas da cidade. Ela tem quatro irmãos: Beto, Eliane e Paulinho Polika e Suely. A casa tinha um grande quintal com árvores, galinhas e pato. Era uma casa muito movimentada. Desde pequena ela gostava de ouvir histórias e depois as recontava. Seu pai é um contador de histórias. Depois de muitos anos ele publicou um livro com as histórias que contava.

A família Serra também é uma família de artistas. Haroldo Serra é casado com Hiramisa Serra e tiveram três filhos. Eles sempre moraram em Fortaleza, capital do Ceará. Por alguns anos moraram em uma casa próxima à casa dos avós maternos. Haroldo e Hiramisa trabalham com teatro desde antes das crianças nascerem. É comum ver nos álbuns de fotos todos os filhos do casal no palco, com os pais. Haroldo, o filho caçula criava jia – parecida com uma rã –, na piscina da família, para vender. Enquanto os pais estavam se preparando para entrar em cena, ele vendia bombons no saguão do teatro. Era comum para ele e seus irmãos receberem em casa visitas de nomes importantes do teatro brasileiro.

No outro extremo do mapa, no sul do país nasceu Andréa Rosa, Sandra Knoll, Marcelo Souza e Natália Pereira. Daniel é nativo da região sudeste. Andréa Rosa, nasceu em Cascavel no estado do Paraná, sempre morou em casa nas áreas urbanas. Apesar dessa característica ela brincou muito no quintal e na rua. Era uma criança tímida e obediente, sendo a mais velha de três irmãs. Ela tem memórias, importantes e marcantes, do seu contato com o teatro para crianças. Andréa me contou que fez uma peça bíblica, e que ela foi selecionada para compor o elenco. Você deve estar imaginando que houve uma chamada pública para selecionar atores infantis. Não foi assim. Ela tinha um cabelo bem comprido como a personagem descrita, e, portanto, convidada para integrar o elenco. Ela foi uma criança preocupada sempre atenta às conversas de família, se as contas do mês estavam em dia e até se mãe estava bem. Ela ouvia de longe as conversas dos adultos muitas vezes se preocupando com o discorrer do assunto. Mesmo assim Andréa foi uma criança feliz que brincava muito sozinha. Ela cantava e escrevia músicas. Foi frequentadora assídua de circo.

Marcelo Souza é natural de Itajaí, Santa Catarina, foi uma criança que brincou muito na rua. Os amigos implicaram bastante com ele por suas características físicas e motoras. Ele

assistiu sua primeira peça de teatro em Itajaí. Estava andando pela rua e viu várias crianças entrando no teatro, ele entrou junto. O diretor da primeira peça que ele assistiu ainda hoje dirige espetáculos na cidade.

Algumas pessoas acreditam que infância é diversão, alegria, brincadeira e estudos. Sandra Knoll é catarinense de Rio do Sul, desde pequena sonhava em ser atriz. Ela teve uma infância cerceada pela insegurança e ansiedade. Das poucas alegrias que se recorda neste período são as viagens com as primas para praia no verão. A primeira peça que ela assistiu foi uma peça escolar na qual a irmã atuava. A irmã foi uma pessoa importante nos primeiros contatos com o teatro, foi ela quem propiciou a Sandra a leitura do primeiro texto dramático. Sua família se mudou diversas vezes. O medo foi um sentimento presente durante a infância. O circo também tem lugar de afeto nas suas memórias.

Já Daniel Olivetto nasceu em Santos, litoral do estado de São Paulo, foi criado em apartamento, passava horas por dia vendo televisão e filmes. São três irmãos. Durante a infância ele assistiu dois espetáculos baseado nos contos tradicionais infantis: *Cinderela* e a *Bela adormecida*. Sua memória o permite descrever com detalhes os elementos cênicos de um destes trabalhos. Das brincadeiras ele tinha a irmã como parceira. Outra característica que marcou sua infância é a aptidão para desenhos reconhecidas desde miúdo por pais e professores. Assim como eu, ele também tem memórias dos presidentes eleitos e de como seus programas de governo interferiram e modificaram padrões e rotinas familiares.

Natália Pereira tinha um avô cantador e brincante, ele preservou durante muitos anos a cultura do boi de mamão na cidade de Itajaí. Essa lembrança do avô fez com que Natália, já adulta, criasse um espetáculo musical para homenageá-lo. Seu contato com o teatro foi na escola, atuando, mas não se lembra de ter assistido espetáculos. Ela brincava sozinha, construindo castelos imaginários. Durante alguns anos ela passou os dias da semana na casa da avó e os finais de semana com os pais. Embora estudasse em escola particular sua condição de moradia era diferente das colegas de escola morando em bairros distintos e consequentemente a afastando do contato com elas no contra turno das aulas.

De acordo com a pesquisadora Marina Marcondes “a cada noção de infância e criança corresponde um modo de ser, estar e agir da comunidade adulta, bem como a um modo relacional, no mundo compartilhado, entre adultos e crianças – e, portanto, corresponde também a um jeito de produzir e ensinar teatro” (MACHADO, 2014, p. 3). Percebemos, através das descrições acima algumas infâncias e como são diferentes. As infâncias descritas são dos artistas da Comédia Cearense, do Grupo Atrás do Pano e da Cia. Experimentus e um pouco da minha. Observo que não descrevo aqui, por recorte, uma infância carente, indígena

ou marginalizada que representa a maioria no país. São infâncias diferentes. São memórias e experiências que permeiam a produção teatral para crianças desenvolvidas pelos grupos.

### **O estado da arte**

Uma dúvida surgiu nos meses iniciais de pesquisa. Desejava compreender um pouco sobre o contexto no qual esta pesquisa se insere. Como e quais eram as pesquisas acadêmicas desenvolvidas na área, como se localizam os recursos oriundos de empresas privadas e como as universidades percebiam essa crescente demanda.

Uma análise sucinta sobre o programa Diversão em Cena, desenvolvido pela Fundação Arcelormittal<sup>7</sup>, através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais e do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, aponta que no período entre 2008 e 2016 o programa realizou “988 espetáculos, tendo mobilizado 135 grupos artísticos e atendendo mais de 300 mil pessoas”<sup>8</sup>, em cinco cidades mineiras e uma paulista.

Em outro paralelo, Henilton Menezes (2016) analisou as captações de recursos pelos organizadores de festivais, com recursos oriundos da Lei Rouanet. No segmento festival de artes cênicas, ele aponta que entre 2010 e 2014 foram realizadas 275 edições de festivais de teatro no Brasil com um investimento aproximado de R\$ 85,5 milhões de reais. O levantamento realizado apresentou, como tabela, 29 festivais realizados nesse período. Dentre esses, há três festivais cujo título já aborda o tema “teatro infantil”, são eles: Mostra de Teatro Infantil da Alfa Produções, Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (Fenatib) e o Mostra Internacional de Teatro Infantil (Miti). Esses três eventos captaram nesse período aproximadamente 2% do valor apresentado por Menezes (2016), a partir de dados disponíveis no site do Ministério da Cultura. Os valores mencionados não consideram a captação realizada por parceiros locais e outros festivais que inserem em sua programação espetáculos para crianças.

Mundialmente o site da *International Association of Theatre for Children and Young People* (Assitej) apresenta um montante de 129 festivais, cadastrados, de teatro para crianças e jovens. Em seu site a Assitej se define como uma organização que

---

<sup>7</sup> A ArcelorMittal, empresa produtora de aço, mantenedora da Fundação ArcelorMittal. A fundação gere recursos oriundos da empresa investindo em ações sociais e culturais nos municípios onde a empresa tem uma sucursal. Disponível em: <http://www.fundacaoarcelormittalbr.org.br/quem-somos/apresentacao/>. Acesso em: out. 2018

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.fundacaoarcelormittalbr.org.br/arte-e-cultura/diversao-em-cena-arcelormittal/>. Acesso em: 01 outubro 2017.

[...] promove o intercâmbio internacional de práticas e conhecimentos com a finalidade de fomentar a colaboração entre as pessoas envolvidas nas artes cênicas para crianças e jovens. Os membros da ASSITEJ são Centros Nacionais, Redes Profissionais e indivíduos ao redor de 100 países de todo o mundo.<sup>9</sup> (ASSITEJ, 2018, s.d., tradução minha).

Visando fomentar as práticas, as pesquisas e a criação de trabalho para esse público, há uma rede de profissionais e organizações vinculadas a Assitej que compreendem: *Next Generation*, que visa apoiar jovens artistas e pesquisadores interessados; *Write Local e Play Global*, uma plataforma virtual que conecta jovens escritores, artistas e leitores; *Small Size*, rede de teatro direcionada a trabalhos artísticos, pesquisa e compartilhamento de trabalhos direcionados à primeira infância; *Ityran*, destinado ao fomento de pesquisas acadêmicas para públicos jovens; *Iian*, rede inclusiva de artes para jovens.

No Brasil, como membro associado da Assitej, está o Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude (CBTIJ), entidade sem fins lucrativos, fundada há mais de 20 anos. O centro teria o papel de contribuir nacionalmente para discussões sobre o teatro para infância e juventude, promovendo o lançamento de editais e propiciando espaços para compartilhamentos e trocas. Porém suas ações estão centradas e direcionadas à cidade do Rio de Janeiro e não há iniciativas, no momento desta escrita, que visem a descentralização e ampliação das ações.

No breve panorama apresentado é possível perceber que há empresas, artistas e produtores realizando e trabalhando para esse público. Porém há ainda uma falta de espaço, no Brasil, para publicações, discussões e compartilhamento de informações entre artistas e pesquisadores. Elas existem, tais como o seminário realizado dentro do Fenatib, as mesas de debate realizadas no Festinfante (Itajaí-SC) e no Festival Internacional Paideia de Teatro para Infância e Juventude (São Paulo-SP). Porém, ao iniciar a revisão bibliográfica para a pesquisa, deparei-me com o que poderia ser a ausência de investigações acadêmicas sobre o assunto. Essa mesma questão foi apontada por Joaquim Neto (2016), em sua investigação de doutoramento intitulada *Aspectos da formação do Teatro Infantil no Brasil: Para uma Revisão da História Mal Contada do Teatro para Crianças e Jovens no País*, na qual o pesquisador se dispôs a realizar um estudo histórico sobre o teatro para crianças (NETO, 2016, p. 19). Apesar de apresentar algumas referências bibliográficas, o autor reforça o que os

---

<sup>9</sup> “ASSITEJ promueve el intercambio internacional de prácticas y conocimientos con el fin de fomentar la colaboración entre las personas involucradas en las artes escénicas para niños y jóvenes. Los miembros de ASSITEJ son Centros Nacionales, Redes Profesionales e Individuos de alrededor de 100 países de todo el mundo.” Disponível em <http://www.assitej-international.org/es/>. Acesso em 14 de novembro de 2017.

cursos de Artes Cênicas produzem pouco conteúdo sobre o assunto. Portanto, proponho-me a compreender, antes dos objetivos que deram origem a esta investigação, se os cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas e/ou Teatro produziram pesquisas referentes ao teatro para crianças.

Especificamente analiso e interpreto dados encontrados no Banco de Dissertações e Teses da Capes<sup>10</sup>. A minha investigação consistiu inicialmente em realizar um levantamento, em todas as áreas do conhecimento, a partir dos termos utilizados para designar o “teatro para crianças”. Utilizei a ferramenta de busca do site para identificar quantas e quais eram as pesquisas que utilizam os termos: “teatro infantil”, “teatro para a infância” e “teatro para crianças” e “teatro infantojuvenil”. Constatei que em um primeiro momento foram obtidos 55 resultados somando os termos. Eles se distribuem conforme Gráfico 1:

Gráfico 1 - Resultado das buscas pelos termos: "teatro infantil", "teatro para crianças", "teatro para a infância" e "teatro infantojuvenil"

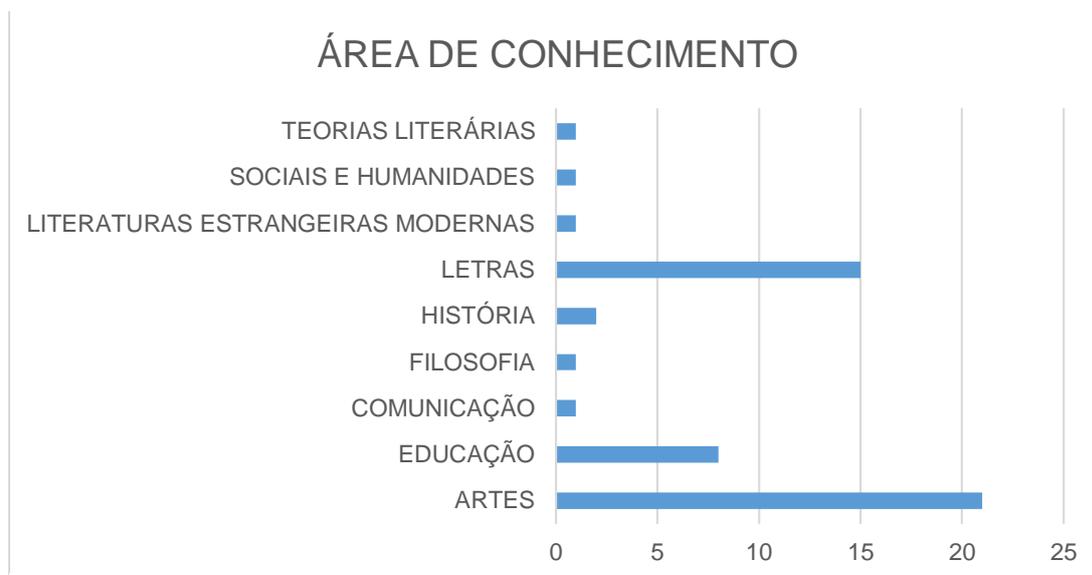


Fonte: elaborado pela autora (2018).

Desses, oito aparecem como resultados das buscas em dois ou mais termos, portanto havia no Catálogo de Teses e Dissertações, um total de 47 sugestões de resultado que tinham em seu corpo os termos “teatro infantil”, “teatro para a infância”, “teatro para crianças” e “teatro infantojuvenil”. A partir da construção de outra tabela percebi que a produção acadêmica sobre o assunto se concentra em nove áreas do conhecimento, distribuídos conforme Gráfico 2

<sup>10</sup> O Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) reúne 458.657 resumos de teses (*abstract*). Parte do Portal de Periódicos da Capes, o banco é uma ferramenta de busca e consulta, com resumos relativos a teses e dissertações defendidas desde 1987. As informações são fornecidas diretamente à Capes pelos programas de pós-graduação que se responsabilizam pela veracidade dos dados. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 15/12/2017.

Gráfico 2 – Área de produção do conhecimento



Fonte: elaborado pela autora (2018).

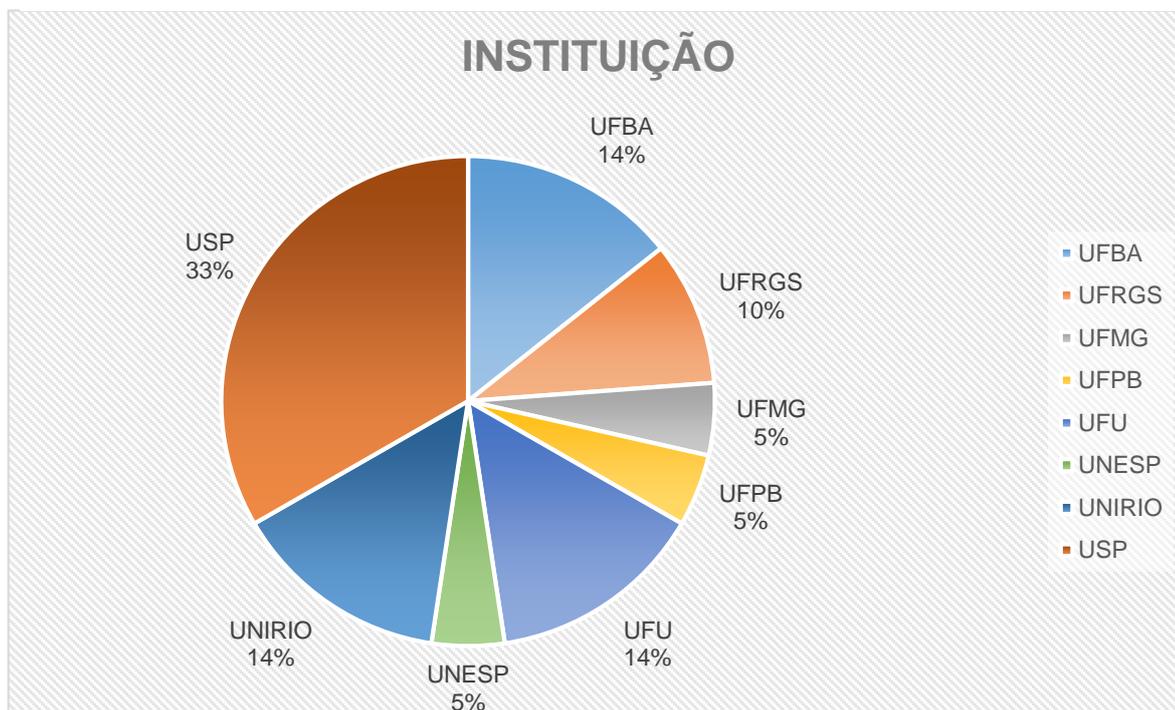
Ao interpretar os resultados obtidos no Gráfico 2 é possível perceber que no campo das artes se concentram 21 trabalhos publicados em 30 anos. Na base de dados, Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, alguns trabalhos como *O Teatro Épico e a Criança*, dissertação de mestrado de Flávio Desgranges (1995); *No reino da Desigualdade*, de Maria Lúcia Pupo (1991); *Isto não é um ator: o Teatro da Societas*, Raffaello Sanzio de Melissa Ferreira (2016) e a tese *Processos Coletivos em teatro para crianças* de André Ferraz (2017), não foram encontradas seja porque estão disponíveis na biblioteca das instituições na qual a pesquisa foi realizada, ou porque foram publicadas em livros ou não foram lançadas no sistema.

Durante esses anos a Universidade de São Paulo (USP) concentrou 33% das pesquisas, demonstrando a concentração de pesquisas relacionadas ao teatro para crianças no estado de São Paulo. A partir do Gráfico 3, percebo que a Universidade Federal da Bahia (Ufba) aparece com três produções acadêmicas com o tema teatro para crianças, a mesma quantidade de pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Abaixo o Gráfico 3 demonstra quais as instituições de ensino tiveram pesquisas desenvolvidas sobre o tema.

Na tentativa de compreender melhor o perfil das produções, elaborei uma quarta tabela que delimitou a pesquisa na área de conhecimento de origem, ou seja, o teatro e as artes cênicas. Esse recorte apresentou o total de 19 teses e dissertações.

Avaliando as palavras-chaves percebemos uma estreita relação entre os termos de busca e a pedagogia do teatro.

Gráfico 3 - Instituições que centralizam a pesquisa sobre o tema.



Fonte: elaborado pela autora (2018).

Não consegui obter informações como resumo ou palavras-chaves de seis dos 19 trabalhos, então prossegui com o recorte considerando 13 trabalhos, dos quais somente nove tem em suas palavras-chaves os termos utilizados nas buscas. Desse montante, somente seis trabalhos não associam, nas palavras-chaves, o teatro produzido para crianças e a pedagogia do teatro.

Diante desses dados outras interpretações são possíveis tais como:

- Ausência de produções de teses e dissertações oriundas da região norte, palco de intensas produções teatrais;
- Ausência de referências que associem ou relacionem circo com crianças;
- Ausência de pesquisa que relacione o teatro de animação com a produção para crianças<sup>11</sup>;

<sup>11</sup> No ano de 2017 a *Móin-Móin: Revistas de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* publicou o volume 18 com o título “Teatro de Formas Animadas Para Crianças e Jovens”.

- O baixo número de produções da Região Norte, Nordeste e Centro Oeste, provavelmente devido a carência de programas de pós-graduação em teatro nos anos anteriores;
- São casos isolados os professores que orientam duas ou mais pesquisas sobre o assunto.

Outra análise, em outro momento, poderá revelar sobre a criação dos cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas e como as outras áreas do conhecimento atendiam a essa demanda reprimida.

A partir desses dados há outras oportunidades de interpretação que demandam tempo e interesse tais como compreender se há demanda nas pesquisas acadêmicas de novos egressos e falta de interesse dos possíveis orientadores ou mesmo o contrário.<sup>12</sup>

Destaco nesse contexto a presença de três grupos de pesquisa: o *Criar para crianças: núcleo de estudos das artes e culturas da e para a infância* (Crica)<sup>13</sup>, que está vinculado a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e tem como objetivo analisar tanto os processos criativos quanto produções destinadas a infância a partir de contextos sociais. O Crica tem como uma das pesquisadoras coordenadoras a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Alice Borges, autora da pesquisa *Isso é Infantil?: Perspectivas, expectativas e tabus transmidiáticos a partir de Miúda e o Guarda-Chuva*, e uma das três pesquisas que aparecem na planilha como produção da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O Grupo de Estudos e Pesquisa em Processo de Criação no Teatro para Infância e Juventude, vinculado a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), que desenvolve estudos a partir da cena, esse tem como um dos coordenadores o Prof. Dr. Paulo Merisio, membro do CBTIJ e representante desse na Assitej. E o Grupo de Estudos sobre Teatro e Infâncias (GETIs), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), liderado pelo Prof. Dr. Diego Pereira, que associa as criações para crianças, mas em diálogo com a pedagogia do teatro e ações em escolas.

Mas ainda há falta de interesse em fazer teatro para crianças, tanto no campo acadêmico quanto em festivais nacionais de teatro, não específicos sobre o assunto, que oferecem cachês menores aos grupos e artistas de teatro para criança.

---

<sup>12</sup> A planilha completa pode ser acessada pelo link:

[https://drive.google.com/open?id=1jzk77FXLL3IhzihhTPRByB4QqdXu\\_A79](https://drive.google.com/open?id=1jzk77FXLL3IhzihhTPRByB4QqdXu_A79).



<sup>13</sup>

Entre as lacunas de estudos existentes no teatro para crianças e jovens estão investigações que tangem a recepção. Dentre os trabalhos produzidos nos cursos de pós-graduação, esse campo de investigação aparece no trabalho de Taís Ferreira, no ano de 2005, com o título *Teatro Infantil, crianças espectadoras, escola – Um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção*. Acompanhando minha filha, e outras crianças, ao teatro nos últimos anos percebi que as crianças dialogam entre si, em espaços de vivências coletivas, sem intermediação de um adulto sobre os espetáculos que assistiram. Tenho observado dois tipos de diálogos entre as crianças, um logo após o espetáculo, no qual tentam descrever de forma linear o que presenciaram e verificando a compreensão dos signos da cena acompanhados de um “gostei” ou “não gostei”. E outro, que acontece de forma dilatada dias depois da cena, no qual elas trocam impressões e debatem de forma abrangente sobre o espetáculo e suas subjetividades. Novamente cito uma experiência com minha filha que recentemente me interrogou sobre um espetáculo que ela assistiu há dois anos e no dia seguinte a vi conversando com uma colega de sala, que não conhece o trabalho, sobre o mesmo assunto.

Parece-me que nesse momento temos que considerar e investigar este fenômeno ocidental que é o teatro para crianças, inclusive abrindo espaços de debate como o que ocorreu no ano de 2019 dentro do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), que convidou a Cia. Experimentus para uma mesa de debate intituladas “Arte e Resistência: ações artísticas de enfrentamento” a fim de debater junto à comunidade acadêmica a produção de teatro para crianças. Precisamos conhecer nossa produção, nossos artistas, nossos dramaturgos e compreender como nossa miscigenação contribui para uma cena rica de propostas e compreensível a adultos e crianças.

Acredito que a arte deveria ser acessível e possível para todos. Que é saudável esse ambiente social no qual nos encontramos e possamos ver as diferentes constituições familiares, diferentes formas de educar e de pensar, mas para isso, como artistas, precisamos pensar que haverá crianças na plateia. Essa construção difere em pensar em um espetáculo para todos depois da cena pronta. Dessa forma, olhamos para essa minoria com respeito e promovemos arte para a infância.

### **Políticas públicas e produção teatral**

No atual momento político as perspectivas referentes à promoção e continuidade de políticas públicas para a cultura se mostram desoladoras. Muitas vezes eu me indago se vou conseguir viver da produção artística. Você também tem essa aflição? Olhar para os grupos

que compõem esta pesquisa e enxergar os caminhos que percorreram ao longo dos anos pode nos acalantar. Como sobreviveram os artistas da Comédia Cearense durante a ditadura? Como o final desse período impactou o surgimento e a manutenção dos outros grupos? Como as políticas públicas culturais se desenvolveram no Brasil do início do século passado até os dias atuais? E como os grupos se beneficiaram delas para a manutenção de suas atividades e sobrevivência? Abaixo apresento de forma breve um histórico das políticas públicas culturais brasileiras com foco para políticas culturais para infância e juventude a partir dos estudos de Lia Calabre (2006, 2007 e 2014), Cristina Amélia Pereira de Carvalho (2007), Antônio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (2007) e Ana Lorym Soares (2015).

As primeiras ações de políticas públicas culturais no Brasil datam da década de 1930, sob o governo Getúlio Vargas, compreenderam a criação de instituições, como Instituto Nacional do Livro, Conselho Nacional de Cultura, Superintendência de Educação Musical e Artística, Instituto Nacional de Cinema Educação e outros. O interesse pela preservação do patrimônio histórico pelos modernistas incentivou ainda a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esse período é marcado também pela criação dos museus. A preservação do patrimônio e da memória ligado ao Governo Vargas esteve vinculada à construção ideológica do regime que zelava por uma construção da identidade nacional. A cultura, em especial o cinema, foi importante para manter a postura centralizadora do estado.

A Comissão de Teatro Nacional foi criada em 1936, antecedendo a criação do Serviço Nacional do Teatro (SNT), 1937, que também atendia às medidas centralizadoras de Vargas. Na lei que cria o Serviço Nacional de Teatro, dentre competências do órgão estão: o incentivo ao teatro para crianças e adolescentes seja no âmbito escolar ou fora delas; o estímulo à produção, circulação e espetáculos teatrais; a construção de edifícios teatrais e registros de memória sobre a produção teatral brasileira (BRASIL, 1937).

Calabre e Rubim destacam que o período entre 1945 e 1964 é marcado pelo desenvolvimento de iniciativas culturais não estatais e pelo desmembramento do Ministério da Educação e Saúde em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura, em 1953. Nesse período, o SNT cria dentre outros a Comissão de Teatro Infantil. Nesse período, alguns grupos, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), receberam subvenção do governo federal para sua manutenção assim como museus e fundações (CALABRE, 2007).

Nos anos iniciais da Ditadura Militar surgiu a Campanha de Defesa do Folclore e a Criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). De acordo com Soares “O folclore e os folcloristas tiveram espaço relevante no cenário cultural e institucional durante o Regime Militar [...]” (SOARES, 2015, p. 02). No ano de 1966 foi criado o Conselho Federal de

Cultura (CFC). “Alguns planos de cultura foram apresentados ao governo em 1968, 1969 e 1973, mas nenhum deles foi integralmente posto em prática” (CALABRE, 2007, p. 04). O governo Médici (1969-1974) criou o Departamento de Ação Cultural (DAC) e o Plano de Ação Cultural (PAC). “O Plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais

patrocinados pelo Estado, com espetáculos [...] com circulação pelas diversas regiões do país, ou seja, uma atuação no campo da promoção e difusão de atividades artístico-culturais” (CALABRE, 2007, p. 05).

O governo seguinte, de Ernesto Geisel (1974-1978), promoveu a aprovação da Política Nacional de Cultura (PNC) e a criação de conselhos, tais como Conselho Nacional de Cinema e Fundação Nacional de Artes (Funarte). Foi com o apoio destes órgãos que a Comédia Cearense conseguiu produzir e distribuir suas revistas descrevo com detalhes o fato no segundo capítulo. Sobre esse período Carvalho descreve que “A Política Nacional de Cultura, instaurada em 1975 e sucedânea do Plano de Ação Cultural, marca a história das políticas culturais do país por ser a primeira vez que um governo coloca em pauta uma política nacional nessa área”. (CARVALHO, 2007, p. 04).

No final dos anos 1970, sob o governo do presidente Ernesto Geisel criou-se a Secretaria de Assuntos Culturais, vinculadas à Presidência da República substituindo o Departamento de Assuntos Culturais (CALABRE,2007). Nesse período, foi criado o Projeto Mambembão, coordenado pela Funarte com o objetivo de promover a circulação de espetáculos pelo país. Nessa década, de acordo com Calabre:

Muitos órgãos públicos federais, como o Arquivo Nacional, o Serviço Nacional de Teatro, universidades públicas a Biblioteca Nacional e a Casa de Rui Barbosa, buscaram apoio do CFC, na grande maioria das vezes para publicações e estudos, o que demonstra uma escassez de recursos para essas ações.(CALABRE, 2006, p.88).

Com a redemocratização era iminente a criação do Ministério da Cultura (MINC). Esse foi criado no governo Sarney em 1985. O orçamento destinado era, em sua maior parte, comprometido com a estrutura administrativa, reduzida e insuficiente. Sem condições de financiar produções culturais através de dotações orçamentárias, criou-se, no ano de 1986, a lei de incentivo à cultura, chamada Lei Sarney, e nesse momento, iniciou-se o principal mecanismo de fomento à cultura no país. A partir daí a iniciativa privada conduziria boa parte do que seria produzido na cultura através de recursos públicos. Mas o mecanismo garantiu a sobrevivência de diversos artistas, a circulação de trabalhos gerando emprego e renda. Durante esse período o governo cria outros organismos de apoio a cultura que também

subsidiariam a produção da cultura nacional como: Secretaria de Apoio à Produção Cultural, 1986; Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1987; Instituto Nacional do Livro, 1987; Fundação do Cinema Brasileiro, 1987 e a Fundação Nacional Pró-Leitura, 1987; Fundação Palmares, 1988, alguns vigentes até os dias de hoje.

O governo seguinte, de Fernando Collor de Mello, extinguiu o Ministério da Cultura.

Entre março de 1990 e dezembro de 1991, o governo federal não realizou investimentos na área da cultura. A retirada do governo federal de cena faz com que a maior parte das atividades culturais passassem a ser mantidas pelos estados e municípios. (CALABRE, 2007, p. 07).

Novos aportes começaram a ser injetados na área cultural com a instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)<sup>14</sup>, em dezembro de 1991 pela Lei n.º 8.313 conhecida como Lei Rouanet, que estabeleceu a criação do Fundo Nacional de Cultura (FNC); Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o Incentivo a Projetos Culturais.

O Pronac foi pensado para ter como base um tripé de fontes de financiamento da cultura: o Incentivo a Projetos Culturais (incentivo fiscal), cuja escolha é feita pelo investidor; o Fundo Nacional da Cultura – FNC que deveria ser um mecanismo compensatório da lógica do incentivo; e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico – Ficart, um tipo de financiamento reembolsável adequado para empreendimentos culturais de grande capacidade de geração de receita. (MENEZES, 2016, p. 14).

Com o *impeachment* de Fernando Collor o seu vice-presidente, Itamar Franco, assumiu a presidência com isso o Ministério da Cultura e algumas instituições foram recriadas no ano de 1992. No ano seguinte aconteceu a retomada do cinema nacional com a criação de uma legislação específica para o audiovisual.

Durante os oito anos do governo seguinte presidido por Fernando Henrique Cardoso, sua opção por uma política neoliberal transbordou também na área cultural. Nesse período houve a publicação do documento Banco de Projetos - Cultura é um bom negócio, no qual é apresentado um resumo dos projetos até então aprovados no Minc pela Lei Rouanet, com objetivo de que as empresas e pessoas físicas que “conhecem o *marketing*<sup>15</sup> cultural e dão apoio a projetos dessa natureza” (MINC, 1995). São em sua maioria empresas privadas que decidem sobre a aplicação do recurso público na cultura.

<sup>14</sup> Para maiores informações <http://antigo.cultura.gov.br/web/guest/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->. Acesso em 23/004/2019.

<sup>15</sup> Grifo do autor. Disponível em : <http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Item/displayifs.aspx?List=0c839f31%2D47d7%2D4485%2Dab65%2Dab0cee9cf8fe&ID=460766&Web=88cc5f44%2D8cfe%2D4964%2D8ff4%2D376b5ebb3bef>. Acesso em: 08 de Julho de 2019.

O governo Lula, tendo à frente do Ministério da Cultura o músico Gilberto Gil entre os anos de 2003-2008, entende que “o público privilegiado não serão os criadores, mas, a sociedade brasileira” (RUBIM, 2007. p. 29). Nesse novo período a diversidade cultural, a ampliação de políticas culturais, o debate com a sociedade civil e a produção de dados analíticos representaram um avanço nunca alcançado na história do Brasil. Os dados obtidos com os estudos desenvolvidos nesse mesmo período forneceram informações e conhecimento sobre as ações culturais em todo o território nacional, sendo referência para a elaboração de outras políticas públicas na área da cultura. Era para compreender a economia da cultura e a importância dela dentro do PIB nacional, para mapear os espaços culturais existentes nos municípios, compreender a manutenção/acervo desses equipamentos culturais e analisar o que os agentes da administração municipal entendem como Política Pública Cultural. Nesse período houve reorganização das secretarias, discussão sobre reformulação da Lei Rouanet e a elaboração do Plano Nacional de Cultura que foi aprovado em 2010, ano que a pasta esteve sobre o comando de Juca Ferreira (2008-2010).

Dentre as ações desse período, considerando os grupos investigados nesta pesquisa, destaco o Programa Cultura Viva e sua principal ação, os Pontos de Cultura, cujos principais objetivos são: “ampliar e garantir acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural; potencializar energias sociais e culturais dando vazão à dinâmica própria das comunidades” (CALABRE, 2014, p. 150).

O Programa Cultura Viva, instituído em 2004, aproximou a cultura indígena, quilombola, dos jovens das periferias, da cultura popular e os saberes de mestres das políticas públicas culturais. Deu visibilidade a essas produções. Houve a descentralização dos recursos destinados à cultura no país. As associações e centros comunitários já em funcionamento, através de seleção pública em edital, passaram a ter recursos para manter as ações desenvolvidas e ampliar suas ações culturais. Os Pontos de Cultura aprovados foram conveniados ao governo federal e receberam o valor de R\$ 60.000,00 anuais, durante três anos, para seu funcionamento.

Uma parceria com estados e municípios ampliou o atendimento aos Pontos de Cultura. No ano de 2008 foram 11 mil inscritos e 3.700 Pontos de Cultura apoiados. Nesse Cenário estão dois dos grupos desta pesquisa: Grupo Atrás do Pano e a Comédia Cearense.

Outras ações foram as publicações de editais que fomentassem a criação e ampliação de acervos de Bibliotecas Públicas; o Prêmio Funarte Myriam Muniz (2015-2016) de apoio a circulação e montagem de espetáculos teatrais; Prêmio Funarte de Dança Klaus Viana (2006-2015) em três categorias: criação, circulação e incentivo a novos talentos; Prêmio Funarte

Arte Cênicas na Rua (2009-2014) para produção e circulação de espetáculos de circo, dança e teatro na rua; Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo (2006-2015), financiando trocas e aquisição de equipamentos. Esses são alguns dos editais lançados, outros editais compreenderam ainda as áreas de artes plásticas, bibliotecas, cinema e fotografia (BRASIL, 2019). Essas ações além de fomento e difusão de práticas culturais representaram a geração de emprego e renda para muitas pessoas em todo o território nacional.

O breve mapeamento das políticas públicas culturais apresentadas acima se faz importante para compreender como elas contribuíram para a sustentabilidade dos grupos investigados nesta pesquisa, e quais mecanismos de fomento foram usados pelos grupos para manutenção e produção artística.



## 2 COMÉDIA CEARENSE – HÁ 60 ANOS PRODUZINDO TEATRO PARA CRIANÇAS

Teatro, nunca vi uma coisa tão fácil ser tão difícil da fazer.

Haroldo Serra, 2012.

### Prólogo - Teatro Experimental de Artes (TEA)

Antes de descrever a história da Comédia Cearense passo de forma breve pelo Teatro Experimental de Artes. Foi nesse grupo que Haroldo Serra, fundador da Comédia Cearense iniciou seus trabalhos como ator e diretor. Mas apresentar esse grupo é entender um pouco dos seus componentes que vieram escrever seu nome na história do teatro brasileiro e no surgimento dos primeiros espetáculos para crianças em Fortaleza.

O Teatro Experimental de Artes foi fundado em 1952 por Hugo Bianchi, B. de Paiva, Marcus Miranda e Haroldo Serra. Seu espetáculo de estreia foi uma adaptação do romance *Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, no palco do Theatro José de Alencar<sup>16</sup>. Os membros do TEA organizavam-se em “três categorias: artistas, contribuintes e beneméritos” (COSTA, 2017, p. 241). Além das funções artísticas os sócios, contribuía financeiramente e divulgando a companhia. A esses sócios incidiriam cobranças financeiras ou até a retirada no nome da sociedade mediante ao não comparecimento aos ensaios ou outros atos que pudessem prejudicar as apresentações (COSTA, 2017). Nomes como Aderbal Freire Filho, Emiliano Queiroz, Glice Salles, Ary Sherlock, José Humberto e Mirian Soares atuaram nos espetáculos do TEA (SERRA, 2009).

Em 1954 o grupo estreou sua primeira montagem infantil *Simbita e o dragão*, de Lúcia Benedetti, que teve no elenco Emiliano Queiroz no papel de Simbita. No mesmo ano estreou nacionalmente o espetáculo *Lampião*, de Rachel de Queiroz, o texto estava sendo disputado pelo Teatro Duse e a Companhia Dramática Nacional, ambas cariocas. No ano de 1955, ano que o grupo se propôs a montar um espetáculo por mês, apresentou *A revolta dos brinquedos de Pernambuco* de Oliveira<sup>17</sup>. A curta trajetória do grupo é inversamente proporcional a sua

---

<sup>16</sup> O Theatro José de Alencar foi inaugurado em 1910 na cidade de Fortaleza e desde 1964 é um edifício tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional. Sua estrutura arquitetônica mescla traços do neoclassicismo e do art nouveau. Para maiores informações: <https://theatrojosedalencar.secult.ce.gov.br/sobre/historia-do-tja/>

<sup>17</sup> Pernambuco de Oliveira além de dramaturgo era diretor, figurinista e cenógrafo. Com Pedro Veiga fundou no ano de 1949 o Teatro da Carochinha primeiramente adaptando obras de Monteiro Lobato e depois encenando o texto *A revolta dos brinquedos* de sua autoria. O Teatro Ra-ta-Plan, fundado em 1950 em conjunto Manoel da Costa, o qual montou a peça *A menina das nuvens*, de Lúcia Benedetti.

importância como marco no teatro cearense e também é marcada por ser uma das primeiras montagens para criança no Ceará. Após 32 montagens em cinco anos, sendo duas montagens infantis, o grupo encerrou suas atividades.

O grupo se desfez com a ida de três dos seus membros para o Rio de Janeiro para seguir sua trajetória profissional. Hugo Bianchi dedicou-se ao balé de Eros Volúcia<sup>18</sup>. B. Paiva foi diretor do Teatro Duse<sup>19</sup>. Marcus Miranda tornou-se parte do Teatro do Rio. Permaneceu na cidade de Fortaleza somente Haroldo Serra fundador da *Comédia Cearense*.

### **Comédia Cearense - histórico**

A Comédia Cearense é considerada um dos grupos mais antigos do país, foi fundado em 7 de setembro de 1957, são 61 anos de existência com trabalhos ininterruptos na cidade de Fortaleza. O casal Hiramisa Serra e Haroldo Serra são os fundadores do grupo que hoje é administrado por um de seus filhos, Hiroldo Serra. Os outros dois filhos do casal, Haroldo Serra Júnior e Haromisa Serra, atuam em setores como manutenção de acervo e cenografia. Desde a sua fundação foram encenados 97 textos em 180 montagens, ou seja, vários textos foram remontados nesse período. O pesquisador Marcelo Costa, no seu livro *História do Teatro Cearense* publicado em 2017, divide as atividades do grupo em três fases sendo a primeira de 1957 a 1961, a segunda de 1961 a 1965 e a terceira de 1966 até os dias atuais. Percebo pelo contato com o material do grupo e as alterações nas estruturas administrativas e artísticas que há uma quarta fase entre os anos de 2002 e 2010 e uma quinta fase que inicia no ano de 2010 e segue até os dias atuais, na qual Hiroldo Serra passa a dirigir alguns espetáculos do grupo.

A primeira fase do grupo é marcada por sua estreia com o espetáculo *Lady Godiva* em 1957 e a *Canção dentro do pão* no início de 1958, como também pela quantidade de espetáculos produzidos para crianças (COSTA, 2017). Em 1958 eles iniciaram a produção de teatro para crianças com a peça *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira. A peça estreou no mês de maio e até o mês de dezembro do mesmo ano o grupo montou e estreou uma peça por mês. No ano de 1959 eles continuaram com uma produção intensa de trabalhos para crianças, tendo como ápice de público o espetáculo *A lenda do sapatinho de cristal*, adaptado do conto original por Emiliano de Queiroz.

---

<sup>18</sup> Eros Volúcia dirigiu o curso de Ballet do Serviço Nacional do Teatro. De formação clássica, dedicou-se a pesquisa de danças de matriz africana e indígenas.

<sup>19</sup> O Teatro Duse foi criado por Paschoal Carlos Magno e esteve ativo entre os anos de 1952 e 1958.

Na segunda fase de 1961 a 1966, “[...] a Comédia Cearense foi tão importante para o Ceará quanto o *Teatro Brasileiro de Comédias* (TBC) foi para o Brasil” (COSTA, 2017, p. 273). Durante esses anos o grupo tinha como principal diretor B. de Paiva, que havia retornado do Rio de Janeiro. Sediados no Theatro José de Alencar, a Comédia Cearense fundou a Academia de Ballet Vaslav Vetchek com o objetivo de criar o corpo de baile do Theatro José de Alencar. Nesse momento o grupo encenou autores como Eduardo Campos, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Molière e Nelson Rodrigues. Dentre os atores do grupo nesse momento encontravam-se: Aderbal Freire Filho, Hiramisa Serra, Haroldo Serra, Emiliano Queiroz e Ary Sherlock. O frutífero período ainda possibilitou à Comédia Cearense a manutenção de uma Galeria de Artes e o lançamento de um disco intitulado *Pastoril, Cantigas do Ceará*<sup>20</sup> (COSTA, 2017, p. 276).

A opereta *A valsa proibida* (1965), dos autores Paurillo Barroso e Silvano Serra, levou cerca de 80.000 mil pessoas ao teatro (COSTA, 2017). Outros espetáculos como *O casamento de Peraldiana* (1966)<sup>21</sup> e *A rosa do lagamar* (1964)<sup>22</sup> tiveram o reconhecimento de público e de crítica. Nos trabalhos infantis destaca-se: *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado; *Pedro e o lobo* e *A viagem do anjo Paulinho à terra*, de Nertan Macedo.

No ano de 1963 eles lançam a *Revista Comédia Cearense*, com intenção tanto de publicar e registrar as ações desenvolvidas no grupo quanto outras ações do teatro cearense. Outra característica da revista é a publicação de dramaturgias tanto para adultos como para crianças, sendo que nas 13 edições prevaleceu à escolha por dramaturgos cearenses. Algumas revistas foram publicadas e distribuídas com o apoio do *Serviço Nacional do Teatro*; segundo Haroldo Serra (2002, p. 2) “Várias universidades, inclusive estrangeiras, têm exemplares em suas bibliotecas”. Ao longo da sua trajetória, além das revistas, o grupo produziu e publicou outros livros sobre seus trabalhos<sup>23</sup>, assim com abriu espaço para que outros artistas<sup>24</sup> pudessem publicar suas obras.

---

<sup>20</sup> Segundo Marcelo Costa (2017) em seu livro o disco era composto por poesias e crônicas.

<sup>21</sup> Texto de Carlos Câmara. Segundo Costa (2017, p. 280) “Embora superior artisticamente, *Casamento de Peraldiana* atinge um público pouco menor que *A Valsa Proibida*”. Foi remontada três vezes pelo grupo.

<sup>22</sup> Espetáculo de Eduardo Campos, remontado seis vezes pelo grupo. Em sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1966, onde se apresentou no Teatro Nacional de Comédia a montagem obteve crítica positiva de Yan Michalski, Van Jafa entre outros.

<sup>23</sup> Livros publicados: *Comédia Cearense 45 Anos*, Haroldo Serra; *Comédia Cearense 60 anos*, Hiroldo Serra. Na área de pesquisa histórica cearense: *Pesquisa - Teatro Experimental de Arte* e *Onde Mora a Cena Cearense - Teóricos*; *O Teatro Cearense pelas Mãos do Cenógrafo e Figurinista Flávio Phebo*, ambos de Hiroldo Serra. Revista Repertório, duas edições publicando na íntegra os textos *Rosa do Lagamar*, de Eduardo Campos e *Nos Trilhos da Paixão*, de Caio Quinderé. Livros relacionados a pedagogia do teatro: *Teatro na Escola, 2º Ato - Teatro na Escola, 3º Ato, 4º Ato Teatro na Escola*, de Hiroldo Serra.

A partir de 1966, Haroldo Serra assume sozinho a direção dos trabalhos da *Comédia Cearense*, iniciando então a terceira fase do grupo. Nesse período o grupo volta a desenvolver uma intensa programação destinada às crianças encenando os trabalhos *Branca de neve e os sete anões*, *A bela adormecida*, *Ra-Ta-Pan* e *Dona Patinha vai ser miss*.

Nos anos 1970 os espetáculos *O simpático Jeremias* (1969) e *O morro do ouro* (1971) receberam prêmios em diversas categorias no Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, em São Paulo<sup>25</sup>. Ricardo Guilherme, professor do curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, foi ator da *Comédia Cearense* nesse mesmo período e em entrevista a Magela Lima para o jornal *Diário do Nordeste* descreve essa fase do grupo da seguinte forma: “O Haroldo Serra teve experiências muito arrojadas nos anos 60 e 70. Tinha soluções muito inteligentes, pesquisou o teatro brechtiano, propôs utilização de novas tecnologias no palco.” (LIMA, 2005, n. p.)

Na década de 80 o grupo inaugura o Teatro Arena Aldeota com a segunda versão do espetáculo *Os fuzis da senhora Carrar* (1988), de Bertolt Brecht. Nesse novo espaço os trabalhos destinados às crianças se tornam permanentes. Nesse mesmo ano foram produzidos os trabalhos *Romão e Julinha*, segunda versão; *A onça e o bode*, terceira versão; e em 1989 apresentam *Dona Patinha vai ser miss*, terceira versão, de Arthur Maia e *A lenda do vale da lua*, segunda versão, de João das Neves.

Na década de 90 “sediado no Arena Aldeota, a *Comédia Cearense* manteve intensa programação de teatro infantil, desencadeando a profissionalização desse setor no teatro” (COSTA, 2017, p. 682). Do final da década de 90 até hoje o quantitativo de peças encenadas anualmente pela *Comédia Cearense* reduziu, mas não parou, eles continuam produzindo espetáculos anuais e produções com alunos da *Casa da Comédia Cearense*.

No ano de 2002 inicia o que considero a quarta fase do grupo, esta marcada pela fundação do espaço cultural *Casa da Comédia Cearense*, espaço próprio que centraliza parte dos acervos e memória do grupo; local onde ações formativas em teatro, dança e informática

---

<sup>24</sup> Autores que publicaram pela editora *Comédia Cearense*: Eduardo Campos com as obras: *Os grandes espantos*, *As danações* e *Os Desesdados*. Milton Dias: *As cunhãs*. Nertan Macêdo: *O Clã dos Inhamuns*

<sup>25</sup> O grupo recebeu nove prêmios no II Festival de Teatro Amador de São José do Rio Preto em 1970, com o espetáculo *O Simpático Jeremias*. Os prêmios: Prêmio Arlequim - Melhor Espetáculo, pela comissão julgadora e segundo lugar pelo júri popular; Melhor Diretor; Melhor Ator; Melhor Figurino; Melhor Sonoplastia; Melhor Ator Coadjuvante; Menção Honrosa de Atriz; Menção Honrosa de Atriz Coadjuvante; Menção Honrosa de Ator Coadjuvante. Com o espetáculo *O Morro do Ouro*, 1971, no III Festival de Teatro Amador de São José do Rio Preto, recebeu os seguintes prêmios: Prêmio Arlequim de Melhor Espetáculo, pela comissão julgadora; Melhor espetáculo, júri popular; Melhor Cenógrafo; Melhor atriz coadjuvante; Menção Honrosa de Diretor.

passam a ser desenvolvidas. O espaço cultural abriga também o Teatro Jardim Waldemar Garcia, com capacidade para 200 espectadores, em formato da arena e na sala do acervo expõem cenários e figurinos de seus trabalhos e prêmios recebidos. A casa, que pertencia aos pais de Hiramisa Serra, abriga também a biblioteca Marcus Miranda, onde se encontram revistas da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a coleção de revistas do Teatro da Juventude, a videoteca Orlando Miranda, sala de dança Hugo Bianchi, sala de exposição de croquis e figurinos originais de Flávio Phebo que leva seu nome. Todas as salas do espaço são nomeadas com nomes importantes da história do teatro no Ceará. Desde 2003 é realizado no espaço cursos e oficinas regulares e/ou temporários gratuitas para a comunidade do entorno. Entre os anos de 2009 e 2011 o espaço foi Ponto de Cultura.

Considero que a quinta fase do grupo iniciou no ano de 2010, na qual Hiroldo Serra assume a direção de alguns trabalhos do grupo e remonta trabalhos do grupo como *O julgamento dos animais*, *O corcunda de Notre Dame* e *Uma canção para Eulália*.

Nesses 61 anos de atividade o grupo tem participação ativa na história e nas ações culturais do teatro cearense. Hiramisa Serra e Haroldo Serra foram diretores do Teatro José de Alencar e pelos trabalhos realizados deste período há diversas placas que homenageiam o grupo e seus espetáculos. Um dos espetáculos do grupo, *O morro do ouro*, nomeia um teatro com capacidade para 100 pessoas, localizado no anexo do Teatro José de Alencar em um espaço chamado CENA Padaria Espiritual<sup>26</sup>. O grupo e artistas receberam prêmios nacionais e locais, seja pelos trabalhos individuais como atores, diretores, figurinistas ou pelo conjunto da obra. Na publicação *Retrospectiva - 45 anos da Comédia Cearense*, de autoria de Haroldo Serra, há registro das homenagens e prêmios recebidos até 2002, assim como o registro de todos os trabalhos encenados e os nomes das pessoas que trabalharam com o grupo. Tanto no livro quanto na revista há uma sessão chamada de “*Teatrografia*”<sup>27</sup>, nesta são registrados o histórico das montagens acompanhados de um resumo e um catálogo com os nomes de todos os artistas que participaram da Comédia Cearense. No período entre 1958 até o ano de 2017, foram montados 52 textos em mais de 100 espetáculos para crianças, portanto, considerando o total de montagens do grupo, foram realizados mais trabalhos para crianças do que para o

---

<sup>26</sup> Movimento artístico e literário ocorrido em Fortaleza no final do século XIX. Para maiores informações sugiro consultar a dissertação de mestrado de Cícero João da Costa Filho, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03032008-135623/en.php>.

<sup>27</sup> O termo teatrografia é usado pela *Comédia Cearense* em suas revistas e livros. O termo de origem italiana, trata-se de uma lista contendo o repertório de peças teatrais realizadas por um ator, grupo ou companhia.

público adulto, tendo sido premiado e homenageado tanto nos espetáculos destinados ao espectador adulto<sup>28</sup> quanto nos espetáculos destinados ao público infantil.<sup>29</sup>

### **Participação política, manutenção, casa da comédia cearense, acervo e memória**

No Teatro Experimental de Artes, quando o grupo realizou sua primeira montagem, Haroldo trabalhava como radialista. Era espectador e admirador das artes da cena quando aceitou o convite para compor o TEA e para a estreia do espetáculo no palco do Teatro José de Alencar. Ele contou em entrevista a Ricardo Guilherme que a montagem foi viabilizada pelo “contato com comerciantes e fui atrás de apoio, porque a gente resolveu fazer a peça com figurinos” (GUILHERME, 2007, n.p.). Na mesma entrevista ao *Diário do Nordeste*, Haroldo diz que “A Comédia Cearense existe porque eu gosto de fazer teatro... A gente sabe que o teatro é importante para a cultura local, mas essa não é a razão que faz a Comédia Cearense resistir por tanto tempo. É porque eu gosto de fazer teatro.” (GUILHERME, 2007, n.p.). Essa paixão da família Serra pelo teatro faz deles articuladores culturais para viabilizar a manutenção de seus trabalhos. Porém não contam com apoio ou investimentos públicos para manter-se. Haroldo, Hiramisa e Hiroldo se dedicaram a carreiras fora dos palcos como fonte de renda e de sustentação familiar e consequentemente como manutenção das atividades do grupo.

Em relação a recursos oriundos de bilheteria Haroldo Serra descreve algumas ações realizadas pelo grupo para atrair público e ao mesmo tempo viabilizar a manutenção das atividades do grupo:

A gente inventou tudo que você possa imaginar. Eu criei muita coisa que depois foi criado nacionalmente. Por exemplo: Teatro a preço de cinema. Porque o Teatro sempre foi mais caro do que o cinema. Então eu criei o teatro a preço de cinema. Teve temporada que eu colocava uma urna e a pessoa pagava o que queria, ia assim. A gente saía nas lojas, vendendo ingresso ou trocando por tecido. Eu acho que quando você realmente quer você encontra um caminho. (SERRA, 2018.)

---

<sup>28</sup> Alguns prêmios recebidos: II Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, 1970, recebeu nove prêmios, dentre eles o de “Melhor Espetáculo” com a peça o *Simpático Jeremias* de Gastão Tojeiro; III Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, 1971, recebeu cinco prêmios, dentre eles o de “Melhor Espetáculo” pela comissão julgadora e o de “Melhor Espetáculo” pelo júri popular com a peça *O Morro do Ouro* de Eduardo Campos. Prêmio de “Melhor Espetáculo” pelo Serviço Nacional do Teatro com a peça *Rashmon*, com tradução de Mário Silva.

<sup>29</sup> Nos trabalhos destinados a criança foi premiada com a peça *O planeta das crianças alegres*, de Ciro Colares como “Melhores do Ano” pelo Serviço Nacional de Teatro no ano de 1976. Recebeu o prêmio de “Melhor Espetáculo Infantil” em 1977, do Serviço Nacional de Teatro, com a peça de Arthur Maia, *Dona Patinha Vai ser Miss*. Em 1988 o espetáculo *Romão e Julinha e A Onça e o Bode* foram premiados em diversas categorias no I Festival de Teatro Infantil do Sesc.

Nos anos iniciais as apresentações ficavam em cartaz de terça a domingo, com arrecadação significativa de bilheteria nos espetáculos. Essa fase do grupo é marcada não apenas pelo volume de produção, mas também pela qualidade artística dos trabalhos.

Como estratégia para atrair e fomentar a presença de crianças nos espetáculos, o grupo buscou parcerias com empresas e distribuía brindes antes ou depois do espetáculo. Especificamente sobre a venda de ingressos relacionados ao público infantil, ele descreve que no início a bilheteria não representava uma venda expressiva e em outros momentos arrecadou-se mais do que espetáculos adultos. Como exemplo dessas parcerias cito a montagem do espetáculo *O anãozinho sabido e outras estórias* no ano de 1975, na qual o grupo apresentou-se durante um mês em uma rede de supermercados cearenses. Em outra montagem houve parceria com uma marca de refrigerantes que distribuía bolas no foyer do teatro.

No ano de 1962 foi firmado um convênio de cinco anos, no qual o grupo seria responsável pela direção e manutenção do Theatro José de Alencar, e esse convênio foi posteriormente revalidado (COSTA, 2017, p. 273). A Comédia Cearense foi responsável por administrar a programação artística do teatro, dessa forma o Theatro José de Alencar tornou-se, de certa forma, sede do grupo e local onde armazenaram figurinos e realizavam os ensaios. Posteriormente Haroldo e Hiramisa tornaram-se diretores do Theatro José de Alencar por quase 16 anos, característica que marca tanto a importância deles como artistas, mas também uma proximidade com o poder público local e que influenciou na manutenção e ampliação das ações do grupo nesse período. A parceria tornou possível não só a criação de espetáculos, mas também a formação de artistas vinculados às artes do espetáculo.

Em outra parceria com o governo federal, na década de 70 o grupo participou do projeto Mambembão, remontou espetáculos e se apresentou em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Visando a ampliação e o fomento das ações teatrais em Fortaleza, Haroldo Serra foi idealizador de outros edifícios teatrais na cidade como Teatro Carlos Câmara, do Teatro Arena Aldeota e do Teatro Arena da Crédimus. Esses dois últimos foram importantes parceiros para realização de temporada dos espetáculos para crianças do grupo.

Com sede fixa desde 2002 na *Casa da Comédia Cearense*, localizada no bairro de Rodolfo Teófilo<sup>30</sup>, o local transformou-se em um espaço cultural abrigando cursos, oficinas e espetáculos.

Figura 1 - Teatro Jardim Waldemar Garcia, Casa da Comédia Cearense



Fonte: site da Comédia Cearense, 2018.

Nos anos iniciais a *Casa da Comédia* recebeu apoio do Banco do Nordeste, esse apoio foi fundamental para que acontecessem as aulas de prática teatral, dança de salão, circo e *hip-hop*. Posteriormente tornou-se Ponto de Cultura, entre 2009 e 2013, ampliando a atuação e incluindo outros cursos, gratuitos para a comunidade. Após o término do contrato com o governo federal, através do projeto Cultura Viva, a casa passa a ser mantida por recursos próprios, oriundos de outras atividades profissionais de seus fundadores.

Sobre a manutenção artística e financeira, descrevo um trecho da entrevista de Haroldo Serra para o *Jornal O Povo* (2017)<sup>31</sup>:

O Povo: retorno financeiro que o senhor teve ao longo da vida veio pelo teatro?  
 Haroldo: Veio exatamente pelo concurso para o Tribunal de Contas. E como eu tinha tirado o primeiro lugar, fui chamado para ser diretor, mas não aceitei, porque eu precisava de tempo para fazer teatro. Hoje minha aposentadoria devia estar três vezes mais (risos) mas eu ganho o suficiente. Mas eu tive que encontrar uma forma de fazer teatro, porque infelizmente par fazer teatro no Ceará você tem que botar dinheiro do bolso.

<sup>30</sup> O bairro Rodolfo Teófilo tem IDH de 0,48. Informação disponível em: <<http://salasituacional.fortaleza.ce.gov.br:8081/acervo/documentById?id=22ef6ea5-8cd2-4f96-ad3c-8e0fd2c39c98>>. Acesso em 06/07/2019.

<sup>31</sup> Entrevista encontrada na internet. Não localizei o autor da matéria ou o caderno em que ela foi publicada. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2017/03/eu-precisava-de-tempo-para-fazer-teatro.html> Acesso em: 06/07/2019.

O Povo: o senhor defende que o artista tem que encontrar outras formas de ganhar dinheiro?

Haroldo: Uma vez eu fui dar uma palestra em Manaus e uma pessoa levantou a mão e falou: “Professor, eu tenho vontade de abandonar tudo e fazer teatro”. Aí eu perguntei: “Seu pai é muito rico? Você tem um emprego muito bom?” Aí ele disse que não e eu fui logo dizendo que ele não poderia abandonar. Você tem que ter uma atividade paralela para sobrevivências. A pessoa pode perguntar: “E no Rio?”. Lá você tem a televisão, o ator ganha até para ir a uma festa de aniversário, mas aqui ninguém é convidado para coisa nenhuma. É preciso ter uma atividade paralela. (PARENTE, 2017, n.p.).

Ao longo destes 61 anos de atividades apoios e parcerias com iniciativas públicas e privadas foram relevantes para a ampliação e abrangência de atuação artística da Comédia Cearense. Há uma maneira de sustentar as atividades do grupo desde a sua fundação e que tem funcionado, sendo mantida e aplicada até os dias de hoje. São parcerias consolidadas durante os anos de atividades teatrais e do reconhecimento da importância do grupo e da contribuição dos seus fundadores para o teatro cearense e teatro brasileiro. Percebemos então que mesmo considerando a alteração no modo de subsidiar trabalhos artísticos com a criação de leis de incentivo, o grupo não faz uso das leis para sua manutenção. Os editais e parcerias diretas com o governo federal fizeram parte da trajetória do grupo e foram ações importantes para a memória, para a criação de espetáculos e para as atividades de formação.

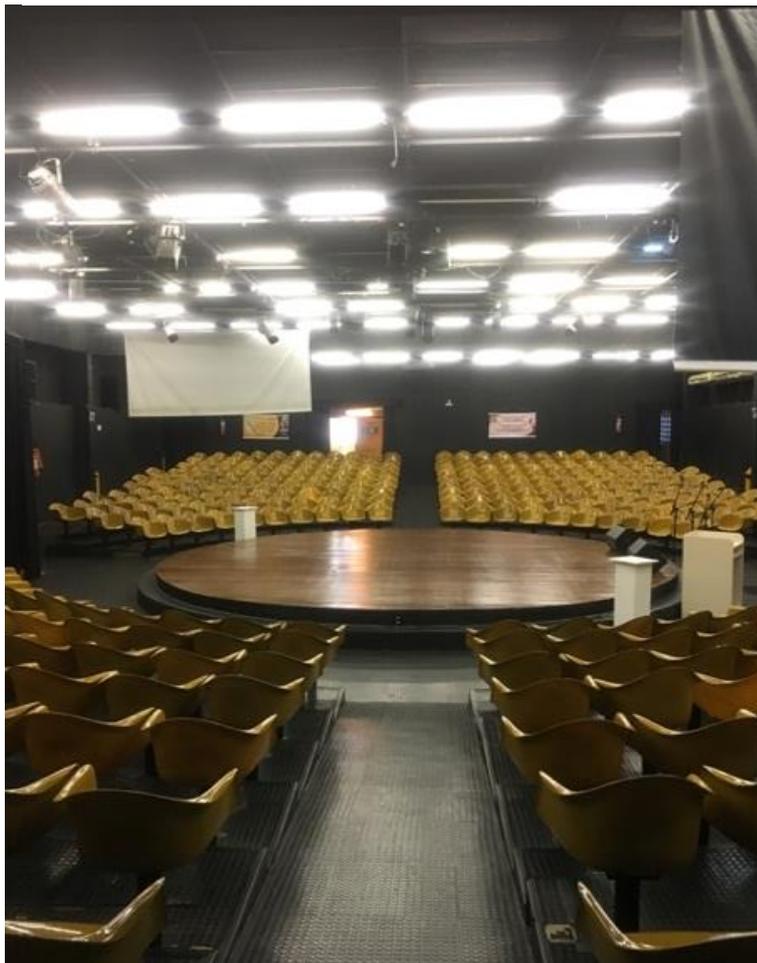
### **Parcerias educacionais, o teatro e o teatro para crianças**

A parceria com escolas também foi importante para atuação e sobrevivência do grupo. No ano de 1971 foi sancionada a Lei n.º 5.692 que inclui o ensino de Educação Artística no currículo escolar. Com a referida legislação em vigor, com uma parceria com um jornal cearense e com os órgãos públicos estaduais e municipais dentro do Plano Anual de Divulgação nos anos de 1973 o Theatro José de Alencar, que tinha a Comédia Cearense a frente da sua programação artística, passou a receber semanalmente e gratuitamente escolas para assistir espetáculos de música, dança e teatro. No ano de 1974, dentro do mesmo programa, o grupo inaugurou o Teatro Móvel – escrevo sobre ele abaixo – levando espetáculos para crianças e adultos por diversos bairros de Fortaleza.

O Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral) foi outra ação entre educação e teatro que possibilitou a apresentação de diversos espetáculos pelo interior do estado entre os anos de 1974 e 1976. Outra parceria que se deu desde o ano de 1988 foi com o Colégio

Christus<sup>32</sup>, onde está sediado o Teatro Arena Aldeota. A construção do teatro ocorreu sob orientação de Haroldo Serra. Na época não havia na cidade espaço cênico em formato arena. A opção por esse formato, segundo Haroldo, favorece e potencializa o trabalho do ator e possibilita ao público uma visão ampla do evento cênico. Esse espaço abrigou as apresentações do grupo manteve constante a programação de teatro para crianças sendo ainda hoje parceiro e cedendo pautas anuais ao grupo. No ano de 2018 estreou e realizou uma temporada com a peça para crianças *O feitiço da Moura Torta* nos palcos desse teatro.

Figura 2 - Foto Teatro Arena Aldeota



Fonte: foto feita pela autora, 2018.

A parceria entre o Colégio Christus e a Comédia Cearense foi importante para consolidação e formação de espectadores em Fortaleza, pois todos os finais de semana na década de 1990 havia uma programação destinada às crianças. O colégio contribuiu de forma

---

<sup>32</sup> O Colégio Christus é um colégio particular. Haroldo Serra ministra aulas de teatro no colégio há mais de 20 anos.

significativa para formação de uma plateia de espectadores que usufruíram de trabalhos artísticos em um edifício teatral que dispõe de boa acústica e equipamentos cênicos.

### **O teatro para crianças**

A década de 1940 é o limiar de uma mudança no cenário teatral para crianças que passa a ser produzido de forma profissional no Brasil. Alguns pesquisadores como Gilberto Fonseca (2010) que em sua pesquisa de mestrado cita o historiador Ático Vilas Boas da Mota, consideram a estreia da opereta *Narizinho*, de Monteiro Lobato, encenada em Salvador no ano de 1947, a primeira peça profissional destinada a crianças no país. Mas a estreia do espetáculo *O casaco encantado*, encenada pela companhia *Os Artistas Unidos*, em 1948, altera de modo significativo a produção para crianças, tanto pela linguagem cênica que passa a ser desenvolvida quanto pelo estímulo à produção dramatúrgica para esses espectadores. Assim, como a inauguração da TV, que utilizou o teatro produzido para criança em sua grade de programação, auxiliou na divulgação dessa linguagem artística.

Algumas encenações destinadas às crianças já estavam acontecendo em Fortaleza antes dos anos 50, como pode ser observado no livro *História do Teatro Cearense*, de Marcelo Costa (2017). A Comédia Cearense estreou em trabalhos destinados às crianças em 1958, com o espetáculo *A Revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Mas foi com o grupo Teatro de Brinquedo (grupo fundado por Ruy Diniz que durou poucos anos, mas que teve uma produção significativa destinada ao público infantil) que Haroldo Serra em 1957 estreou no teatro para crianças com a peça *Pluft, a fantasmilha* – no mesmo ano e mês em que foi fundada a Comédia Cearense.

Pelas palavras de Haroldo Serra “A preocupação de formar plateia e preencher uma lacuna na diversão sadia para as crianças da cidade motivou o projeto.” (SERRA, 2002, p. 127). Mas a iniciativa em produzir espetáculos para crianças parte de Hiramisa Serra.

Eu tinha vontade de trabalhar para criança, sempre tive. Eu acho que o público é muito mais receptivo, muito mais amoroso, muito mais atento do que o adulto. Acho que você tem um retorno imediato quando você está trabalhando para criança... Eu adorava fazer teatro infantil, gostava demais. Fazia papel de menino, fazia papel de bicho, fazia papel de velho, fazia papel de tudo que era bicho, de tudo que era gente, tudo que era coisa eu já fiz na vida. (SERRA, 2018).

Em uma conversa informal para esta pesquisa, Haroldo Serra me contou que Hiramisa estreou no teatro infantil em 1951 substituindo uma atriz. Nos palcos atuando em infantil até o ano de 2011, provavelmente Hiramisa Serra é uma das atrizes brasileiras que mais atuou em teatro para crianças.

Influenciados pelos trabalhos destinados a esse público, tanto no Ceará quanto no sudeste brasileiro e pelos textos de Maria Clara Machado (SERRA, 2002), o grupo iniciou a produção de teatro para crianças. Desde a estreia em 1958 o grupo produziu pelo menos um espetáculo para crianças por ano. Esse movimento fomentou a criação de obras dramatúrgicas para crianças por autores cearenses e segue até os dias atuais, onde se percebe um aumento do número de grupos que trabalham com crianças e festivais de teatro destinados também a esse público.

O espetáculo *A lenda do sapatinho de cristal*, texto de Emiliano Queiroz, lotou o Theatro José de Alencar, que tem capacidade para 800 lugares, por quatro sessões no mesmo dia. Cerca de 3.000<sup>33</sup> crianças assistiram ao espetáculo nesse dia. Sobre essa apresentação Hiramisa Serra contou-me em entrevista que:

Quando nós íamos fazer Cinderela<sup>34</sup>, se não me engano, nós íamos fazer uma sessão as quatro e já tinha lotação para uma segunda sessão. Fizemos uma segunda e uma terceira. Quase sete horas fazendo a mesma peça porque o público lotava o José de Alencar. Ave Maria, foi um sucesso estrondoso. (SERRA, 2018).

Figura 3 - Foto do espetáculo *A lenda do sapatinho de cristal*.



Fonte: site da Comédia Cearense, 2018.

<sup>33</sup> Dados apresentados por Marcelo Costa no livro *História do Teatro Cearense*, 2017.

<sup>34</sup> Hiramisa refere-se ao espetáculo como *Cinderela*, pois foi o nome utilizado em outras remontagens.

Após 20 anos montando espetáculo para crianças, o grupo recebeu o prêmio de “Melhor Espetáculo Infantil”,<sup>35</sup> em 1976 com a peça *O planeta das crianças alegres*. A segunda versão do espetáculo *D. Patinha vai ser miss* recebe o prêmio de “Melhor Espetáculo Infantil” no ano de 1977 pelo Serviço Nacional do Teatro<sup>36</sup>.

A crítica de José Anderson, publicada no *Diário do Nordeste* em 1988 a respeito do espetáculo *A lenda do vale da lua*, de João das Neves, já apontava questões que têm sido discutidas atualmente sobre a participação do espectador infantil. Pela crítica se percebe também como a cultura popular brasileira estava se dissolvendo no imaginário infantil:

A Lenda do Vale da Lua, de João das Neves... ressuscita um dos folguedos de maior significação estética e social do país: o bumba-meu-boi, um personagem, sem dúvida, apagado da memória de grande parte das crianças brasileiras. Mas este não é o único mérito do espetáculo, ele vai muito mais longe. Nele a criança participa ativamente da ação, e o que é melhor, é despertada para o jogo do teatrão, um jogo onde se usam basicamente estórias e ideias (ANDERSON *apud* SERRA, 2002, p. 146).

As críticas de jornais, algumas publicadas em livro e outras armazenadas no acervo do grupo, são um registro sobre a atuação do grupo no teatro para crianças. Registro esse que demonstra o cuidado que tinham na escolha dos textos, nas opções de direção e nos elementos dramaturgicos da cena. Por exemplo, o texto *O julgamento dos animais*, de Eduardo Campos, teve quatro versões, na terceira delas, que teve temporada no Teatro Arena Aldeota, o crítico Marciano Lopes do jornal *O Estado* descreveu a encenação apontando a versatilidade de Hiramisa Serra, a participação das crianças durante o espetáculo e de como o texto apresenta a vida típica da “gente do campo” do sertão cearense (SERRA, 2002, p. 138).

O folclore e a cultura popular não estão nas opções estéticas do grupo, mas esteve presente nos textos de Eduardo Campos, de João das Neves e na escolha de nomes como Aloysio de Alencar Pinto<sup>37</sup> na criação musical do espetáculo *A menina sem nome*, em 1978.

---

<sup>35</sup> Informação disponível tanto no livro *Retrospectiva - 45 anos da Comédia Cearense*, quanto no link <https://cbitij.org.br/1976-ii-premio-snt/>. Acesso em: 25 maio 2019.

<sup>36</sup> Informação disponível tanto no livro *Retrospectiva - 45 anos da Comédia Cearense*, quanto no link <https://cbitij.org.br/iii-premio-snt-1977/>. Acesso em: 25 maio 2019.

<sup>37</sup> Segundo informações do site do Instituto Piano Brasileiro, Aloysio de Alencar Pinto era pianista tendo participado da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro. “Como compositor, notabilizou-se pelo Ciclo de Canções Afro-Brasileiras, Cantos Indígenas, Acalantos Brasileiros, Suíte sul-americana (piano), Suíte pan-americana (piano), Valsas em estilo popular (piano), Toccata (piano), Suíte brasileira (dois pianos), o balé Sarau de sinhá (piano a quatro mãos, com transcrição para orquestra sinfônica), Suíte TV-SET Series (piano

As trilhas sonoras dos espetáculos para crianças sempre foi uma na preocupação do grupo. O espetáculo *O quebra-nozes*, em 1993, foi adaptado a partir do conto de Alexandre Dumas Filho, mantendo como trilha sonora as obras de Tchaikovsky; e *Abracadabra*, com músicas de Paurillo Barroso<sup>38</sup>. Na montagem mais recente do grupo, *O feitiço da Moura Torta*, inspirado no conto popular oral brasileiro a Moura Torta, o espetáculo foi concebido como musical, com músicas em ritmo rock executadas ao vivo; essa montagem também celebrou os 60 anos do grupo em teatro para crianças.

Figura 4 - Foto da personagem Moura Torta, do ator Luis Pedrosa.



Fonte: redes sociais da Comédia Cearense, 2018.

---

a quatro mãos), Ciclo “O Natal Brasileiro” (coro misto), Gloria in Excelsis (soprano e orquestra), Ponteios para violão, Bumba meu boi (balé), além de numerosas peças avulsas para piano solo e música de câmara”.

Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Aloysio-de-Alencar-Pinto>. Acesso em: 07/07/2019.

<sup>38</sup> O espetáculo foi encenado para comemorar os 100 anos de nascimento de Francisco Paurillo Barroso, compositor cearense.

Esse espetáculo adaptado e dirigido por Hiroldo Serra utiliza como base o texto *Rosaflor e a Moura Torta*, do escritor Pedro Bandeira. Sob influência do rock, um estudo sobre a maquiagem incluindo uma personagem maquiada em luz negra, e um investimento financeiro alto para elaboração e criação dos figurinos, uma equipe de 10 atores e cinco pessoas na equipe técnica desconstruem o estereótipo de princesa retratando uma jovem empoderada que não pretende seguir o caminho escolhido pelos pais. A montagem realizada em parceria com o Teatro Arena Aldeota demonstra a atenção e preocupação do grupo em se manter atualizado com temas tocantes as novas gerações.

Em entrevista para ao jornal *O Povo* em 2017, na comemoração dos 60 anos da *Comédia Cearense*, Haroldo conta sobre a produção de espetáculos para crianças.

O Povo: Fazer espetáculo para o público infantil é mais difícil?

Haroldo: A gente tem a mesma preocupação com o teatro adulto. Acho que não há diferenças em termos de montagem. Você tem que ter uma preocupação com qualidade. Talvez até maior, porque você vai trabalhar para crianças que não têm ainda intimidade com espetáculos. Você tem que fazer com que ela tenha muita atenção e participe, mas sem ser aquela participação forçada. A gente sempre teve preocupação com cenário e figurino das peças infantis.

O Povo: Investir em clássicos da Disney é um caminho mais seguro? Por que não criar novas histórias?

Haroldo: Escrever teatro é muito mais difícil do que fazer romance, escrever contos, ensaio. Porque é possível descrever, seja uma viagem de avião ou um furacão. No teatro você não pode ser descritivo, então você tem que fazer com que o público entenda o psicológico dos personagens pelo diálogo. Isso é muito difícil. Eu fiz muitas adaptações, eu sei que sou um bom adaptador, mas nunca escrevi teatro por conta própria, somente da minha imaginação. Eu estou fazendo esses contos, mas não tem nada de inventado, são baseados em histórias verdadeiras. Eu dou o tom de narrativa, mas não foi uma invenção minha, é uma observação minha sobre o cotidiano. (O POVO, 2017)<sup>39</sup>.

Com um repertório dramaturgicamente que compreende adaptações dos contos tradicionais, adaptações de filmes e dramaturgos nacionais como: João das Neves, Lúcia Benedetti, Maria Clara Machado, Oscar Von Pfuhl e diversos outros, o grupo trilha por diversos estilos estéticos, mas cientes da importância de um trabalho para crianças.

[...] nós fazemos com a mesma preocupação. Não é porque é infantil que faz de qualquer jeito. E o Hiroldo continua dando essa seriedade. Aparentemente você acha que a criança é mais fácil de enganar, o que na realidade não é. É igual teatro de adulto, fazendo uma correlação entre o adulto como espectador e a criança como espectadora. São reações paralelas. (SERRA, 2018).

---

<sup>39</sup> Entrevista encontrada na internet, publicada pelo jornal O POVO, 2017, na sessão Páginas Azuis, Não localizei o autor da matéria. Disponível em: <https://bit.ly/324EOgY>. Acesso em 23 de maio de 2019.

A Comédia Cearense acompanhou seis gerações diferentes do palco e no palco fazendo teatro para crianças. Presenciaram o impacto da chegada da televisão, da internet, dos celulares e das mídias sociais. Quando perguntei a eles sobre como as tecnologias reverberaram no espectador infantil, Haroldo Serra afirmou que um espetáculo bem montado, com bons atores e boa direção é que estimula a participação da criança. Já Hiramisa afirmou que não percebeu diferença, mas Haroldo pontua que a televisão contribuiu para ajudar na divulgação e no apoio aos trabalhos do grupo.

Mesmo sendo pioneiro no teatro para crianças no Ceará, o grupo não recebeu patrocínio direto para cobrir todos os custos de uma montagem e de uma temporada.

Haroldo: é meio complicado, ainda hoje a gente fica procurando apoio. Ficam devendo e não pagam.

Hiramisa: eu toda vida gostei de fazer e quando a gente queria montar não tinha isso não. Tira o dinheiro do bolso e faz mesmo porque é um prazer.

Haroldo: nós usávamos um método diferente a maioria dos grupos encontravam uma forma de patrocinar e iniciava a montagem. A Comédia quando a gente quer montar iniciava a montagem e depois se viesse ajuda. A gente sempre conseguiu uma parte. Nunca deixou de montar por qualquer outro problema. (SERRA, Haroldo e SERRA, Hiramisa, 2018).

Ao ser questionado sobre o didatismo nos espetáculos ele responde “*Você através da direção dá informações, mas não a peça didática em si porque aí ele impede o cunho artístico, passaria a ser uma aula*” (SERRA, 218). Haroldo contou que se dedicou aos dois públicos por entender que “*um completava o outro, não havia razão de se dedicar inteiramente a um*” (SERRA, 218).

Diferente dos espetáculos adultos, os trabalhos para crianças não circularam pelo país. Participaram da Caravana da Cultura, projeto realizado pelo governo do Ceará, e durante a realização desse projeto conseguiram apresentar alguns trabalhos para crianças no interior do estado. Mesmo com prêmios como os do Serviço Nacional do Teatro, acredito que essa ausência de circulação dos trabalhos para crianças seja, de certa forma, reflexo da falta de compreensão da própria classe artística em relação à essas produções que eram consideradas inferiores.

Outra característica presente nas encenações do grupo é a presença de crianças em cena. Foram os filhos, são os netos e sobrinhos. Foram alunos e crianças interessadas no teatro que participaram organicamente da montagem ou fizeram processo de seleção sob orientação de Haroldo Serra. Na apresentação do livro *4º Ato Teatro na Escola*, Haroldo descreve um pouco das emoções sentidas, quando era criança, em participar dos espetáculos junto aos pais.

Fomos crianças que involuntariamente subimos ao palco e pelas mãos de meus pais, viramos personagens de todos os espetáculos. Mas nem sempre sabíamos distinguir a ficção da realidade. Derramamos muitas lágrimas ao assisti-los sofrer como personagens; presos; açoitados ou despejados. (SERRA, 2013, p. 3).

A participação das crianças junto à cena foi construída a partir do interesse dos filhos, sobrinhos, netos e aos poucos outras crianças se tornaram atores dessa forma. Para proporcionar essas experiências às crianças, as dramaturgias foram sendo adaptadas, o cenário recebeu crianças-arvores, crianças-bichos, que foram crescendo e tornaram-se parte dos espetáculos do grupo. Ainda hoje isso acontece, na estreia do espetáculo em 2018, Gael, o filho caçula de Hiroldo com a também atriz Natali Lima, demonstrou interesse em participar da cena e fez uma participação durante o espetáculo.

É possível ver nas publicações do grupo e no *site*, fotografias de atores que iniciaram quando crianças e posteriormente se profissionalizaram. Aconteceu nessas ações a formação de profissionais teatrais que se formaram nos palcos junto a Comédia Cearense e que hoje integram outras companhias. Essa característica de agregar ao ato cênico crianças lembra-me um pouco as tradições circenses, cuja estética aparece de forma bem sutil em alguns trabalhos do grupo.

### **As contribuições do circo-observações à parte.**

A arte circense era a arte cênica que mais se aproximava do diálogo com crianças e jovens antes do movimento que viria a ser o teatro para este público. O pesquisador Joaquim Neto (2016), em sua tese de doutorado, cita um comentário de Paschoal Carlos Magno, para o *Correio da Manhã* antes da estreia do espetáculo *O casaco encantado*.

- Me leva a um teatro, titio? Hesito. Lembro-me dos cartazes colocados na face de cada bilheteria “Impróprio para menores de 18 anos”. Vem-me à memória a carta de um adolescente: “O senhor aconselha ir ao teatro. Vontade não me falta. Mas todas as peças agora em cena são impróprias para minha idade. Meu pai só tem um recurso: me deixar ir ao circo”. Boa ideia. Se levasse minha sobrinha ao circo? Qual? Mas Dudu, plantando na praça da Bandeira estão representando um melodrama que não é para sua idade. Onde há um circo que seja mesmo circo com palhaços, trapezistas, mulheres e vestidas de malha branca, flutuando no ar sobre um fio? (MAGNO, 1948 *apud* NETO, 2016, p. 94).

Durante a pesquisa de campo pude perceber que em diversos momentos o circo está presente na trajetória do grupo. Ao assistir ao espetáculo *A onça e o bode*<sup>40</sup> percebi, ainda, a presença de elementos circenses tanto na construção do corpo do ator quanto na composição musical do espetáculo. A primeira montagem do grupo desse trabalho data de 1968, outras quatro versões foram montadas e o espetáculo segue no repertório do grupo sob direção de Haroldo Serra. Ao conhecer os arquivos fotográficos do grupo, o cenário da primeira versão no ano de 1968, chamou-me a atenção pelos elementos arrojados e uma aposta estética que

Figura 5- Cenário do espetáculo *A Onça e o Bode*, 1968



Fonte: acervo do grupo.

diferenciava dos trabalhos do grupo na mesma época e diferente da versão que assisti. O cenário desse trabalho foi feito pela equipe de alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, sendo usado até a terceira versão dos trabalhos no ano de 1988. Nesse mesmo ano o grupo recebeu por esse trabalho os prêmios de melhor diretor, melhor ator, melhor atriz no I Festival de Teatro Infantil do Sesc/Ce.

Embora espetáculos como *A onça e o bode* estejam em repertório durante muitos anos, com alteração de elenco, sendo hoje encenado por Hiroldo Serra e Natali Lima, as marcações de cena e a trilha sonora desse trabalho tiveram poucas alterações. Hiroldo Serra, ao ouvir a trilha do espetáculo, disse-me em conversa informal que terá que repensar algumas coisas da

---

<sup>40</sup> Esse trabalho teve quatro versões sendo que a terceira versão recebeu os prêmios de: melhor diretor, melhor ator e melhor atriz no I Festival de Teatro Infantil do Sesc/Ce, 1998.

trilha sonora, pois algumas palavras e contextos ditos durante as músicas poderiam ser mal interpretadas nos dias de hoje.

Ao analisar as publicações e o percurso histórico do grupo, percebe-se o quanto a arte circense influenciou as encenações da Comédia Cearense e a criação do Teatro Móvel. Sobre o isso Haroldo Serra contou-me que:

[...] eu tenho uma teoria que o teatro nordestino nasceu do circo, não da Europa e não dos Estados Unidos. Não tem a influência do teatro francês, do teatro americano. Antigamente os circos além de trabalhar com animais eles trabalhavam também com peças... toda vida quando acabava a parte de variedades eles faziam um espetáculo teatral, então tinha um tipo de encenação que eles faziam para o público. Então a partir desta ideia eu achei que o teatro nordestino tinha nascido a partir da representação circense. (SERRA, 2018).

Durante a apresentação, algumas crianças, de forma espontânea, participavam da cena auxiliando as personagens, no dia em que assisti uma delas realizou o casamento da D. Onça e do Sr. Bode Cheiroso, sem que houvesse convite dos atores para que ela pudesse entrar em cena. Durante a entrevista, enquanto Hiramisa Serra descrevia sobre o espetáculo, Haroldo Serra interrompe dizendo: “*As crianças participam, né?*” Ou seja, a direção foi pensada para que isso acontecesse para que as crianças se sintam parte do espetáculo, do jogo da cena.

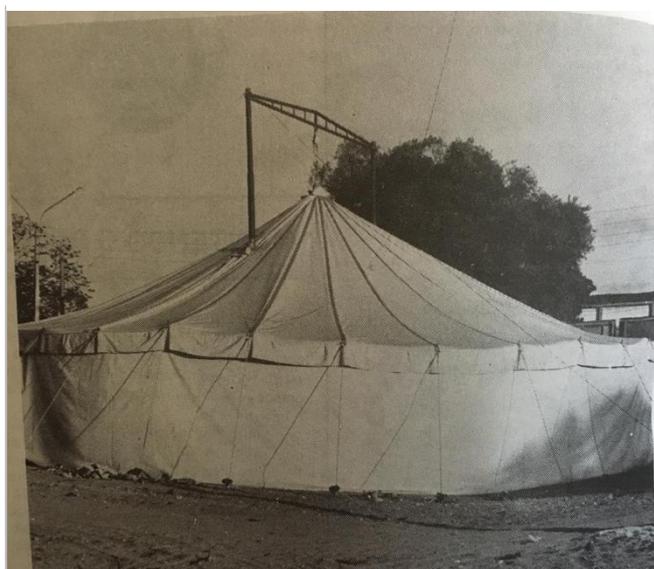
Mas o circo também se manifesta no projeto Teatro Móvel, criado pelo grupo para viabilizar a circulação de suas obras. Sua primeira versão foi realizada entre os anos de 1973 e 1974 e a estrutura artesanal foi construída pelo próprio grupo, conforme menciona Haroldo em entrevista par ao jornal *Diário do Nordeste*:

O Teatro Móvel, por exemplo, era um projeto do grupo. Foi a Comédia Cearense que pensou na ideia do circo para levar espetáculos aos bairros da periferia. Agora, a gente precisava do governo para ajudar a manter o programa, o que não aconteceu, por isso não vingou (SERRA, 2007, n. p).

No ano de 1979 o grupo retoma a ideia, mas dessa vez usando uma estrutura profissional de circo. Uma ampla programação foi desenvolvida visando à formação de público a partir de um repertório que compreendia espetáculos para crianças, adultos, shows e espetáculos folclóricos. O lançamento do projeto foi marcado pela presença do crítico Yan Michalski. Em matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* e citada na sexta edição da *Revista Comédia Cearense* o crítico fala que:

Acabo de assistir em Fortaleza à inauguração de um novo Teatro Móvel, um aperfeiçoamento do projeto original realizado com materiais resistentes. O local é simpático e bonito, e apesar das limitações de seu palquinho-picadeiro e do desconforto que a sua arquibancada propicia ao público, parece perfeitamente aproveitável como veículo de um teatro popular suscetível de levar espetáculos a áreas nas quais seria impossível a penetração de produções que exigissem um espaço cênico convencional [...]. (SERRA, 1980 *apud* MYCHALSKI, 1979).

Figura 6 - Imagem externa do Teatro Móvel



Fonte: acervo do grupo.

O Teatro Móvel sediou o curso de Crítica Teatral, ministrado por Yan Michalski, a III Mostra de Teatro Amador e espetáculos de outras companhias cearenses. Sua realização foi possível através do patrocínio do Serviço Nacional do Teatro, órgão vinculado ao Ministério da Educação e o apoio da prefeitura de Fortaleza, da Secretaria de Cultura e Desportos e da Universidade Federal do Ceará.

### **Os textos escolhidos para montagem**

Em suas primeiras montagens a Comédia Cearense encena os textos que naquele período também estavam sendo montados em São Paulo e no Rio de Janeiro e que podem ser considerados clássicos da dramaturgia para crianças no Brasil. O acesso a esses textos foi possível através de publicações como as *Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT) e a coleção de *Revistas do Teatro da Juventude* que o grupo recebia em seu espaço via correios.

Em um segundo momento, iniciaram-se as montagens a partir de textos escritos ou adaptados por autores cearenses e pelo próprio grupo. A quantidade de trabalhos remontados periodicamente pelo grupo, normalmente os contos como *Branca de neve*, *Cinderela*, *Chapeuzinho vermelho*, demonstram que há uma procura do público por um determinado

repertório. Porém ao analisar a *teatrografia*, organizada pelo grupo, percebemos que nos anos iniciais as adaptações eram baseadas nos contos, na literatura ao longo dos anos o texto passa a se basear nos desenhos.

As montagens de contos clássicos estiveram presentes diversas vezes na história do grupo. Sobre a opção de não montar um clássico, Hiroldo Serra, em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, disse: “A gente enfrenta uma pequena dificuldade quando o espetáculo não é conhecido das pessoas. Elas ficam falando que não conhecem a história e ao mesmo tempo ficam curiosas para conhecer” (SERRA, 2018, n.p.).

O espetáculo *A lenda do sapatinho de cristal*, adaptação livre de Emiliano Queiroz do conto *Cinderela*, foi encenado pelo grupo em 1958, 1966 e 1975. A primeira e a terceira montagem dirigidas por Haroldo Serra e a segunda montagem dirigida por B. de Paiva. O mesmo conto foi adaptado por Walden Luiz e encenado em 1991 e 1996, e nesse ano o espetáculo recebeu o nome de *Cinderela*. Em 2013, com adaptação de Hiroldo Serra, o grupo remontou o trabalho que se apresentou também no ano seguinte.

Sobre a remontagem desses contos e sua recepção, Hiroldo Serra diz que:

[...] os livros clássicos mundiais... eu observo que eles funcionam da mesma maneira nos anos 60, nos anos 70, nos anos 80 e nos anos 2000. Isso não quer dizer que você não possa acrescentar uma falazinha diferente, atualizar alguma coisa... porque os pais, e os professores e as escolas continuam usando o mesmo livro de sempre. Contando a história da mesma forma. Então, não há uma mudança nessas histórias, que vai atingir, no nosso caso do teatro”. (SERRA,2018).

Escrevendo e adaptando textos para o teatro infantil há mais de 20 anos, Hiroldo descreve um pouco sobre como as tecnologias impactaram na dramaturgia da cena. Segundo ele no início dos anos 2000 as crianças assistiam mais desenhos, a referência deixou de ser o livro, o conto tradicional e a história original, e aponta que a adaptação se dá, pois, a criança passa a ir ao teatro e não encontra os mesmos elementos. Então a partir dos anos 2000 as adaptações passaram a ser influenciadas pelos filmes e desenhos, não mais pelos elementos do texto. Ele exemplifica descrevendo:

“*O Chapeuzinho Vermelho* não precisa da gente fazer uma nova adaptação porque não apareceu um desenho da Disney que veio construir ou desconstruir ou inventar uma nova coisa.” (SERRA,2018).

Hiroldo percebe ainda outra mudança no espectador infantil. Segundo ele, as crianças hoje assistem mais séries, que tem outro formato, outra dinâmica e que isso reflete no espectador infantil, pois ele passa a ter outra construção estética, o que modifica o processo de montagem de um trabalho para crianças assim como seus elementos cênicos.

### Atividades de formação

As aulas em práticas teatrais estiveram, assim como a preservação da memória do grupo, entrelaçadas com as montagens teatrais. Ao me referir as ações de formação do grupo não irei me restringir somente às práticas de aulas teatrais em ambientes formais e não formais, mas também ao papel que exercem em relação à formação de atrizes/atores e outros profissionais teatrais na cidade de Fortaleza e no estado do Ceará. No ano de 1966 o grupo realizou o Curso de Informação e Prática Teatral e tem como resultado a montagem do espetáculo *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado.

Como escrito acima, a constituição central do grupo é familiar, porém durante a trajetória do grupo se percebe, em documentos, a presença constante de atores durante as encenações por vários anos. Muitos desses atores foram formados pelas atividades do grupo. Como desdobramento, esses atores migraram para outros grupos teatrais, televisão e cinema.

Outra prática que foi desenvolvida pela Comédia Cearense era abertura de processos seletivos de jovens atores para novas montagens, sendo válido tanto para atores adultos quanto para crianças. Durante a montagem do espetáculo *Mogli, o menino lobo*, três crianças se destacaram no papel central do espetáculo, em um modelo de revezamento as três crianças fizeram parte do elenco do espetáculo ficando em temporada.

Em contraponto com as ações de memória há poucos registros sobre as ações de formação do grupo. Ao se instaurar a *Casa da Comédia Cearense*, espaço cultural do grupo, as atividades de formação passaram a se desenvolver no local, de forma gratuita, sob orientação e supervisão de Hiroldo Serra. As atrizes e atores formados pelo grupo estiveram e ainda hoje estão no elenco dos espetáculos do grupo. As montagens realizadas como conclusão do ano de formação são apresentadas em mostras de teatro realizadas em Fortaleza. Nessas montagens os jovens se envolvem também com a construção dos objetos de cena, figurinos e às vezes na escolha e adaptação do texto.

Hiroldo é professor de teatro há mais de 30 anos em escolas particulares na cidade de Fortaleza. Na *Casa da Comédia* ele organiza oficinas e cursos que envolvem aulas de teatro para iniciantes e práticas de montagem. Ele é autor dos livros *Teatro na Escola, 2º Ato Teatro na Escola, 3º Ato Teatro na Escola e 4º Ato Teatro na Escola*, nos quais dispõe na íntegra alguns textos adaptados e encenados para crianças pela Comédia Cearense e também por seus alunos. Neles descreve sobre as escolhas da maquiagem, cenário, figurino e dispõe de fotos do processo de montagem e relatos da prática desenvolvida por ele. Embora essas práticas de cunho formativo tenham inserido vários artistas no cenário cearense e nacional, não

representam a sustentabilidade financeira do grupo. Essa experiência aproxima as crianças aos trabalhos do grupo, sendo uma ação importante para a preservação da memória do grupo junto aos jovens artistas e para romper o paradigma de acessibilidade entre teatro profissional e amador.



### 3 GRUPO ATRÁS DO PANO

Meu Deus do céu, qual a minha função nesse mundo? Você pensa isso. Qual a minha função social? Eu faço teatro, serve pra quê? Serve pra nada? Claro que você vai vivenciando isso você vai tendo os retornos eu até fico muito emocionada e falar porque foi o sofrimento, é um sofrimento você assumir ser um ator. (NACIF,2018).

#### Na linha do tempo

O Grupo Atrás do Pano foi fundado em 1981, em Belo Horizonte, a partir do encontro de quatro artistas plásticos – Paulinho Polika<sup>41</sup>, Sandra Braga, Luiz Nacif<sup>42</sup> e Márcio Lambert – no Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais<sup>43</sup>, em uma oficina ministrada por Álvaro Apocalypse<sup>44</sup>, na qual buscavam investigar a criação e confecção de bonecos em diálogo com as artes plásticas. Após essa oficina montaram o espetáculo *Ópera do bicão*<sup>45</sup>, e sem perspectiva de retorno financeiro, o grupo se desfez. Outros artistas como Sumaya Costa<sup>46</sup> e João Cristeli<sup>47</sup> fizeram parte do grupo ainda na década de 1980. Não houve outra montagem teatral no período, mas se inicia nessa fase as ações brincantes do grupo, que se intensificam quando Myriam Nacif e Paulo Thielmam passaram a integrar o grupo no final

---

<sup>41</sup> Paulinho Polika, bonequeiro, ator e diretor. Além de fundador do Grupo Atrás do Pano integrou o elenco do Grupo Galpão, que desenvolvia estudos sobre pantomima, mímicas, além do teatro de animação (BARRETO, 2008). Dirigiu o espetáculo *A Comédia da Esposa Muda (Que falava mais que pobre na Chuva)* retomando as apresentações na rua em 1986, permanecendo no grupo como ator por alguns anos (MOSTAÇO, 2017). Dirigiu o espetáculo de dança/teatro *Gotham City*, que foi um marco na trajetória do *Grupo Primeiro Ato*, tendo realizado turnê no exterior e 10 anos depois Marcela Rosa recebe o prêmio de Melhor Bailarina no Brasil (SIRIMARCO, 2009). E na sequência Paulinho Polika funda com outros artistas o *Grupo Armatrix* permanecendo no grupo por cinco anos.

<sup>42</sup> Sandra Braga e Luiz Nacif são artistas plásticos. Com a saída do grupo dedicou-se a produção de joias e peças artesanais de cerâmica.

<sup>43</sup> O Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) é realizado há 51 anos no estado de Minas Gerais. Sua primeira edição foi em 1967 na cidade de Ouro Preto. Um grupo de professores da Escola de Belas Artes, dentre eles Alvaro Apocalypse, Berenice Menegale, José Adolgo Moura e Júlio Varela, estavam à frente da organização. As trocas propiciadas durante o evento contribuíram para formação de grupos como Galpão, Corpo, Atrás do Pano, Uakti e Oficina Multimídia

<sup>44</sup> Álvaro Apocalypse, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Criador e fundador do *Grupo Giramundo*.

<sup>45</sup> O espetáculo tratava de temas como agroecologia. O personagem principal, Seu Pepino, era um agricultor que plantava suas sementes, estas eram comidas por Bicão.

<sup>46</sup> Sumaya Costa iniciou como aluna do Palácio das Artes, tendo posteriormente atuado em peças montados pela instituição. Foi atriz do *Grupo Galpão*, atuando em três espetáculos. Atuou em diversos trabalhos na capital mineira e fundou junto a João Cristeli a Associação de Teatro de Bonecos de Minas Gerais.

<sup>47</sup> João Cristeli atuou no espetáculo *Arlequim Servidor de Tantos Amores* do *Grupo Galpão* entre os anos de 1985-1986. Atualmente trabalha como professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

dos anos 1980. Nesse período eles montaram o espetáculo de bonecos chamado *Teatro móvel*, ainda sob direção do Paulinho Polika. No mesmo período o grupo fez parte da Escola Tangran<sup>48</sup>, ministrando aulas de teatro e foi nesse período que Paulinho Polika, depois da estreia do espetáculo, deixa o *Atrás do Pano* e se dedica a formação do *Armatrux*<sup>49</sup>.

Figura 7- Intervenção brincante, 1989



Fonte: acervo do Grupo Atrás do Pano.

Apenas Myriam Nacif e Paulo Thielman permaneceram no grupo e começaram a desenvolver pesquisas que se alinham ao teatro para crianças, ao teatro de bonecos e as brincadeiras. Segundo Myriam, a formação artística de Paulo Thielman é pautada em um teatro político, o que trouxe outro olhar para os trabalhos:

[...] o Paulo tinha essa experiência com o teatro mais revolucionário, um teatro mais panfletário talvez, não sei se panfletário, um teatro de movimento, político, um trabalho de teatro e dança. Então era bem interessante a gente juntar porque o Atrás do Pano tinha uma linguagem mais inocente, trabalhar muito para criança com brincadeira com teatro de bonecos e aí a junção das duas coisas permitiu a gente avançar nessa questão da consciência de onde que esse trabalho da brincadeira do jogo, da criação lúdica é também político. Então eu acho que a gente conseguiu juntos associar um pouco essas coisas”. (NACIF, 2018).

<sup>48</sup> Em depoimento para a Enciclopédia Itaú Cultural, Paula Manata, uma das fundadoras do grupo *Armatrux*, diz que: “A escola Tangram foi precursora de uma escola de artes integradas, com música, dança, bonecos e atuação [...]. A proposta era oferecer uma formação a partir das interfaces entre estas artes.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo384888/armatrux>. Acesso em: 23 de abril de 2019.

<sup>49</sup> Grupo de teatro mineiro fundado em 1991. Segundo informações disponíveis na Enciclopédia Itaú Cultural, o grupo “se caracteriza pela pesquisa de linguagem circense, formas animadas, música, dança, teatro físico e teatro de rua”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo384888/armatrux>. Maiores informações em: <http://armatrux.com.br/>. Acesso em 23 abril de 2019.

Com a nova formação o grupo estreia em 1994 o espetáculo *Tem de tudo nessa rua*, dirigido por Rodrigo Campos, adaptado da obra de Marcelo Xavier. Nesse mesmo ano integrou a programação do FIT-1994<sup>50</sup>, sendo premiado como melhor espetáculo local. No ano de 1996 participou em Florianópolis do Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo<sup>51</sup> recebendo os prêmios de melhor cenografia e melhor espetáculo pelo júri popular. Essa experiência sob a direção de Rodrigo Campos rendeu ao grupo uma participação em outro trabalho dirigido por ele dentro de um edital do Palácio das Artes<sup>52</sup>, em comemoração aos 100 anos de cinema.

Entre 1994 e 2004 grupo não realizou outras montagens, mas manteve atividades artísticas pautadas no brincar e no teatro. Foram intervenções cênicas realizadas em eventos públicos e privados, iniciando os trabalhos em arteeducação.

“*Calma, deixa o trabalho começar e depois você avalia*”, foi a resposta dada por Myriam ao funcionário de um shopping que havia contratado os trabalhos do grupo para um evento, mas que ao chegar no local não concordou com a estética proposta. A ação solicitada previa a decoração e a vivência da Páscoa, provavelmente com coelhos de pelúcia e ovos de chocolate. Havia um coelho, que tinha uma casa e um penico, ele recebia as crianças e contava uma história. Envolvidos, crianças e atores percorriam juntos os corredores do shopping encontrando outros personagens como o Seu Noura, que comia e compartilhava suas cenouras cruas em uma perna de pau.

No ano seguinte a ação se desdobrou. Desenvolveram uma apresentação com participação de Marcelo Xavier de modo a integrar literatura e teatro. Para isso os atores precisaram das crianças jogando junto à cena para que a ação acontecesse. Novamente o shopping foi tomado por crianças e coelhos. Intervenções como essas foram fundamentais para consolidação do que hoje vem a ser o cerne das atividades do grupo, que consiste em uma releitura dos jogos e tradições da infância e da cultura popular brasileira sempre com um olhar voltado para a criança.

---

<sup>50</sup> FIT – é a sigla para Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte. O evento acontece desde 1994 na cidade de forma bianual.

<sup>51</sup> O Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo é organizado pela prefeitura municipal de Florianópolis, através da Fundação Cultural Franklin Cascaes e acontece anualmente. Em 2019 está prevista a 24ª edição.

<sup>52</sup> O Palácio das Artes faz parte da Fundação Clóvis Salgado, que por estar vinculada a hoje Subsecretaria de Cultura de Minas Gerais. Localizado na principal Avenida de Belo Horizonte, possui espaços culturais como teatros e galerias e um centro de formação artística. Sendo também responsável por editais de fomento as artes.

Figura 8 - Intervenção brincante, 1998



Fonte: acervo do Grupo Atrás do Pano.

Na década seguinte, muito fértil sob o ponto de vista da montagem de espetáculos, estrearam quatro trabalhos, sendo três para crianças e um adulto, o único espetáculo adulto do grupo, mas pautado nas memórias de uma criança. Dos espetáculos para a criança, três permanecem até hoje em cartaz. São eles: *A toalha mágica*, circulando há 15 anos; *Histórias cantantes*, com 13 anos e a ação teatral *Rua de brincar*, há 12 anos no repertório do grupo. No ano de 2005 o grupo inaugura em Nova Lima, cidade metropolitana de Belo Horizonte, a *Casa de Cultura Atrás do Pano*, intensificando as atividades de formação e atuando na comunidade onde está inserido. No ano de 2012 realizou sua montagem mais recente, *Por parte de pai*<sup>53,54</sup>, que foi adaptada por Carlos Rocha<sup>55</sup> a partir da obra do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queiroz e dirigido por Epaminondas Reis<sup>56</sup>. Ao todo, durante os 37 anos, foram sete espetáculos<sup>57</sup>, sendo seis para crianças.

<sup>53</sup> Além de Myriam Nacif e Paulo Thielmam o elenco também era composto por Antônia Claret, no papel de Antônio e Guda Coelho como Padre Libério.

<sup>54</sup> Curiosidade: foi o espetáculo que mais assisti na vida, creio que forma 14 apresentações. Acho um belo trabalho de direção, de atores e um cenário que remete muito o interior de Minas Gerais, onde fui criada. Chorei e choro todas vezes.

<sup>55</sup> Carlos Rocha é um dos idealizadores do Festival Internacional de Palco e Rua de Belo Horizonte. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Carlos Rocha “diretor, produtor, iluminador e preparador corporal. Participa de montagens que são marcos da produção teatral da capital mineira desde a década de 1980.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa518480/carlos-rocha>. Acesso em: 01 jun. 2018.

<sup>56</sup> Fundador do Trama Teatro, 1998, ator e diretor.

<sup>57</sup> *Opera do Bicão*, 1982; *Teatro Móvel*, 1990; *Tem de tudo nessa rua*, 1994; *A toalha mágica*, 2004; *Histórias cantantes*, 2006; *Rua de brincar*, 2007 e *Por parte de pai*, 2012.

Sobre as montagens para crianças descrevo abaixo, mas aqui detenho algumas palavras sobre o espetáculo *Por parte de pai* e sobre o autor, nascido no interior de Minas Gerais, na cidade de Papagaios. Sua obra compreende mais de 40 livros, dentre eles livros e contos para infância e juventude. Integrante do Movimento por um Brasil Literário, Bartolomeu Campos de Queiroz é autor do *Manifesto por um Brasil literário*. Em “Por parte de pai (1995) assumidamente como autobiográfico, as narrativas convocam afetos e imaginários de que nasce a reflexão” (YUNES, 2013, p. 128), Bartolomeu descreveu um período da sua infância na casa dos avós, marcada entre outras coisas pelas paredes escritas pelo avô.

Figura 9 - Elenco e cenário da peça *Por parte de pai*



Fonte: Portal Primeiro Sinal, 2019. Fotógrafo: Diego Sá

Apesar de não ser um trabalho destinado às crianças, o grupo parte da adaptação de uma obra literária infanto-juvenil, no qual a direção e a dramaturgia conduziram o trabalho sob o ponto de vista da criança, Antônio. Segundo Myriam, o grupo opta pela montagem, pois:

[...] quer falar para o adulto da criança. Então, a gente usou a criança como intermediadora dessa história, desse processo. O espetáculo é narrado por um menino que conta da vida dele, da experiência de menino, das suas dores, das suas alegrias contando isso para um adulto. (NACIF,2018).

O espectador é tocado não só pelas cenas que convidam os olhos a adentrarem a uma casa interiorana mineira, mas, também, pelos cheiros e sabores proporcionados. O público, ao entrar pela plateia, sente o cheiro de quintal que invade as narinas pelas folhas de ervas espalhadas e pisoteadas pelo chão. No palco, folhas secas, elas soam como barulhos dos caminhantes das ruas ainda sem calçamento. Durante a peça, o espectador ficar imerso no cheiro de café passado no bule que é servido junto ao biscoito de polvilho assado. Sentimos o odor da loção pós-barba do avô e do ovo que faz a gemada. Por fim, nossos olhos veem e nossa boca saliva com a galinhada servida no jantar que tem como sobremesa a marmelada.

No final do espetáculo a plateia é convidada adentrar na casa, ver as memórias de Bartolomeu pelo cenário, saborear a galinhada<sup>58</sup> e relembrar sua infância.

Diante disso o grupo se destacou no cenário teatral mineiro ao receber os prêmios de Melhor Espetáculo e Melhor Cenário<sup>59</sup> para Paulo Thielmann, do Prêmio Usiminas – Sinparc 2012<sup>60</sup>. No mesmo ano o trabalho foi contemplado pelo Prêmio Myriam Muniz, categoria circulação, e se apresentou nas cidades onde Bartolomeu Campos de Queiroz morou ou teve algum vínculo afetivo e em Aracaju, cumpriu temporada e ministrou oficina. Mesmo não sendo destinada a criança, a montagem colocou a criança em primeiro plano, nesse caso demonstrando as experiências alegres e traumáticas de Antônio que é a memória de Bartolomeu.

Uma pausa. Enquanto descrevo os parágrafos acima, Julia, a menina do início dessa dissertação, que agora sabe ler, disse-me: “*Por parte de pai*, espero que eles não tenham aposentado esse espetáculo. É tão bonito, né mãe.” Sim, a experiência dela como espectadora passa pela minha, característica que demonstra como o adulto que leva a criança ao teatro é importante na formação de público.

De volta. Uma das ações mais relevantes na trajetória do grupo são os trabalhos de formação desenvolvidos com crianças, jovens, professores e mestres da cultura popular brasileira em parceria com prefeituras e empresas privadas. Nessas formações o fazer teatral é instaurado a partir do jogo e da brincadeira, que se tornaram nos últimos anos, principal foco de atuação do grupo.

### **Sobe e desce ladeira e o entorno**

Desci a ladeira ouvindo os pássaros, algumas vezes esquilos e saguis atravessavam o caminho e vendo as folhas das árvores com a serra ao fundo eu chego a *Casa de Cultura Atrás do Pano*, fundada em 2005, no bairro José de Almeida<sup>61</sup> na cidade de Nova Lima. A bela e espaçosa sede cercada por muito verde, tem vista para montanhas da Serra da Piedade e está localizada em uma área limítrofe entre dois bairros economicamente diferentes: o bairro

---

<sup>58</sup> Quando as apresentações acontecem na Casa de Cultura Atrás do Pano, os espectadores podem permanecer no local e jantar uma típica galinhada mineira.

<sup>59</sup> A parede que compõem o cenário tem criação de Máximo Soalheiro, tipografista e ceramista.

<sup>60</sup> O Sinparc é o Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais que premia anualmente artistas, técnicos e espetáculos estreados que se destacaram no ano. Apesar de a premiação acontecer desde 1995, quando ainda era Amparc, o nome varia considerando a empresa patrocinadora dos prêmios. No ano de 2012, a empresa patrocinadora era a Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A (Usiminas), empresa de siderurgia mantenedora do Instituto Cultural Usiminas.

<sup>61</sup> O bairro José de Almeida é uma das comunidades mais carentes de Nova Lima. Sem informação sobre o PIB.

José de Almeida, um dos bairros mais carentes da cidade, e o bairro Ouro Velho Mansões, de classe média alta. Se você ligar agendando uma visita, ou marcando uma reunião com o grupo, será recebido com café fresco e quitutes ao lado de um fogão de lenha.

Figura 10 - Integrantes do grupo: Paulo Thielmann e Myriam



Fonte: foto feita pela autora, 2018.

A sede foi construída em um terreno em declive, com recursos oriundos dos eventos realizados pelo grupo na década de 1990 e recursos pessoais anteriores. No primeiro nível está a parte administrativa do grupo, na qual fica uma sala na parte dianteira que serve como escritório e sala de reunião, e uma sala na parte traseira com acervo de figurinos e cenários, biblioteca e materiais para oficinas. Logo no andar de baixo há um salão fechado com banheiro e um espaço aberto utilizado para as atividades práticas.

Figura 11 - Casa de Cultura Atrás do Pano



Fonte: Redes Sociais do Grupo Atrás do Pano, 2019.

Figura 12 - Espaço aberto e espaço fechado para atividades



Fonte: redes sociais do Grupo Atrás do Pano, 2019.

Descendo um pouco o terreno, bem ao lado do pé de urucum, está a cozinha com fogão à lenha e um amplo espaço multiuso com banheiros que recebe tanto as oficinas e seminários quanto os espetáculos teatrais.

Figura 13 - Espaço multiuso



Fonte: redes sociais do Grupo Atrás do Pano, 2019.

Abaixo do espaço multiuso há uma casinha para as crianças e um espaço menor que também é utilizado nas atividades realizadas na sede.

Figura 14 - Casinha para crianças



Fonte: redes sociais do Grupo Atrás do Pano, 2019.

Toda esta infraestrutura faz da *Casa Cultural Atrás do Pano* um espaço acolhedor e repleto de possibilidades para construções e experimentações artísticas. O espaço funcionou durante um tempo como apoio a escola municipal localizada a alguns metros, o segundo turno da escola. As Figuras de 11 a 14 demonstram a estrutura física do espaço que em nada se assemelha as construções arquitetônicas de uma escola, mas que acolhe gratuitamente crianças do entorno para ações culturais.

Na epígrafe que abre este capítulo está um trecho do depoimento de Myriam Nacif para esta pesquisa, descrevendo um pouco sobre as dificuldades que perpassam o fazer teatral. A manutenção do espaço e artística se deve, entre outras coisas, à Lei de Incentivo a Cultura de Minas Gerais e mais recentemente à Lei de Federal de Incentivo a Cultura através do patrocínio de empresas públicas e privadas por esses mecanismos.

Em 2007 o Atrás do Pano foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz, com o projeto *Ator Cidadão*, realizando tanto na sede quanto no teatro municipal da cidade, cursos, oficinas e apresentações. Esse prêmio foi o primeiro que proporcionou, através da realização das ações culturais na sede, uma aproximação o grupo da comunidade onde está inserido. A procura pelos cursos demonstrou que havia uma demanda reprimida por parte da população e dos jovens por ações culturais.

Em 2008 inseriram e aprovaram a manutenção desse projeto junto à Lei Estadual de Incentivo à Cultura<sup>62</sup>, o grupo passou a realizar ações que compreendiam aulas de teatro, circulação de espetáculos e ações brincantes no interior do estado. Além dos cursos de iniciação teatral e seminários, o grupo passou a fomentar de forma mais intensa ações vinculadas ao teatro infantojuvenil.

Nos últimos 10 anos o grupo mantém em sua estrutura fixa um produtor cultural, um auxiliar financeiro e um assessor de comunicação. A incorporação desses profissionais junto aos artistas aconteceu por compreenderem que com a chegada de novos mecanismos de incentivo à cultura, outra estrutura de constituição de grupos teatrais era necessária. A gestão é realizada por Myriam Nacif, que junto a outros profissionais realiza cursos de capacitação em elaboração de projetos e gestão cultural.

O grupo compreendeu e adaptou as novas formas de financiamento da cultura, mas preservou as características artísticas iniciais: o trabalho para crianças através da brincadeira e cultura popular. Em entrevista, Myriam me conta que logo após a primeira montagem em 1981, parte do grupo se desfez

Por causa das dificuldades da vida de cada um. As pessoas não ganhavam dinheiro, na época não tinha lei incentivo e montar um espetáculo era uma labuta. E eles se lembram até de um detalhe que eles comentaram muito comigo, assim que saíram do espetáculo que tinham trabalhado ,tinha que pagar a casa, tinha que pagar não sei o que ,pagar o porteiro, pagar bilheteiro eles não tinham dinheiro para pegar ônibus aí eles desistiram do teatro principalmente Luiz e a Sandra, eles abandonaram. O Paulinho continuou com os bonecos, com Teatro de Bonecos. (NACIF,2018).

Na década de 1980 a sustentabilidade dos artistas e do grupo era oriunda de ações brincantes realizada em praças ou contratações particulares. Nos anos 1990 o grupo venceu a concorrência em um edital privado com um trabalho chamado *Teatro móvel*<sup>63</sup>. A proposta contemplada previa a circulação dos espetáculos usando um carro adaptado como palco. O espetáculo chegou a ser montado pelo grupo, mas, com o confisco da poupança realizado pelo Plano Collor<sup>64</sup>, o dinheiro que seria utilizado para execução do trabalho foi retido pelo governo, e o espetáculo então se tornou um espetáculo de bonecos para a rua.

---

<sup>62</sup> Desde 2008 o grupo tem como patrocinador a empresa Arcelor Mittal, empresa no ramo da siderurgia. E nos últimos anos o grupo conta também com o patrocínio da Cemig, empresa fornecedora de energia elétrica no estado de Minas Gerais.

<sup>63</sup> Mesmo nome do trabalho desenvolvido pela *Comédia Cearense* nos anos 70 e 80.

<sup>64</sup> Quando Fernando Collor de Melo assumiu a presidência os índices de inflação estavam altos, cerca de 2.000% ao ano. Uma das medidas tomada pelo governo foi bloquear as poupanças que apresentavam em conta valores superiores a 50 mil cruzados. O valor seria remetido ao Banco Central. A ideia parte da retirada do valor em circulação, reduzindo o poder de compra e controlando a inflação. Mais informações em:

Figura 15 – Espetáculo *Teatro móvel*



Fonte: acervo do grupo.

As ações brincantes do grupo abrem possibilidades para realização de eventos na qual a associação entre teatro e brincadeira permaneceu com predominância.

Considerando o brincante como:

[...] o participante de espetáculos populares que na antropologia teatral possui qualidades cênicas próximos às do ator performático. Esses espetáculos também são denominados por seus integrantes de brincadeira ou “brinquedo”. Etimologicamente, brincante é aquele que brinca. Por isso, mais do que apresentar ou representar, o brincante literalmente brinca, no sentido de divertir-se literalmente, ele e seu público, ambos fazendo parte da brincadeira.

No espetáculo a ação ganha o primeiro plano e, portanto, vive-se a própria ação. Mesmo que existam personagens fixas nos folguedos (num sistema de distribuição e regulação de papéis semelhante à *Commedia dell'Arte*), o brincante coloca a si mesmo em cena [...]. (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 25).

O *Atrás do Pano* faz uso do brincar na concepção dos seus trabalhos levando ao público uma proposta cênica que só acontece mediante a participação do espectador no jogo, na ação cênica. Ao longo dos anos o grupo aprimorou, sendo esse seu diferencial na atuação dos trabalhos com criança.

A sustentabilidade financeira dos artistas veio a partir dessas ações. Dessa forma, em 1994 estreou o espetáculo *Tem de tudo nessa rua*, dirigido por Rodrigo Campos e adaptado da obra de Marcelo Xavier.

Engajados na proposta da teatralidade a partir do brincar, entendem que ocupar esses espaços desloca a criança do lugar de consumidora e possibilitam o acesso a arte. A visão do grupo foi descrita por Myriam:

[...] um shopping é lugar de compras, mas que a gente tinha ali um espaço muito forte, um terreno fértil para trabalhar com a questão do afeto porque os meninos tinham para aquele lugar ali e não tinha onde a criança brincar. Então a gente transformava os espaços muitas vezes estacionamentos de shopping, a gente tapumava e dentro deste tapume fazia cenários e nesse cenário, fazíamos brincadeiras de rua junto com o teatro. Sempre tinham os personagens que recebiam as crianças para entrar nessa história e a história era o brincar. O brincar espontâneo, o brincar livre, o brincar em roda, o encontrar com os amigos. A gente foi desenhando o teatro a partir dessa história. A gente começa a entender que o teatro, para nós, ele começa a ser muito mais potente na questão do encontro do que do espetáculo somente. O espetáculo é importantíssimo. A gente acha que a gente como ator tem que estar em exercício cênico porque senão não faz sentido, mas esses exercícios cênicos nos trouxeram esse outro olhar para o que o teatro pode fazer em relação às pessoas. (NACIF,2018).

Com isso, as parcerias com a administração pública aos poucos foram se consolidando tanto com a Secretaria de Municipal de Cultura quanto com a Secretaria Municipal de Educação, abrindo possibilidade de atuação na cidade. Durante algum tempo, o grupo recebeu as crianças como contra turno escolar oferecendo aulas de música, teatro e artes plásticas.

No ano de 2011 a *Casa Cultural Atrás do Pano* se tornou o *Ponto de Cultura - Roda Cultural* e passou a abrigar por quatro anos aulas de teatro, percussão<sup>65</sup>, musicalização e rodas de brincadeiras. Outra ação desenvolvida junto à comunidade, viabilizada tanto pela parceria com a prefeitura quanto pelo apoio do governo federal por meio do programa Cultura Viva - Ponto de Cultura, foi a criação de um bloco de carnaval, 2012, chamado *As grandes figuras*<sup>66</sup> (insiro como nota de rodapé um documentário sobre as ações que envolvem o bloco).

O bloco partiu da construção de bonecos gigantes que desfilou entre os anos de 2012 e 2015 pelas ruas do centro da cidade durante os festejos. As ações de confecção dos bonecos e mobilização da comunidade iniciavam ainda no ano anterior ao desfile. Juntos comunidade e

<sup>65</sup> Foi formado um bloco de maracatu chamado Bateia. Nos dias de ensaio o bloco recebia pessoas da cidade e da capital.



<sup>66</sup>

grupo, decidiram quais pessoas seriam as escolhidas como as “grandes figuras” estes tiveram sua história pesquisada e receberam as homenagens que resultou na construção de dois bonecos por ano, confeccionados pelo bonequeiro Paulinho Polika em conjunto com crianças e jovens do bairro.

As crianças, os alunos da Escola Municipal Harold Jones se envolveram em todas as etapas de produção e organização. Foram homenageados: o engenheiro inglês Dr. Peter Lund, que dá nome a rua que liga os bairros José de Almeida, Ouro Velho e Ipê (bairros próximos, mas a rua tem seu nome alterado em cada um dos bairros sendo respectivamente: Dr. Lunds, Dr. Lund e Dr. Lundes); a cozinheira Ana, que trabalha junto ao grupo; o também engenheiro inglês que dá nome à escola municipal do bairro, Harold Jones; o Sr. José João, que integra a fanfarra do bairro; a pasteleira Judith, que ainda vende seus pasteis aos finais de semana; D. Iracema e o José de Almeida que dá nome ao bairro.

Após a eleição das pessoas, o passo seguinte foi auxiliar Paulinho Polika nas etapas de confecção dos bonecos. As portas permaneciam abertas nesses meses, o trânsito de pessoas ficava livre no espaço para que os interessados pudessem contribuir moldando, lixando, empapelando, pintando e pensando figurinos e adereços. As ações incluíam ainda a criação de um samba enredo sobre os homenageados. O bloco, que iniciava os trabalhos em dezembro do ano anterior, contemplava como ação oficinas de percussão e maracatu, de construção de adereços, feijoadas ao som de sambas tradicionais brasileiros, criação e gravação do samba enredo e, no dia do desfile, deslocavam-se para o centro da cidade, ocupando a principal avenida com os gigantes bonecos por dois dias de desfile. O bloco gerava empregos temporários para a comunidade e oferecia gratuitamente acesso à cultura e ao lazer.

No documentário disponível na *internet*, Paulo Thielmann fala sobre a interdisciplinaridade do projeto, que “envolve a história, envolve a produção de texto, a pesquisa e formação de identidade cultural, de resgate, formação de cidadania” (O CARNAVAL D’AS GRANDES FIGURAS, 2014).

Figura 16 – Bloco *As Grandes Figuras*



Fonte: redes sociais do Grupo Atrás do Pano, 2019.

Os moradores e as crianças do bairro de classe média alta, também próximo ao grupo, envolvem-se pouco nas ações culturais, mas estão mais presentes em dias de apresentação ou eventos com cobrança de ingresso.

Tem eventos que a gente já produziu e que há o encontro das duas comunidades, que era o que a gente sempre sonhou. Quando os moradores dos bairros se encontram aqui é muito interessante, mas seria maravilhoso se a gente pudesse focar nisso, mas a gente não consegue... Às vezes rola um certo estranhamento, nós gostaríamos imensamente de trabalhar estas questões. Que o teatro fosse uma casa para todos de fato, onde ninguém se sentisse estranho estando com o outro. Mas acontece, flui é superlegal as pessoas assistem juntos aos espetáculos. É muito importante, né. Agora é uma coisa que a gente tinha que ter mais tempo para dedicar. Trabalhar isso. Aqui foi uma região que tem muito condomínios e os condomínios ficam colocando cancelas, então o Atrás do Pano é o lugar da não cancela, todo mundo pode entrar, quem mora nas cancelas e quem é impedido de passar pelas cancelas. É muito bonito isso, eu acho que isso reflete nos eventos e é nosso papel. Os meninos da comunidade se sentem muito em casa aqui no Atrás do Pano. (NACIF,2018).

Além do envolvimento artístico com as comunidades, o grupo envolve-se em ações políticas do município, do bairro e, pela proximidade com Belo Horizonte também no estado. Foram membros do Conselho Municipal de Cultura, professores, por determinado tempo coordenadores do Curso de Iniciação Teatral no Teatro Municipal Manoel Franzen de Lima e participam de reuniões junto a artistas locais para fomento as artes.

O lugar da “não cancela”. Os trabalhos realizados pelo grupo demonstram a relevância da manutenção dessas ações não só pelo fazer artístico, mas pela contribuição social e econômica. O teatro como lugar do encontro. Como assembleia. Como ato político.

**Nós brincamos  
ele brinca.  
tu brincas,  
O teatro para crianças: eu brinco,**

O grupo apresenta aspectos que aproximam o teatro e o brincar. Depois dos anos 1990, com a presença de Myriam Nacif, essas características passaram a guiar as ações do grupo tanto nos espetáculos quanto nas outras ações do grupo. O brincante é um profissional importante no grupo, pois:

A brincadeira, ela é a detentora da liberdade. Sem ela não há construção da liberdade, sem ela não há construção do respeito, a construção da calma. Tudo passa, tudo começa na brincadeira. Eu acho que a gente vai entendendo as questões nossas na brincadeira e, principalmente é uma coisa que eu tenho aprendido de alguns anos para cá, com um parceiro nosso<sup>67</sup>, a questão da criança e o brincar espontâneo, de brincar livre, na natureza. (NACIF,2018).

Todas as escolhas do grupo são pensadas considerando a criança. Ela é espectadora, provocadora, influenciadora e o brincante. O teatro para crianças concebido pelo grupo ultrapassa a relação frontal entre palco x plateia, adentrando pela teatralidade presente em outras ações. Com isso o grupo aproxima suas ações da tradição popular de teatro de rua e a utilização dos espaços não convencionais se afastando do teatro concebido no ocidente.

Sobre os trabalhos concebidos nesse molde o grupo desenvolveu *A toalha mágica* (2004) e *Histórias cantantes* (2006), ambos influenciados pela cultura popular. O espetáculo *A toalha mágica*, sob direção e adaptação de Carlos Rocha, nasceu a partir de um conto oral que permeia a infância de Myriam. No ano de 2008 o espetáculo recebeu o Prêmio Cena Minas na categoria Formação de Público, com recursos para circulação do trabalho pelo estado de Minas Gerais e segue em cartaz até os dias atuais.

O outro trabalho, *Histórias cantantes*, leva para o jogo tradicional e convida as crianças a jogarem e cantarem as brincadeiras tradicionais brasileiras. Eu presenciei nove sessões desse trabalho durante um festival literário na cidade de Ipatinga (MG). O teatro tem capacidade para 724 lugares e em todas as apresentações comportou sua lotação máxima por meio de uma parceria com as escolas da cidade. Foi algo que me tocou muito, pois em todas as sessões elas jogaram com o grupo, a distância que separava o palco da plateia parecia não existir. Em

---

<sup>67</sup> O parceiro a quem Myriam se refere é Roque Antônio Soares Júnior, conhecido como Roquinho. Ele é mestre brincante, investiga e registra há 20 anos brincadeiras infantis em contato com a natureza. Mais informações sobre o trabalho desenvolvido por Roquinho no link: <https://mapadobrinca.folha.com.br/mestres/roquinho/>.

determinadas cenas as crianças sobiram até o palco, com todo aparato cênico montado, e participaram do espetáculo como se estivessem brincando no quintal de suas casas. Em cena somente três atores. A música executada ao vivo por eles era acompanhada somente por dois instrumentos: um tambor e de um violão. Pude assistir ao espetáculo em 2014, 2016 e 2018. Em todos era perceptível a absorção da criança pelo acontecimento cênico, elas eram espectadoras ativas da cena.

Nossos corpos dizem muito sobre nós. Quando sou plateia de um espetáculo para crianças gosto de observar como os corpos infantis reagem ao que acontece no palco. As apresentações do espetáculo *Histórias Cantantes* em Ipatinga demonstraram um padrão de comportamento que passei a observar em todos os espetáculos em que a criança está como espectadora. Quando elas chegam e sentam em sua poltrona percebem o local onde se sentam, percebem o espaço vago entre as proporções de seus corpos e as dimensões da cadeira. O espetáculo começa e há duas formas de sentar uma na qual o corpo está totalmente apoiado na cadeira e outra quando as costas se descolam do encosto. Esse descolar as costas acontece quando a criança se impressiona com o que vê ou com o que assiste no palco. Quando imersas no acontecimento cênico poucas vezes seus corpos buscam o apoio do encosto. Isso pode acontecer no momento em que as cortinas se abrem ou ainda durante a cena. É esse descolar as costas que procuro ver nas crianças quando sou espectadora do mesmo espetáculo que eles.

Figura 17 – Espetáculo *Histórias cantantes* em Ipatinga (MG).



Fonte: redes sociais do Grupo. Fotografia: Nilmar Lages, 2019.

Ainda, sobre os trabalhos do grupo, há o trabalho *Rua de brincar*, que desde 2007 ocupa espaços amplos durante algumas horas e a criança, sozinha ou acompanhada, brinca

junto aos atores e outros brincantes com cantigas de roda, construindo bonecos, confeccionando brinquedos e é finalizado com uma vivência musical.

Myriam relatou em trechos da entrevista que o ideal, pensando em formação do espectador, seria acompanhar o *Rua de brincar*, no dia seguinte o *Histórias cantantes* e, por fim, assistir *A toalha mágica*. O espectador teria vivenciado o fazer teatral em três estágios culminando na cena: o primeiro brincando e criando com o grupo, o segundo sendo convidado a fazer parte de trechos do espetáculo e por fim assistir a um espetáculo.

Trabalhando nas décadas de 1980,1990,200 e 2010, quatro décadas com crianças, indagado ao grupo se há diferença entre as crianças espectadoras da década de 1980, 1990 para as crianças de hoje. Myriam Nacif responde abrindo outra oportunidade de análise.

Existe uma diferença da criança da cidade da década de 80 e 90 para criança de hoje... Mas o que a gente percebe é que não há, é engraçado, não há nenhuma diferença na aceitação do trabalho... Então a gente percebe...que... precisa mudar muitas vezes, a questão estética, porque também o olhar da criança, a estética muda. Então a gente precisa acompanhar um pouco esse processo às vezes a dinâmicas, às vezes o tipo, o personagem que se cria. Até, também, no próprio trabalho do ator a gente desenvolve outras estéticas, outro corpo, outra visão de teatro. Então a gente precisa também alimentar esse novo caminho do próprio ator, mas a criança em si, ela é a mesma...agora é muito nítido a diferença da criança do interior para criança da cidade... aceita-se a proposta com mais rapidez da criança do interior do que da criança da cidade. (NACIF,2018).

O apontamento acima incita outras reflexões como a disponibilidade de participar do jogo entre as crianças do interior, as festividades da cultura popular ainda latente, os rituais cênicos religiosos em contraponto com o cercamento da vida nas grandes cidades. As ações desenvolvidas com as crianças pelo grupo *Atrás do Pano* demonstram a potência dessa ação como sensibilizadora e potencializadora do fazer teatral e que podem ser levadas para cidades interioranas sem grandes choques culturais.

Reside no brincar, especialmente no brincar imaginativo, as sementes da teatralidade. Contar histórias para as crianças fazendo vozes; brincar junto em um teatro de fantoches; esconder-se e ser achado; desenhar figuras, recortá-las e colá-las em palitos de sorvete, para narrar um pequena situação familiar ou extra cotidiana... são atitudes de agachamento: maneiras de estar perto da criança mesma, compartilhando a capacidade humana da imaginação comungada em maneiras de brincar. (MACHADO, 2014, p. 6).

As ações pedagógicas do grupo abrangem o aspecto apontado por Machado, o grupo tece uma relação de cumplicidade ao participar do jogo proposto pela criança é a partir dessa comunhão entre ator/criança/brincadeira que se estabelece oportunidades para o desenvolvimento das ações teatrais sem que a criança e o jovem sejam evadidos de sua cultura de origem, pelo contrário ela que impulsiona o fazer teatral.

Aponto que essa é uma concepção pedagógica estabelecida pelo *Atrás do Pano* ao sugerir outras práticas de fazer e ver teatro. Essas práticas, pautadas na experiência, sendo mapeadas e compartilhadas, abririam espaços para propagação entre professores e estudantes de teatro.

### **Atividades de Formação**

Um das características do grupo são as ações de arte-educação e formação. Em um material de divulgação o grupo diz que “Acreditando que para a formação de público e apreciadores das artes, o exercício deve ser iniciado a partir de uma formação básica onde a educação é o pilar desta transformação” (ATRÁS DO PANO, 2014).

A atuação do grupo busca então, um diálogo próximo entre arte e educação e as parcerias entre as secretarias de educação e cultura. Entre professores e alunos, adultos e crianças. Como na sede do grupo em alguns momentos as ações acontecem simultaneamente, tendo aula em um piso e ensaio em outro, o processo possibilita o contato com o teatro em todas as suas dimensões.

No ano de 2007, devido a aprovação no Prêmio Funarte – Myriam Muniz de Teatro, o grupo desenvolve o projeto Ator Cidadão, que além das aulas de iniciação teatral e apresentação de espetáculos, abrangeu o seminário “O teatro Épico e Dialético e a Formação do Ator Cidadão”<sup>68</sup>, cujo resultado foi o espetáculo *Os dois lados da moeda: o ouro enriquece e a silicose adoece*, uma crítica à prática comum na região, a mineração de ouro, que tanto enriquece a cidade quanto marginaliza a população original.

Não basta apenas que a cidade promova cursos de iniciação ou de aperfeiçoamento de interpretação ou de alguma outra das várias técnicas que compõem o arcabouço prático e teórico da profissão de ator, ou ainda de suas correlatas – cenógrafo, figurinista, diretor, iluminador, etc. É necessária a promoção do cidadão, de mero espectador da história a protagonista de sua vida e destino. (ATRÁS DO PANO, 2013, n.p.).

O projeto foi inaugurado em maio de 2008, no teatro municipal da cidade, com uma palestra conduzida pelo ator Paulo José. A atuação social dos trabalhos do grupo é reflexo da mudança cênica já descrita por Pupo em 2008, no artigo “Dentro ou Fora da Escola?”, no qual menciona:

[...] coletivos teatrais, revelando uma notável capacidade de intervenção na vida social, aliam experimentação, pesquisa e atuação pública, revelando seu compromisso com uma ação cultural que consagra campos de atuação efetivos,

---

<sup>68</sup> Coordenado pelo Prof. Dr. Antônio Hidelbrando e colaboração de Ivanil Fernandes e Gil Esper.

aquém e além do momento da representação propriamente dito. O teatro transborda das margens que até há pouco pareciam conter o seu percurso. (PUPO, 2008, p. 56)

Desde que se instalaram em Nova Lima os trabalhos passam pelo teatro considerando a atuação social. “*A brincadeira ela é a detentora da liberdade sem ela não há construção da liberdade, sem ela não há construção do respeito, da calma*” (NACIF,2018). Pensando nesse espaço de construção da liberdade e cidadania através do lúdico, o grupo desenvolve projetos visando a participação da sociedade. O projeto contempla circulação de espetáculos e atividades envolvendo: artes plásticas, teatro, música, fotográfica, audiovisual, mediação teatral e formação de professores; ultrapassa a região metropolitana de Belo Horizonte, sendo desenvolvido no interior do estado, através da parceria com os patrocinadores através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura<sup>69</sup>. As ações do projeto se desenvolvem em municípios onde a empresa siderúrgica Arcelor Mittal tem sucursais. Algumas vezes em pequenos distritos, imersos em sílica, exploração vegetal e desigualdade social, onde a população geralmente consegue emprego como mão de obra pesada, visto que boa parte dos engenheiros e administradores migram temporariamente para essas cidades.

Nos últimos anos o trabalho tem sido desenvolvido no Vale do Jequitinhonha, em cidades como Carbonita, região norte do estado. No distrito de Santo Antônio de Mercadinho<sup>70</sup>, tornaram-se parceiros do Ponto de Cultura - Casa do Caju.

É uma comunidade onde o grupo se coloca de uma outra maneira, não da mesma maneira porque fazer um espetáculo lá, a gente até fez, a gente levou alguns espetáculos, por exemplo o Por parte de pai é um tipo de espetáculo que não toca a comunidade porque é muito distante a realidade. O que toca eles são as coisas deles. (NACIF,2018).

O grupo entende que tão importante quanto realizar oficinas teatrais é compreender as manifestações culturais nos locais e potencializa-las como resgate de memória, autoestima e cidadania. Dentro destas características alguns professores que atuam são da própria

---

<sup>69</sup> A mesma empresa patrocina outros grupos no estado. A proposta é atender as regiões com ações culturais na qual a empresa está sediada. Cada patrocinado permanece por cinco anos em uma mesma região, depois disso migram para outra no estado. Toda construção parceria entre empresa e artistas se dá com respeito e sem interferência na proposta a ser desenvolvida pelo grupo. Esse trabalho teve como um dos criadores e a frente por muitos anos o gestor Marcelo Santos que posteriormente, depois de deixar o cargo, tornou-se parceiro do grupo ministrando cursos e oficinas de capacitação gratuitamente. Essa empresa também patrocina o Diversão Em Cena, citado na introdução desse trabalho.



<sup>70</sup> QRcode sobre a localização do distrito.

comunidade, jovens e outros com a vivência na cultura popular tradicional, podendo repassar e prosperar o conhecimento para outras gerações.

Como resultado das ações desenvolvidas está ainda a *Festa de Santo Antônio de Mercadinho*, que envolveu parte da comunidade para confecção de objetos e adereços, resultando em sete dias de evento, envolvendo além da tradicional quadrilha e quermesse, ações brincantes e apresentação de espetáculo para crianças. Nos preparativos para a festa foram confeccionados por Paulinho Polika, a convite do grupo, dois bonecos gigantes em homenagem a Dona Zezé, parteira que realizou parto de boa parte da comunidade, e do Seu Antônio, brincante e benzedor.

Outro resultado das ações foi a criação do *Grupo de Teatro Jovens de Carbonita*, com idades entre 12 e 15 anos. Uma das propostas com o grupo foi a criação do espetáculo *Picnic no front*, de Fernando Arrabal, em que puderam ir até a sede do Atrás do Pano em Nova Lima para uma apresentação durante a Mostra da Primavera.

A Mostra da Primavera é outra ação realizada na sede, normalmente no mês de outubro, e está em sua terceira edição. Durante uma semana são realizadas apresentações dos trabalhos do grupo e de outras companhias. Após as apresentações, é possível permanecer no local para se alimentar seja com um café da manhã, almoço ou jantar, que são vendidos e o valor é revertido para manutenção do espaço. As crianças da comunidade recebem um ticket para gratuidade, podendo acompanhar as ações culturais e se alimentar junto às demais pessoas do público.

O Atrás do Pano promove ainda o Seminário Brincar – Linguagem Universal da Infância, realizado nos anos de 2016, 2017 e 2018. No ano de 2017 o grupo realizou uma edição do seminário O Teatro e o Brincar – narrativas da infância e no ano de 2018 uma edição do Seminário Brincar na cidade de Ibirité<sup>71</sup>. Tendo como lema a brincadeira, o grupo ministra a oficina Da Brincadeira à Arte para professores, artistas e público em geral, na qual traça a partir da espontaneidade das brincadeiras, da liberdade do brincar, pontos de partida para a criação artística.

Abri este capítulo a epígrafe da Myriam emocionada. Encerro o trabalho emocionada, pois pude acompanhar algumas dessas ações e é tocante ver como a cultura agrega uma comunidade, impacta no seu dia a dia. A cultura transforma e transmuta. O grupo demonstra sensibilidade e sagacidade em perceber a potência de cada comunidade em que se insere e

---

<sup>71</sup> A cidade de Ibirité integra a região metropolitana de Belo Horizonte.

fazer arte com crianças suspendendo-as do seu cotidiano, estimulando e revigorando a partir do que é próprio de cada comunidade, além de gerar renda para quem não tinha esperança e encontra na arte sua sobrevivência.

#### 4 CIA. EXPERIMENTUS

Porque eu vou fazer teatro? Para quem eu vou fazer teatro?

(OLIVETTO,2019)

#### **Na qual a autora dessa dissertação, a respeito da Cia. Experimentus, tece considerações importantes sobre a sua fundação**

A Cia. Experimentus foi fundada em 1999, na cidade de Itajaí, no estado de Santa Catarina, pelos atores Sandra Knoll e Daniel Olivetto, egressos de um grupo que se desfez. A companhia completa no ano vigente 20 anos de atuação. A intenção ao criar o grupo era a profissionalização e a sustentabilidade de ambos como artistas. Uma característica que se destaca nessa parceria entre Sandra e Daniel é a diferença de idade: na época de fundação ela tinha 32 anos e Daniel 19 anos. Eles estrearam realizando uma performance, mas foi através da parceria com a Téspis Cia de Teatro<sup>72</sup> que a principal característica do grupo – o trabalho do ator – começa a tomar forma.

A Téspis era um dos poucos grupos de teatro na cidade nesse momento e desde 1997 participava de seminários realizados pela companhia argentina Periplo Conpañia Teatral<sup>73</sup>. Samantha Cohen (2009), em sua dissertação de mestrado intitulada *Teatro de Grupo: Trajetórias e relações; impressões de uma visitante* descreve a parceria entre a companhia argentina e os grupos catarinenses:

A companhia coordenada por Cazabat (diretor artístico do grupo) organiza seus trabalhos práticos e teóricos ao redor da investigação do trabalho do ator. [...] Entre os anos de 1997 e 2000 a companhia argentina estreitou relações com grupos teatrais e universidades na região de Santa Catarina, mais especificamente nas cidades de Itajaí, Joinville, Blumenau e Florianópolis. (COHEN, 2009, p. 25).

Nesse momento, frutífero entre os grupos teatrais catarinenses, que é criada a Cia. Experimentus Teatrais. Outra característica que marca esse momento entre o final dos ano

---

<sup>72</sup> Grupo de teatro residente na cidade de Itajaí. Foi fundado em 1993 com o objetivo de aplicar em suas montagens o resultado de pesquisas desenvolvidas internamente pelos membros do grupo. Maiores informações em: <http://www.tespi.com.br/site/>. Acesso em 09 de maio de 2019.

<sup>73</sup> “A *Periplo* é uma companhia estável argentina, fundada em Buenos Aires, no ano de 1995. A companhia coordenada por Cazabat (diretor artístico do grupo) organiza seus trabalhos práticos e teóricos ao redor da investigação do trabalho do ator” (COHEN, 2009, p. 24).

1990 e início dos anos 2000 é apontada, na entrevista cedida a Cohen por Pepe Sedrez, integrante da Cia. Carona de Teatro<sup>74</sup>.

Não queríamos mais essa história de apresentar pouco. Então pensamos em montar um espetáculo infantil e levar às escolas. Era uma tendência, alguns grupos em Itajaí faziam isso, acho que na época que a Téspis, ou talvez eles um pouco anterior, a Cia. Experimentus acho que vem um pouco depois, mas alguns grupos que nós conhecíamos de Santa Catarina trabalhavam assim. (COHEN, 2015, p. 131).

Essa característica é confirmada por Daniel Olivetto em entrevista para essa pesquisa: “E nesse momento a relação com a Téspis era importante por que estava dando um feedback: olha monta um infantil. Monta um negócio que caiba em um carro, vai na escola tal” (OLIVETTO, 2019).

O primeiro trabalho profissional do grupo foi também o primeiro espetáculo para crianças: *A roupa nova do rei*, cujo texto foi adaptado por Daniel Olivetto, com direção de Denise da Luz<sup>75</sup>. O trabalho permaneceu em repertório entre os anos de 1999 até 2005, e essa encenação propiciou ao grupo a visibilidade dentre seus pares na cidade, passando a ser visto por eles como um grupo de teatro.

O segundo trabalho foi o monólogo *Noite adentro*, de 2001, encenado por Sandra Knoll, com direção de Daniel Olivetto. O trabalho ficou em circulação por alguns meses, devido a uma lesão causada pelo trabalho intenso de preparação da atriz, mas se apresentou em outros estados, iniciando a projeção do grupo fora da cidade de Itajaí. Nesse mesmo ano o grupo iniciou os trabalhos de formação ministrando aulas e cursos da Casa de Cultura Dide Brandão<sup>76</sup>.

No ano de 2002 eles iniciaram a pesquisa de um novo trabalho, o espetáculo *Olha pra mim*, que só viria a estrear em 2004. Simultaneamente iniciaram a montagem do espetáculo que projetaria o grupo em todo o estado de Santa Catarina, consolidando a trajetória do grupo: *O menino do dedo verde*, que marcou a entrada de Marcelo Souza na companhia, iniciando também a utilização do teatro de animação nos espetáculos. Com a chegada de Marcelo, o

---

<sup>74</sup> A Cia. Carona de Teatro foi fundada em 1995 na cidade de Blumenau. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural a companhia “consolida-se como um grupo voltado para a pesquisa da linguagem do ator e desenvolve produções de diferentes naturezas, constituindo um repertório abrangente e eclético.” Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo113296/cia-carona-de-teatro>>. Acesso em: 08 de Jul. 2019.

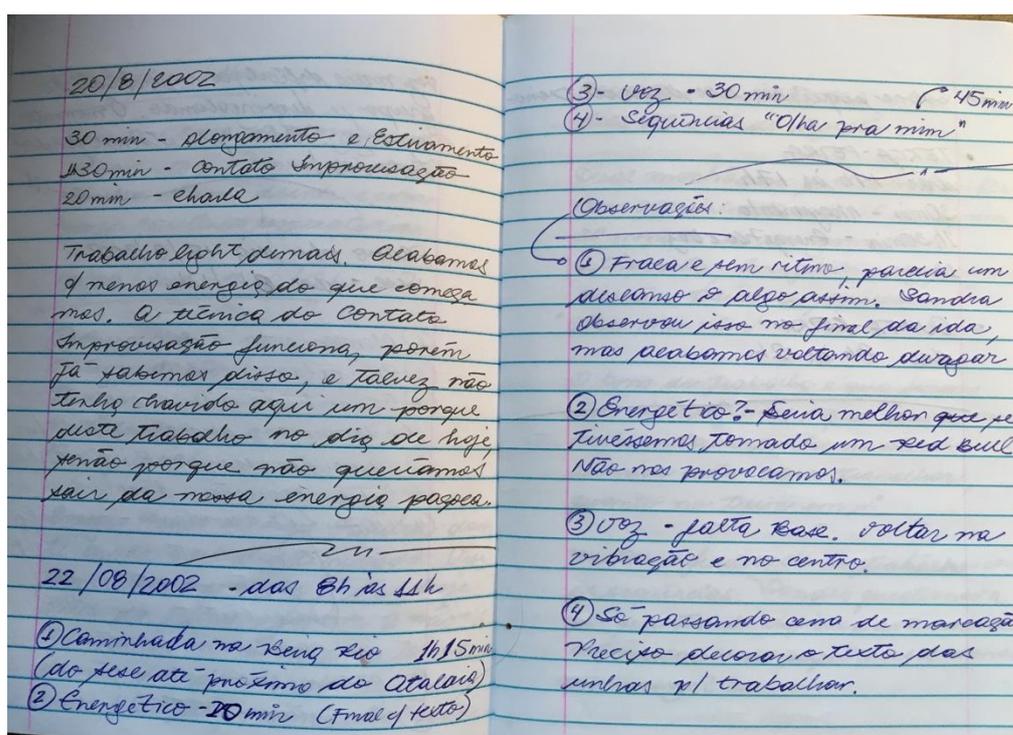
<sup>75</sup> Denise Luz é integrante da Téspis Cia. de Teatro.

<sup>76</sup> Vinculada a Fundação Cultural de Itajaí, foi criada em 1982. A Casa de Cultura Dide Brandão abriga diversos espaços culturais em sua estrutura tais como: sala para cursos e apresentações, biblioteca, galeria. Maiores informações em: <https://fundacaocultural.itajai.sc.gov.br/c/casa-da-cultura-apresentacao#.XQZxXfKhTY>.

grupo acolhe o trabalho *Brincando de bonecos*, que era uma produção independente. Atualmente a produção segue em circulação, mas não mais como produção da companhia.

No ano de 2003 o grupo criou e desenvolveu o Projeto Circuito Cultural Teatral – Espetáculos em Entidades Assistenciais, levando os espetáculos em repertório para os diferentes bairros da cidade, em parceria com a prefeitura. O ano seguinte, 2004, estrearam o *Olha pra mim*, trabalho solo de Sandra Knoll. Este período entre os anos de 2000 e 2003 o grupo tem seus treinamentos registrados em um caderno de protocolo, como mostro na figura abaixo:

Figura 18 - Cadernos de Montagem



Fonte: foto feita pela autora, 2019.

Os registros dos cadernos de montagem são feitos ainda hoje e registram os treinamentos usados pelo grupo nos processos de criação e as propostas estéticas que investigaram.

Em seguida o grupo estreia *Hagënbeck Ltda*, adaptado do conto *Comunicado para uma academia*, de Franz Kafka, com direção de Daniel Olivetto, consolidando também uma trajetória de teatro para adultos. Os espetáculos *O menino do dedo verde* e *Hagënbeck Ltda* são mencionados por Maria Eduarda Shappo e Valmor Beltrame no artigo *Breve relato do teatro de animação em Santa Catarina* destacando a importância dos trabalhos de pesquisa desenvolvidos pela companhia através da manipulação direta.

Dando sequência às montagens, no ano de 2009 estrearam o espetáculo *Dois amores e um bicho*. A montagem foi resultado de uma pesquisa de três anos dentro do projeto O Espaço

em Aberto, que descreverei abaixo, consolidando a direção Daniel Olivetto. Em material gráfico do grupo eles descrevem que: “*Trata-se de uma companhia sem encenador fixo*” (CIA. EXPERIMENTUS, 2016, p. 01, catálogo de repertório), porém boa parte dos trabalhos está sob a direção de Daniel Olivetto, que assume também a criação das peças gráficas. Nesse mesmo ano o grupo recebe como integrante a atriz Jô Fornari.

Foi um ano de realizações, pois além do projeto O Espaço em Aberto e a montagem de *Dois amores e um bicho*, o grupo é contemplado com o projeto Intersecções, dentro do Prêmio Funarte de Teatro – Myriam Muniz 2009 na categoria montagem, que resultou na criação de três solos: *Contos notívagos*, com direção, dramaturgia e encenação de Marcelo Souza; *Emoções baratas (ou eu te amo Glória Pires)*, direção de Renato Turnes e atuação de Daniel Olivetto; e *Luisa* direção de Barbara Biscaro e atuação de Sandra Knoll. Além das montagens o grupo realizou a ação *Diálogos sobre solos*, na qual propôs mesas de debate sobre os processos artísticos de construção de um espetáculo solo e, duas oficinas abertas ao público.

Foi um período em que circularam pelo interior de Santa Catarina. Em virtude disso o grupo precisou contratar um profissional para coordenar a produção enquanto viajavam, essa profissional é Andrea Rosa produtora e atriz que chega a companhia dessa forma, mas que hoje integra o grupo como atriz e atuando pontualmente como produtora.

Então, após essa circulação, o grupo estreou em 2015 a montagem do *Meu pai é um homem pássaro*, e no início dos ensaios Jô Fornari deixou o grupo. Essa montagem foi a primeira com música executada ao vivo pelos atores, sendo o segundo com trilha composta para a encenação. Isso só foi possível com a chegada de Natália Pereira como integrante da companhia e pela direção musical de Rafaelo de Góes. Em *Meu pai é um homem pássaro* eles têm como desafio a concepção dramaturgica coletiva. Além disso, após vários anos com trabalhos solos ou com elenco reduzido, nessa montagem o grupo se apresenta com elenco completo em cena, são os cinco atores que hoje são a *Cia. Experimentus*: Sandra Knoll, Daniel Olivetto, Marcelo Souza, Andrea Rosa e Natália Pereira.

Figura 19 - Integrantes da *Cia. Experimentus*



Fonte: redes sociais da *Cia. Experimentus*, 2019. Foto: Sara Cotrim.

No ano seguinte, em 2016, em parceria com a Dionísios Teatro<sup>77</sup> estrearam o espetáculo *Vem ver nosso boi brincar*, dirigido por Silvestre Ferreira, com atuação de Natália Perreira e Vinícius Ferreira, onde novamente se lançam a um desafio: o de trabalhar com elementos da cultura popular, o Boi de Mamão<sup>78</sup>, tendo a dramaturgia e trilha composta a partir da memória e da relação de Natália com seu avô Arnaldo Cueca, brincante e cantor.

Nesses 20 anos celebrados no momento dessa escrita a Cia. Experimentus afirma-se como um dos grupos mais importantes do estado de Santa Catarina, conforme pode ser lido no percurso acima descrito. O grupo une, ao longo desses anos, pesquisas sobre o trabalho do ator, investigações e explorações dramaturgia e de linguagem para a encenação. Eles se dedicam constantemente a um processo de reciclagem através de intercâmbios artísticos que na maioria das vezes é aberto e gratuito para a comunidade. Outra característica do grupo são os longos períodos entre pesquisa, ensaio e estreia conforme descrito na entrevista e documentado pelo grupo nos cadernos de montagem. A cada montagem se desafiam, sempre

<sup>77</sup> A *Dionísios Teatro* é uma companhia de teatro fundada em 1997, sediada em Joinville, Santa Catarina, tendo como diretor artístico Silvestre Ferreira. Maiores informações podem ser acessadas através do link <https://www.dionisosteatro.com.br/>.

<sup>78</sup> Sobre a brincadeira do Boi de Mamão: “A brincadeira do Boi-de-Mamão é uma das expressões cênicas populares mais difundidas no litoral do Estado de Santa Catarina, onde diversos grupos se apresentam com frequência no período que antecede o Natal e vai até o Carnaval” (BELTRAME, 1995, p. 161).

há procura por algo que ainda não experimentaram seja de forma coletiva ou individual, fazendo jus ao nome da companhia.

### **No qual apresentamos as maneiras como o grupo sustenta suas ações ao longo dos anos**

O primeiro trabalho do grupo, *A roupa nova do rei*, surgiu da necessidade financeira e do desejo de Sandra e Daniel de conseguirem se fortalecer como grupo. No trabalho de estreia os recursos para montagens foram oriundos da rescisão trabalhista de Daniel, alguns parceiros locais, familiares e contou com o apoio de uma loja de móveis onde o espetáculo fez sua estreia. Nos anos iniciais, a circulação do trabalho veio da venda direta em escolas, conforme me contou Sandra:

Eu botei a pastinha debaixo do braço e fui para as escolas vender. Eu sempre me considerei uma pessoa muito ruim de venda. Mas eu tinha um prazer muito grande, cada escola que saía, que eu fechava eu pensava: Gente é possível! A gente vai ganhar alguma coisa trabalhando no que a gente gosta. Então era incrível. O que hoje não tenho muita vontade de vender em escola porque mudou muito.” (KNOLL, 2019).

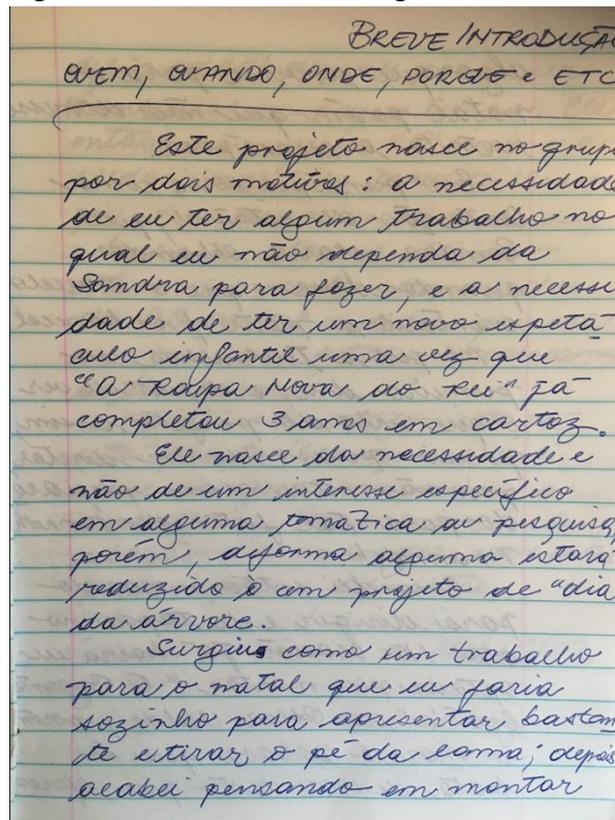
Essa prática de venda direta para as escolas não é mais aplicada por dois motivos: a proibição por parte do poder público e também pela forma como artistas e seus trabalhos tem sido visto nos últimos anos.

No terceiro trabalho do grupo, a montagem *Olha pra mim*, o grupo foi contemplado pela primeira vez com a Lei de Incentivo à Cultura (LIC) do município de Itajaí. O recurso recebido não cobriu os custos com a montagem, deixando o grupo com uma dívida que seria paga com a venda do trabalho *O menino do dedo verde* e com os trabalhos realizados em outras frentes.

O espetáculo *O menino do dedo verde*, inspirado no clássico literário infanto-juvenil de mesmo nome, de autoria de Maurice Druon foi a quarta montagem. Este trabalho ampliou o repertório da Cia Experimentus em relação ao teatro para crianças, que representava a maior possibilidade de entrada financeira na época. Sobre essa demanda de trabalhos para crianças, Daniel descreve:

Porque antigamente, a gente queimava um espetáculo rapidão na cidade. Em um ano e meio você queimava o público da cidade. Você tinha que ter um outro para ir começando para dali uns 4 ou 5 anos estava a criançada nova chegando. (OLIVETTO, 2019).

Figura 20 - Caderno de montagem d'O menino do dedo verde



Fonte: acervo do grupo; foto da autora, 2019.

Como Daniel havia deixado seu trabalho para investir profissionalmente na carreira de ator e vendo possibilidade de retorno financeiro com a montagem de *A roupa nova do rei*, uma nova montagem de um trabalho para crianças, poderia possibilitar sua sobrevivência financeira, visto o momento de crise em que se encontravam conforme relatado no caderno de montagem do espetáculo *O menino do dedo verde*. Embora o interesse inicial fosse a viabilidade financeira, o trabalho foi desenvolvido com treinamentos, ensaios intensos e com preocupações estéticas destoando de espetáculos para crianças ditos comerciais que pouco ou nada exploram estas questões.

O seguinte trabalho do grupo *Hagënbeck Ltda* foi o primeiro espetáculo adulto que projetou o grupo, desenvolvido enquanto Marcelo Souza e Daniel Olivetto ainda eram alunos da graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), o trabalho recebeu apoio da Lei de Incentivo a Cultura de Itajaí, sendo a primeira vez que o grupo consegue arcar com custos de montagem e se remunerar com um espetáculo adulto. O que me chama a atenção é que a passagem pelo teatro para crianças representou tanto a fonte de renda por um tempo como foram esses trabalhos que fizeram com que o grupo fosse reconhecido e

contemplado em editais. *Hagënbeck Ltda* fez o mesmo circuito<sup>79</sup> de apresentações que *O menino do dedo verde*.

Os recursos da Lei de Incentivo a Cultura de Itajaí nos anos de 2007, 2008 e 2009 viabilizaram o projeto de montagem e formação do projeto “O espaço em aberto”. Esse projeto foi contemplado pelo Edital Elisabete Anderle de Apoio às Artes e à Cultura<sup>80</sup> e foi a primeira vez que o grupo recebeu recursos de incentivo à cultura estadual, viabilizando a montagem do espetáculo *Dois Amores e um bicho*. Durante esse período o grupo conseguiu remunerar seus integrantes, mas não se manter com exclusividade. Dentro do projeto “O espaço em aberto”, o grupo trouxe à cidade de Itajaí profissionais das diversas áreas do teatro e, concomitantemente, artistas da região para participar das ações que compreendiam cursos e treinamentos para o trabalho do ator. Eles publicaram dois volumes da *O Espaço em Aberto – Revista de Projeto de Formação e Montagem da Cia. Experimentus*, contendo artigos sobre o processo de investigação e o treinamento realizado nesse período.

Na sequência o grupo aprova o projeto “Intersecções” no edital Prêmio Funarte de Teatro – Myriam Muniz 2009, na categoria montagem, e consegue se remunerar com valores dentro do mercado de trabalho, podendo se dedicar aos projetos da companhia. Eles chegam em 2010 com seis trabalhos em repertório: *O menino do dedo verde*, *Brincando de bonecos*, *Dois amores e um bicho*, *Emoções baratas (ou eu te amo Glória Pires)*, *Contos notívagos* e *Hagënbeck Ltda*. Com o crescimento do repertório, o grupo participou ainda do projeto Repertórios Sesc no qual circulou com os trabalhos pelas unidades do Sesc em Santa Catarina.

Nesse período que compreendeu os anos de 2010 e 2014 o grupo reorganizou sua estrutura mantendo também uma produtora executiva e uma coordenação de produção. A reestruturação do grupo rendeu, durante as entrevistas, um diálogo curioso, pelo menos pra mim, que trabalho com produção boa parte do tempo.

Marcelo: Para gente aqui de Itajaí ter uma pessoa que faz só produção era uma coisa radical.

Sandra: Era chique.

Andrea: Acho que nenhum outro grupo tinha tido um profissional produtor.

Daniel: A gente é muito pioneiro (risos)

Marcelo: Eu disse: “ela vai fazer só produção? Ela não vai atuar? Nada? E dá? E pode? Não é só em São Paulo e Floripa que isso acontece?” (SOUZA, M. KNOLL, S. ROSA. A., OLIVETTO, D. 2019).

<sup>79</sup> O circuito de apresentações compreende Circuito EnCena Catarina; Projeto Repertórios Sesc.

<sup>80</sup> O Edital Elisabete Anderle de Apoio às Artes e à Cultura é um edital estadual, na modalidade fundo, sem necessidade de buscar empresas. Maiores informações: <http://editalelisabeteanderle.cultura.sc>.

Até chegarem a essa organização, nos últimos cinco anos, eles trabalhavam com remuneração por porcentagem em cima dos trabalhos que eram vendidos. Foram muitos anos nessa lógica até que em uma conversa sobre o assunto com outro grupo de teatro, visando compreender os procedimentos de gestão, estabelecem um salário fixo por integrante e o restante do valor vai para o caixa da companhia. Dessa forma, acompanham o rendimento do grupo e o fluxo de caixa. A aprovação e captação para os projetos *Meu pai é um homem pássaro – Circulação de espetáculo* e *Vem ver nosso boi brincar* na Lei de Incentivo à Cultura (antiga Lei Rouanet) contribuiu para essa decisão. A partir da análise dos custos fixos mensais o grupo decide procurar uma sede menor, com um valor mensal dentro da realidade financeira. Com isso o grupo se muda para o local onde esta até o momento, a Vila Sete Zero Cinco, um espaço coletivo que sedia outros coletivos artísticos.

Figura 21 - Vila Sete Zero Cinco



Fonte: foto feita pela autora, 2019.

Concomitante a trajetória artística, há uma trajetória na esfera política local e estadual como integrantes de Conselho Municipal de Cultura, de Federação Catarinense de Teatro e na Rede Itajaiense de Teatro. Em 2019 Andrea Rosa foi uma das Coordenadoras do Festival Toni Cunha<sup>81</sup> e é uma das criadoras do Festival de Teatro e Artes Integradas para a Infância – Festinfante<sup>82</sup>, atualmente em sua terceira edição.

---

<sup>81</sup> Festival Nacional de Teatro, sendo bianual, organizado pela Fundação Cultural de Itajaí.

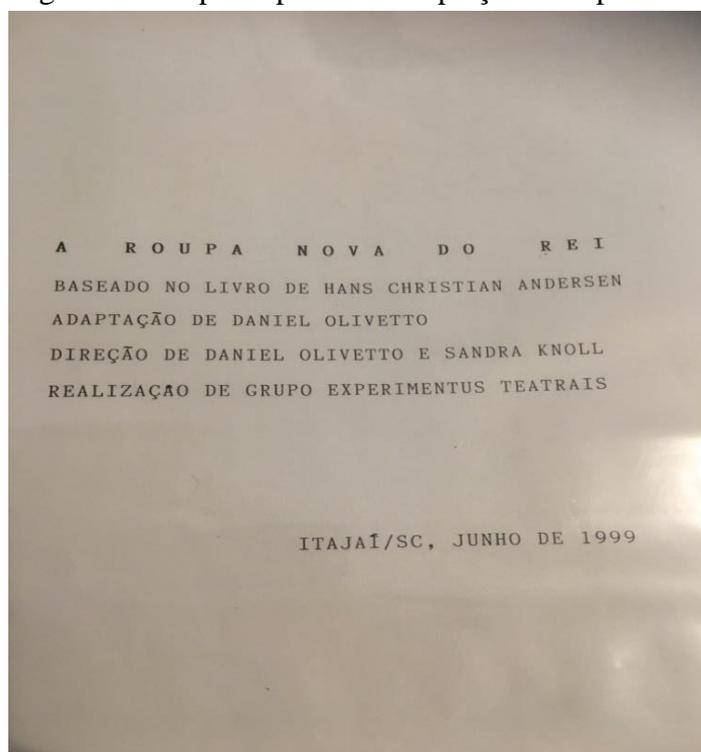
<sup>82</sup> O Festinfante é um evento que reúne na cidade de Itajaí artistas de diversos seguimentos que produzem arte para crianças. São apresentações artísticas, shows e intervenções. Maiores informações: <https://www.festinfante.com.br>. Acesso em 20 de maio de 2019.

A participação e o envolvimento do grupo em todas essas vertentes propiciam um diálogo com outros artistas locais e o fomento de atividades culturais zelando tanto pela implementação de políticas públicas quanto na realização de eventos.

### **Onde se fala do teatro para crianças**

O primeiro trabalho profissional do grupo foi o primeiro espetáculo para crianças montado por eles, era *A roupa nova do rei*, cujo texto foi adaptado por Daniel e com direção da Denise da Luz. Denise é integrante da Téspis Cia. de Teatro. Foram várias versões da adaptação até chegar ao texto final que seria encenado, todas armazenadas no acervo do grupo de forma catalogada. Diante desses documentos, observei o cuidado de Daniel em direcionar a adaptação considerando elementos cênicos e o tempo da encenação, considerando a presença de dois atores em cena e os personagens que conforme mencionado por Sandra “*eram meio de Comédia Dell’Arte*” (KNOLL, 2019).

Figura 22 - Capa da primeira adaptação do espetáculo *A roupa nova do rei*



Fonte: Foto feita pela autora, 2019.

A segunda montagem para crianças é o espetáculo *O menino do dedo verde*, 2002, direção de Marcelo Souza, texto adaptado da obra homônima de Maurice Duron, permaneceu por 15 anos no repertório. Com a chegada de Marcelo, o grupo começa a introduzir em seus trabalhos o que seria outro marco na companhia – o teatro de animação. As opções de encenação foram estruturadas considerando a praticidade para circulação e a adaptação em

espaços como pátio de escolas e teatros convencionais. Além disso, havia outro condicionante: Sandra estava trabalhando em meio turno em outras atividades e também envolvida com processo de montagem do *Olha pra mim*, portanto o espetáculo deveria ser um solo. Marcelo havia montado o texto para um trabalho e o apresentou para Daniel, o resultado dessa parceria entre eles é um trabalho conhecido por uma geração de crianças em Santa Catarina.

O trabalho foi criado em um momento no qual Sandra e Daniel se reuniam diariamente para treinamento corporal e vocal, dando continuidade as práticas desenvolvidas em *A roupa nova do rei*. O trabalho foi apontado pelo ator como um desafio, por ser um solo no qual ele iniciaria um estudo em uma linguagem no qual não estava habituado. Nos artigos escritos pelos artistas da companhia e outros artistas convidados, publicados em *O menino do dedo verde – 10 anos*, em vários momentos se elogia a atuação de Daniel, a plasticidade do espetáculo e a forma como a adaptação foi escrita.

Desde a escolha do texto, Daniel se comprometeu com o trabalho, conforme pode ser lido na figura 20, embora não seja o teatro para infância e juventude um desejo para o processo de criação. A montagem teve boa repercussão, conforme descrito por Marcelo Souza no caderno em *O menino do dedo verde – 10 anos*:

Foi o que mais me fez viajar, o que solidificou a entrada da Experimentus no circuito de festivais, o que mais me deu dinheiro e pagou o aluguel, foi o que mais me deu respeito entre meus colegas, e isso não tem preço. Foi o que consolidou minhas convicções artísticas. Não foi um espetáculo para adultos, não foi um Hamlet, foi um infantil, e com bonecos. (SOUZA, 2012, p. 04).

O espetáculo não foi só um espetáculo que propiciou retorno financeiro aos membros do grupo, mas projetou o grupo no circuito teatral nacional e de maneira mais contundente no âmbito estadual. Nesse mesmo caderno, a artista Valéria de Oliveira diz que o trabalho “provocou um marco de oxigenação nos outros grupos da cidade na maneira de pensar a produção do teatro dito infantil”. (OLIVEIRA, 2012, p. 18).

Figura 23 - Foto do espetáculo *O menino do dedo verde*



Fonte: Redes sociais da Cia. Experimentus, 2019.

O marco se deu pelas escolhas de temas tabus na dramaturgia e na cena que será descrita abaixo. Outra mudança também aconteceu: a escolha do texto a ser adaptado. No primeiro trabalho o grupo adaptou para encenação um conto, nesse segundo momento a adaptação partiu de uma novela. No ano de 2013, Marcelo Souza substituiu Daniel na atuação e seguiu atuando até que o trabalho completasse 15 anos, saindo do repertório.

Integrou o repertório do grupo e hoje segue com produção independente de Marcelo Souza, o trabalho *Brincando de bonecos*, que alia a brincadeira ao teatro em um trabalho em formato de pequenos quadros quem ganham complexidade dramática à medida em que a cena acontece. Esse trabalho estreou em 2003 e neste ano faz 16 anos em circulação.

Ao ser perguntado qual o motivo de ter e manter em repertório de espetáculos para crianças Daniel responde:

Quando a gente fala sobre impulso artístico, o que te leva porque *O menino do dedo verde* foi um trabalho muito bem-sucedido, foi um trabalho que projetou a companhia no estado. A roupa nova do rei foi um espetáculo que as pessoas falavam: ‘você têm que ter um espetáculo para existirem como grupo porque vocês são legais, a gente vê vocês aqui fazendo oficina... A gente sabe que tem a Sandra e o Daniel conversando como grupo. Mas na hora que vocês estrearem o espetáculo vocês vão começar a existir como grupo.’ Mas, é porque de fato quando as pessoas viam o espetáculo elas sabiam que você existe. Então *A roupa nova do rei* fez isso com a gente. Fez a gente se inserir na cidade, inserir na região. Começar a conhecer os grupos de teatro do entorno. porque *O menino do dedo verde*, fez a gente viajar Santa Catarina. A gente fez algumas coisas fora, menos do que a gente gostaria pelo tempo que ficou. Mas o porque *O menino do dedo verde* foi um espetáculo que as pessoas gostavam muito do menino. E quando perguntavam: qual foi o impulso para construir esse trabalho? Eu respondia: era pra gente pagar as contas. Porque tem essa coisa de toda arte vem do lugar muito... Não, às vezes a necessidade é eu preciso montar um infantil. Aí, como você não vai fazer qualquer coisa a você tem que achar

o foguinho. Você tem que achar o negócio que seja... O meu pai é um homem pássaro também, foram 12 anos sem montar um infantil. A gente precisa montar um infantil. Mas só que agora a gente tem que achar um negócio que [...]” (OLIVETTO, 2019).

A posição do grupo aponta outra questão que tange as montagens para crianças: a possibilidade de retorno financeiro. Montar um espetáculo para crianças não é a motivação inicial do grupo mas eles realizam os trabalhos com mesmo grau de pesquisa e treinamento em todas as montagens. Novamente me refiro aos cadernos de montagem, no qual pude perceber que os mesmos princípios estão presentes em todas as montagens.

Outra característica nos espetáculos do grupo é que elas partem das escolhas estéticas. Nos documentos fotográficos percebi uma tendência monocromática nas escolhas, minha percepção foi confirmada por Marcelo Souza, que na entrevista relatou:

Outra coisa também é que lá nos anos 2000 o teatro infantil que a gente conhecia na nossa realidade, em Santa Catarina, era sempre a correria colorida e a gente estava atrás de dizer outras coisas. Ele (se referindo d'O menino do dedo verde) tem poucas cores, azul, branco, o amarelinho e o vermelho da flor, só. E ele não é correria. Tem um outro ritmo. Para a época ele causava um estranhamento. Teve um momento, logo depois da estreia que a gente começou, quando fazia as apresentações, eu lembro de uma apresentação que ia ter na Casa da Cultura, não sei se era a semana de estreia eu falei: mesmo que seja aberto ao público vamos agendar uma turma de crianças porque senão os adultos não iam acreditar que aquilo funciona para criança. Bota a criança junto, mesmo que seja na plateia e tal para os adultos verem que rola, que funciona. Porque tinha uma concepção do que tinha que ser teatro para criança por que na época era distante. (SOUZA, 2019).

Os apontamentos de Marcelo são questionamentos comuns em artistas que se dedicam a pensar o teatro para criança e que se relacionam com a mediação e recepção. Essa última com pouca referência de pesquisa no Brasil.

A sinopse do espetáculo *Meu pai é um homem pássaro* termina com a seguinte frase: “[...] uma história sobre pés no chão e a necessidade de voar.” (CIA. EXPERIMENTUS, 2014), essa necessidade foi o impulso inicial de Sandral Knoll e Daniel Olivetto ao fundarem a Cia. Experimentus, conforme dito por Sandra em uma das primeiras frases da entrevista.

Eu era mais terra e ele era mais ar. Então ele ia e eu achava legal, então vamos. Porque eu precisava, nesse momento de alguém que me tirasse daquela terra, para que construir coisas porque eu ficava em casa, tinha filhos e casa e eu queria voar um pouquinho. O Dani voava. (KNOLL, 2019).

Após 12 anos sem montar espetáculos para o público infantil, eles estrearam o *Meu pai é um homem pássaro*, inspirado na obra *My Dad's a Birdman*, de David Almond, sob direção de Daniel Olivetto. Com essa montagem o grupo “voa” ao criar um trabalho com dramaturgia coletiva, cinco atores em cena e trilha sonora executada ao vivo. O grupo ousa e resiste a contação de história solitária que tanto vemos ocupar os espaços teatrais nos últimos

anos e deixa claro sua posição de apresentar-se somente em locais com condições mínimas de infraestrutura cênica. O espetáculo *Meu pai é um homem pássaro* não se apresenta em pátios de escolas ou similares pois prefere preservar as características estéticas no qual foi concebido dessa forma, as crianças assistem um trabalho íntegro, sem ajustes ou adaptações, sendo fruto de dois anos de pesquisa.

Em crítica publicada no site Teatro Jornal - Leituras em Cena, o crítico Valmir Santos (2010) apresenta o espetáculo da seguinte forma: “Estranhamento e profundidade, sabemos, são perfeitamente conciliáveis na arte feita às crianças e adolescentes. A Cia. Experimentus provê o público dessa premissa no espetáculo *Meu pai é um homem pássaro* [...]” (SANTOS, 2010, n.p.). Essa profundidade apontada pelo crítico se refere à escolha da obra que traz questionamentos ao público adulto sobre o desejo de sonhar o impossível em uma sociedade cada vez mais consumista e materialista.

Há um registro no caderno de montagem no qual Daniel questiona se a narrativa que dá origem ao espetáculo seria adequada ao público infanto-juvenil, a mesma indagação aconteceu no processo de montagem de *O menino do dedo verde*. Em ambos a companhia trabalha com adaptações de textos que pautam a ausência – tema tabu – seja ela a morte como em *O menino do dedo verde* ou o fato de Lizie (Elizabeth), a menina do espetáculo *Meu pai é um homem pássaro*, ser educada e residir com seu pai, um homem sonhador que queria voar. Nessa montagem não só a ausência da figura materna seria um tabu, mas uma menina educada pelo pai abre espaços de debate em uma sociedade que acredita que filhos só são bem cuidados pelas mães.

Em outro artigo intitulado *Sobre tabus no teatro infanto-juvenil: questões a partir de “O mensageiro do rei”*, o pesquisador Lucas Larcher (2017) aponta que “que os tabus não são expressos no teatro apenas pela temática tratada em uma dramaturgia, mas também pelo modo de se abordar estes temas e/ou configurar a estrutura de uma montagem” (LARCHER, 2017, p. 303). No caso a proposta inicial seria uma montagem para a primeira infância, tendo como linguagem para a encenação o metateatro<sup>83,84</sup>. Durante o processo a proposta tomou outro corpo, mas a encenação é desnuda, o palco está aberto, os objetos cênicos disponíveis aos olhos todo o tempo, as trocas de figurino acontecem na frente das crianças, a música

---

<sup>83</sup> Segundo Patrice Pavis (2008) no Dicionário de Teatro, Metateatro é o “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’” (PAVIS, 2008, p. 240).

<sup>84</sup> A utilização do metateatro com crianças foi tema da dissertação de mestrado de Pedro Haddad Martins intitulada *O metateatro como instrumento para a formação teatral de alunos-atores entre 8 e 12 anos*.

executada ao vivo e por vezes com sons produzidos por elementos cotidianos como as chaves. Em uma das últimas cenas, na qual o pai vai ao concurso de pássaros humanos como concorrente, os objetos substituem os atores no momento do salto e voam pelo espaço.

Figura 24 - Cena do espetáculo *Meu pai é um homem pássaro*



Fonte: redes sociais da Cia. Experimentus, 2019. Foto de Francielle Hilbert.

A criança não se perde nessa substituição entre “atores”, mas se surpreendem, entram no jogo da cena e ficam eufóricas, descolando as costas da poltrona. No final do espetáculo elas ocupam o palco em busca desses objetos.

Figura 25- Criança após a apresentação do espetáculo *Meu pai é um homem pássaro*



Fonte: redes sociais do grupo, 2019. Foto de Leonam Nage.

Parece-me que este é o espetáculo “mais colorido” do grupo, mas com opções de direção que se opõem a essa “correria colorida”. São cenas lentas em um texto muito delicado. *Meu pai é um homem pássaro* é mais um marco nesses 20 anos do grupo, pois essa montagem mantém o foco na construção do trabalho do ator e na utilização do teatro de

animação, mas se somam a essas características a música criada para o trabalho executada ao vivo. É uma experiência que pelo traçado histórico da companhia, não havia sido vivenciada.

Eles consideram esse trabalho como o mais recente espetáculo destinado às crianças, mas ao assistir o espetáculo *Vem ver nosso boi brincar*, com crianças na plateia, a associação entre eles – crianças e obra – é indissolúvel. Seja porque durante o espetáculo as crianças interagem, assustam-se e buscam o diálogo com a cena, seja pela sutileza que tange a sua concepção: as memórias de infância da artista Natália Pereira ou pela presença brincante da cultura popular, nesse caso o Boi de Mamão, com suas músicas e cores que, em *Vem ver nosso boi brincar*, aparece de forma muito sutil.

Penso que as opções do grupo em investir em uma pesquisa de criação sobre o ator, em partir de obras literárias densas, investigar e questionar a linguagem que será utilizada na cena e, mais recentemente, ao se recusarem a se apresentar em espaços adaptados para que as crianças possam desfrutar de uma obra conforme concebida, realizam, com isso, um ato político e de resistência. Ato este que gerou a participação do grupo na mesa “Arte e Resistência: ações artísticas de enfrentamento” dentro da programação do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Mas teatro para criança é resistência? Foi uma das perguntas ouvidas por uma integrante do comitê científico do evento e a resposta dela nos mostra que sim, devolvendo a pergunta: o que você sabe sobre teatro para crianças? Dessa forma o grupo completo, em 20 anos de trajetória, quatro montagens para crianças, cientes de que há um retorno financeiro que sustenta o grupo oriundo dessas escolhas, mas eles subvertem a ordem lançando progressivamente ao desafio de se reinventar como criadores e de pensar a arte para crianças sem tabus.

### **No qual se fala sobre as atividades de formação**

No que se refere aos trabalhos de formação da companhia serei breve, visto que o foco desta pesquisa recai sobre os trabalhos frequente de formação para crianças, o que não é o caso. Porém, considerando que o trabalho de preparação do ator é uma característica dos trabalhos do grupo, incluindo as montagens para crianças, vou me deter a falar sobre os trabalhos de formação da Cia. Experimentus considerando esse aspecto.

As atividades de formação surgem também como uma necessidade de sobrevivência e que foi se adaptando à característica do grupo – o trabalho do ator e ganhando outros contornos. Nos primeiros anos eram aulas de iniciação ao teatro ministradas em parceria com a Casa da Cultura Dide Brandão entre os anos de 2002 e 2007 em Itajaí. Nesse período Sandra

Knoll ministrou aulas em colégios particulares e integrou o projeto Escola Aberta, uma ação da prefeitura que abria as escolas aos sábados para atividades artísticas e culturais.

Em 2012, quando o espetáculo *O menino do dedo verde* completou 10 anos, o grupo desenvolveu na cidade um ciclo de conversa envolvendo debates e leituras à cerca do teatro infanto-juvenil.

No ano de 2018 o grupo apresentou parte do seu repertório e convidou outros espetáculos para se apresentarem no projeto Margens – Acessibilidade Cultural, Cidadania LGBTI, Presença e Vulnerabilidade, cujo foco era realizar rodas de conversas sobre as questões título do projeto.

O Espaço em Aberto, desenvolvido entre os anos de 2007 e 2009, foi um trabalho de pesquisa e formação desenvolvido por três anos. Para execução das ações vinculadas foram oferecidos cursos e treinamento com foco no trabalho do ator, mas em espaço não frontal para comunidade. Nomes como Narciso Telles, Marisa Napoline, Barbara Biscaro e Eliane Lisboa compuseram as ações junto à companhia desenvolvendo atividades sobre dramaturgia, atuação, preparação vocal e corporal. Além do desafio de explorar um novo espaço para encenação o grupo se lança o desafio de junto a Eliane experimentar propostas cênicas e textuais para construção de uma dramaturgia junto ao processo, não partindo de um texto para um espaço.

Em relação à produção artística para a infância o grupo está na terceira edição (2013, 2016 e 2018) do projeto Formação em Foco – Dramaturgias para a Infância no qual oferecem oficinas de teatro a comunidade, rodas de conversas e leitura de dramaturgias sobre a produção teatral para a infância.

Dentro dos projetos aprovados via mecanismos de incentivo sempre são oferecidos cursos e oficinas. No projeto que resultou na montagem de *Vem ver nosso boi brincar* foram oferecidas quatro oficinas, que tiveram como foco a cultura popular e jogos teatrais direcionadas para crianças e adolescentes.

No recorte estipulado para esta pesquisa a *Cia. Experimentus* é o agrupamento teatral de formação mais recente, mas que tem uma trajetória de destaque no estado de Santa Catarina. Confesso que depois que escrevi, revi as fotos, os registros nos cadernos, perguntei-me: qual será a próxima montagem e, principalmente, como eles vão se reinventar e experimentar. É aguardar para ver.

## JÁ PRA DENTRO. ACABOU A BRINCADEIRA - NOTAS CONCLUSIVAS

Há um menino  
 Há um moleque  
 Morando sempre no meu coração  
 Toda vez que o adulto balança  
 Ele vem pra me dar a mão

Há um passado no meu presente  
 Um sol bem quente lá no meu quintal  
 Toda vez que a bruxa me assombra  
 O menino me dá a mão  
 (MILTON NASCIMENTO, 1995)

O tema desta pesquisa era investigar como três grupos que criam teatro para criança há mais de 20 anos, localizados fora do eixo de produção Rio de Janeiro-São Paulo, viabilizaram seus trabalhos, como se pensam teatro para crianças e com crianças, como se sustentaram, delinear suas trajetórias artísticas e suas ações de formação.

Diante do recorte desta investigação, acredito que essa pesquisa possa colaborar para ampliar a visibilidade desses grupos que produzem teatro e ações teatrais para crianças, com produções relevantes em suas localidades, mas cujo trabalho não aparece em pesquisas acadêmicas.

Quando me propus a realizar essa investigação, eu não pretendia mencionar a palavra escola, justamente pela associação que sempre se faz entre criança e escola. Depois de produzir o conteúdo sobre o estado da arte na pesquisa em teatro para crianças, no primeiro capítulo, prometi que realmente não iria abordar o assunto escola. Relutei. Fiquei um tempo sem escrever. Busquei direcionar a pesquisa para a história dos grupos considerando suas localizações geográficas e as políticas públicas culturais. Nas perguntas que estruturaram as entrevistas considerei aspectos como os grupos foram criados, como consolidaram sua estrutura administrativa e financeira, como foram as escolhas dos repertórios e como se deram as atividades de formação. Nas conversas com os artistas considerei questões que surgiram no momento que eu fiquei de mãe-pesquisadora após os espetáculos, apontei para outros caminhos que não relacionasse a teatro para crianças e a escola.

Ao longo das respostas às perguntas, percebi que não conseguiria ficar sem relacionar o teatro para crianças com a escola. Em vários momentos do estudo, percebi como essa instituição funciona como o lugar de encontro com o teatro, precisamente o teatro para crianças, que muitas vezes encontra seu público nesse espaço.

Sinto que precisamos buscar outros espaços da/para criança. Principalmente em grandes centros urbanos não a localizamos na sociedade senão no ambiente escolar. Nossas

praças não têm mais crianças brincando, as ruas não têm criança jogando futebol, queimada e amarelinha. Em contraponto elas estão imersas em um mundo de encontros virtuais. As crianças evadiram ou foram evadidas dos espaços coletivos que possibilitam a convivência com o outro, com a construção da cidadania, com o diferente e com a diversidade do mundo. A plateia teatral poderia ser um desses locais?

Volto novamente meu olhar para os gráficos do primeiro capítulo e percebo que há um desinteresse em pesquisar o teatro para crianças, tanto no seu percurso histórico quanto na criação artística, mesmo levando em consideração que desde a década de 1930 já se pensava em fomento ao teatro para criança. Observo também o quanto a área da educação contribuiu, produzindo conteúdo acadêmico referente ao teatro para crianças. Embora as pesquisas concentrem-se nas relações entre teatro e pedagogia, não posso ignorar o fato de que elas representam um importante acervo e registro do que foi produzido no teatro para crianças. Então passei a considerar como parte do objeto dessa investigação as contribuições das escolas e das secretarias de educação como forma de sustentabilidade financeira dos grupos, mas, principalmente como via de acesso ao fazer teatral.

O fato de os grupos estarem próximos à escola e serem reconhecidos por ela deu a eles uma espécie de reconhecimento intelectual e artístico de seu trabalho. Essa aproximação, que inicialmente visava uma possibilidade financeira, foi além, funcionando como um selo, no qual a escola garante à comunidade que o trabalho artístico do grupo deve ser considerado e respeitado.

As três companhias que compõem o recorte desta pesquisa desenvolveram, ao longo de suas trajetórias, ações vinculadas ao ensino de teatro, tanto na educação formal quanto na educação não formal. Mesmo atuando no ensino não formal eles contaram com o apoio das secretarias municipais de educação para o desenvolvimento de ações, estas que abrangeram aulas de teatro para iniciantes, a participação dos escolares em ações culturais nas quais puderam atuar como criadores ou garantir a presença deles na plateia dos espetáculos.

A proposta de produzir com e para crianças aproxima os artistas dos adultos responsáveis por elas e concomitantemente gera uma aproximação destes adultos com a arte. O fato de realizarem apresentações artísticas, oficinas e cursos para este público interfere na comunidade onde o grupo está inserido pois como visto nesta pesquisa, percebe-se que em determinados momentos as pessoas dessas comunidades participaram como trabalhadores do fazer artístico, sendo remuneradas por seus trabalhos, seja como camareira, como costureira, bilheteira, atores e professores.

O ativismo político é outro ponto em comum aos grupos e demonstra o quanto a participação dos artistas junto às esferas públicas contribuíram para a construção de políticas e para a própria sobrevivência. Cada um deles foi constituído em um contexto histórico diferente. A Comédia Cearense na década de 1953, o Atrás do Pano em 1981 e a Cia. Experimentus em 1999. Embora todos estejam atuantes atualmente (2019), em determinados momentos foram contemplados nos mesmos editais – mesmo que em anos distintos –, eles apresentam formas de organização administrativa diferentes. Isso aponta que não há uma só maneira de garantir a manutenção de uma companhia teatral. Deixo registrada três dessas formas.

A Comédia Cearense, com estrutura administrativa familiar, concentrou suas decisões artísticas e administrativas entre eles, incluindo a divisão de tarefas e viabilizando muitas ações através de recursos próprios oriundos de outros trabalhos.

O grupo Atrás do Pano, também de estrutura familiar, mantém uma equipe de profissionais que dão suporte administrativo as decisões do grupo, cujos salários são possíveis através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais. Porém nos anos iniciais os próprios artistas eram responsáveis por essa administração.

A Cia. Experimentus, que não apresenta estrutura familiar, passou por duas fases de organização de sua gestão até a forma atual, compreendendo a divisão por porcentagem, a estruturação de equipe (quando contou com financiamento por meio de editais) e atualmente trabalha com retirada fixa para cada um dos seus integrantes.

Em todos eles a escolha de repertório, do texto a ser encenado, apresenta-se como estratégia para sobrevivência. Cada uma dessas escolhas respondeu a seus contextos sociais, produzindo arte ciente da necessidade de comercializar um produto teatral que abarque questões que vão além das exigências dos circuitos comerciais da indústria cultural. Investem em pesquisas para construção de suas montagens, seja no treinamento do ator, nas ações brincantes como componente do jogo teatral, no repertório musical e nos demais elementos cênicos.

Ao longo de todas essas páginas foram demonstradas formas diferentes de sobrevivência, de produzir teatro para crianças e de aproximar a criança do teatro. São práticas filhas da experiência onde é possível aprender e construir para crianças sob diversos aspectos. São ações de resistência, pois há falta de fomento para trabalhos destinados às crianças, em contraponto a uma massiva referência estética e pressão comercial do que elas devem consumir como arte.

Considerando a trajetória dos grupos, percebo que eles concentram suas apresentações nos contextos regionais em que estão inseridos, demonstrando que embora haja um número relevante de festivais de arte para crianças o intercâmbio entre grupos e circulação de produção ainda é restrita.

Por fim, compreendo a partir das respostas às perguntas que produzir teatro para crianças se diferencia de outros processos de criação, pois envolve aspectos como atender ao adulto que conduz e estimula a criança ao teatro – e também paga os ingressos na bilheteria – e isso depende da concepção que fazem de um produto cultural próprio para crianças. Além disso, os espetáculos ditos “para todos os públicos” aceitam a presença da criança na plateia, sendo que os criadores pressupõem que não corre perigo de ser ferida a sensibilidade infantil, mas não se destina especificamente aos interesses de tais espectadores específicos. Um teatro pensado para crianças requer o acesso ao universo infantil, em seus contextos, conflitos, necessidades e sensibilidades; o que pode envolver também pensar na criança como escolar, com as parcerias entre secretarias de educação, diretamente com as escolas e como essas podem ser possíveis preservando o conceito de criação dos trabalhos.

Há lacunas a serem preenchidas no campo da pesquisa em teatro para criança. Ainda há poucos trabalhos e pesquisas sobre os artistas brasileiros e seus percursos nessa linguagem, sobre recursos de mediação, sobre a recepção e da história dessa linguagem no Brasil.

Provocada pela fala da minha filha, coloquei-me como interlocutora entre as práticas desenvolvidas por eles e a escrita acadêmica. Procurei apontar algumas respostas sobre as formas de produção, de criação. Registrar as trajetórias dos grupos, suas escolhas dramáticas e as atividades de formação para que outras pessoas possam conhecer o que se produz no Nordeste, no interior de Minas Gerais e de Santa Catarina e dessa maneira contribuir para o mapeamento e discussões sobre o teatro, seja ele o espetáculo ou as ações de formação, produzidos para e com crianças considerando a diversidade cultural da nossa brasilidade.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Aloysio de Alencar Pinto**. Disponível em: <https://www.abmusica.org.br/academico.php?n=raloysio-de-alencar-pinto&id=571>. Acesso em: 25 abr.2019.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSIS, André Ferraz Sitônio de. **Construção atoral para o teatro infantil**: uma proposta de criação cênica. 97f. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

ASSIS, André Ferraz Sitônio de. **Processos coletivos no teatro para crianças**: dramaturgia, encenação e suas relações autorais. 214f. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. **Bola de meia, bola de gude**. Intérprete: Milton Nascimento. Belo Horizonte: WEA, 1995.

BRASIL. **Decreto-Lei n.º 92, de 21 de dezembro de 1937**. Cria o Serviço Nacional de Teatro. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BRASIL. **Lei Cultura Viva**. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/sobre-a-lei-cultura-viva/>. Acesso em: 16 mar. 2019.

BRASIL. Ministério da Cidadania/Secretaria Especial da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Legislação**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/legislacao-2018>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Banco de projetos**: cultura é um bom negócio. Brasília: MINC, 1995. Disponível em: <http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Item/displayifs.aspx?List=0c839f31%2D47d7%2D4485%2Dab65%2Dab0cee9cf8fe&ID=460766&Web=88cc5f44%2D8cfe%2D4964%2D8ff4%2D376b5ebb3bef>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BELTRAME, Valmor. **O ator no boi de mamão**: reflexões sobre tradição e técnica. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 158-175. Disponível em: <file:///users/paulagotelip/downloads/12662-41071-1-pb.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2019.

CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 37, p. 81-98, jan. 2006. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2254>. Acesso em: 14 mar. 2019.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 58, p. 137-156, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p137-156>. Acesso em: 14 mar. de 2019.

CAMARGO, A. Arquivos institucionais e a história do teatro no Brasil: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT). **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 164-180, dez. 2017.

CARVALHO, Gilmar. Geraldo Markan: Um retrato impreciso. **Revista Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 39, n. 1, dez. 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/viewFile/523/505>. Acesso em: 04 jul. 2019.

CARVALHO, Cristina A. P. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. *In*: Congresso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, 12., Santo Domingo, 2007. **Anais [...]**. Santo Domingo, República Dominicana, 2007. Disponível em: <https://cladista.clad.org/bitstream/handle/123456789/4702/0057738.pdf?sequence=1&isAlloved=y>. Acesso em: 16 mar. 2019.

CHIARADIA, Clóvis. **Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena**. Editora Limiar, 2000.

COHEN, Samantha Agustin. **Teatro de grupo: trajetórias e relações**. Impressões de uma visitante. 126f. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa De Pós-Graduação Em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Udesc, Florianópolis, 2009.

COHEN, Samantha Agustin. **Falas sobre o coletivo**. Entrevistas Sobre Teatro De Grupo - Áqis - Núcleo De Pesquisa Sobre Processos De Criação. Buenos Aires; Los Angeles: Argus-A Artes e Humanidades, 2015.]

CIA. CARONA. **Cia. Carona de Teatro**. Disponível em: <https://ciacarona.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2019.

CIA. CARONA DE TEATRO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo113296/cia-carona-de-teatro>. Acesso em: 08 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CIA. EXPERIMENTUS. **Cia. Experimentus**. Disponível em: <http://experimentus.wixsite.com/experimentus>. Acesso em: 03 out. 2017.

CIA. EXPERIMENTUS. **Intersecções**. Disponível em: <http://interseccoessolos.blogspot.com/>. Acesso em: 02 fev. 2019.

COMÉDIA CEARENSE. **Comédia Cearense**. Disponível em: <https://www.comediacearense.com.br/>. Acesso em: 03 out. 2017.

CIA. EXPERIMENTUS. Itajaí, **Catálogo de repertório**. Formato Impresso, Papel Couchê 15x21.

CIA. EXPERIMENTUS. Itajaí. **Menino do dedo verde**: 10 anos. Formato Impresso, Papel Couchê 15 x 21, 2012.

DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil (organização)**. v. 1. São Paulo: Contexto, 2016. 444 p.

DESGRANGES, Flávio. **O teatro épico e a criança**. 179f. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 1995.

DIONÍSIOS TEATRO. **Dionísios Teatro**. Disponível em: <https://www.dionisosteatro.com.br/>. Acesso em: 15 mar. 2019.

EDITAL ELIZABETE ANDERLE. **Edital Elizabete Anderle de Estímulo à Cultura**. Disponível em: <http://editalelisabeteanderle.cultura.sc>. Acesso em: 25 mar. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Armatrux**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo384888/armatrux>. Acesso em: 14 abr. 2019.

**ENSAIO Aberto Brasil**. Direção Luiz Cruz. Ceará: Canal Brasil, 2014. 26min. Disponível em: [https://canalcurta.tv.br/filme/?name=comedia\\_cearense](https://canalcurta.tv.br/filme/?name=comedia_cearense). Acesso em: 06 out. 2017.

FERREIRA, Melissa. **Isto não é um ator**. V.1. São Paulo: Perspectiva, 2016. 144 p.

FENATIB. **Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens**. Disponível em: <http://fenatib.com.br/>. Acesso em: 06 abr. 2017.

FESTINFANTE. **Festival de Teatro e Artes Integradas para a Infância**. Disponível em: <https://www.festinfante.com.br>. Acesso em: 04 abr. 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL. **Casa de Cultura Dide Brandão**. Disponível em: <https://fundacaocultural.itajai.sc.gov.br/c/casa-da-cultura-apresentacao#.XQZxXfIKhTY>. Acesso em: 26 mar. 2019.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Memórias da Infância na Amazônia. In: PRIORI, Mary Del. **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p 317-346.

FONSECA, Gilberto. **Um olhar sobre a produção teatral para a infância e juventude em Porto Alegre**. 159f. 2010. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

FREITAS, Marcos Cezar de. **História social da infância no Brasil**. v. 1. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2016. 444 p.

GAGLIARDI, Maфра. Recepção infantil da obra teatral. **Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP**, n. 17, p. 74-77, jan./abr. 2000. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36901>. Acesso em: 16 jun. 2019.

GOTELIP, Paula. A Comédia Cearense – O compromisso com a memória. **Revista Aspas**, v. 9, n. 1, p. 91-111, 29 ago. 2019.

GRUPO ARMATRUX. **Armatrux**. Disponível em: <http://armatrux.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2019.

GRUPO ATRÁS DO PANO. **Grupo Atrás do Pano**. Disponível em: <http://atrasdopano.blogspot.com/>. Acesso em: 03 out. 2017.

GUILHERME, Ricardo. Uma afinada conversa de camarim. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 01 set. 2007. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/uma-afinada-conversa-de-camarim-1.128856>. Acesso em: 02 abr. 2019.

HORIZONTE DA CENA. **Grupo Atrás do Pano**. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/tag/grupo-atras-do-pano/>. Acesso em: 03 out. 2017.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. **Aloysio de Alencar Pinto**. Disponível em <http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Aloysio-de-Alencar-Pinto>. Acesso em: 24 abr. 2019.

KNOLL. Sandra **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Itajaí, Santa Catarina. 30 mar. 2019.

KOUDELA, Ingrid Dormine; ALMEIDA JUNIOR, José Simões (org.). **Léxico de pedagogia do teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 208 p.

LARCHER. Lucas *et al.* Sobre tabus no teatro infanto-juvenil: questões a partir de “O mensageiro do rei”. **Revista Cena**, v-1, n-22, p. 295- 306, jul/out 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/72128> . Acesso em: 10 maio 2019.

LIMA. Magela. O primeiro contratempo. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 06 set. 2007. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/o-primeiro-contratempo-1.135158>. Acesso em: 02 abr. 2019.

LIMA. Magela. Palhaço sofisticado. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 17 set. 2005. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/palhaco-sofisticado-1.216253>. Acesso em: 02 abr. 2019.

LIMA TORRES NETO, Walter. O direito ao teatro. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 149-159, jun. 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p149-159>. Acesso em: 04 jul. 2019.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho**. 42. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MACHADO. Marina. Teatro e Infância, possíveis mundos de vida (e morte). **Revista Aspas**, v. 4, n. 2, p. 3-14, dez. 2014.

MAPA DO BRINCAR. **Roquinho**. Disponível em: <https://mapadobrinCAR.folha.com.br/mestres/roquinho/>. Acesso em: 25 maio 2019.

- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Global, 2013. 339 p.
- MARTINS, Pedro Haddad. **O metateatro como instrumento para formação teatral de alunos-atores entre 08 e 12 anos**. 179f. 2011. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2011.
- MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o império. In: PRIORI, Mary Del. **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p 137-176.
- MENEZES, Henilton. **A lei Rouanet muito além dos (f)atos**. São Paulo: Loyola, 2016.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Programa nacional de apoio à cultura (PRONAC). Disponível em <http://antigo.cultura.gov.br/web/guest/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->. Acesso em: 23 abr. 2019.
- MÓIN-MÓIN**: Revista de estudos sobre teatro de forma animada. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 13, v. 18, 2007.
- NACIF, Myriam. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Nova Lima, Minas Gerais. Acesso em: 06 out. 2018.
- NETO, Joaquim. **Aspectos da formação do teatro infantil no Brasil**: Para uma revisão da história mal contada do teatro para crianças e jovens no país. 193f. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, 2016.
- O CARNAVAL D'AS GRANDES FIGURAS**. Grupo Atrás do Pano, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5gtLYbVMhOs>. Acesso em: 04 jun. 2019.
- OLIVEIRA, Valéria. **O espaço em aberto**: Revista de Projeto de Formação e Montagem da Cia. Experimentus. V.1. 2012.
- OLIVETTO, Daniel. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Itajaí, Santa Catarina. 30 de março de 2019.
- PARENTE, Mariana. **Eu precisava de tempo para fazer teatro**. Jornal O Povo. Fortaleza, 27 de março de 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2XtEAC8>. Acesso em: 07 jul. 2019.
- PALACIOS, Cristian. **Hacia una teoría del teatro para niños**: sobre los hombros de gigantes. Cidade Autónoma de Buenos Aires: Lugar Editorial, 2017.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Natália. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Itajaí, Santa Catarina. 30 de março de 2019.
- PEREIRA, Sandra. **TEATRO INFANTIL: UM OLHAR PARA O DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA**. **Aprender - Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação**, [S.l.], n. 4, set. 2018. ISSN 2359-246X. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3078>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. v. 11. ed. 6. reimpr. Rio de Janeiro: Graphia, 2012. 190 p.

PRIMEIRO SINAL. **Grupo Atrás do Pano**. Disponível em: <http://primeirosinal.com.br/galeria/grupo-atr%C3%A1s-do-pano-35-anos>. Acesso em: 26 maio 2017.

PRIORI, Mary Del. **História das Crianças no Brasil**. ed. 7. São Paulo: Contexto, 2016. 445 p.

PUPO, Maria Lúcia. **No reino da desigualdade**: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991. 160 p.

PUPO, Maria Lúcia. O Teatro para a Infância e Juventude. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. v. 2. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-Sp, 2013.

RAMOS, Fábio Pestana. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI. In: PRIORI, Mary Del. **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p 19-54.

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO PARA CRIANÇAS E JOVENS** - Panacea / Instituto de Artes Integradas de Blumenau, 2018.

ROSA, Andréa. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Itajaí, Santa Catarina. 30 mar. 2019.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições, enormes desafios. v. 2. Salvador: Edufba, 2007. (Coleção Cult). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

SCARANO, Julita. Criança esquecida das Minas Gerais. In: PRIORI, Mary Del. **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p 107-136.

SCHAPPO, Maria Eduarda; BELTRAME, Valmor. **Breve Relato do Teatro de Animação em Santa Catarina**. Da pesquisa. V. 7, p. 50-65. Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14072/9160>. Acesso em: 15 maio 2019.

SERRA, Haroldo. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Fortaleza, Ceará. Realizada em: 12 out. 2018.

SERRA, Hiramisa. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Fortaleza, Ceará. Realizada em: 12 out. 2018.

SERRA, Hiroldo. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Fortaleza, Ceará. Realizada em: 12 out. 2018.

- SERRA, Haroldo. **Jornal O Povo**. 2017. (3:00). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZCsCADKApXs>. Acesso em: 04 jun. 2019.
- SERRA, Haroldo. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 27 de março de 2017. Disponível em: <https://blogdomanuelsales.com.br/2017/03/27/com-passagens-pela-tv-o-ator-tamborilense-haroldo-serra-fala-sobre-o-amor-ao-teatro-em-entrevista-ao-jornal-o-povo/>. Acesso em: 04 jun. 2019.
- SEM PRÍNCIPES E PRINCESAS. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 04 de agosto de 2018. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/2.804/sem-principes-e-princesas-1.1979707>. Acesso em: 04 mai. 2019.
- SERRA, Hiroldo. **Comédia Cearense 60 anos**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2017. 176p.
- SERRA, Hiroldo. **Onde Mora a Cena Cearense**. Fortaleza: Secult/CE, 2012.
- SERRA, Hiroldo. **O teatro cearense pelas mãos do cenógrafo e figurinista Flávio Phebo**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2017. 176p.
- SERRA, Hiroldo. **Teatro Experimental de Arte – TEA: o fazer teatral dos anos 50**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2009. 308 p.
- SERRA, Hiroldo. **4º ato: teatro na escola**. Fortaleza: Editora Comédia Cearense; Editora Solares; Gráfica LCR, 2013.
- SOUZA, Marcelo. **Entrevista concedida a Paula Gotelip**. Itajaí, Santa Catarina. 30 de março de 2019.
- SOUZA, Marcelo. **O espaço em aberto: Revista de Projeto de Formação e Montagem da Cia. Experimentus**. V.1. 2012.
- VELASCO, M. Julio. **Teatro andaluz para niños**. Espanha: Gayban Grafica, AS, 1989.
- SESC-TV. **Teatro e circunstância: Pioneiros do moderno faz de conta**. Direção e Produção Almicar M. Claro. Sesc-TV, 2017. 52min. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=neyK35pBexw](http://www.youtube.com/watch?v=neyK35pBexw) . Acesso em: 03 nov. 2018.
- SESC-TV. **Teatro e circunstância: A história se Reinventa – O teatro Moderno no Nordeste**. Recife: Sesc-TV, 2012. 4min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bxVpOJ9yXes>. Acesso em: 20 out. 2018.
- TÉSPIS. **Téspis Cia. de Teatro**. Disponível em: <http://www.tespis.com.br/site/>. Acesso em: 20 abr.2019.
- THEATRO JOSÉ DE ALENCAR. Disponível em: <https://theatrojosedalencar.secult.ce.gov.br/sobre/historia-do-tja/>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- YUNES, Eliana. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). **Textura - Revista de Educação e Letras**, Canoas, v. 15, n. 29, 2013.

**APÊNDICE A – BIBLIOGRÁFIAS PARA CONSTRUÇÃO DOS GRÁFICOS**

ALMEIDA, Rosângela S. de. **Educação e narração em Walter Benjamin**. 127 f. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Sergipe, UFS, Sergipe, 2016.

ASSIS, André F. S. de. **Construção atoral para o teatro infantil: uma proposta de criação cênica**. 97f. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

AYRES, Fernanda de C. L. J. **Adroaldo Ribeiro Costa e os princípios do teatro infantil na Bahia: a história da família a hora da criança**. 137f. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Ufba, Salvador, 2008.

BARROS, L. D. P. M. de. **Palco de experiências: artes e desartes com o teatro 1996-2006**. 196f. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2008.

BORGES, P. A. B. **Isso É Infantil? Perspectivas, Expectativas E Tabus Transmidiáticos: A Partir De Miúda E O Guarda-Chuva**. 204f. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, UFBa, 2014.

BRILHANTE, A. dos S. **O conhecimento em jogo no teatro para crianças**. 369f. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio, Rio de Janeiro, 2004.

CABRAL, C. J. **Teatro infantil de Marieta Telles Machado e Maria Clara Machado**. 90f. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, 2005.

CAMPOS, C. A. **Pluft e companhia - o teatro infantil de Maria Clara Machado**. 235f. 1993. Tese (Doutorado em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada) Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1993.

CASTRO, I. S. A. de. **A Dramaturgia no teatro para crianças em São Paulo – uma análise de autores e textos premiados**. 551f. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes, Teatro, Cinema e Artes Plásticas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1987.

CHARONE, O. M. **Faz e não faz de conta: a criança intérprete e sua compreensão do processo de encenação**. 134f. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, UFBa, Salvador, 2004.

COSTA, K. S. I. **Dos contos de fadas às peças de Maria Clara Machado: entre pergaminhos, palimpsestos e a sala de aula**. 238f. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, 2010.

DACACHE, A. A. P. **Dramaturgia Contemporânea Infantil no Rio de Janeiro: a busca de novos caminhos**. 130f. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2007.

DUARTE, F. de M. S. **O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina (1975). A gema do ovo da ema (1979).** 91f. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, 2007.

DYONISIO, A. P. M. **A construção dramaturgica de "O coelho e a onça (história de bichos brasileiros)"**, de Plínio Marcos. 124 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2012.

FERREIRA, T. **Teatro infantil, crianças espectadoras, escola. Um estudo acerca de experiências e mediações em processo de recepção.** 236f. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

FONSECA, G.L. **Acima De Tudo, Teatro! Um olhar sobre a produção teatral para a infância e juventude em Porto Alegre.** 159f. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

GIFFONI, F. A. de O. **Saber ser, saber fazer: terapia comunitária, uma experiência de aprendizagem e construção da autonomia.** 235f. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2008.

JUNIOR, A. P. de S. **Walter Benjamin entre tempo e linguagem experiência, transmissão e formação como crítica do destino e da culpa.** 123f. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2016.

JUNIOR, R. O. S. **O troféu gralha azul: história e análise dos espetáculos infantis premiados.** 227f. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2002.

LANA, W. A. M. de. **O menino e o céu: o trágico no teatro para a infância e juventude.** 91f. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, Cuiabá, 2014.

LEONALDO, S. L. **No aconchego da arte: a proposta didática e pedagógica da cia. de teatro casa de Fábio (2002-2014).** 95f. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica De Goiás, PUC-Goiás, 2015.

LEMES, G. dos S. **A constituição do jogo dramático infantil em eu chovo, tu choves, ele chove..., de Sylvia Orthof.** 94f. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso Do Sul, UFMS, Três Lagoas, 2014.

LEYVA, L. G. **A cruzada das crianças: sinais históricos nas performances e no teatro cubano.** 166f. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2015.

LIMA, L. C. A. **Comunicação e teatro popular: a originalidade do grupo teatral ponto de partida.** 266f. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2003.

LIMA, D. A. P. de. **Teatro para crianças: um estudo sobre a dramaturgia de Fátima Ortiz**. 205f. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2016.

LEÃO, B. A. **Teatro acessível para crianças com deficiência visual: a audiodescrição de A vaca lelé**. 125f. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, UFC, Fortaleza, 2012.

LOT, A. J. M. **O pote de ouro do fim do arco-íris: o educativo no teatro para crianças e adolescentes**. 324f. 1992. Tese (Doutorado em Artes – Teatro, Cinema e Artes Plásticas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1992.

MARCELLO, C. F. **O espetáculo teatral na escola: o pedagógico e o artístico em montagens com alunos do ensino básico**. 191f. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro, Unirio, Rio de Janeiro, 2004.

MARQUES, P. N. **O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)**. 307f. 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2015.

MARTINS, R. M. de A. **A voz e a palavra na cena do Recife hoje: um estudo sobre a preparação vocal do ator e seu resultado em performance no teatro para criança**. 194f. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2003.

MARTINS, V. J. **Bando de Brincantes: um caminho dialético no teatro para crianças**. 308f. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2014.

MELLONE, K. D. **Tatiana Belinky: a história de uma contadora de histórias**. 118f. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2008.

NETO, J. F. dos S. **Aspectos da formação do teatro infantil no Brasil: para uma revisão da história mal contada do teatro para crianças e jovens no país**. 193f. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, 2016.

ROCHA, J. G. **A ciranda das crianças: improvisação e jogo teatral como estética e linguagem nas encenações do pasárgada**. 225f. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2016.

RODRIGUES, R. C. de F. V. **Simbá nas Escolas**. 190f. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, 2016.

SALES, S. L. **Protocolos teatrais verbo-visuais: o que dizem as crianças em perspectiva bakhtiniana**. 64f. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2017.

SILVA, Z. T. G. da. **Nos bastidores do teatro infantil: estudo de uma produção cultural para crianças.** 151f. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2000.

SOARES, Ana Lorym. **Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970.** Disponível em: [http://casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas\\_Culturais/II\\_Seminario\\_Internacional/FCRB\\_AnaLorymSoares\\_Folclore\\_e\\_politicas\\_culturais\\_no\\_Brasil\\_nas\\_decadas\\_de\\_1960-1970.pdf](http://casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AnaLorymSoares_Folclore_e_politicas_culturais_no_Brasil_nas_decadas_de_1960-1970.pdf). Acesso em: 15 mar. 2019.

SUPERBI, F. E. **O mapa da mina: o teatro infantil na cidade de São Paulo.** 147f. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Unesp, São Paulo, 2007.

TEIXEIRA, A. P. **O ciclo da lua do grupo de teatro zabriskie: luas e luas em Goiânia 1995/2011.** 173f. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, 2011.

TERÇAROLI, C. P. T. **O enigma da morte no teatro de Vladimir Capella.** 117f. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2004.

VASCONCELOS, R. C. S. de. **Teatro infantil e educação em Walter Benjamin.** 165f. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2013.

VIEIRA, M. V. **Krugli e a construção de um novo espaço poético para o teatro infantil no Brasil.** 130 f. 2008. (Dissertação Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio, Rio de Janeiro, 2008.

## **APÊNDICE B – PERGUNTAS UTILIZADAS NAS ENTREVISTAS**

**1-**Ao longo deste anos o grupo realizou quantas montagens destinadas as crianças? Destas montagens quais são as dramaturgias escritas para o grupo? Há alguma adaptação de textos literários? Quais? Qual a forma de escrita (dramatúrgica, adaptação, texto literário) o grupo tem privilegiado?

**2-**Quais as montagens do grupo permaneceram ou estão a há mais tempo cartaz? Quanto tempo? Vocês acreditam que a escolha do texto foi determinante para que esta montagem fosse assistida tantas vezes?

**3-**Como são/foram as escolhas dos textos ao longo dos anos do grupo? Como relacionam a criança e a escolha do texto durante os anos?

**4-**A cultura popular brasileira regional e nacional, de alguma maneira está presente nos textos encenados pelo grupo?

**5-**Percebem alguma diferença entre as crianças da década de 80/90 e as crianças atuais quanto à compreensão do texto? E quanto à criação dos textos? Como e quais foram as mudanças percebidas?

**6-**Em algum momento, antes de iniciar as montagens, o grupo apresenta os textos as crianças para ver como elas se relacionam com eles?

**7-**Vocês trabalham com formação, aulas, e outras ações sociais. Como as questões que surgem destes espaços refletiram nas escolhas dos textos ou nas dramaturgias que compõem a cena?