

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MUSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES DA CENA

AMANDA TOLEDO CONSTANTINO

TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1970:
UM ESTUDO HISTÓRICO E CULTURAL

Goiânia

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Amanda Toledo Constantino

3. Título do trabalho

"TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1970: UM ESTUDO HISTÓRICO E CULTURAL "

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 12/03/2025, às 12:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Toledo Constantino, Discente**, em 17/03/2025, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5226939** e o código CRC **4C4BA09B**.

Referência: Processo nº 23070.059751/2024-90

SEI nº 5226939

AMANDA TOLEDO CONSTANTINO

TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1970:
UM ESTUDO HISTÓRICO E CULTURAL

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte

Linha de pesquisa: Estética e poéticas das Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago

GOIÂNIA
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Constantino, Amanda Toledo
TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1970
[manuscrito] : UM ESTUDO HISTÓRICO E CULTURAL / Amanda
Toledo Constantino. - 2024.
128 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em
Artes da Cena, Goiânia, 2024.
Bibliografia. Anexos.
Inclui siglas, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. teatro. 2. crianças. 3. goiânia. 4. anos 1970. I. Dallago, Saulo
Germano Sales, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **40** da sessão de Defesa de Dissertação de Amanda Toledo Constantino, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezesseis dias do mês de dezembro de dois mil e vinte quatro, a partir das quatorze horas, na sala 216 na EMAC, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1970: UM ESTUDO HISTÓRICO E CULTURAL", da autoria de Amanda Toledo Constantino. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago [PPGAC EMAC-UFG], com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Joana Abreu Pereira de Oliveira [PPGAC EMAC-UFG] e Karine Ramaldes Vieira [EMAC-UFG]. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezesseis dias de dezembro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karine Ramaldes Vieira, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4988880** e o código CRC **792F0006**.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, que com muito amor e carinho, sempre acreditaram em mim e não mediram esforços para que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que sempre me proporcionou amor e dedicação, trazendo segurança e a certeza de que nunca estou sozinha nesta jornada.

Ao meu pai, cujo incentivo e apoio incondicional me trouxeram esperança e motivação para seguir em frente.

Ao meu orientador, Saulo Germano Sales Dallago, pela paciência, confiança e dedicação na elaboração deste trabalho, cuja orientação foi fundamental para meu crescimento acadêmico.

Ao Grupo Jaime Câmara, que gentilmente disponibilizou documentos dos anos 1970 através do Jornal O Popular, contribuindo de maneira significativa para minha pesquisa.

A Onofre Pinheiro, que generosamente me cedeu fotos do acervo da atriz, diretora e dramaturga Cici Pinheiro, enriquecendo ainda mais este trabalho.

Aos meus professores, que ao longo da minha trajetória acadêmica foram essenciais para meu desenvolvimento e aprendizado.

E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação.

Minha eterna gratidão a cada um de vocês.

A cultura de um povo, deve perpetuar para que não se esqueçam de sua própria história e importância. Incluí-la na educação de suas crianças, garante que essa história não se perca em meio ao "novo", que muitas vezes, sufoca e extermina a identidade cultural dessas pessoas.

B. Duarte

RESUMO

Em muitos aspectos, o teatro desempenha um papel fundamental no processo de formação cultural, estético e educacional para as crianças, além de oferecer entretenimento e oportunidades valiosas para o aprendizado, o desenvolvimento emocional e crítico. No Brasil, o teatro para crianças é rico e diversificado, uma arte que apresenta uma variedade de influências culturais e sociais. Contudo, no caso específico de Goiás, essa tradição adquiriu características próprias que refletem as peculiaridades culturais e históricas do estado. A finalidade deste estudo é investigar o teatro para crianças na capital goiana na década de 1970, analisando suas origens, os principais nomes envolvidos e o impacto social e educacional dessas iniciativas. Além disso, através de documentos históricos, entrevistas e estudos teóricos, a pesquisa justifica a importância do teatro nas gerações das crianças goianas em seu processo formativo e de educação.

Palavras - chave: teatro; crianças; Goiânia; anos 1970.

RESUMEN

En muchos aspectos, el teatro juega un papel fundamental en el proceso cultural, estético y educativo de los niños, además de ofrecer entretenimiento y valiosas oportunidades de aprendizaje, desarrollo emocional y crítico. En Brasil, el teatro para niños es rico y diverso, un arte que presenta una variedad de influencias culturales y sociales. Sin embargo, en el caso específico de Goiás, esta tradición adquirió características propias que reflejan las peculiaridades culturales e históricas del estado. El objetivo de este estudio es investigar el teatro para niños en la capital de Goiás en la década de 1970, analizando sus orígenes, los principales nombres involucrados y el impacto social y educativo de estas iniciativas. Además, a través de documentos históricos, entrevistas y estudios teóricos, la investigación justifica la importancia del teatro para generaciones de niños de Goiás en su proceso de formación y educación.

Palabras clave: teatro; niños; Goiania, años 1970.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Grupos Teatro Exercício e Grupo Teatro Laboratório.....	22
Figura 2 – Documento de censura da peça <i>A traição nas terrinhas do Coelho em Goiânia</i> (1976)	27
Figura 3 – Otavinho Arantes e a construção do Teatro InAcabado.....	57
Figura 4 – Crianças na plateia do Teatro Inacabado, anos de 1970.....	58
Figura 5 – Peça para crianças Pluft, o Fantasminha – Turma de Artes Goiana.....	60
Figura 6 – Turma de Artes Goiana.....	61
Figura 7 – Iniciativas da AGT.....	62
Figura 8 – 3º Natal da criança pobre, realizado pela AGT.....	65
Figura 9 – O Planeta dos Palhaços, AGT.....	66
Figura 10 – Cici Pinheiro, uma lição de amor à vida.....	68
Figura 11 – Cici Pinheiro e a educação pelo teatro.....	71
Figura 12 – Elenco do espetáculo <i>Goianinho visita a flora</i>	76
Figura 13 – Antenor José como o personagem Goianinho.....	76
Figura 14 – Entrevista com Antenor José em 2010.....	77
Figura 15 – Apresentações Cia. Cici Pinheiro.....	83
Figura 16 – Um espetáculo sobre higiene bucal.....	85
Figura 17 – Goianinho visita o dentista.....	86
Figura 18 – A cultura no tempo.....	89
Figura 19 – Certificado de censura de <i>A Traição nas Terrinhas do Coelho</i>	94
Figura 20 – Últimas apresentações de <i>A Traição nas Terrinhas do Coelho</i>	95

TABELA

Tabela 1 – Montagens de peças para crianças da AGT.....	59
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGT	Agremiação Goiana de Teatro
BCC	Base Nacional Comum Curricular
CNE	Conselho Nacional de Educação
Daia	Distrito Agroindustrial de Anápolis
DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
TAG	Turma de Artes Goiana
TESP	Teatro Escola de São Paulo
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL DE GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1970 ..	16
1.1 DESENVOLVIMENTO URBANO.....	16
1.2 MUDANÇAS SOCIAIS E ECONÔMICAS.....	19
1.3 SITUAÇÃO POLÍTICA.....	24
1.3.1 O regime militar e suas implicações.....	25
1.4 MOVIMENTOS CULTURAIS E ARTÍSTICOS.....	27
2 CRIANÇA, INFÂNCIA E TEATRO	32
2.1 CRIANÇA E INFÂNCIA.....	32
2.1.1 Desenvolvimento cognitivo da criança.....	34
2.1.2 A criança goiana.....	37
2.2 TEATRO, CRIANÇA E EDUCAÇÃO.....	40
3 O TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NOS ANOS 1970	53
3.1 O COMEÇO.....	53
3.1.1 No Brasil.....	53
3.1.2 Em Goiás.....	57
3.2 PRINCIPAIS NOMES E GRUPOS TEATRAIS.....	58
3.2.1 Agremiação Goiana de Teatro.....	59
3.2.2 Cici Pinheiro.....	69
3.2.3 Marietta Telles Machado.....	93
3.3 DESAFIOS E ALGUNS ASPECTOS DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
FONTE DOCUMENTAL	115
ANEXO A – Matéria jornalística sobre <i>O Goianinho visita o dentista</i>	117
ANEXO B – Matéria jornalística sobre a teatróloga Cici Pinheiro	118
ANEXO C – Matéria jornalística sobre Cici e a peça <i>Goianinho visita a flora</i>	119
ANEXO D – Fotos do espetáculo <i>Goianinho visita a flora</i> , de Cici Pinheiro.....	120
ANEXO E – Jornal Crimeia sobre Antenor Pinheiro.....	121
ANEXO F – Matéria completa <i>O Popular</i> sobre afastamento de Cici Pinheiro.....	123
ANEXO G – Matéria com entrevista completa Marietta Telles Machado.....	124
ANEXO H – Relatório de atividades da Cia Cici Pinheiro durante o ano de 1976....	125

INTRODUÇÃO

Ao longo desta dissertação, apresentarei o desenvolvimento do teatro para crianças na capital goiana durante a década de 1970. Este período foi marcado por uma combinação de resistência, inovação e dedicação na arte teatral, que estabeleceu um legado duradouro no cenário cultural goiano. O teatro para crianças não apenas entretinha, mas de certa forma, contribuía para o desenvolvimento cognitivo, estético, emocional, crítico e social das crianças.

A escolha e o interesse nesse tema foram em consequência às inquietudes provocadas no fazer teatral para crianças e que possibilitaram uma reflexão crítica baseada em autores teóricos do teatro e da educação. Ainda que sejam escassas as pesquisas relacionadas a este tema, dá-se a importância de fazer um estudo sobre a linguagem teatral para crianças - como uma forma multifacetada - que oferece às crianças um espaço seguro para explorar suas emoções, desenvolver habilidades sociais, exercitar a criatividade, como também, contribui para a sua formação e, principalmente, em seu processo educacional e cultural. Esta pesquisa oferece uma grande relevância social para a cultura, contribuindo com a educação a história e o teatro goiano.

O termo “teatro para crianças” adotado neste trabalho não trata do teatro da criança – a criança enquanto fazedora de teatro, e sim refere-se ao teatro para (destinado) a criança – criança enquanto espectadora de teatro. Apresentando a criança como um sujeito em constante transformação, e compreendendo o teatro como um importante aliado para o seu desenvolvimento.

A pesquisa se organiza em três capítulos que questionam o fazer teatral. Vamos observar como as iniciativas teatrais para crianças têm contribuído significativamente para o panorama cultural local e o desenvolvimento das crianças. Em Goiás, especificamente, o teatro para crianças demonstra uma diversidade de abordagens e práticas que, assim como os estudos de caso apresentados aqui, refletem a identidade cultural da região, evidenciando a riqueza e o impacto dessas iniciativas na própria comunidade.

Este estudo perpassará por um resumo da história e da cultura da capital goiana na década de 1970, com o objetivo de entender como o contexto político, social, e econômico dessa época influenciou no desenvolvimento cultural da cidade e,

particularmente, como o teatro para crianças se manifestou como uma força educacional significativa em Goiânia.

A situação política e social de Goiás na década de 1970 foi marcada por uma combinação de crescimento econômico e de repressão política, acompanhada por mudanças significativas nas esferas sociais e educacionais. E este contexto, influenciou intensamente no desenvolvimento do teatro para crianças no estado, e a partir disso, o teatro tornou-se um espaço fundamental para a expressão cultural e a educação, refletindo todas as suas complexidades e pretensões da sociedade goiana durante este período.

No primeiro capítulo, a pesquisa apresenta uma visão do contexto histórico e cultural de Goiânia na década de 1970, com uma análise que começa pela situação política e social da cidade, destacando como o regime militar, instaurado no Brasil em 1964, impôs uma série de desafios à sociedade goianiense. Durante esse período, a censura e a repressão política moldaram as expressões culturais e artísticas, enquanto a urbanização e o crescimento econômico transformavam a estrutura urbana da cidade. O capítulo também examina o movimento cultural e artístico, com ênfase na evolução do teatro e em como esse movimento não só refletiu nas mudanças sociais, mas também ofereceu um espaço para a resistência e a expressão cultural em tempos de opressão.

No segundo capítulo, far-se-á uma introdução a partir de uma estrutura que demonstra historicamente o sujeito a ser estudado - no caso, a criança e sua respectiva infância com base em importantes pesquisadores nos processos cognitivos e psíquicos infantis. Em seguida, levantam-se questões de como o teatro influencia na evolução e transformação humana, bem como a relação das crianças com a linguagem teatral, colocando-as como espectadoras teatrais críticas.

No terceiro capítulo, contextualiza-se um panorama histórico com algumas informações a respeito do teatro no Brasil e em Goiás. Apresenta-se inicialmente o cenário teatral infantil no país a partir dos anos 1940, exemplifica-se importantes nomes da dramaturgia e da encenação para crianças e, com base em teóricos, propõem-se reflexões críticas sobre o teatro produzido naquela época. Logo em seguida, a partir de fontes documentais e bibliográficas, mostra-se como a criança e sua respectiva infância eram vistas historicamente em Goiás e, partindo disso, inicia-se um adendo sobre o surgimento do teatro para esse público no Estado.

Nesta pesquisa, também vamos analisar nomes e grupos teatrais importantes da década de 1970 em Goiânia, como: a Agremiação Goiana de Teatro (AGT) de Otavinho Arantes, o Teatro Operário de Cici Pinheiro e, a dramaturga Marietta Telles Machado. Reflete-se sobre a maneira com que suas iniciativas impactaram as transformações sociais e quais os relatos que confirmam a importância do teatro feito para as crianças na época vivida pela sociedade goiana.

O terceiro e último capítulo reflete ainda sobre o legado deixado pelo teatro para crianças nos anos 1970 em Goiânia e quais foram as perspectivas que se abriram para o futuro dessa forma de arte na cidade. As reflexões incluem uma análise das contribuições, neste período, das artes cênicas voltadas para o público infantil, bem como as lições aprendidas que podem guiar futuras gerações de artistas e educadores.

O estudo também sugere a necessidade contínua de apoio e investimento no teatro para crianças, reconhecendo que seu papel é crucial no desenvolvimento cultural e educacional desse público. Ademais, ao longo desta dissertação, a partir do desenvolvimento e da influência do teatro para crianças em Goiânia na década de 1970 será possível identificar que, apesar das limitações impostas pelo contexto político e social da época, o teatro para crianças floresceu como uma forma de expressão artística fundamental.

No final, realiza-se uma reflexão crítica acerca do que vêm acontecendo ao longo do tempo em relação ao aproveitamento da arte teatral enquanto mercadoria, com o intuito proeminentemente de venda, sem se preocupar com a linguagem teatral em si, e que busca atender apenas à dinâmica e aos interesses do capitalismo provocando consequências no espectador. Discutem-se os desafios contemporâneos, e de como as mudanças com a integração da tecnologia e das novas mídias ao teatro podem influenciar o papel do teatro na educação e na cultura das crianças em Goiânia nos próximos anos e futuras gerações.

Ao longo destes capítulos, o trabalho busca não apenas documentar a história do teatro para crianças em Goiânia, mas também oferecer uma análise crítica sobre como essa forma de arte contribuiu para a construção cultural da sociedade goiana, mesmo em tempos de adversidade política e social, considerando o processo de (trans)formação da arte e seus desdobramentos enquanto desenvolvimento histórico social.

É de fundamental importância entender como e quais são os caminhos que a arte teatral tem trilhado em tempos históricos e, como essas mudanças têm, de certa maneira, impulsionado novas formas de expressão e reflexão acerca de um contexto marcado pelas políticas neoliberais e os avanços da chamada globalização.

CAPÍTULO 01:

CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL DE GOIÂNIA NOS ANOS 1970

1.1 DESENVOLVIMENTO URBANO

Goiânia, a capital do estado de Goiás, foi planejada e fundada na década de 1930, em um momento em que o Brasil buscava modernizar e integrar suas regiões mais afastadas. A decisão de construir Goiânia, entre 1933 a 1942, foi parte de um movimento maior de interiorização do desenvolvimento, incentivado pelo governo federal, que via na nova capital uma oportunidade para promover o progresso na região Centro-Oeste.

Essa reflexão sobre o modelo de desenvolvimento adotado no Brasil, e também no Centro - Oeste é crucial, especialmente quando se considera o impacto devastador que ele teve sobre diversos povos indígenas. Historicamente, essa visão resultou no massacre de comunidades quase inteiras, sendo algumas delas como: os Avá Canoeiro, Goyá, Kaiapó e Xavante.

A exemplo disso, o caso dos Avá-Canoeiro, é emblemático; eles foram um dos grupos que mais resistiram à colonização e que sofreram intensos massacres e deslocamentos forçados, especialmente durante o regime militar. Para a doutora em antropologia Patrícia Rodrigues,

O projeto colonial e capitalista de ocupação do interior do país a partir da Marcha para o Oeste, iniciada nos anos 30, no Governo Vargas, que culminou com a construção de Brasília nos anos 50, pelo Governo JK, inaugurando um novo fluxo migratório no Brasil Central, e teve continuidade com o projeto de ocupação da Amazônia nos governos militares, nas décadas de 60 e 70, foi o fator determinante que levou os Avá-Canoeiro à beira da extinção física no século passado (RODRIGUES,2023, n.p.)

A antropóloga Patrícia Rodrigues relata na reportagem de Camila Boehm, *Demarcação para Avá-Canoeiro é reparação histórica*,

“Foi nesse período [década de 1970] que o governo militar determinou o contato forçado com os Avá-Canoeiro. A Funai chegou ao local atirando e soltando fogos de artifício. Uma menina chamada *Typyire* foi baleada, falecendo dias depois na mata”, diz a ação do MPF. O Conselho Indigenista Missionário (Cimi) reafirmou que, sob o regime autoritário da ditadura militar, a Funai protagonizou um contato forçado que resultou em um quase extermínio dos Avá-Canoeiro. (RODRIGUES apud BOEHM, 2024, n.p.)

Essa busca por desenvolvimento econômico leva a conflitos territoriais e frequentemente ignora os direitos e as culturas indígenas. A luta por demarcação de terras e reconhecimento dos direitos indígenas é uma resposta necessária em relação a essas violências históricas e contemporâneas. Portanto, refletir sobre esse modelo de desenvolvimento econômico é essencial para entender sobre quais foram as consequências trágicas que ele trouxe para as comunidades indígenas e para buscar as reparações justas.

Em relação a estrutura, como uma cidade planejada, Goiânia começou sua história com traços modernistas, destacando-se pela organização urbanística e pelas largas avenidas arborizadas, refletindo as tendências arquitetônicas da época, o *art déco*¹. No entanto, apesar de sua juventude, a capital goiana enfrentou um crescimento populacional acelerado, especialmente a partir dos anos 1970. Esse crescimento se deu em parte devido à migração interna, com pessoas vindas de várias partes do Brasil em busca de melhores oportunidades econômicas, aproveitando o *boom* agrícola e a expansão industrial da região.

A dissertação *A Palavra e o Ato: memórias teatrais goianas* de Saulo Germano Sales Dallago, retrata como era essa época em Goiânia

Podemos perceber que, à época, Goiânia tratava-se de uma cidade ainda numa fase de transição rural para urbana, uma metrópole crescendo desordenadamente, de forma que enquanto nas regiões mais centrais a especulação imobiliária matinha (e ainda hoje, mantém) vários terrenos sem utilização, as periferias, longínquas, eram compostas predominantemente por chácaras, fazendas, etc. (DALLAGO, 2007, p. 69).

Durante os anos 1970, Goiás começou a experimentar um crescimento urbano e econômico significativo, em parte, devido às políticas de desenvolvimento regional do governo militar, que visavam integrar melhor o Centro-Oeste ao restante do país. Projetos de infraestrutura, como a construção de rodovias e a promoção da agricultura moderna, transformaram a economia goiana.

Goiás, um estado com uma significativa população rural e uma capital em desenvolvimento, experimentou essas mudanças de forma particular, e com isso passou por um processo de modernização urbana. Com a implantação de distritos

¹ *Art déco*, por vezes referido apenas como Deco, é um estilo de artes visuais, arquitetura e design internacional que começou na Europa em 1910, combinou estilos modernistas com habilidade fina e materiais ricos.

industriais como o Distrito Agroindustrial de Anápolis (Daia), o estado tornou-se um importante polo econômico e político da região Centro-Oeste.

Como diz Wânia Chagas Farias Cunha, em seu artigo *Contexto socioeconômico de Goiás na década de 1970 e a adoção da política de industrialização*, publicado no *Boletim Goiano de Geografia*:

Nos anos de 1960 e 1970, a economia nacional “concluía” a etapa do desenvolvimento da indústria-base, a partir do que se voltava para a fabricação de insumos agrícolas. Esta modalidade, por sua vez, buscou no processo de modernização do campo seu principal consumidor. O sucesso desse modelo de desenvolvimento industrial contou com amplo apoio do estado, que passou a incentivar e financiar o uso de equipamentos industriais e insumos no campo. (CUNHA, 2010, p. 6)

Neste período, de 1970, a capital goiana viu um forte aumento populacional, com a modernização do campo, como também pela estimulação da chegada das ferrovias e pela construção de Brasília. A partir disso, Goiânia, a capital do estado, viu um crescimento urbano rápido, e hoje possui o décimo maior PIB entre as capitais brasileiras, sendo a cidade com maior população do estado de Goiás².

Esse rápido aumento populacional trouxe desafios significativos para a cidade, como a necessidade de expansão dos serviços públicos, infraestrutura, e adaptação ao novo perfil demográfico. A possibilidade de se reunir em ambientes urbanos propiciou a troca de ideias e experiências entre artistas, resultando em produções mais inovadoras e engajadas com questões contemporâneas.

Este desenvolvimento urbano trouxe maior demanda por atividades culturais e educativas, incluindo o teatro. A urbanização facilitou o surgimento de espaços culturais e a formação de grupos teatrais, além de aumentar o público potencial para as produções e recepção teatral. Essas produções frequentemente surgem em resposta às necessidades e demandas da comunidade local, utilizando o teatro como uma forma de intervenção social e cultural.

Contudo, a década de 1970 foi marcada por um significativo crescimento populacional nas cidades brasileiras, resultado da migração de pessoas do campo para os centros urbanos em busca de melhores oportunidades econômicas. Esse aumento populacional não apenas ampliou a demanda por serviços e infraestrutura, mas também criou um mercado consumidor maior para atividades culturais. Com mais

² Informações retiradas em outubro de 2024, através do site do IBGE. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/explica/pib.ph>.

peças vivendo nas cidades, o potencial para produções teatrais se expandiu consideravelmente.

1.2 MUDANÇAS SOCIAIS E ECONÔMICAS

As mudanças sociais e educacionais em Goiânia durante a década de 1970 foram significativas, pois a capital goiana passou por um rápido crescimento populacional nesse período, impulsionado pela chegada da ferrovia e pela construção de Brasília, que atraiu muitos migrantes para a região. Para Oliveira (p.1, 2012) "O crescimento demográfico foi vertiginoso, de 74 mil habitantes em 1955, aumentou para 251 mil em 1965, 518 mil em 1975 e 800 mil em 1980."

Assim, com o crescimento populacional e com o aumento da migração rural-urbana – na medida em que as pessoas buscavam melhores oportunidades na cidade, em sua maioria na capital e, com o processo de modernização, isso resultou em uma população urbana mais diversa e crescente, que demandava não apenas trabalho, mas também educação e cultura, diversificando novos clubes sociais e espaços de lazer, superando gradualmente a sociabilidade de caráter mais local que predominava anteriormente.

Este rápido crescimento da cidade, também trouxe desafios na área educacional. Houve a necessidade de expansão da rede de ensino para atender à demanda da população migrante. O sistema educacional em Goiás estava em expansão com um aumento no número de escolas e na taxa de alfabetização, com transformações significativas. O número de matrículas no Ensino Fundamental e Médio da rede pública estadual cresceu consideravelmente nessa época, acompanhando o ritmo acelerado de urbanização e progresso do estado.

Segundo Barbosa (2008), a partir dos anos 1970, a educação de crianças de zero a seis anos ganhou um novo status nas políticas e teorias educacionais. A luta por creches e pré-escolas, impulsionada por diversos movimentos sociais, ganhou força, levando os governos a investirem na expansão do direito à educação.

Historicamente, a Educação Infantil no Brasil passou por transformações significativas. A Constituição Federal de 1988 estabelece a educação como um direito de todos e um dever do Estado, incluindo a Educação Infantil como parte desse direito. O artigo 208 da Constituição determina que a Educação Infantil deve ser oferecida em

creches e pré-escolas para crianças de até cinco anos, visando ao desenvolvimento da criança em seus aspectos físico, psicológico, intelectual e social.

A justificativa da existência das creches ainda era de atender as necessidades da mãe trabalhadora que deixava a criança aos cuidados de outras pessoas por falta de alternativas, porém durante a década de 1970 ocorreram algumas mudanças, o mercado de trabalho se expandiu, com isso apareceu também reivindicações de melhoramento com relação aos espaços que as crianças permaneciam, tanto pelas trabalhadoras das fábricas, empregadas domésticas como por funcionários públicos, professores e liberais foi criando força, os profissionais de saúde começaram a se preocupar também, médicos e sanitaristas defendiam as creches a partir de uma visão higienista, porém não enxergavam a necessidade da educação, sendo satisfatório apenas a alimentação e higiene. Ainda nos anos 1970 o Estado começou a enxergar e discutir sobre a Educação das crianças abaixo de seis anos de idade entre os responsáveis pelo sistema educacional, porém eles ainda consideram a creche como um favor prestado a família. (CARMO, CINTRA, 2017, p.7)

Nos anos 1970, houve um movimento crescente entre os responsáveis pelo sistema educacional para discutir e implementar políticas voltadas para a educação das crianças abaixo de seis anos. Contudo, as creches eram vistas como um favor prestado às famílias, e não como um direito fundamental das crianças e, essa perspectiva limitava o potencial das creches como espaços de aprendizado e desenvolvimento, subestimando o papel indispensável da educação na primeira infância, além de perpetuar desigualdades sociais ao não garantir acesso imparcial à educação de qualidade para todas as crianças.

As referências históricas da creche são unânimes em afirmar que ela foi criada para cuidar das crianças pequenas, cujas mães saíam para o trabalho. Está, portanto, historicamente vinculada ao trabalho extradomiciliar da mulher. Sua origem, na sociedade ocidental, está no trinômio mulher-trabalho-criança. (DIDONET, 2001, p. 12):

Ao garantir acesso a creches e pré-escolas, as políticas públicas visavam proporcionar um suporte para que as mães pudessem conciliar suas responsabilidades familiares com suas atividades profissionais. Isso é especialmente relevante em um contexto onde muitas mulheres são as principais responsáveis pelo sustento da família.

A creche, por sua vez, transcorre a sua história com a marca do assistencialismo como particularidade do seu atendimento à criança. Evoluiu absolutamente relacionada às alterações do papel feminino na sociedade e suas repercussões na estrutura familiar, em especial na educação dos filhos pequenos. (GUIMARÃES, 2017, p.135)

O assistencialismo presente na abordagem estatal refletia uma visão reducionista da educação infantil de acordo com o qual, em vez de considerar as creches como instituições essenciais para o desenvolvimento educacional e social das crianças, elas eram tratadas como uma extensão do cuidado familiar. Contudo, essa expansão do direito à educação infantil no Brasil é um reflexo da luta contínua por igualdade e justiça social, com a participação das mulheres no mercado de trabalho, que contribuía para uma sociedade mais inclusiva e produtiva com a luta por uma educação mais digna e de qualidade para as suas crianças.

Houve também uma expansão da rede física escolar, com a construção de novos prédios escolares para atender à demanda por vagas, assim como os professores da rede pública estadual. No final dos anos 1970, os professores se organizaram coletivamente nesse período, reivindicando melhores condições de trabalho e salários. Segundo Maria Tereza Canezin Guimarães, em *Movimento dos professores e a formação do sujeito coletivo na cultura política da década de 1980*,

no período de 1979 a 1989, os professores do ensino fundamental e médio da rede pública de Goiás emergem como promotores de um conjunto de ações coletivas destinadas a garantir-lhes o direito de organização e de estruturarem a sua entidade representativa. Nesse período, estes profissionais entram na cena pública com a deflagração de uma onda de greves inéditas em Goiás e o desenvolvimento de práticas sindicais visando romper com os padrões associativos vigentes. Em 1979 iniciaram-se as greves dos professores, quando os prenúncios de abertura da sociedade brasileira começavam a tornarem-se visíveis com a revogação do AI-5, a anistia etc. (GUIMARÃES, p.359, 2012)

Além disso, vale lembrar que, em 1971, durante o regime militar (1964-1985), foi aprovada uma nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a Lei nº 5.692/1971, que estabeleceu novos parâmetros para o sistema educacional brasileiro. Por isso, o governo estadual implementou reformas para adequar o ensino em Goiás a essas novas diretrizes.

Essa versão introduziu um núcleo comum obrigatório no currículo e uma parte diversificada adaptada às peculiaridades locais e às diferenças individuais dos alunos. O ano letivo passou a ser de, no mínimo, 180 dias e 90 dias de trabalho escolar efetivo. A reforma unificou o ensino primário e ginasial no 1º grau e o colegial no 2º grau e não citava o ensino superior, que era definido em outra lei específica, conforme pode ser verificado:

Dentre as características da LDB de 1971, publicada durante o regime militar pelo presidente Médici, destaca-se o ensino de primeiro grau obrigatório dos 7 aos 14 anos; aborda a educação a distância; prevê um núcleo comum para

o currículo de 1º e 2º grau; determina que os municípios devem gastar 20% do orçamento com educação, mas não prevê dotação orçamentária para a união ou os estados. [...] com a de 1971, o ano letivo passa a ser de no mínimo 180 e 90 dias de trabalho escolar efetivo. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1971 prevê um núcleo comum para o currículo de 1º e 2º graus (novos nomes do primário e ginásio e do colegial) e uma parte diversificada em função das peculiaridades locais; [...] A Lei de 1971 tratava apenas dos níveis de 1º grau e 2º grau, porém não citava o de ensino superior, que era definido em outra lei específica. (CHAVES, 2021, n.p.)

Na LDB de 1961, o ensino de arte era denominado "Iniciação Artística", mas com a reforma de 1971 passou a ser chamado de "Educação Artística". Essa mudança refletiu uma tentativa de dar maior ênfase à arte como componente essencial do currículo escolar, embora ainda fosse integrada como uma "atividade educativa" e não como uma disciplina autônoma.

Em relação à Educação Artística e o sistema político vivido na época, surgem, então, algumas questões que nos convidam a refletir criticamente sobre o tema abordado, levando-nos a explorar possíveis implícitas: por que o Estado decidiu incluir a Educação Artística no currículo escolar justamente durante o governo de regime militar? Por que torná-la obrigatória, se o próprio sistema governamental a perseguia? Quais eram as intenções e normas ocultas nessa decisão, aparentemente avançada no sistema educacional? A circunstância era bastante ambígua.

Em suma, a circunstância em torno dessa inclusão é marcada por ambivalências que merecem ser analisadas criticamente para compreender melhor as dinâmicas educacionais e culturais desse período conturbado da história brasileira.

A inclusão da Educação Artística no currículo escolar durante o regime militar no Brasil pode revelar uma série de intenções ocultas que vão além da simples "promoção das artes". Uma das principais estratégias do governo militar foi o controle ideológico da produção cultural e artística do país. Ao regulamentar o ensino de arte, a ditadura militar buscava moldar as narrativas e os conteúdos abordados nas aulas, evitando que temas subversivos ou críticos ao governo fossem explorados, e essa abordagem permitia ao regime não apenas controlar a mensagem transmitida aos jovens, mas também garantir que a educação artística não se tornasse um espaço de contestação.

Além disso, a arte como parte do currículo escolar servia como uma forma de legitimação do regime. Ao incluir a Educação Artística nas diretrizes educacionais, o governo procurava criar uma imagem de preocupação com a formação integral dos cidadãos, apresentando-se como um defensor da cultura e da educação. Essa

estratégia visava reforçar a ideia de que o regime militar estava comprometido com o desenvolvimento humano e social, mesmo que suas políticas fossem, na prática, autoritárias e de censura, sendo assim totalmente contrárias ao que se dizia.

Todavia, Barbosa (2010), ao discutir o currículo implementado em 1971, destaca que as artes pareciam ser a única disciplina capaz de demonstrar abertura para as humanidades e a criatividade, já que filosofia e história foram retiradas do currículo. Proibidas nas escolas durante a ditadura em 1971 e substituídas pela Educação Moral e Cívica, as disciplinas de filosofia e sociologia foram reintroduzidas como optativas em 1986 no Brasil e somente em 2008, quase quatro décadas depois, elas foram restabelecidas como matérias obrigatórias no Ensino médio, graças a um parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE). Porém, essas disciplinas – assim como também a arte e a educação física - foram novamente excluídas do currículo obrigatório, devido à implementação do novo Ensino Médio, aprovado durante o governo Temer em 2017.

Assim, em um contexto marcado por forte repressão, a arte também é vista como um contraponto à repressão e um mecanismo de defesa e resistência. Embora houvesse censura rigorosa sobre as expressões artísticas, a inclusão da arte na educação poderia oferecer um espaço onde os jovens pudessem explorar sua criatividade e uma possibilidade de expressão, mesmo que restrita, servindo como uma válvula de escape para as tensões sociais e políticas do período.

A decisão de incluir essa Educação Artística no currículo escolar revela uma ambiguidade significativa. Por um lado, ela representa um avanço na formalização do ensino artístico; por outro, é uma ação que pode ser vista como uma tentativa de integrar e domesticar as expressões artísticas para fins ideológicos.

Essa dualidade reflete a complexidade do período militar no Brasil, onde iniciativas aparentemente progressistas coexistiam com práticas autoritárias e destaca a ambivalência das políticas educacionais daquele período e suas implicações para a formação crítica dos cidadãos. É um exemplo claro das tensões entre controle e liberdade na esfera cultural, que reflete em uma estratégia deliberada do governo para controlar a produção cultural, legitimar sua presença e permitir uma forma de expressão que estivesse alinhada aos seus interesses ideológicos.

1.3 SITUAÇÃO POLÍTICA

A década de 1970 foi um período de transformações políticas e sociais no Brasil, e Goiás não foi exceção. A política e a sociedade goiana foram influenciadas por eventos nacionais, como a ditadura militar, bem como por desenvolvimentos regionais específicos e com a rápida expansão: urbanização desordenada, trânsito crescente e a necessidade de criar novos espaços culturais e de lazer para atender a uma população cada vez mais diversificada.

O teatro e as artes em Goiânia também foram impactados por esse contexto. Politicamente, Goiânia vivia um clima de instabilidade, semelhante ao de outras cidades brasileiras, marcado por perseguições e censura pelo regime militar. No entanto, a cidade também foi um foco de resistência à ditadura, como evidenciado pelas atividades culturais e artísticas que emergiram nesse contexto.

O teatro, nesse período, desempenhou um papel crucial como forma de expressão e resistência. Grupos teatrais, como o Teatro Exercício e o Teatro Laboratório, emergiram em Goiânia, utilizando a arte como uma forma de contestação e de construção de uma identidade cultural que se opôs ao regime militar, promovendo a arte como um meio de reflexão sobre a realidade social e política. Hugo Zorzetti (1947-2017) foi uma figura central do grupo do Teatro Exercício e também da cena teatral goianiense, destacando a importância do teatro como espaço de liberdade e criatividade, mesmo diante da repressão do regime militar.

Figura 1: Grupos Teatro Exercício e Grupo Teatro Laboratório



Fonte: Jornal O Popular, dezembro de 1975

Na figura 1, lê-se:

Teatro: Hugo Zorzetti e Odilon Camargo, do Grupo Exercício. E Carlos Fernando Magalhães do Grupo Laboratório, responsáveis pelo bom teatro em Goiás.

Em entrevista na dissertação *A Palavra e o Ato: memórias teatrais goianas* de Saulo Germano Sales Dallago, Hugo Zorzetti comenta sobre a época em que o grupo Teatro Exercício foi criado,

Isso foi na década de 70, a gente estava vivendo as agruras da Ditadura Militar, a coisa tava praticamente degradingolada aqui em Goiás, e Goiás foi uma das grandes resistências que houve a Ditadura, a guerrilha [do Araguaia] aqui muito próxima, os estudantes muito engajados, raro o estudante aí da política estudantil que não tivesse o seu nome já sublinhado várias vezes aí nos cartões do DOPS e tal, então a gente vivia muito policiado, não era brincadeira, a neurose campeava, porque reuniam-se 3, 4 pessoas a gente tinha certeza que um era um olheiro, era uma inquisição, Goiás viveu tempos terríveis, e a gente via sempre colegas desaparecendo, professores desaparecendo, o regime de boca fechada, entende, mas muita atividade subterrânea. (ZORZETTI apud DALLAGO, 2007, p.69)

É possível perceber que, ainda nos anos 1970, o Brasil vivia sob o regime da ditadura militar, um período marcado por repressão, censura e perseguições políticas. Em Goiás, a situação não era diferente, e a cidade enfrentava esse contexto opressivo e a resistência à ditadura era forte, com estudantes e grupos políticos engajados em ações de contestação sob a vigilância constante sobre aqueles que se opunham ao regime.

As influências do teatro nesse contexto eram significativas e o teatro se tornou um espaço de resistência e expressão, onde artistas e intelectuais buscavam desafiar a censura e promover a reflexão crítica sobre a realidade social. Assim, a década de 1970 em Goiás foi um período de intensa luta e resistência, onde o teatro e outras formas de expressão cultural desempenharam papéis cruciais na formação de um espaço de contestação e reflexão, desafiando a repressão e contribuindo para a construção de uma sociedade mais consciente e crítica.

1.3.1 O regime militar e suas implicações

A década de 1970 no Brasil foi dominada pelo regime militar, que havia se instalado em 1964 com o golpe que depôs o presidente João Goulart. Em Goiás, como em outras partes do país, o regime militar impôs uma série de restrições políticas e

censura. Governadores militares eram frequentemente nomeados diretamente pelo presidente da República, refletindo o controle centralizado do poder.

O período da ditadura militar, entre os anos de 1964 a 1985, foi marcado em todo o Brasil, inclusive no Estado de Goiás, por uma forte censura e repressão a toda manifestação artística que fosse contrária às ideias do regime ditatorial e, por isso, o país se viu coberto de ações efetivas de recolhimentos, mortes, desaparecimentos e fortes perseguições ideológicas.

Os críticos foram silenciados pela ditadura e as intervenções militares nos sindicatos visaram líderes e tentaram reprimir guerrilhas, fossem elas urbanas ou rurais. As políticas do governo federal, com a ditadura militar, tiveram um impacto significativo na situação política e social de Goiânia durante a década de 1970. Houve uma forte repressão à mídia, com queima de muitos arquivos e “manobras” midiáticas, por exemplo, a publicação do jornal a *Folha de Goiás*, dando prioridade a histórias que melhoraram a reputação do regime militar, ignorando e falseando questões mais controversas.

Eis porque a segurança é e será, talvez em escala maior, condição essencial ao próprio desenvolvimento da nação, fundamentando ambos - o desenvolvimentismo e a segurança - uma política externa responsável. Por outro lado, aquém fronteiras, ao calor desse progresso efetivo que estimula e a todos contagia, despertam vivazes expectativas, antes dormidas na estagnação e desesperança do passado. Constituem, sem dúvida, potentes alavancas de motivação ao trabalho e ao processo criador, mas, por mais justas que em si mesmas o sejam, situam-se normalmente, bem além das possibilidades imediatas ou próximas, sempre limitadas. Preveni-las, aquietá-las, encaminhar-lhes a energia vital num sentido construtivo e mais nobre, impedir que sejam exploradas ardilosamente pelos que pretendem subverter ardilosamente as instituições, ser também um imperativo de segurança que o desenvolvimento sobretudo quando acelerado, por si próprio requer. (*Folha de Goiás*; 16 de setembro de 1973, p.02)

Neste trecho da *Folha de Goiás*, com os mecanismos repressivos de controle social da época, foi colocada a segurança nacional como imprescindível à uma política externa responsável, denotando claramente a influência exercida pelo poder político dominante.

As proibições costumavam vir de Brasília, por telex, rádio ou telefone, mas eram geradas também em Goiás, por políticos ligados ao regime. Não pode publicar tal coisa e acabou. A rádio ou estação de televisão que desobedecesse ficava fora do ar, de castigo. O jornal tinha sua edição apreendida antes de chegar às bancas e aos assinantes ou depois disto. Se insistisse, a empresa jornalística perdia sua cota de papel importado. Há mil e uma formas de calar a imprensa para aqueles que detêm os poderes político e econômico (GODINHO, 2004, p. 21 e 22).

A censura afetava não apenas a imprensa, mas também a produção cultural, incluindo o teatro. No entanto, essa repressão também motivou uma resistência cultural, onde o teatro se tornou um espaço para sutilmente abordar temas sociais e educacionais em todo o país, incluindo a capital goiana.

E a arte, não apenas refletia as angústias do tempo, mas também se tornou um meio de resistência e esperança em meio à adversidade. Compreender esse contexto é essencial para apreciar o desdobramento do teatro para crianças em Goiânia durante essa época.

1.4 MOVIMENTOS CULTURAIS E ARTÍSTICOS

Apesar da repressão, a década de 1970 foi um período de florescimento cultural no Brasil, com a música, o teatro, a literatura e as artes visuais desafiando os limites impostos pela censura. Em Goiás, movimentos culturais locais começaram a ganhar força, refletindo tanto nas influências nacionais quanto nas características regionais.

Os anos 1970 em Goiânia foram marcados por significativos movimentos culturais e artísticos, impulsionados pelas transformações sociais e políticas da época. Houve uma diversificação de novos clubes sociais e espaços de lazer em Goiânia,

Há uma diversificação de novos clubes sociais, como o clube *privée*, mais tarde (1960) Country Clube (formado quase exclusivamente por médicos), o Clube de Regatas do Jaó (fundado em 1962), o Goiânia Tênis Clube, o Balneário Meia Ponte, o Clube Oásis etc. (OLIVEIRA p.6, 2012)

Com o crescimento numérico da população de acordo com os avanços da modernização, há uma dispersão dos centros de lazer da elite. Desse modo, o lazer em Goiânia começa a se fragmentar com a formação de novos grupos sociais, tornando-os mais acessíveis, como é o caso das diversas atividades artísticas realizadas no Teatro Goiânia, localizado no centro da capital goiana.

Apesar das transformações culturais, o regime militar instaurado em 1964 também impactou os movimentos artísticos em Goiânia. Houve uma repressão aos movimentos considerados pela ditadura como subversivos, com censura, prisões e exílios de artistas. Goiânia, assim como todo país, vivia nesse clima de instabilidade, da política brasileira, com perseguições, mortes, cassações, censuras à imprensa e entidades culturais e estudantis da época.

Porém, artistas goianos resistiam à ditadura, como diz o próprio Hugo Zorzetti:

A gente vivia num encanto, era uma época interessantíssima, politicamente efervescente, todo momento a gente estava tendo contato com o movimento estudantil, os elementos que formavam a política estudantil de Goiânia [...] eram onipresentes dentro das salas de aula, dentro dos corredores das escolas agitando, quantas e quantas passeatas nós fizemos, quantos e quantos ônibus nós não quebramos nessa Goiânia (ZORZETTI *apud* DALLAGO, 2007)

Um exemplo disso foi o espetáculo *Retrospecção*, do dramaturgo e diretor goiano Hugo Zorzetti. Na dissertação *Teatro goiano e censura: peças teatrais goianienses integralmente vetadas no período da ditadura civil-militar brasileira*, de Marcus Vinicius Pantaleão Gomes, temos que

a peça *Retrospecção* (1969) foi submetida à análise censória em 14 de março de 1969, com apresentação prevista para a segunda quinzena do mês de maio daquele ano. Contava com a autoria de Hugo Zorzetti e deveria ser apresentada no já citado Teatro de Emergência, no setor central da cidade. Esta seria apenas a primeira de três peças do autor a serem integralmente vetadas pelos censores, como também o foram os dramas *A Praça dos Homens de Sal* (1972) e *A Chave* (1975). (GOMES, p. 70, 2023)

Retrospecção foi considerada pelos censores como uma obra de caráter subversivo e com mensagens que incentivam a luta de classes. De acordo com João de Deus Cardoso, técnico de censura, o espetáculo "apresenta um caráter de doutrinação que não é conveniente do ponto de vista coletivo, pois seu conteúdo é contrário e incompatível com a política nacional" (GOMES, 2023, p. 75).

Gomes (2023, p.103)., em sua dissertação, apresenta diversas obras de Goiânia que foram impedidas de subir aos palcos entre 1968 e 1982 devido à apuração de censura, espetáculos que foram vetados por seu conteúdo considerado subversivo ou imoral, ou por não atenderem aos critérios estéticos e linguísticos estabelecidos na estrutura da polícia federal durante o período ditatorial.

Grupos teatrais em Goiás, incluindo aqueles dedicados ao teatro para crianças, também foram alvo de censuras ditatoriais da época. Exemplo disso é o espetáculo *A traição nas terrinhas do Coelho*, dramaturgia de Marietta Telles Machado, encenado pelo Grupo de Teatro Laboratório, sob a direção de Carlos Fernando Magalhães. A peça transmitia uma lição de solidariedade humana, destacando a importância da união de todos contra a opressão e em prol de um mundo mais justo, além de propor a valorização da linguagem, dos costumes e do modo de ser goiano.

A história é uma fábula que começa com o Macaco convidando os animais para uma "traição" nas terras do Coelho, que no interior de Goiás significa "mutirão que tem como objetivo executar uma tarefa em benefício de alguém sem seu conhecimento

prévio, sendo um dos objetivos surpreender o beneficiado”³. O trabalho começa de madrugada, com instrumentos musicais e ferramentas, combinando esforço e festa. O primeiro ato apresenta as dificuldades da família Coelho e a organização do mutirão pelos animais. No segundo ato, após a casa ser arrumada, os animais celebram até a chegada do Lobo – representando os poderosos coronéis - que exige um banquete. O Coelho oferece sobras e uma galinha, mas o Lobo impaciente, ameaça devorá-lo. Os outros animais se unem para defendê-lo, amarrando o Lobo e retomando a festa. A união é crucial para o sucesso da ação, simbolizando que as ferramentas usadas para ajudar o Coelho também serviram para capturar o Lobo.

Porém, para a política da época, a peça *A traição nas terrinhas do Coelho* era vista como um “plano oculto de doutrinação marxista”, como encontrado no artigo *Suspeita de doutrinação marxista na montagem do espetáculo A traição nas terrinhas do Coelho (Goiânia, 1976)*, de Marcus Vinicius Pantaleão Gomes e Saulo Germano Sales Dallago:

O prefeito da cidade à ocasião era Francisco de Freitas Castro, nomeado pelo então governador Irapuã da Costa Júnior, que, por sua vez, fora eleito indiretamente pela Assembleia Legislativa no ano anterior. Na plateia, ao lado de dezenas de famílias, alguns oficiais acompanhavam a apresentação. Suspeitava-se de um plano oculto de doutrinação marxista através do espetáculo infantil. O país enfrentava um período de ditadura militar, em que eram vigiadas as iniciativas culturais e artísticas, os jornais e rádios, o cinema e a televisão. (GOMES, DALLAGO. p. 257,2022)

Figura 2 - Documento de censura da peça *A traição nas terrinhas do Coelho* em Goiânia (1976)

CONFIDENCIAL AC/SNI 001

JUNTO DO DEPARTAMENTO DE CENSURA DO IMPRESSO CIE BRASÍLIA, DF 13 de agosto de 1976 10888

INFORME N.º 320 /S-102-A11-CIE

1. ASSUNTO: INFILTRAÇÃO ESQUERDISTA EM TEATRO
 2. ORIGEM: CIE
 3. AVALIAÇÃO: AE (na origem)
 4. REFERÊNCIA: AC/SNI- CI/DPF
 5. REVISÃO ANTERIOR:
 6. REVISÃO:
 7. ANEXO: Cópia de recorte de jornal.

ADENDIÇÃO Nº 1
 020426 16.8.76
 PROTOCOLO

O Grupo de Teatro Laboratório, ligado ao Teatro Oficina de PALESTRE, apresentou em GOIÂNIA a peça teatral "A traição nas Terrinhas do Coelho", sob a direção do teatrólogo CARLOS FERNANDO MAGALHÃES.

A peça exploraria o problema rural no interior goiano, sob o enfoque marxista.

O ator DANIEL RECH, ligado a esquema de esquerda em PORTO ALEGRE/RS, lideraria o grupo.

Fonte: BRASIL. agosto de 1976

³ Tesouro de folclore e cultura popular brasileira. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001407.htm>. Acesso em: 12 de outubro de 2024.

Na figura 2, lê-se:

Brasília, DF, 13 de agosto de 1976. Argumento: Infiltração esquerdista em teatro. O grupo de Teatro Laboratório, ligado ao Teatro Oficina de PALEGRE, apresentou em GOIÂNIA a peça teatral “A Traição na Terrinha do Coelho”, sob direção do teatrólogo CARLOS FERNANDO MAGALHÃES. A peça exploraria o problema rural no interior goiano, sob o enfoque marxista. O ator DANIEL RECH, ligado a esquema de esquerda em PORTO ALEGRE/RS, lideraria o grupo.

O espetáculo, na época, foi alvo de investigação e, mesmo após o encerramento do curto período de apresentações, não escapou à censura. O regime o considerava como um elemento esquerdista e que abordava uma problemática rural sob uma perspectiva marxista. Sob o regime, manifestações de insatisfação com autoridades, organizações sociais e as lutas de classes eram frequentemente categorizadas como de cunho comunista.

Mesmo com repressões políticas, censuras e perseguições, grupos teatrais e artistas goianos, continuaram a explorar temas que refletiam a vida cotidiana, as tradições locais e os desafios sociais. Essa persistência é um símbolo poderoso de como os saberes tradicionais servem como forma de resistência cultural. Por meio do teatro, é possível observar que esses grupos utilizavam a arte como uma forma de questionar e de afirmar suas identidades, além de lutar contra as adversidades impostas pelo contexto social e político.

No próximo capítulo, *Criança, Infância e Teatro*, vamos apresentar uma estrutura que inicia com uma análise histórica do sujeito em foco: a criança e sua infância. Em seguida, abordamos como o teatro atua como um agente que influencia e promove as capacidades humanas, destacando sua natureza intrinsecamente educativa.

Também serão discutidas as crianças como espectadoras e receptoras críticas da arte teatral, explorando suas experiências com essa forma de expressão. Reflete-se ainda sobre como o teatro para crianças é influenciado por diferentes correntes pedagógicas e culturais e, que o teatro não deve ser apenas uma forma de entretenimento, mas também um meio poderoso de educação que contribui para o desenvolvimento cognitivo, emocional e social das crianças.

Na subseção *Desenvolvimento cognitivo da criança*, trataremos sobre a pedagogia moderna e o quanto ela reconhece o valor do teatro como uma atividade para estimular a criatividade, a expressão corporal e verbal, além de promover o pensamento crítico. Correntes pedagógicas, como as baseadas em Jean Piaget e L.S.

Vygotsky, por exemplo, destacam a importância das atividades lúdicas, incluindo o teatro, no desenvolvimento infantil.

Segundo essas teorias, o teatro permite que as crianças explorem diferentes papéis e que compreendam melhor o mundo ao seu redor e desenvolvam habilidades sociais ao interagir com outras crianças.

Já na próxima subseção, em *Teatro, criança e educação*, o foco é o impacto específico do teatro na educação das crianças em Goiás, e como o teatro pode desempenhar um papel fundamental na formação educacional das crianças goianas ao conectar o aprendizado com a cultura local e as experiências diárias e, em como o teatro pode ser uma atividade pedagógica para ensinar não só conteúdos curriculares, como a linguagem e as ciências sociais, mas também para fortalecer a identidade cultural e regional das crianças e uma potente forma de inclusão social.

Em resumo, no capítulo a seguir, iremos apresentar o quanto o teatro não só enriquece o processo pedagógico e o desenvolvimento educativo, tornando o aprendizado mais dinâmico e envolvente, mas como também reforça a conexão das crianças com suas raízes culturais e sociais, desempenhando um papel essencial na formação de indivíduos conscientes e criativos.

CAPÍTULO 02: CRIANÇA, INFÂNCIA E TEATRO

2.1 CRIANÇA E INFÂNCIA

Para começarmos, é fundamental explorar os conceitos de criança e infância à luz de seus contextos históricos, sociais e culturais, acompanhando a evolução do significado atribuído à infância ao longo do tempo. É essencial considerar que as crianças sempre foram inseridas em uma formação social específica. Sônia Kramer (2006, p.15) destaca que “as crianças são sujeitos sociais e históricos, marcadas, portanto, pelas contradições das sociedades em que estão inseridas”.

Essa perspectiva nos permite entender que o significado do termo criança é moldado pela representação que os adultos têm delas, refletindo as determinações sociais e econômicas ao longo da história. Assim, a compreensão da infância deve levar em conta não apenas a visão adulta, mas também o papel ativo das crianças como agentes de sua própria cultura e história.

A inserção concreta das crianças e seus papéis variam com as formas de organização da sociedade. Assim, a ideia de infância não existiu sempre da mesma maneira. Ao contrário, a noção de infância surgiu com a sociedade capitalista, urbano-industrial, na medida em que mudavam a inserção e o papel social da criança na comunidade (KRAMER, 2006, p. 14).

Na Idade Média, o conceito de infância como o que conhecemos hoje não existia. Naquela época, a distinção entre crianças e adultos não era reconhecida, e as crianças eram vistas apenas como versões menores dos adultos, consideradas como meros seres biológicos, sem status social ou autonomia. Foi somente a partir da Idade Moderna que o termo começou a surgir, sendo reconhecido como uma nova categoria social que desempenhava um papel ativo na sociedade. Segundo o historiador Philippe Ariès,

a idade média, no início dos tempos modernos, e por muito tempo ainda nas classes populares, as crianças misturavam-se com os adultos assim que eram considerados capazes de dispensar a ajuda das mães ou das amas, [...] aproximadamente, aos sete anos de idade. A partir desse momento, ingressavam imediatamente na grande comunidade dos homens, participando com seus amigos jovens ou velhos, dos trabalhos e dos jogos de todos os dias. [...] (ARIÈS, 1981, p. 275).

Para a historiadora e professora goiana Diane Valdez, em seu livro *História da Infância em Goiás: século XVIII e XIX*, diz

Os estudos sobre a infância realizados no Brasil sempre ressaltam a pouca importância dispensada às crianças até o encerrar do século XIX. [...] Goiás não era exceção regional e suas particularidades não fizeram da Província um lugar diferente no trato da infância. A infância goiana não era igualmente merecedora de muitas atenções no que se refere à criação, educação, saúde, trabalho e etc. (VALDEZ, 2003, p.63).

Assim como no Brasil, na Província de Goiás, no século XIX, as crianças também eram vistas como pequenos adultos, dos quais se exigia um comportamento de gente adulta em vários aspectos como vestimentas iguais, trabalho e casamento precoce, entre outros.

É inegável que as crianças sempre estiveram presentes em todos os períodos da história da humanidade, e suas relações com a sociedade refletem diferentes conceitos de infância ao longo do tempo. Portanto, podemos afirmar que a infância é uma fase da vida que deve ser compreendida em sua dimensão social, e a criança é um indivíduo concreto, moldado historicamente e que incorpora os valores de cada época.

A partir do século XX, houve uma valorização significativa da criança nos campos da psicologia e da pedagogia, coincidindo com um aumento da ênfase nos teatros para esse público. Essa valorização se baseia na interação entre os processos físicos e psicológicos da criança e do ambiente em que vive, levando a um ciclo vital de concepções fundamentadas em princípios e métodos de desenvolvimento humano. Para entender melhor algumas dessas concepções, apresentaremos dois dos mais influentes teóricos da psicologia, ambos focando na aprendizagem infantil, com abordagens distintas: Jean Piaget e Lev Vygotsky.

Jean Piaget foi um biólogo, suíço, considerado um dos mais importantes pensadores do século XX. Através da minuciosa observação dos seus filhos e principalmente de outras crianças, Piaget impulsionou a *Teoria Cognitiva*, que propõe que as crianças não são meros receptores passivos de informações, mas sim construtores ativos de seu conhecimento e com isso ele identificou quatro estágios principais de evolução cognitiva.

Lev Semyonovich Vygotsky, foi um psicólogo russo que introduziu a *Teoria Sociocultural*, que destaca a importância do contexto social e cultural no processo de aprendizagem. Pensador importante em sua área, foi pioneiro no conceito de aprendizados das crianças ocorre em função das interações sociais, pela linguagem e condições de vida.

2.1.1 Desenvolvimento cognitivo da criança

Piaget, em seu livro *Inteligencia y Afectividad*, apresenta o desenvolvimento cognitivo da criança está diretamente ligado à inteligência e a afetividade e sua constante interação (PIAGET, 2005, p. 17). A obra de Piaget busca esclarecer a sequência de evolução que a criança vai constrói ao longo de cada fase de sua vida.

De acordo com Piaget, o desenvolvimento cognitivo da criança ocorre por meio dos processos de assimilação e acomodação. O indivíduo cria esquemas mentais de assimilação para compreender e interagir com a realidade.

Levando em conta, então, esta interação fundamental entre fatores internos e externos, toda conduta é uma assimilação do dado a esquemas anteriores (assimilação a esquemas hereditários em graus diversos de profundidade) e toda conduta é, ao mesmo tempo, acomodação destes esquemas a situação atual. Daí resulta que a teoria do desenvolvimento apela, necessariamente, para a noção de equilíbrio entre os fatores internos e externos ou, mais em geral, entre a assimilação e a acomodação (PIAGET, 2005, p.89).

Nesse contexto, Piaget destaca que todo comportamento busca manter um equilíbrio entre os fatores internos e externos, ou, de maneira mais ampla, entre assimilação e acomodação. Isso implica que o indivíduo, ao interagir com o ambiente, está constantemente organizando e adaptando-se às situações e objetos que o cercam.

Compreende-se, portanto, que, pela teoria de Piaget, todo ser humano nasce com a habilidade de se adaptar ao ambiente e de assimilar e acomodar os objetos externos em sua estrutura cognitiva, visando alcançar um equilíbrio que favorece seu desenvolvimento e a evolução de sua inteligência. Assim, quando a criança se depara com uma nova situação, ela tenta integrá-la a conhecimentos já existentes (assimilação). No entanto, muitas vezes essa integração exige certas modificações (acomodação) para que haja uma compreensão adequada da nova situação.

Através disso, Piaget realizou estudos que demonstravam os estágios cognitivos da criança por meio de sua Teoria Cognitiva, sistematizando o desenvolvimento psíquico cognitivo (do conhecimento) em quatro estágios:

- ✓ *Estágio pré-natal e/ou sensório-motor (concepção até o nascimento):* que consiste na formação da estrutura corporal e a grande vulnerabilidade às influências ambientais, é verificado nos primeiros anos de vida (de 0 a

aproximadamente 24 meses), quando as atividades são físicas e dirigidas a objetos e situações externas.

- ✓ *Estágio da primeira infância e/ou pré-operatória (do nascimento até os três anos):* o crescimento físico, habilidades motoras e capacidade de aprender são rápidos; a partir da conquista da locomoção e, posteriormente, da linguagem, essas explorações externas vão sendo representadas mentalmente.

- ✓ *Estágio da segunda infância e/ou operatório concreto (dos três aos seis anos):* o comportamento predominantemente é egocêntrico, ideias ilógicas acerca do mundo, além da imaginação, criatividade e o autocontrole próprio que se expandem e são mais elaborados; culmina na relação com a realidade exterior, expandindo-se do subjetivo para o objetivo. Instala-se o simbólico, possibilitando à criança falar e, posteriormente, imitar e usar jogos de faz-de-conta.

- ✓ *Estágio da terceira infância e/ou operatório formal ou abstrato (dos seis aos doze anos):* o crescimento físico e o egocentrismo diminuem, porém, as habilidades físicas e de linguagem se aperfeiçoam, passando a ter raciocínio lógico; verifica-se uma transição entre a ação e as estruturas lógicas mais gerais. Entretanto, neste período, há uma distinção entre o real e o possível. Em lugar de limitar-se a organizar o que lhe chega através dos sentidos, o sujeito já é capaz de imaginar o que poderia estar ali; caracteriza-se assim, o estágio mais avançado do desenvolvimento psíquico cognitivo infantil.

É marcante a valorização da criança nos estudos da psicologia, da pedagogia e do teatro. Diante da interação dos processos físicos e psicológicos da criança com o meio em que ela vive, se desenvolve, teoricamente, um ciclo vital de concepções com base em princípios e métodos na construção humana que, segundo Jean Piaget, propõem em explicar como as mudanças ocorrem na vida do sujeito e de que modo podem ser compreendidas e descritas.

Já Vygotsky, defende a possibilidade de a criança exercitar a criação artística em idade escolar para que os estímulos se organizem deliberadamente na vida, de modo a gerar a necessidade e a possibilidade para expressão de sua criatividade.

Segundo o teórico, os processos criativos infantis se refletem sobretudo na imaginação pois, nela, as crianças elaboram a experiência vivida em seu meio social, edificando novas realidades

Se considerarmos que a criação consiste, em seu verdadeiro sentido psicológico, em fazer algo novo, é fácil chegar à conclusão que todos podemos criar em grau maior ou menor e que a criação é companheira normal e permanente do desenvolvimento infantil (VYGOTSKY, 2014, p.91)

Para isso, Vygotsky defende que a criança deve ter a oportunidade de desenvolver sua criatividade artística e os processos criativos das crianças se manifestam principalmente no faz-de-conta, onde eles reinterpretem as experiências vividas em seu contexto social, construindo realidades que refletem seus desejos, necessidades e motivações.

A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando o futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela (VYGOTSKY, 2014, p. 320).

A construção de identidade da criança, para Vigotsky, está ligada a um intenso processo de constituição de estruturas físicas, psicológicas e sociais que se desenvolvem a medida em que ela interage com a realidade social e se relaciona por meio de fatores biológicos, sociais, internos e externos.

Diferente de Piaget, Vygotsky não formulou uma ideologia estruturada do desenvolvimento da criança, mas elaborou reflexões e pesquisas significativas sobre o tema. Para ele, a aprendizagem é fundamental para ativar processos internos de desenvolvimento, simultâneos por meio do contato da criança com o ambiente cultural. Em outras palavras, a aprendizagem impulsiona o desenvolvimento.

A relação entre as experiências vividas pelas crianças e os conceitos que elas simbolizam é fundamental para o desenvolvimento da sua compreensão artística, especialmente no contexto do teatro. Ao inserir as crianças na linguagem teatral, seja como criadoras ou espectadoras, é possível estabelecer uma conexão significativa entre o sentir (vivenciar) e o simbolizar (conceitos). Essa abordagem não apenas enriquece a experiência teatral, mas também possibilita que as crianças se conectem de maneira significativa com histórias e tradições, fortalecendo assim sua identidade cultural e ligando-as às suas raízes.

Entretanto, o objetivo desta pesquisa não é abordar todos esses fatores e as mudanças que ocorrem nas diferentes fases do desenvolvimento infantil. Em vez

disso, buscamos compreender de que maneira o teatro impacta e estimula o desenvolvimento cognitivo e social da criança.

2.1.2 A Criança Goiana

Antes de abordar a questão do teatro para crianças, é fundamental compreender como a criança era percebida no estado de Goiás e qual foi sua relevância na construção e na concepção de infância ao longo da história.

Para isso, apresento alguns registros históricos que ajudam a esclarecer essas questões. Como mencionado anteriormente, em “Criança e Infância”, uma noção de infância começou a ser reconhecida a partir da Idade Moderna, por volta do século XVIII. No Brasil, o termo “infância” (originado do latim) foi incluído no *Dicionário da Língua Brasileira* apenas em 1832. Essa ausência anterior dificultou os estudos, as literaturas e as legislações, evidenciando a pouca importância atribuída às crianças no século XIX.

Na Província de Goiás, assim como em outras partes do Brasil, as crianças eram tratadas como pequenos adultos, sendo esperados comportamentos típicos de pessoas mais velhas, como vestimentas semelhantes, trabalho e casamentos precoces. Durante esse período, Goiás era uma província composta por crianças negras, brancas (descendentes de colonos) e predominantemente indígenas⁴.

Em comparação com outras regiões do Brasil, Goiás apresentou um índice relativamente baixo de crianças abandonadas, resultado das relações harmoniosas que os indígenas mantinham com suas crianças. No entanto, existiam outras formas de separação familiares, como a adoção – aqui não se configura exatamente como tal, pois envolve práticas coercitivas ou não consentidas - de crianças indígenas e negras, que eram integradas à sociedade de maneiras distintas.

No conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato — autor da literatura infantil — é possível observar a realidade enfrentada pelas crianças negras na época,

Assim cresceu Negrinha — magra, atrofiada, com os olhos eternamente assustados. Órfã aos quatro anos, por ali ficou feito gato sem dono, levada a pontapés. Não compreendia a ideia dos grandes. Batiam-lhe sempre, por ação ou omissão. A mesma coisa, o mesmo ato, a mesma palavra provocava ora risadas, ora castigos. Aprendeu a andar, mas quase não andava. Com pretextos de que às soltas reinaria no quintal, estragando as plantas, a boa

⁴ Segundo Diane Valdez em seu livro *História da Infância em Goiás: século XVII E XIX*, a maioria dos povos indígenas encontrados que habitavam a região de Goiás eram os Xavante e os Caiapó.

senhora punha-a na sala, ao pé de si, num desvão da porta. [...] O corpo de Negrinha era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo. Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço. Mãos em cujos nós de dedos comichasse um cocre, era mão que se descarregaria dos fluidos em sua cabeça. De passagem. Coisa de rir e ver a careta "(LOBATO, 1920, p. 35)

Por meio deste conto de Lobato, é possível observar a mentalidade da sociedade brasileira da época, refletida nos maus-tratos e no racismo em que as crianças negras eram submetidas. É importante ressaltar que em análise às suas obras, assim como a sociedade da época, Monteiro Lobato também expressava pensamentos escravocratas e racistas,

Consideramos que Monteiro Lobato escreveu pensando que seria lido para e por crianças brancas, netas e bisnetas de outras donas Bentas. Hoje, nas escolas públicas brasileiras, seus livros são lidos também para crianças que são netas e bisnetas de outras tias Nastácias, classificadas por ele como parte da barbárie humana e da decadência social; crianças que Lobato nem queria que nascessem (GONÇALVES apud PEREIRA; PEREIRA, 2022, p.5).

Naquela época, as crianças indígenas também sofriam preconceitos e eram forçadas a se afastarem de suas famílias em “nome da civilização” e ficavam aprisionadas para serem presenteadas aos colonos (denominados, na época, como senhores) como animais de estimação.

A atitude escravocrata e patriarcal imposta pelos colonos refletia-se no comportamento das crianças brancas, que acabavam reproduzindo um conjunto de ideias e princípios estereotipados e preconceituosos, semelhantes aos dos adultos.

As brincadeiras, essenciais na infância e que se transformavam ao longo do tempo, também simbolizavam e retratavam historicamente os preceitos e a ideologia da época. Em Goiás, as brincadeiras eram tão sérias para as crianças quanto para os adultos. Um exemplo disso era o machismo perpetuado pelo sistema patriarcal, que subjugava as mulheres desde a infância. Através das brincadeiras, com suas letras e narrativas, preparavam-se as meninas para os papéis de esposa, mãe e para as tarefas domésticas que lhes eram impostas obrigatoriamente:

Senta aí filhinha
A coser e a bordar
E antes das três horas
Tu não saias do trabalho.

Teu Dedal será de ouro
Tua agulha será de prata

Palmatória de marfim

Para a mestra castigar (VALDEZ, 2003, p.47)

Através desta cantiga, é possível observar a dificuldade da educação imposta às crianças no século XIX, tanto nas escolas quanto em casa. Para garantir a disciplina, utilizava-se à palmatória⁵ como uma forma de tolerância severa. Em relação ao comportamento das crianças goianas, Cora Coralina⁶, em seu livro *Vintém de Cobre*, no poema *Criança*, oferece um retrato de sua infância em Vila Boa⁷:

Era uma coisa restringida, sujeitadas por todos os discricionários a se enquadrar dentro de um molde certo, cujo gabarito era o adulto. “Olha a filha de fulano, olha sua prima, elas não fazem isso...Por que ocê não há de ser como elas? Olha a filha da vizinha, que moça bem-educada” ... “Toma propósito, menina”, era este o estribilho da casa. A criança tinha só cinco, seis anos e devia se comportar como tias e primas, as enjoadas filhas da vizinha, os moldes apontados (CORALINA, 2013, p. 18).

Esperava-se que as crianças se comportassem e se vestissem como adultos. No caso das crianças negras e indígenas, suas vestimentas refletiram sua posição social e cultural na época. Por exemplo, as crianças negras usavam poucos panos e improvisavam suas roupas, enquanto os indígenas muitas vezes não utilizavam vestimentas, independentemente de serem crianças ou adultos.

Nesta época, os Jesuítas da Igreja Católica – uma forte fonte de dominação cultural – utilizavam-se do teatro como forma de representação do Deus cristão e da “civilização” para a catequização dos povos indígenas, e as festividades realizadas também pela igreja, tinham o mesmo propósito, porém aproveitavam-se das crianças não só como espectadoras, mas também como protagonistas e integrantes dessas representações divinas.

Poderia assim dizer que, a partir dos registros históricos, essas atividades de representatividade realizadas pela Igreja foram, pioneiramente, a maneira de inserir as crianças no âmbito teatral enquanto espectadoras e/ou fazedoras da representação em Goiás.

⁵ Peça circular de madeira com cinco orifícios, formando uma cruz e provida de um cabo, usada para bater na palma da mão de pessoa castigada.

⁶ Cora Coralina - pseudônimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, foi poetisa e contista brasileira que nasceu em Cidade de Goiás. Considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras, ela teve seu primeiro livro publicado em junho de 1965 (*Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*), quando já tinha quase 76 anos de idade.

⁷ Vila Boa é um município brasileiro do Estado de Goiás, antiga capital de Goiás, conhecida atualmente como Cidade de Goiás.

2.2 TEATRO, CRIANÇA E EDUCAÇÃO

O teatro surgiu a partir do ser humano na sociedade, por intermédio de suas necessidades, colocando-se diretamente contra o isolamento do indivíduo e defendendo o trabalho coletivo de acordo com as inter-relações pessoais com o outro. De acordo com Raquel Romano, especialista em Arte Educação, em seu artigo *Função Libertadora da Arte* (1999),

Com toda a riqueza de linguagens (música, plástica, teatro, dança, literatura), a arte tem lugar inquestionável na educação, considerando sua natureza democrática, que permite o acesso de todos à vivência e ao conhecimento artístico [...] Enfim, entendendo que a função básica da Arte-Educação, diante do seu poder de intervenção sócio-política, cultural e pedagógica, é a formação da cidadania, consolidamos a ideia do rompimento com modelos ultrapassados de gestão pedagógica e ação comunitária [...] na busca de interação entre ética, estética e poética na educação do olhar que critica, cria, transforma, modelando o livre e consciente gesto da cidadania (ROMANO, 1999, p. 4).

Para Romano, esse caráter educativo e social da arte estabelece uma conexão com a experiência estética, à medida que proporciona o envolvimento total do indivíduo, seja por meio do processo criador e/ou através da observação do objeto estético. E esta experiência deve ser sempre renovada, principalmente quando se pensa na arte como parte produtiva e complementar da sociedade como atividade para exercício sobre estar com o outro, pois exige uma postura ética adequada à coletividade.

A estética serve como um potencializador na educação, criando um espaço onde a criatividade e a expressão pessoal são valorizadas. Isso não apenas enriquece o aprendizado, mas também promove uma maior inclusão e diversidade nas práticas educacionais. Através da arte e da experiência estética, as crianças são incentivadas a conhecer suas identidades e a desenvolver uma compreensão mais ampla do mundo ao seu redor.

A obra *A Estética do Oprimido* de Augusto Boal, que aborda os conceitos de *Imagem, Palavra e Som*, é fundamental para entender como esse aprendizado estético funciona, enfatizando a importância do sensível para transcender abordagens superficiais e clichês, e de como esses elementos funcionam não apenas como domínios culturais, mas também como potenciais agentes de transformação estética.

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis

(som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia (BOAL, 2009, p. 16).

Para Boal, a educação do sensível promove uma relação mais profunda com o mundo, permitindo que os indivíduos desenvolvam uma percepção crítica e estética da realidade. Essa abordagem vai além do ensino tradicional, integrando experiências sensoriais que enriquecem o aprendizado. A educação estética não se limita a apreciar a arte; ela envolve um processo de reflexão que conecta o espectador com suas emoções e com o contexto social.

Focar no aprendizado estético e na educação do sensível é essencial para formar indivíduos críticos e conscientes. A abordagem proposta por Boal oferece um caminho para integrar a arte na educação de maneira significativa, promovendo não apenas o desenvolvimento cognitivo, mas também o crescimento emocional e social. Essa perspectiva é fundamental para enfrentar os desafios contemporâneos e construir uma sociedade mais justa e inclusiva.

Além disso, Boal também propõe que a estética pode ser um meio de resistência e empoderamento. Ao utilizar *Imagem, Palavra e Som*, ele sugere que esses elementos podem ser ferramentas para expressar e transformar a realidade social. Essa perspectiva é crucial para a formação de uma consciência crítica, permitindo que cidadãos não apenas absorvam informações, mas também se tornem agentes ativos em sua própria educação e na sociedade.

A castração estética vulnerabiliza a cidadania obrigando-a a obedecer a mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las e entende-las! O analfabetismo estético, que assola até alfabetizados em leitura e escritura, é perigoso instrumento de dominação que permite aos opressores a subliminal invasão dos Cérebros! (BOAL, 2009, p.15).

Aqui, destaca-se um aspecto crítico da relação entre estética, educação e cidadania. Boal argumenta que a falta de formação estética não apenas limita a capacidade de apreciação artística, mas também reduz a capacidade crítica dos indivíduos frente às mensagens dominantes na sociedade.

Esse “analfabetismo estético” não se restringe à falta de habilidades de leitura e escrita; ele se manifesta na incapacidade de ver, ouvir e falar no sentido estético e à incapacidade de perceber e criar significados através das experiências sensoriais. Assim, mesmo aqueles que são “alfabetizados esteticamente” podem ser vítimas

dessa forma de opressão, tornando-se meros receptores passivos das informações veiculadas pelos meios de comunicação e pela cultura dominante. Essa passividade impede uma reflexão crítica sobre as mensagens que consomem, resultando em uma conformidade que não é vista.

Boal defende que é fundamental promover uma *educação estética* que permita aos indivíduos desenvolverem sua sensibilidade e capacidade crítica. O teatro deve incluir experiências que estimulem o olhar sensível, a percepção crítica e a criatividade, e isso implica em formar cidadãos capazes de interpretar o mundo ao seu redor e resistir às imposições da cultura dominante. Através da arte e da experiência estética, os indivíduos podem se tornar protagonistas de suas vidas, questionando e transformando a realidade.

Essa experiência do indivíduo no teatro mostra-se bastante importante para torná-lo mais humano, crítico-reflexivo e criativo, ajudando-o a perceber e a interiorizar alguns conceitos como a cidadania, o respeito e a responsabilidade. É também um meio de promover a interação social, estimular a confiança e possibilitar o conhecimento de valores diante da realidade em que o sujeito/espectador vive.

Podemos analisar, a partir da experiência da proposta no texto *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*, de João Francisco Duarte Júnior, que apresenta como a estética está intrinsecamente ligada à experiência sensorial. Duarte Júnior sugere que a educação estética pode cultivar uma maior sensibilidade nas pessoas, permitindo-lhes apreciar nuances e complexidades da vida cotidiana e, em como a estética não é apenas uma questão de beleza, mas sim uma forma de perceber e interpretar o mundo.

A experiência estética pode ser considerada uma experiência sensível, ou seja, maior e mais complexa que a simples experiência sensorial, pois portadora de um sentido, de uma significação que se espraia para além dos estímulos elementares provenientes dos materiais empregados. Ela nos fala de vida e morte, de alegria e tristeza, de sorte e fatalidade, de sonhos e desencantos, dialogando com a inteireza de nossa corporeidade (DUARTE, 2000, p.153).

Duarte argumenta que a educação deve ir além da mera transmissão de conhecimento, integrando as experiências sensoriais que enriquecem a formação do indivíduo. A educação “do sensível” implica um processo em que os sentidos são ativados para promover uma compreensão mais profunda da realidade. Nisso, a experiência estética, segundo o autor, ocorre quando os indivíduos se envolvem ativamente com suas percepções sensoriais e corporais.

Em suma, *O sentido dos sentidos* propõe uma reflexão profunda sobre como a educação pode ser enriquecida pela experiência estética, destacando a importância dos sentidos na formação do sujeito. Essa perspectiva não apenas amplia o entendimento da educação, mas também valoriza o papel da arte e da sensibilidade na construção do conhecimento.

E a arte da expressão teatral oferece à criança a oportunidade de explorar os sentidos e as diversas formas de linguagem presentes na sociedade - embora não seja a única alternativa disponível para esse aprendizado, seja a corporal, a verbal, a escrita, entre outras - que expressam suas próprias vivências e experiências de maneira mais crítica, analisando e avaliando assim, resultados de suas próprias ações pela interação do meio social em que vive. Para se criar gosto pela cultura artística, é fundamental aproximar as crianças das atividades teatrais, seja como fazedoras e/ou espectadoras de teatro.

A criança inserida no universo teatral tem uma experiência valorizada e determinante na constituição de sua própria identidade, enquanto cidadã, e principalmente, receptoras. Segundo a professora e pesquisadora Taís Ferreira, em seu livro *A Escola no Teatro e o Teatro na Escola*, algo é passado ao espectador:

Algo acontece que lhe (trans) forma, ou deforma. Algo faz do acontecimento experiência, já que coloca em xeque aquilo que o espectador é ou pensa ser, faz vulnerável o centro mesmo daquilo que temos como nossa identidade, nos mostra um lado oculto e misterioso, desconhecido (FERREIRA, p.34, 2010).

Essa (trans) formação que acontece na criança através do intelecto-cognitivo por meio de sua experiência enquanto espectadora de espetáculo teatral, socializa ideias e acima de tudo possibilita sua aprendizagem de maneira lúdica. Além de lidar com a criança, através da expressão de suas emoções, da criatividade, da expressividade e da sensibilidade, trabalha com o conhecimento de si mesma e do mundo que a cerca.

O teatro para crianças é uma potente arte educativa, que se configura não só na formação artística, mas como também na formação do caráter, promovida através do contato teatral como um grande incentivo para o presente e futuro do ser que está em desenvolvimento, a partir da produção de estímulos estéticos, sejam eles linguísticos, visuais, sonoros e/ou gestuais.

Ao encenar peças e discutir temas relevantes, as crianças são incentivadas a refletir sobre questões sociais e culturais. Assim, a formação de espectadores - a partir

da recepção teatral, com a aplicação de procedimentos destinados a criar o gosto pelo teatro e ressaltar a necessidade e a importância desta arte como forma educativa.

É importante, também, que análises sobre esta recepção das crianças sejam instigadas num campo de reflexão artístico, capaz de estimular as crianças/espectadores ao pensamento reflexivo sobre a apreciação teatral, a fim de estabelecer um diálogo produtivo e investigativo sobre diversas leituras.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto (BRECHT, 1967, p. 197).

Desse modo, podemos compreender que o teatro, por se tratar de uma atividade artística, se transforma, via apresentação, em estímulo, aprendizado e formação do espectador. Nesse processo, abrem-se as possibilidades do debate sobre temas diversos em fazer a criança enxergar sob novas perspectivas. Mais uma vez, o teatro se apresenta como exercício de cidadania – atividade propensa a promover a emancipação dos participantes, sejam eles atores ou espectadores.

Segundo o professor Flavio Desgranges, em seu livro *A Pedagogia do Espectador* (2003), um dos eixos da formação que se pode oferecer à criança espectadora consiste em fornecer conceitos necessários ao despertar sua criticidade, de simples consumidor de espetáculos, ela pode tornar-se capaz de formular e sustentar suas apreciações.

Para isso, Flávio diz que é preciso compreender a atitude proposta do espectador teatral enquanto experiência educacional, a partir do enfoque de Walter Benjamin⁸, que recomenda que o sujeito ouvinte de uma história deve ouvi-la e compreendê-la em seus detalhes, empreendendo uma atitude interpretativa através de sua própria experiência para a construção de um pensamento crítico.

Na sociedade baseada na espetacularidade dos acontecimentos e apoiada na indústria moderna, formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo. [...]. Com um senso crítico apurado, esse cidadão espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador procuram estabelecer novas relações com o entorno e as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-lo (DESGRANGES, 2003. p. 36-37).

⁸ Walter Benjamin (1892- 1940) foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo alemão.

Neste exercício de compreensão da obra, é necessário que o espectador se confronte com a vida e reflita sobre os aspectos da história com o qual se depara, estimulando assim o pensamento crítico a partir da comparação e interpretação da reformulação de suas atitudes e comportamentos, podendo levar a efetivação de transformações no seu presente através de sua autonomia crítica e criativa, tornando-se assim um sujeito capaz de redesenhar o seu próprio futuro.

Diante disso, na visão de Desgranges (2003, p. 27), a reação do público infantil à linguagem teatral, por meio do espetáculo, promove um exercício da reflexão crítica. O olhar crítico busca uma interpretação apurada dos signos e o espectador torna-se apto para elaborar uma própria compreensão dos acontecimentos cotidianos. Compreendendo-se, assim, a importância da formação de espectadores com a aplicação de procedimentos destinados a criar o gosto pelo teatro e ressaltar a necessidade e a importância desta arte como forma educativa.

Em *Pedagogia do Espectador*, conforme proposta de Flávio Desgranges, enfatiza-se a importância da formação do espectador como um processo educativo que vai além das simples avaliações artísticas. Essa abordagem considera diversos aspectos do desenvolvimento infantil, incluindo os termos cognitivos, emotivos, racionais, sociais, críticos e estéticos, que são fundamentais para o desenvolvimento da criança.

O aspecto cognitivo refere-se ao desenvolvimento das capacidades de pensar, aprender e compreender. Na *Pedagogia do Espectador*, a experiência teatral estimula a interpretação e a análise crítica das obras, permitindo que as crianças desenvolvam habilidades de raciocínio lógico e resolução de problemas. Segundo Desgranges (2003, p.29), a formação do espectador envolve um "duplo acesso" que inclui não apenas o contato físico com a arte, mas também o acesso linguístico à linguagem teatral, essencial para a construção do conhecimento.

Já os aspectos emotivos estão relacionados à capacidade de sentir e expressar emoções. O teatro oferece um espaço seguro onde as crianças podem explorar suas emoções e, vivenciar personagens e narrativas que permitem que elas se identifiquem com diferentes situações, promovendo uma compreensão mais profunda das emoções humanas. Desgranges (2003, p.53) destaca que essa experiência é crucial para o desenvolvimento emotivo e da sensibilidade estética.

O desenvolvimento racional está ligado à capacidade de pensar criticamente e tomar decisões informadas. A *pedagogia do espectador* incentiva as crianças a

questionar e refletir sobre as obras que as auxiliam, promovendo uma postura ativa em relação ao conhecimento. Este processo ajuda a formar cidadãos críticos, capazes de analisar contextos sociais e culturais, além de desenvolver sua autonomia intelectual.

(...) criar condições para que eles [crianças e jovens brasileiros] possam ir ver espetáculos talvez seja o primeiro passo a ser dado. Mas (...) possibilitar o acesso ao teatro não significa (...) apenas colocar o espectador infantojuvenil diante de uma peça, mas também fornece ferramentas para que ele disseque e interprete o evento. Tornar o espectador iniciante mais íntimo da arte teatral e estimulá-lo para um mergulho divertido amplia sua capacidade de aprender o espetáculo e favorece sua socialização, seu acesso ao debate contemporâneo, sua integração e participação sociais (DESGRANGES, 2003, p. 36).

Já os aspectos sociais envolvem a interação e o relacionamento com os outros. O teatro é uma atividade coletiva que requer colaboração e comunicação entre os participantes. A *Pedagogia do Espectador* promove essa interação ao convencer as crianças a trabalhar em grupo durante as atividades teatrais, desenvolvendo habilidades sociais essenciais como o respeito e a escuta ativa.

O desenvolvimento crítico é fundamental para que as crianças possam avaliar diferentes perspectivas e formar suas próprias opiniões, e instiga um olhar crítico sobre as narrativas apresentadas no teatro, permitindo que os jovens espectadores desenvolvam um senso crítico em relação às representações artísticas e sociais. Desgranges argumenta que essa crítica não se limita ao conteúdo das obras, mas se estende às práticas culturais em geral,

A pedagogia do espectador está calcada fundamentalmente em procedimentos adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. Assim se contribui para formar espectadores que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato da leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade. A experiência teatral é única e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento (DESGRANGES, 2003, p. 30).

E por fim, os aspectos estéticos referem-se à apreciação do próprio teatro e de como a formação estética é essencial para cultivar o gosto pela arte e pela cultura e, como também busca despertar um prazer genuíno pela experiência estética. Porém, para Desgranges (2003, p.125) é necessário afastar-se da obra (com um olhar exterior) para que esse sujeito contemplativo adquira uma abordagem estética da

existência interior da peça e para estruturar seu entendimento do todo. E isso é feito por meio de atividades que envolvem a criação e a apreciação artística, permitindo que as crianças desenvolvam uma conexão pessoal com a arte.

A integração desses aspectos – cognitivo, emotivo, racional, social, crítico e estético – na *pedagogia do espectador* é essencial para o desenvolvimento da criança. Essa abordagem educativa não apenas enriquece a experiência teatral, mas também forma indivíduos mais conscientes e participativos na sociedade. Ao proporcionar um ambiente onde essas dimensões podem ser exploradas simultaneamente, o teatro se torna um poderoso meio de aprendizado e crescimento pessoal.

Já em seu livro *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*, Desgranges (2006, p.27) diz que a formação do espectador através das práticas teatrais, transfere pedagogicamente experiências artísticas de maneira mais sensível, democrática, e, principalmente, reflexiva.

Vale ressaltar a importância dessa interação das crianças no fazer teatral, como participantes ativos, do fazer teatro *com* crianças como uma prática que enriquece o processo educativo, contribuindo para a formação de indivíduos mais criativos, críticos e empáticos. Dessa forma, teatro não apenas ensina habilidades artísticas, mas também promove um aprendizado significativo, onde as crianças podem explorar o mundo ao seu redor de forma lúdica e interativa. Essa abordagem pedagógica é essencial para o desenvolvimento de cidadãos conscientes e engajados.

Para Sidmar Silveira Gomes, em *Teatro e infância: em busca da poética do devir*,

O teatro com crianças reconhece a premissa fundamental relacionada às múltiplas possibilidades do fazer teatral: o contato dialógico entre o olhar e a sensibilidade da criança e do adulto sobre uma mesma questão gera deslocamentos de lugares comuns com base na valorização dos conhecimentos que ambas as fases da vida apresentam sobre o mundo (GOMES, 2014, p.175).

Assim a importância da participação ativa das crianças promove um verdadeiro diálogo artístico onde o teatro para crianças não é algo feito somente de forma unidirecional - de adultos *para* crianças sem uma verdadeira interação, onde a essência do diálogo é comprometida e as crianças se tornam apenas consumidoras passivas de um produto, e sim um teatro onde as crianças fazem parte do processo criativo, interagindo e contribuindo ativamente para a experiência teatral.

Historicamente, o teatro tem sido uma parte integrante da educação para transmitir valores e ensinar moralidades. No Brasil, a formalização do teatro como

componente curricular começou na segunda metade do século XIX, em um contexto de democratização do ensino laico, como é dito na dissertação *O uso dos jogos teatrais na educação: uma prática pedagógica e uma prática subversiva*, de Libéria Rodrigues Neves

Mas, apesar de o teatro aparecer nas escolas desde tempos mais remotos, o Teatro-Educação, propriamente dito, começa a existir no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. E a presença do teatro (das artes) nas escolas, como componente curricular da educação formal de crianças, jovens e adultos nas principais sociedades ocidentais, deu-se com o processo de escolarização em massa que caracterizou a democratização do ensino laico, ao longo do século XX (NEVES, 2006, p.39).

A inclusão do teatro nas escolas foi impulsionada pela necessidade de desenvolver a criatividade humana, especialmente em resposta às mudanças sociais e tecnológicas da Revolução Industrial. Essa evolução destaca a importância das artes cênicas como um meio de formação integral.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de 1997, apresentam o teatro como uma arte de grande importância histórica e o definem como um valioso meio de expressão e comunicação. O documento destaca que o ato de dramatizar transcende a expressão individual, desempenhando um papel significativo no desenvolvimento da coletividade. E essa prática teatral na educação promove um ambiente de aprendizado colaborativo.

De acordo com Alcântara (2017), o ensino de teatro na escola proporciona uma "experiência artística em aula de teatro mais completa", que estimula os estudantes a desenvolverem seu potencial individual e coletivo. Essa abordagem não apenas enriquece o currículo escolar, mas também contribui para a formação de habilidades sociais essenciais, como a empatia e a comunicação eficaz. O teatro, portanto, se torna um espaço onde as crianças podem explorar suas emoções e interagir com os outros de maneira significativa.

E na educação infantil, o teatro é uma atividade que envolve diferentes linguagens e permite mobilizar os campos de experiência preconizados pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC). A importância do ensino teatral com as crianças é extremamente reconhecida na pedagogia do teatro, especialmente com base nos trabalhos da diretora e educadora Viola Spolin⁹.

⁹ Viola Spolin foi pedagoga, autora e diretora de teatro, considerada por muitos como fundadora do teatro do improviso.

Isto torna a forma útil não só para o teatro formal, como especialmente para os atores interessados em aprender improvisação, e é igualmente útil para expor o iniciante à experiência teatral, seja ele adulto ou criança. Todas as técnicas, convenções etc., que os alunos-atores vieram descobrir lhes são dadas através de sua participação nos jogos teatrais (exercícios de atuação) (SPOLIN, 2010, p.5)

Spolin desenvolveu uma metodologia a partir dos jogos teatrais com o “brincar” de faz de conta que cria personagens e expressa nas crianças sentimentos, sensações e emoções, desenvolvendo habilidades sociais, cognitivas e afetivas, colocando as crianças como protagonistas do processo de aprendizagem, estimulando a imaginação e respeito às regras, contribuindo para o desenvolvimento integral da criança.

A metodologia desenvolvida por Spolin é bastante utilizada no Brasil, e a partir dos jogos teatrais de improviso, estimulam a construção de cenas e vivências de situações, onde a criança é incentivada a reagir a estímulos e se colocar em diferentes contextos. Para Japiassu (1998, p.3),

A sistematização de uma proposta para o ensino do Teatro, em contextos formais e não formais de educação, através de jogos teatrais, foi elaborada pioneiramente por Viola Spolin ao longo de quase três décadas de pesquisas junto a crianças, pré-adolescentes, adolescentes, jovens, adultos e idosos nos Estados Unidos da América. Utilizando a estrutura do jogo com regras como base para o treinamento de teatro, Viola Spolin ambicionava libertar a criança e o ator amador de comportamentos de palco mecânicos e rígidos. Seus esforços resultaram no oferecimento de um detalhado programa de oficina de trabalho com a linguagem teatral destinado a escolas, centros comunitários, grupos amadores e companhias teatrais (JAPIASSU, 1998, p. 3).

Segundo Japiassu, a pedagogia do teatro, especialmente baseada nos jogos teatrais de Spolin, é uma valiosa aliada, não apenas para aprender sobre teatro, como também para explorar e refletir sobre questões que tocam as crianças, tanto no âmbito pessoal quanto no coletivo. Quando a sala de aula vira palco, cada criança pode ser o que quiser, se expressando das mais diversas formas, experimentando as possibilidades comunicativas da oralidade e formando cidadãos críticos e criativos.

Para Foucault¹⁰, ainda segundo Sidmar Silveira Gomes (2023, p. 15-16) em, *Michel Foucault e a Pedagogia do teatro: um mapeamento discursivo*, “as práticas teatrais podem ser vistas como formas de resistência e luta política, permitindo que

¹⁰ Michel Foucault foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, crítico literário e professor. É uma das grandes potências do Século XX em termos de pensamento.

os sujeitos questionem e desafiem normas sociais”. Essa reflexão crítica é fundamental para a formação de cidadãos conscientes e engajados.

O teatro para crianças desempenhou um papel crucial na educação das crianças em Goiás durante a década de 1970. Este período, marcado por profundas transformações sociais e culturais, através de suas diversas práticas, contribui para o cognitivo, o emocional, o social e o crítico dos pequenos, além de fomentar o envolvimento estético.

Dessa forma, é possível perceber algumas das principais contribuições que o teatro para crianças inclui na educação, como o:

✓ Cognitivo

Promove habilidades essenciais como a resolução de problemas, a expandir o vocabulário e melhorarem suas habilidades de comunicação. A interação com o outro e o uso da linguagem teatral promovem a fluência verbal e a expressividade. Assim como incentiva as crianças a explorarem a imaginação, permitindo que criem histórias e personagens.

✓ Desenvolvimento Emocional

Além do aspecto cognitivo, o teatro oferece um espaço seguro para que as crianças explorem uma ampla gama de emoções. Participar ou assistir a peças teatrais permite que elas vivenciem sentimentos como alegria, tristeza, medo, coragem, entre outros. Essa experiência é crucial para a empatia e a autocompreensão. Ao se identificarem com personagens e suas jornadas emocionais, as crianças aprendem a reconhecer e validar suas próprias emoções, o que é essencial para seu crescimento emocional.

✓ Social

O teatro é uma atividade inerentemente colaborativa que promove habilidades sociais fundamentais. Durante as atividades teatrais, as crianças aprendem a se comunicar efetivamente, cooperar com os outros e trabalhar em equipe. Essas experiências ajudam-nas a valorizar diferentes perspectivas e a respeitar os sentimentos alheios. O ambiente teatral exige que os participantes ouçam uns aos outros e ajustem suas ações em função do grupo, habilidades sociais que serão valiosas ao longo de suas vidas além de explorar sua própria identidade cultural.

✓ Crítico

O envolvimento com o teatro estimula a imaginação e a criatividade das crianças, promovendo habilidades essenciais como a resolução de problemas e o pensamento crítico. Ao assistir ou encenar histórias, as crianças são desafiadas a compreender narrativas multifacetadas e a interpretar diferentes situações. Essa prática não apenas enriquece seu vocabulário e capacidade de comunicação, mas também as ajuda a desenvolver uma visão crítica sobre o mundo ao seu redor. O teatro pode ser um forte aliado artístico para que elas possam aprender a analisar e questionar as realidades, formando opiniões críticas reflexivas.

✓ Estético

Por fim, o teatro também contribui para o desenvolvimento estético das crianças. A apreciação da linguagem teatral estimula a sensibilidade estética e a capacidade de apreciar diferentes formas de expressão artística. Ao serem expostas a diversas produções teatrais, as crianças aprendem a reconhecer e valorizar elementos como ritmo, linguagem corporal, cenografia e figurinos. Essa experiência estética não apenas enriquece sua formação cultural, mas também alimenta sua criatividade e expressão individual.

Em suma, o teatro é uma poderosa arte que impacta diversos aspectos na vida da criança. Ao estimular o cognitivo, emocional, social, crítico e estético, as atividades teatrais podem oferecer às crianças criatividade, empatia e colaboração. Assim, investir no teatro como parte da educação infantil é essencial para formar cidadãos conscientes e engajados com o mundo ao seu redor.

A partir do adendo sobre o surgimento do teatro no Brasil e em Goiás, o estudo continuará em um apanhado histórico, porém se referindo, especificamente, ao teatro goianiense e sua produção na década de 1970, colocando como objetivo a criança como a principal espectadora nestes períodos a partir das relações já discutidas aqui entre contexto histórico, teatro, infância e criança.

De acordo com todo o levantamento histórico apresentado no próximo capítulo, sobre os nomes em destaque das produções de teatro para crianças na capital goiana nos anos de 1970, também será apresentado inquietudes que permeiam assuntos já discutidos nesta pesquisa, sobre a linguagem teatral utilizada, a fim de compreender

o que se pode afirmar a partir disso e quais as mudanças significativas do teatro para crianças na capital e o que se pode considerar.

CAPÍTULO 03:

O TEATRO PARA CRIANÇAS EM GOIÂNIA NOS ANOS 1970

3.1 O COMEÇO

Antes de iniciarmos o próximo capítulo sobre o teatro goianiense para crianças, é importante que o leitor esteja informado, brevemente, sobre o surgimento do teatro no Brasil e em Goiás e, como isso se sucedeu para a capital goiana nos anos de 1970.

3.1.1 No Brasil

Segundo Sidmar Silveira Gomes, na tese de doutorado, *Do encontro entre as práticas teatrais e a educação: uma releitura da constituição do teatro infantil brasileiro* (2018, p. 65 - 82), o surgimento das primeiras dramaturgias brasileiras voltadas para crianças, como as peças infantis de Vicente Guimarães, foram produzidas no início da década de 1940. Um marco significativo nesse contexto foi a encenação de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, pela Companhia Artistas Unidos no Rio de Janeiro. Esta peça, reconhecida por seu valor artístico e desprovida de caráter didático ou moralizante, recebeu o Prêmio Artur Azevedo e se destacou como um exemplo do teatro feito por adultos para crianças.

Ainda, segundo a tese de Sidmar (2018, p.113)., a partir dessa obra – *O Casaco Encantado*, de Lucia Benedetti - muitos artistas passaram a se dedicar ao teatro para crianças, resultando em um aumento na produção de peças teatrais que se destacaram como obras artísticas. Na mesma época, o espetáculo *Peter Pan*, apresentado pelo grupo TESP (Teatro Escola de São Paulo) no Teatro Municipal de São Paulo, também marcou a história do teatro infantil, com o grupo realizando diversos trabalhos até 1964.

No Rio de Janeiro, em 1953, a dramaturga Maria Clara Machado começou a deixar sua marca na história do teatro infantil com a montagem de sua primeira peça, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, que recebeu prêmios da prefeitura do estado.

Nos primeiros dois anos do grupo ainda não fazíamos teatro para crianças. No natal de 1953 queríamos dar alguma coisa às crianças das favelas que nos rodeavam. Kalma Murtinh, então já figurinista e atriz, sugeriu que eu adaptasse *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* que havia escrito para bonecos. Adaptei e foi um sucesso. (MACHADO, 1991, p.251)

Após esse sucesso inicial, Maria Clara produziu várias outras peças infantis notáveis, como *A Bruxinha que Era Boa e Pluft, o Fantasminha*, considerada sua obra principal. Além de suas montagens, Machado fundou a escola de teatro *O Tablado*, que elevou o teatro infantil ao status de categoria artística, revolucionando o cenário do teatro para crianças, formando inúmeras atrizes e atores.

Maria Clara Machado é uma figura fundamental na dramaturgia infantil brasileira, pois através de seus textos e peças, ela conseguiu expandir o universo do teatro infantil. Além da montagem e direção de espetáculos, ela também se dedicou à produção de textos teatrais que valorizavam o imaginário infantil. Isso contribuiu para a formação e uma nova mentalidade em relação ao público infantil e o teatro para crianças no Brasil. A autora também propôs atualizar contos de fadas tradicionais por meio da paródia literária, permitindo uma reinterpretação crítica que garantisse a continuidade dessas narrativas dentro de um contexto moderno.

Ainda de acordo com Sidmar (2018), em São Paulo, destacavam-se as dramaturgias de Oscar Von Pfhul, que se caracterizavam pela ausência da dicotomia entre heróis e vilões, apresentando o ser humano como um ente em transformação, capaz de evoluir. Essa abordagem trouxe ao universo infantil temas de natureza social e política, adaptando clássicos da literatura para uma linguagem acessível ao público infanto-juvenil. E na mesma época, ocorreu o 1º Congresso Brasileiro de Teatro em 1951, onde uma discussão sobre o teatro para crianças ganhou destaque, questionando a função pedagógica do teatro infantil como algo exclusivo.

A partir dos anos 1960, a valorização do teatro para crianças começou a crescer, com um foco maior na originalidade das produções. Nesse período, algumas pessoas viam o teatro como um recurso educacional, como a autora Olga Reverbel¹¹, que defendia a importância do teatro escolar e Maria Mazetti fez uma contribuição significativa ao criar o *Setor de Teatro Infantil*, garantindo a importância do teatro na educação e na criação de textos literários. Maria foi uma das primeiras dramaturgas a escrever para crianças menores, utilizando uma linguagem própria e coloquial.

Sidmar (2018), diz que nos anos 1970, diversos grupos e nomes começaram a se profissionalizar; enquanto nos anos 1950 e 1960 o teatro infantil era predominantemente amador. Grupos como Navegando, Feliz Meu Bem e Vento Forte

¹¹ Olga Garcia Reverbel (São Borja, RS, 1917 – Santa Maria, RS, 2008), precursora do ensino de Teatro na educação escolar no Rio Grande do Sul e uma das teóricas pioneiras não que se refira às relações entre Teatro e Educação no Brasil.

trouxeram novas abordagens ao teatro para crianças. Porém, nessa mesma década, 1970, uma importante pesquisadora, Maria Lúcia Pupo, começa a analisar espetáculos em São Paulo e evidencia presença de equívocos correspondentes ao antigo teatro escolar, tais como: didatismos, “situação em que a personagem realiza exposição de qualquer tipo”, e estereótipo, “situação na qual são emitidos preconceitos, lugares-comuns ou frases feitas”, além de moralismos e imagem/inteligência da criança ser subestimada.

Conforme Maria Lúcia Souza Pupo, no *Reino da Desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta* (1991, p. 23), “verifica-se nessa época (entre 1970 e 1976) um considerável aumento na quantidade de espetáculos em cartaz para crianças”. Sua afirmativa completa-se com a seguinte observação,

Por outro lado, a mesma década que assistiu à ampla difusão dessa modalidade de produção cultural presenciou também o surgimento de toda uma nova vertente de espetáculos que colocavam em questão a concepção de dramaturgia infantil subjacente àquele fenômeno de afluência de público. É justamente o surgimento dessa nova vertente que faz dos anos setenta uma década historicamente marcante para o teatro tido como infantil em São Paulo (PUPO, 1991, p. 23).

Durante essa década, alguns pesquisadores identificaram dois momentos distintos na produção de teatro para crianças. O primeiro momento foi marcado por um desânimo e um caráter amador, pois muitos grupos não conseguiam se manter e acabavam desaparecendo. No entanto, no segundo momento, o teatro para crianças experimentou um grande avanço com a entrada de novos nomes e produções de alta qualidade, que eram impulsionadas pelo investimento de grandes empresas patrocinadoras. Contudo, após a retirada desses patrocínios, houve novamente uma queda, e os grupos não conseguiram sustentar seu trabalho de forma independente, levando ao retorno do desânimo nesse cenário.

Nesse contexto, começou a comercialização do teatro, com interesses voltados para o consumo mercadológico, à medida que empresários e produtores passaram a dominar essa linguagem teatral. Vários estudiosos, como Maria Helena Kühner, Carlos Augusto Nazareth, Maria Lúcia Pupo e Valmor Beltrame, concordam que muitos dos aspectos considerados ultrapassados e equivocados na linguagem cênica para crianças ainda persistem nos palcos até hoje. Um exemplo disso são as tramas que apresentam uma estrutura dramática simplificada, como as adaptações de contos de fadas (muitas das vezes cinematográficos) para o palco, que frequentemente carecem de uma elaboração dramática eficaz e exploram poucos elementos da

linguagem teatral na construção de personagens e enredos, evidenciando uma falta de domínio do gênero dramático.

A pesquisadora Maria Helena Kühner, em seu artigo *Dramaturgia: hoje e sempre*, juntamente com a professora Maria Aparecida de Souza em *Teatro infantil ou teatro para crianças?* apontam alguns equívocos que surgiram no teatro infantil, como o uso de uma linguagem que desvaloriza a mentalidade da criança, tratando-a como um ser inferior e sem potência, o que leva à utilização de dialetos simplificados e excessivamente infantilizados.

De acordo com as pesquisadoras, as crianças se desenvolvem no momento presente, o que torna desnecessárias algumas características frequentemente adotadas no teatro para crianças, como : a movimentação excessiva para “prender a atenção” da criança; a insistência em ensinar bons costumes; o uso de uma linguagem infantilizada que diminui a percepção da criança como ser completo e, as constantes explicações em cena, que pressupõem que a criança não é capaz de compreender o que está acontecendo no palco.

Além da construção e montagem de espetáculos teatrais voltados para o público infantil, é essencial que haja uma dramaturgia de qualidade que reconheça as crianças como sujeitos inteiros, e não apenas como “projetos” de adultos. Isso nos leva de volta ao início desse capítulo, onde se discute que na Idade Média a criança e a infância não eram vistas como categorias sociais. Portanto, é fundamental adotar uma perspectiva que considere o olhar da criança.

Independentemente da discussão sobre o lugar ocupado pela criança na sociedade, a produção de espetáculos para crianças precisa promover mudanças significativas, refletindo sobre questões como: Quem e como queremos formar? A partir de possíveis respostas a essa pergunta, deve-se criar uma manifestação artística para o teatro para crianças que ensine e transforme, respeitando essa fase de aprendizagem. A ensaísta e crítica literária Nelly Coelho (2000, p.47), em seu livro *Literatura Infantil, Teoria, Análise e Didática*, afirma que “se a infância é um período de aprendizagem, [...] toda a mensagem destinada a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma vocação pedagógica”.

Entretanto, muitas produções teatrais para crianças ainda falham em apresentar encenações que trazem como atrativo apenas o fato de serem esteticamente bem elaboradas em termos de figurinos, cenários e adereços cênicos. Existem superproduções cujo marketing enfatiza o alto investimento como atrativo; no

entanto, isso nem sempre é um indicativo de qualidade, já que muitas vezes esses produtos não utilizam ou não se preocupam com a linguagem teatral em si.

É fundamental ressaltar que o teatro para crianças deve abordar o desenvolvimento integral da criança, promovendo a integração de aspectos lúdicos, imaginativos e/ou fantásticos. Essa abordagem, por meio de ações criativas, cultiva o gosto pelo teatro desde cedo, o que aprimora tanto a forma quanto o conteúdo das produções teatrais. Porém, para alcançar esse propósito, é necessário incorporar a arte como um veículo educacional, conforme enfatiza o psicólogo João Francisco Duarte Junior.

A arte pretende ser uma maneira mais ampla de se abordar o fenômeno educacional considerando-o não apenas como transmissão simbólica de conhecimentos, mas como um processo formativo do humano. Um processo que envolve a criação de um sentido para a vida e que emerge os nossos sentimentos peculiares (DUARTE, 2000, p. 72).

Assim, observamos que o espectador vai além de simplesmente apreciar o teatro, reconhecendo que a arte desempenha um papel fundamental na formação do ser humano. Essa perspectiva considera a educação como um fenômeno abrangente, que não deve ser vista apenas com uma transmissão de conhecimentos, mas como um processo formativo que contribui para a construção da humanidade. Portanto, é essencial que os sentimentos e a razão se integrem, refletindo os valores e significados que atribuímos à vida cotidiana. Estimular a reflexão nas crianças é crucial para seu aprendizado; mais do que apenas ensinar valores, é importante promover a emancipação para o questionamento e a discussão.

Nesse contexto, a responsabilidade de escolher quais espetáculos levar às crianças recai sobre os adultos, como familiares e professores. Além disso, cabe ao artista criar e transmitir a linguagem teatral de maneira significativa, o que envolve a pesquisa no trabalho do ator, a valorização do texto dramático, a utilização da linguagem teatral apropriada, o cuidado com a estética e a atenção ao público.

3.1.2 Em Goiás

Apesar da bibliografia escassa e da ausência de vários registros históricos, segundo George Raeders e Lathar Hessel em sua obra *O Teatro no Brasil de D. Pedro II*, a mais antiga referência do teatro em Goiás aconteceu nos arredores de Vila Boa, na Páscoa de 1819, com a representação de uma comédia de Carlos Magno.

Já o manuscrito *Diário da Visita Geral da Capitania de Goiás*, escrito pelo Sargento-mor Tomás de Souza, menciona apresentações teatrais em três arraiais no ano de 1773 – Pilar, Traíras e São Félix. Documenta-se, por exemplo, que na cidade de Traíras, no século XVIII havia dois grupos de teatro formados, um por brancos e outro por negros alforriados, e que as apresentações aconteciam normalmente no Teatro São Joaquim.

De acordo com Hugo Zorzetti, em seu livro *Memória do Teatro Goiano - Tomo II*, há registros de apresentações realizadas na cidade de Pirenópolis em 1891 e na cidade de Santana das Antas, atual Anápolis, no ano de 1893. Mas, é somente a partir do século XX que as diversas atividades teatrais em Goiás foram registradas - como é o caso da Sociedade Dramática, criada em Morrinhos, em 1918 - e começaram a se fortalecer com a inauguração da nova capital de Goiás que, em 1942, com a construção do Cine Teatro Goiânia, grupos e nomes ligados ao teatro surgiram, como o de Sebastião Costa que criou o Grêmio Literato-Teatral Pedro Ludovico.

Apesar do pouco registro histórico sobre o teatro em Goiás, acredita-se que antigamente as apresentações teatrais eram destinadas a todo tipo de público, inclusive às crianças. Com a valorização da criança – a partir do século XX, as encenações infantis começam a ter grande ênfase. Por isso, o surgimento do teatro para crianças em Goiás só começa a ser documentado a partir desta época.

Na próxima subseção, apresenta-se historicamente os grupos e espetáculos que estiveram em cartaz em Goiânia para o público infantil, a fim de compreender o que se pode afirmar a partir disso e quais as mudanças significativas do teatro para crianças na capital, porém, com referência, especificamente, ao teatro goianiense e sua produção na década de 1970, colocando como objetivo a criança como a principal espectadora neste período.

3.2 PRINCIPAIS NOMES E GRUPOS TEATRAIS

Nos anos 1970, em Goiânia, vários grupos e companhias teatrais dedicaram seus esforços à produção de peças voltadas para o público infantil. Estes grupos foram fundamentais para o desenvolvimento do teatro para crianças no estado, trazendo inovação e criatividade para a cena cultural goiana.

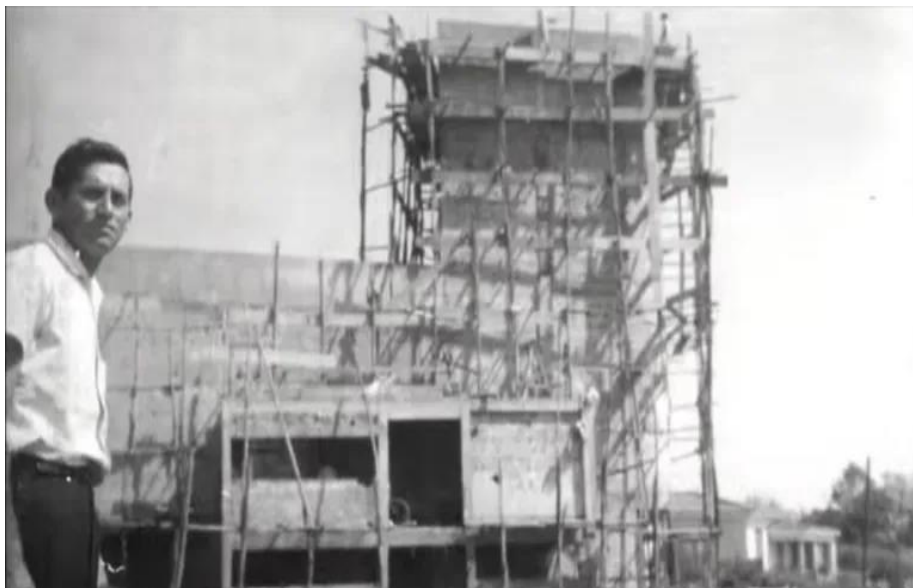
Abaixo, destacamos alguns dos principais nomes e grupos teatrais da época, considerados pioneiros em teatro, destacam-se: Otavinho Arantes, Cici Pinheiro e, a escritora e dramaturga Marietta Telles Machado.

3.2.1 Agremiação Goiana de Teatro (AGT)

A AGT (Agremiação Goiana de Teatro) foi fundada em 1946 por Otavio Zaldivas Arantes, mais conhecido como Otavinho Arantes, o “pai do teatro goiano” – pioneiro no teatro goiano, ainda enquanto aluno de teatro do Colégio Lyceu de Goiânia. Ao passar dos anos, Otavinho foi responsável pela montagem de vários espetáculos na cena goiana e um importante motivador de um núcleo de discussões e iniciativas na área teatral, auxiliando outras companhias a se fortalecerem e que encontrassem espaços para apresentação.

Mesmo adotando um tom mais ameno quanto ao regime militar, a AGT não escapou, posteriormente, de ter espetáculos censurados e a vigilância de suas ações. Por meio de intensas lutas em busca de patrocínio e improvisação de recursos, em 1966, a Agremiação conseguiu inaugurar um espaço que aglutinou diversos nomes do teatro goiano e que recebeu peças importantes daquele período.

Figura 3 – Otavinho Arantes e a construção do Teatro InAcabado



Fonte: <https://labnoticias.jor.br/2024/01/17/teatro-inacabado-tijolo-por-tijolo-a-construcao-do-espaco-das-artes-cenicas-em-goias-que-dura-ate-hoje/>

O local ficaria conhecido, futuramente, como *Teatro InAcabado*¹² em função da busca de verbas para as tantas reformas realizadas no espaço teatral. O importante teatro está localizado na Avenida Anhanguera, na capital goiana, que em 1994 foi tombado como Patrimônio Cultural da cidade de Goiânia.

A luta da AGT e o trabalho pioneiro de Otavinho Arantes no teatro foram de grande importância para o meio teatral goiano, ajudando a consolidar outras ações culturais futuras na capital e, principalmente, em se tratando de teatro para crianças, podemos dizer que foi um dos pioneiros a apresentar espetáculos de cunho infantil.

Figura 4 – Crianças na plateia do Teatro Inacabado, anos de 1970



Fonte: Documentário História do Teatro InAcabado Goiânia (Otavinho Arantes)

Por intermédio da coluna de Van Jafa no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro em 1964, é possível observar os trabalhos realizados por Otavinho Arantes frente a AGT,

Otavinho Arantes é o mentor do Grupo Agremiação Goiana de teatro que já está com seu teatro próprio quase pronto (...) A Agremiação Goiana de Teatro tem mantido suas atividades sob o comando de Otavinho Arantes vencendo todas as peripécias e dando espetáculos mesmo sem condições técnicas e de conforto para o público como nos relatou seu criador e animador (...) Também o grupo mantém um Teatro Infantil permanente já tendo feito “Pluft, O Fantasminha” de Maria Clara Machado e “o Rapto das Cebolinhas” também de Maria Clara, e mais “O Casaco Encantado” e “Simbita e o Dragão” de Lucia Benedetti, “A Revolta dos Brinquedos” de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. “Pinóquio” de Ody Fraga e outros (Jafa, 1964, p.2)

¹² Segundo o arquiteto Walter Guerra, contra sua vontade, o nome do teatro foi dado pelo próprio Otavinho Arantes.

A abordagem da agremiação buscava adaptar clássicos da literatura infantil promovendo uma conexão entre as crianças e o teatro, fomentando a cena teatral goiana e proporcionando novas oportunidades para grupos teatrais e montagens.

No teatro da AGT, foram encenados, a partir dos anos 1970, alguns espetáculos de dramaturgias clássicas infantis como:

Tabela 1 – Montagens de peças para crianças da AGT

Associação Goiana de Teatro (AGT)	
Espetáculos	Dramaturgos
<i>A Árvore que andava</i>	Oscar Von Phful
<i>A Revolta dos Brinquedos</i>	Pernambuco de Oliveira
<i>Joaninha Buscapé</i>	Luiz Iglezias
<i>A Chapeuzinho Vermelho</i>	Maria Clara Machado
<i>O Planeta dos Palhaços</i>	Paschoal Lourenço
<i>O Rapto das Cebolinhas</i>	Maria Clara Machado
<i>Pluf, O Fantasmilha</i>	Maria Clara Machado
<i>Simbita e o Dragão</i>	Lucia Benedetti
<i>O Casaco Encantado</i>	Lucia Benedetti

Fonte: Memória do Teatro Goiano I, de Hugo Zorzetti

É importante considerar o contexto histórico em que a AGT atuava. Durante a década de 1970 em Goiânia, o teatro com função de entreter frequentemente se limitava a narrativas simplistas e moralizantes determinada na época ditatorial militar e, isso é fundamental para entender como o teatro goiano, em específico o teatro para crianças evoluiu para se tornar um espaço dinâmico de aprendizado.

Na época, a agremiação também apoiava grupos teatrais, e um deles era o grupo de estudantes adolescentes, o TAG (Turma de Artes Goiana) do Colégio Estadual de Goiânia, que, com apoio da AGT, apresentou a peça infantil, "Pluft, o Fantasmilha", uma dramaturgia voltada para as crianças, escrita pela escritora

brasileira Maria Clara Machado e, que conta a história de uma criança-fantasma que se chama Pluft e que tem medo de gente. A história aborda temas sobre a amizade e enfrentar os medos para que o bem possa triunfar e principalmente, que o medo é uma emoção que faz parte da nossa vida. O espetáculo foi apresentado em 1970 e a renda da apresentação foi revertida para a formatura das quartas séries do colégio.

Em uma análise da dramaturgia de “Pluft, O Fantasminha”, de Maria Clara Machado, que foi apresentada na época, observa-se que o final da história, onde o bem triunfa sobre o mal, é um resultado do funcionamento harmonioso das diversas partes da trama. No entanto, essa perspectiva maniqueísta pode ser utilizada para refletir sobre a dinâmica social contemporânea.

É importante reconhecer as complexidades e desafios associados a essa visão simplista, especialmente em contextos onde desigualdades estruturais persistem. Para que o "bem" realmente prevaleça, é necessário não apenas um funcionamento eficiente das estruturas sociais, mas também uma reflexão crítica sobre como essas estruturas podem ser ajustadas para promover justiça e equidade para todos os indivíduos envolvidos.

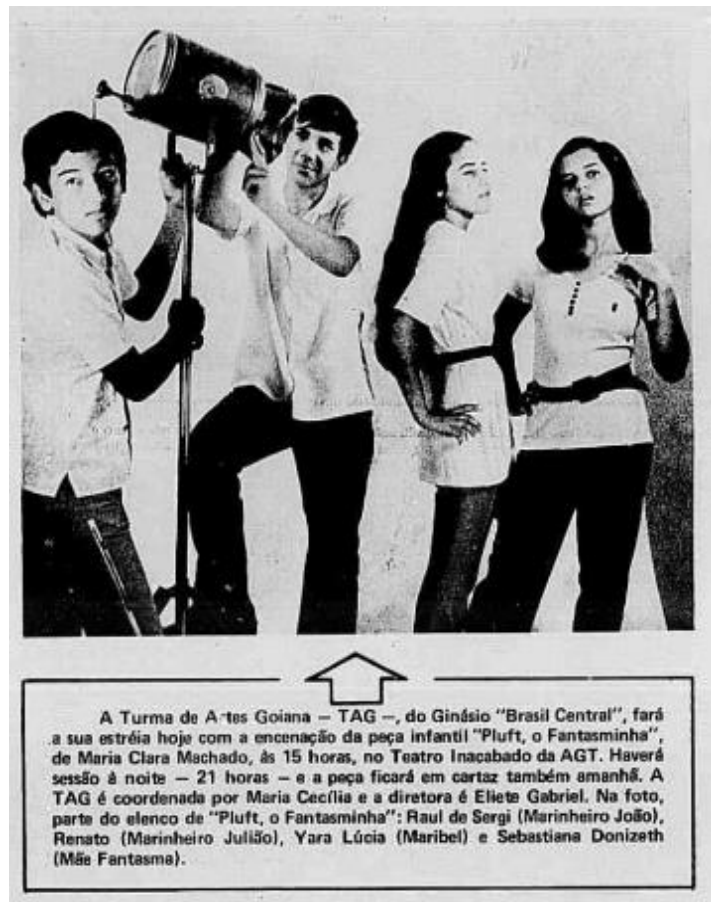
Figura 5 – Peça para crianças Pluft, o Fantasminha – Turma de Artes Goiana



Na figura 5, lê-se:

PLUFT, O FANTASMINHA – Bacana peça. A criação do grupo denominado Turma de Artes Goiana (repararam na concordância?) e lançando de cara a peça infantil “Pluft, O Fantasmilha”. O pessoal, bastante jovem e simpático, compareceu ao nosso programa da Rádio Anhanguera e lá comemoramos sobre a peça e tal. A peça será encenada no teatro do Otavinho (AGT) nos dias 28 e 29, às 14:30hs e 21hs com renda revertida à formatura das quartas séries do Colégio Est. Brasil Central. Na foto alguns da TAG: Reinaldo, Maria Cecília, José Laércio, Iara Lúcia e José Meirelles.

Figura 6 – Turma de Artes Goiana



Fonte: Jornal O Popular - 26 de novembro de 1970 – p. 7

Na figura 6, lê-se:

A Turma de Artes Goiana – TAG-, do Ginásio ‘Brasil Central’, fará a sua estreia hoje com a encenação da peça infantil ‘Pluft, o fantasmilha’, de Maria Clara Machado, às 15 horas, no Teatro Inacabado da AGT. Haverá sessão à noite – 21 horas – e a peça ficará em cartaz também amanhã. A TAG é coordenada por Maria Cecília e a diretora é a Eliete Gabriel. Na foto, parte do elenco de ‘Pluft, o Fantasmilha’: Raul de Sergi (Marinheiro João), Renato (Marinheiro Julião), Yara Lúcia (Maribel) e Sebastiana Donizeth (Mãe Fantasma).

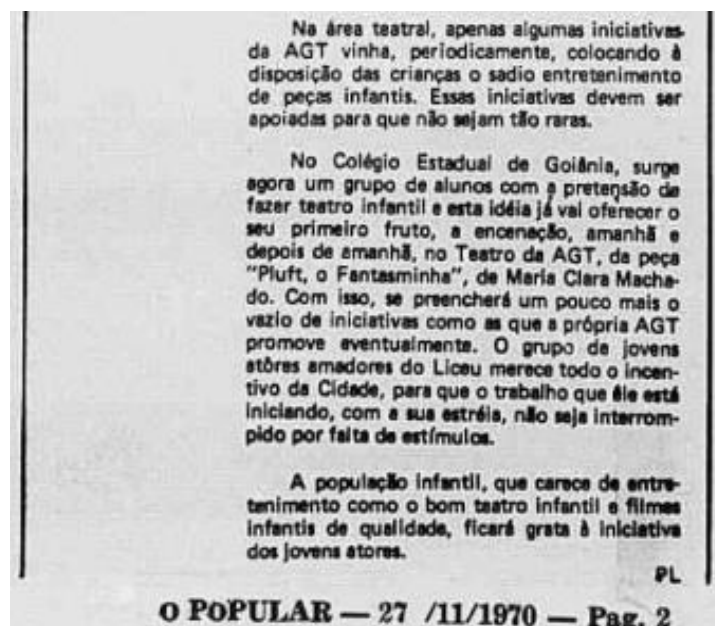
Apesar do maniqueísmo esclarecer o papel de cada personagem na trama, esse recurso pode tornar as peças para crianças superficiais, e essa simplificação não

serve apenas para facilitar a compreensão da trama pelo público, mas resulta em personagens que carecem de profundidade e complexidade. Souza (2001), ao pesquisar sobre os aspectos que problematizam o fazer teatral infantil, percebeu que

A dicotomia entre o bem e o mal não parece se apresentar com o propósito de deixar clara a trama para que o público a compreenda melhor, mas, sim, favorecer a simplificação da construção de personagens que se apresentam com poucos detalhes, sem dinâmica própria e com dificuldade de definirem-se através da interpretação teatral. Neste sentido, o que prevalece para a identificação dos personagens é, em parte, o figurino (num caso mais extremo, de descaracterização, um dos atores que representava um urso usou, durante todo o espetáculo, uma camiseta com seu nome: "Puf") e em parte, a apresentação verbal em lugar da ação (SOUZA, 2001, p. 11-12).

O TAG utilizava uma abordagem interativa, frequentemente envolvendo as crianças do público nas performances. A combinação de histórias envolventes com lições morais sutis fazia com que suas peças fossem tanto educativas quanto divertidas, essa interação com o público e a incorporação de aspectos interativos nas peças eram características marcantes das produções da Agremiação Goiana de Teatro.

Figura 7 – Iniciativas da AGT



Fonte: Jornal O Popular - 27 de novembro de 1970 – página 2

Na figura 7, lê-se:

Na área teatral, apenas algumas iniciativas da AGT vinham, periodicamente, colocando à disposição das crianças o sadio entretenimento de peças infantis. Essas iniciativas devem ser apoiadas para que não sejam tão raras. No Colégio Estadual de Goiânia, surge agora um grupo de alunos com a pretensão de fazer teatro infantil a esta ideia já vai oferecer o seu primeiro fruto, a encenação, amanhã e depois de amanhã, no Teatro da AGT, da peça 'Pluft, o Fantasminha', de Maria Clara Machado. Com isso, se preencherá um

pouco mais o vazio de iniciativas como as que a própria AGT promove eventualmente. O grupo de jovens atores amadores do Liceu merece todo o incentivo da Cidade, para que o trabalho que ele está iniciando, com a sua estreia, não seja interrompido por falta de estímulos. A população infantil, que carece de entretenimento como o bom teatro infantil e filmes infantis de qualidade, ficará grata à iniciativa dos jovens atores.

Porém, no campo teatral para crianças, a situação era restrita. A seguir, em uma matéria da época, para o jornal local *O Popular*, as poucas iniciativas da Agremiação Goiana de Teatro (AGT) são elogiadas, contudo, o texto destaca que eram escassas as iniciativas em relação à espetáculos infantis produzidos em Goiás e que as crianças necessitavam de bom teatro infantil. A AGT regularmente promovia um - segundo o recorte do jornal - “sadio entretenimento” e que precisava de um maior apoio para se tornarem mais frequentes.

Vale contestar que esta ideia de “sadio entretenimento”, imposta na época, dos anos de 1970, implicava que as peças teatrais destinadas às crianças deveriam ser divertidas e moralmente aceitáveis, evitando conteúdos que possam ser considerados “inadequados” perante o regime militar. Essa abordagem poderia limitar as potencialidades teatrais, podendo resultar em produções que priorizavam a diversão em detrimento da reflexão crítica e conseqüentemente da formação do espectador, tornando o espaço restritivo para a exploração de ideias complexas e desafiadoras.

E essa expressão pode ser questionada e contraposta à luz das ideias do teatrólogo Bertold Brecht. De acordo com Brecht, o teatro deve ser um meio de conscientização e politização, sem deixar de lado a sua função de entretenimento. Em seu texto *Pequeno Órgano*¹³ para o Teatro, Brecht afirma que:

O teatro, assim como todas as outras artes, sempre se dedicou a divertir. E é precisamente esse empenho que lhe confere uma dignidade especial [...] As diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época” (BRECHT, 1967, p. 128).

Brecht argumenta que o entretenimento deve ser transformado em um meio para levar o público a uma compreensão racional do contexto histórico e social em que vive, estimulando sua capacidade de análise crítica. O dramaturgo enfatiza sobre um teatro que não apenas divirta, mas que também conscientize, esclarecendo os

¹³ Pequeno Órgano para teatro, capítulo que se encontra no livro Teatro Dialético de Bertold Brecht.

espectadores sobre os problemas sociais e propondo discussões sobre possíveis transformações.

E para isso, é fundamental romper com a ilusão típica do teatro dramático burguês, que deixa o público em uma posição passiva e conformista ao sair da experiência teatral sentindo-se purificado e satisfeito. É crucial notar que o teatro brechtiano, conhecido como *Teatro Épico*¹⁴, não se opõe às emoções; ao contrário, ele propõe que essas emoções sejam elevadas à reflexão racional.

Para alcançar esse objetivo, Brecht utiliza diversos recursos dramáticos e cênicos para criar um efeito de distanciamento. Em vez de promover a identificação emocional com os personagens — como faz o teatro dramático tradicional — ele incentiva o espectador a se manter consciente da encenação e a participar criticamente do processo, desenvolvendo assim uma "emoção crítica".

A intenção de Brecht é clara: ele busca abordar questões sociais de maneira didática e artística ao mesmo tempo, desafiando a passividade do público diante do espetáculo teatral. No *Teatro Épico*, o espectador não deve assistir à peça apenas para contemplá-la ou se emocionar, mas principalmente para pensar, refletir e criar.

Portanto, é fundamental analisar que o teatro provoque uma reflexão crítica nos espectadores sobre suas próprias experiências como sujeitos no mundo em que vivem. O teatro, enquanto uma linguagem, possui a capacidade de enfrentar o desafio de contribuir para a construção de um mundo mais justo, alinhando-se aos valores e posicionamentos dos seus espectadores.

A vivência da criança como espectadora está intimamente ligada à recepção de um espetáculo teatral e à qualidade estética dessa experiência. Nesse contexto, é crucial reconhecer a linguagem cênica como um espaço de constante transformação, necessário para a formação de um espectador crítico e reflexivo.

Além disso, é importante incentivar análises sobre essa recepção dentro de um campo artístico que estimule as crianças a desenvolverem um pensamento crítico em relação à apreciação teatral. Isso permitirá estabelecer um diálogo produtivo e investigativo sobre diferentes interpretações.

Precisamos de um teatro que não apenas desperte sensações, ideias e impulsos permitidos pelo contexto histórico das relações humanas, mas

¹⁴ *Teatro Épico* consiste em uma forma de composição teatral que polemiza com as unidades de ação, espaço e tempo e com as teorias de linearidade e uniformidade do drama, fundamentadas em determinada compreensão da Poética de Aristóteles.

também que provoque pensamentos e sentimentos capazes de contribuir para a transformação desse mesmo contexto (BRECHT, 1967, p. 197).

Compreendendo assim que o teatro, por ser uma atividade artística, se transforma em estímulo, aprendizado e formação do espectador através da apresentação. Nesse processo, surgem oportunidades para debater temas variados, permitindo que as crianças enxerguem novas perspectivas. E mais uma vez, o teatro se revela como um exercício de cidadania — uma atividade propensa a promover a emancipação dos participantes espectadores.

A luta da AGT e o trabalho pioneiro de Otavinho Arantes no teatro foram de grande importância para o meio teatral goiano, que ajudou a consolidar outras ações culturais futuras na capital, principalmente em se tratando de teatro para crianças. Podemos dizer que foi um dos pioneiros a apresentar espetáculos de cunho infantil.

Figura 8 - 3º Natal da criança pobre, realizado pela AGT

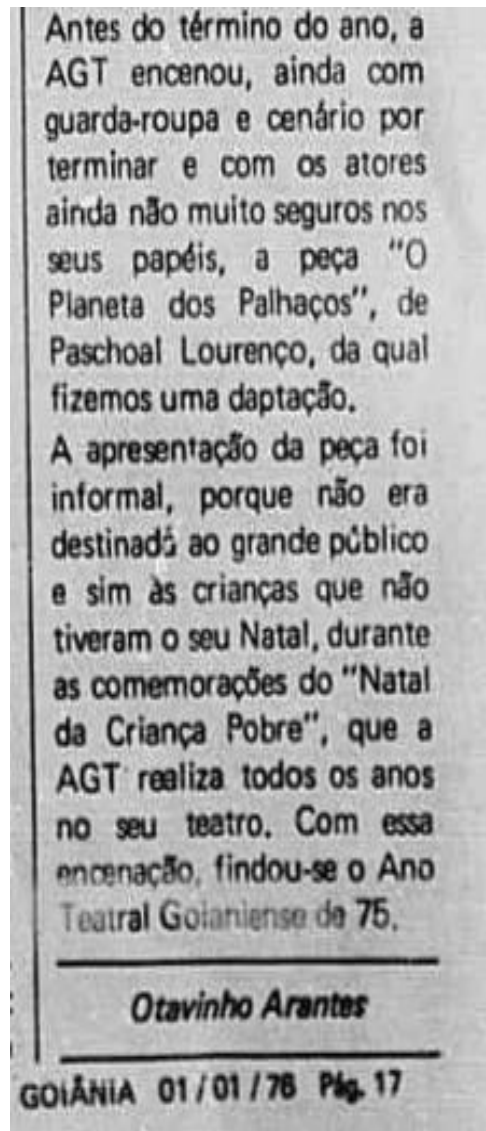


Fonte: Memória do Teatro Goiano I, de Hugo Zorzetti

Na figura 8, lê-se:

Dia 26 Domingo as 15 horas 3º Natal da Criança Pobre Uma Promoção da AGT. Fila na porta do Inacabado para assistir a um espetáculo infantil oferecido às crianças pobres. No dia era servido a eles também um lanche.

Figura 9 – O Planeta dos Palhaços, AGT



Fonte: Jornal, O Popular - 01 janeiro de 1976

Na figura 9, lê-se:

Antes do término do ano, a AGT encenou, ainda com guarda-roupa e cenário por terminar e com os atores ainda não muito seguros nos seus papéis, a peça 'O Planeta dos Palhaços', de Paschoal Lourenço, da qual fizemos uma adaptação. A apresentação da peça foi informal, porque não era destinado ao grande público e sim às crianças que não tiveram seu Natal, durante as comemorações do 'Natal da Criança Pobre', que a AGT realiza todos os anos no seu teatro. Com essa encenação, findou-se o Ano Teatral Goianiense de 75. Otavinho Arantes.

Além de ser reconhecido como um pioneiro no teatro goiano e no teatro infantil, é possível afirmar, com base em registros documentais, que Otavinho Arantes também foi um precursor em eventos organizados pela Agremiação Goiana de Teatro (AGT). Um exemplo disso é o *Natal da Criança Pobre*, que incluía apresentações

teatrais e lanches para crianças em situação de vulnerabilidade. Essa iniciativa tornou a arte teatral mais acessível ao público, com um foco especial na inclusão de crianças economicamente desfavorecidas.

3.2.2 Cici Pinheiro

Outro nome de destaque, também considerada como pioneira no cenário teatral goiano foi Floracy Alves, mais conhecida como Cici Pinheiro. Mulher, negra, nascida na cidade de Orizona - Goiás, trabalhou por algum tempo com Otavinho Arantes - a quem reconhecia como um mentor artístico - e desenvolveu uma produtiva carreira artística fora e dentro do estado de Goiás.

Na capital goiana e em São Paulo, Cici esteve ligada às várias emissoras de Rádio e Televisão, e, nos anos 1960, trabalhou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), convivendo com importantes nomes do teatro engajado, como Augusto Boal, Flavio Rangel, Raul Cortez, entre outros. De volta a Goiânia, em 1972, fundou o Teatro do Operário e o Grupo Experimental de Teatro, demonstrando seu compromisso com a inovação e a experimentação no teatro.

Na figura a seguir, na matéria no jornal O Popular, em 1977, sobre Cici Pinheiro, apresenta brevemente sobre sua carreira e contribuições para o teatro. Cici é descrita como uma figura de grande importância no teatro em Goiás, sendo uma atriz, autora e diretora teatral bastante reconhecida. Ela opta por um caminho construtivo, buscando colaborar de maneira positiva na formação das novas gerações.

A matéria ainda enfatiza que o teatro de Cici Pinheiro visava realizar uma existência plena, rica em “valores morais e espirituais” e promovia realizações frutíferas para a convivência humana, com uma abordagem de que o teatro é visto como uma lição de amor à vida, destacando seu compromisso com a educação e a formação ética e moral das pessoas, especialmente de crianças e jovens. No entanto, a questão levantada sobre a formação crítica e estética é pertinente e merece uma análise.

Figura 10 – Cici Pinheiro, uma lição de amor à vida



Fonte: Jornal O Popular – 17 de novembro de 1977

Na figura 10¹⁵, lê-se:

Teatro. Cici Pinheiro: uma lição de amor à vida. Numa época em que tantos se empenham em destruir, semeando a inquietação e a angústia, Cici Pinheiro prefere construir, colaborando com uma respeitável parcela de trabalho na obra permanente de formação das novas gerações. Longe de qualquer formalismo elitista, alheia aos preconceitos do mero intelectualismo, Cici prefere fazer um teatro eminentemente educativo, voltado para os valores da juventude. Seu teatro objetiva, em primeiro lugar, a sensibilidade para os valores morais e espirituais de uma existência sadia e plena em realizações frutíferas para a convivência humana.

A formação ética e moral nas produções de Cici Pinheiro é evidente. Seu compromisso com o teatro era abordar temas com uma intenção clara de “educar” crianças e jovens sobre valores fundamentais, como a higiene, meio ambiente e o

¹⁵ Matéria completa encontra-se em Anexo C.

amor à vida. Suas encenações voltadas para o público adulto, frequentemente levantava questões sociais relevantes como a marginalização e as desigualdades, o que contribui para uma conscientização crítica entre os espectadores.

Essa formação estética não deve ser subestimada. O teatro de Cici também pode ser visto como um espaço de criação crítica, onde os espectadores são convidados a refletir não apenas sobre valores morais, mas também sobre as formas artísticas que transmitem essas mensagens. A obra de Cici poderia, indiretamente, colaborar com o desenvolvimento de uma formação estética crítica influenciando na percepção do público sobre o mundo ao seu redor, principalmente, se tratando dos tempos sombrios vividos daquela época.

A intersecção entre ética e estética no teatro de Cici Pinheiro sugere que suas produções não apenas transmitiam valores morais, mas que também poderia desafiar o público a considerar como esses valores são representados artisticamente. A forma como as histórias são contadas — através da atuação, da cenografia e da direção — pode enriquecer a experiência estética do espectador e promover uma apreciação mais profunda da arte teatral.

Embora é enfatizado “valores morais e espirituais”¹⁶ no trabalho de Cici Pinheiro, sua abordagem teatral, de certa forma, também contribuía para uma formação estética, e o impacto de suas produções perpassava por simples transmissão de lições éticas. Suas produções nos estimulam a uma reflexão sobre como as formas artísticas moldam nossa compreensão das relações vivenciadas na época, sendo uma consequência inevitável do seu compromisso de Cici com o teatro enquanto um meio de transformação social e cultural.

As obras de Cici podem ser profundamente analisadas à luz do contexto sociopolítico do Brasil durante o regime militar (1964-1985). Nesse período, o moralismo se tornou uma característica marcante da cultura e da política, refletindo as tensões sociais e as restrições impostas pela ditadura. Como vimos no primeiro capítulo, durante o regime militar, o Brasil viveu um ambiente de repressão e censura, onde a moralidade pública era frequentemente utilizada como justificativa para a repressão de ideias consideradas subversivas. O governo militar promovia uma visão conservadora da sociedade, enfatizando valores tradicionais e familiares, enquanto tentava controlar a produção cultural. Essa atmosfera moralista influenciou

¹⁶ Encontra-se na matéria jornalística na Figura 10.

diretamente as artes, incluindo o teatro, que se tornou um espaço de resistência e crítica social.

A maneira de fazer teatro de Cici Pinheiro, nos faz refletir sobre as formas artísticas e suas influências nas relações sociais, podendo ser vistas como estratégias para poder se expressar durante a ditadura militar e também como um recurso para driblar a censura. Em um cenário marcado pela opressão, suas obras talvez a explorara a natureza polissêmica da linguagem cênica – onde gestos, metáforas e estruturas simbólicas permitiam construir um discurso crítico velado, podendo assim evitar confrontos mais explícitos com o regime. Essa abordagem permitia que suas produções fossem apresentadas e apreciadas, transformando o teatro em campo de resistência, onde a ambiguidade proposital das narrativas poderia funcionar como um escudo contra a repressão, e ao mesmo tempo, alimentava processos de conscientização por meio da experiência estética compartilhada.

Cici Pinheiro, como uma das pioneiras do teatro goiano, produziu em um cenário complexo refletindo as próprias tensões da época e, como exemplo, em uma de suas produções, não destinada em específico às crianças, ela abordou questões sociais relevantes, como a marginalização e a injustiça, que eram especialmente pertinentes em um Brasil sob repressão.

Peças como "Gimba" – último trabalho que Cici dirigiu nos palcos goianos, encenada em 1989 no Teatro Goiânia em homenagem à sua irmã Floramy Pinheiro e a Otavinho Arantes - retratava a vida nas favelas e as dificuldades enfrentadas pelos marginalizados, e eram vistas como uma forma de crítica ao status quo.

Cici Pinheiro (1989) revela em entrevista o cunho social do espetáculo

Com Gimba nós pretendemos chamar a atenção da sociedade, contando a história de sua vida, porque ele se tornou um malandro, como foi a transformação e porque muitos se tornarão iguais a ele se a sociedade não lhes der maiores oportunidades. (FERREIRA, 1989, n.p.).

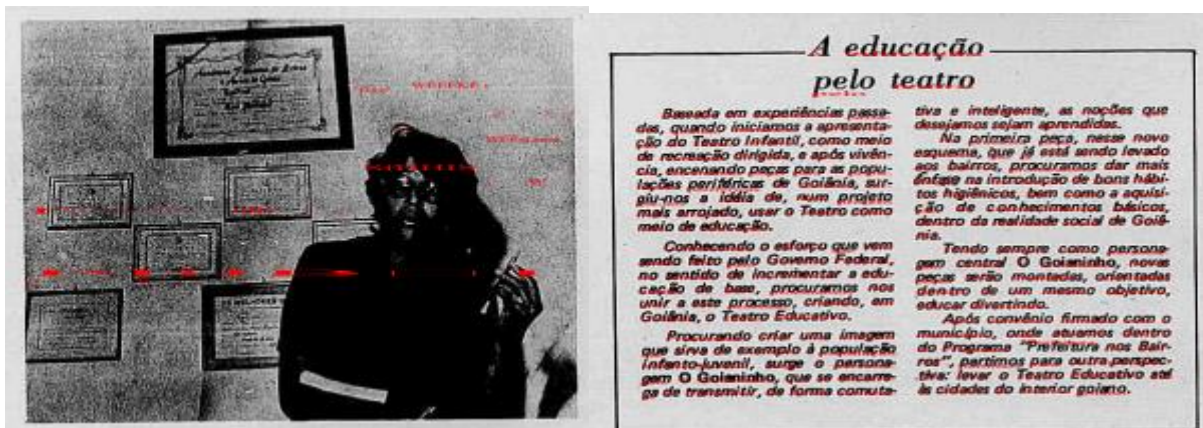
Enquanto era possível observar uma formação ética nas obras de Cici para crianças, seu trabalho também contribuía para uma formação estética e crítica. Em contrapartida como um meio de transmitir lições morais, seu trabalho também era um espaço para questionar as normas sociais vigentes. Mesmo que seu foco no teatro para crianças poderia estar na moralidade, o teatro para o público adulto abordava temas complexos e desafiadores, ajudando a moldar uma consciência crítica entre os espectadores. E essa dualidade entre moralismo e a crítica estética é crucial para

entender o papel do teatro durante o regime militar e de como era fazer teatro naqueles tempos sombrios de período ditatorial.

As obras de Cici Pinheiro são vistas como uma interseção entre a formação ética e a estética crítica num contexto de moralismo exacerbado. Seu teatro não apenas buscava educar sobre os valores morais, mas também desafiava os limites impostos pela censura e pela repressão do regime militar. Assim, mesmo que sua intenção fosse promover uma convivência humana rica em valores éticos e “educativos”, suas produções contribuíram para uma reflexão mais ampla sobre a sociedade brasileira da época, revelando as complexidades de viver e fazer teatro sob um regime autoritário.

Baseada em suas experiências teatrais, Cici inicia à apresentação do *Teatro Infantil* como meio de recreação dirigida, encenando peças para o público infantil, principalmente, nos setores periféricos de Goiânia com a ideia de um projeto inédito na capital goiana: usar o teatro como meio de educação, nomeado na época como o *Teatro Educativo*.

Figura 11 – Cici Pinheiro e a educação pelo teatro



Fonte: Jornal O Popular – Caderno especial VI

Na figura 11¹⁷, lê-se:

Baseada em experiências passadas, quando iniciamos a apresentação do Teatro Infantil, como meio de recreação dirigida, e após vivência, encenando peças para as populações periféricas de Goiânia, surgiu-nos a ideia de, num projeto mais arrojado, usar o Teatro como meio de educação. Conhecendo o esforço que vem sendo feito pelo Governo Federal, no sentido de incrementar a educação de base, procuramos nos unir a este processo, criando, em Goiânia, o Teatro Educativo. Procurando criar uma imagem que sirva de exemplo à população infanto-juvenil, surge o personagem O Goianinho, que se encarrega de transmitir, de forma comutativa e inteligente, as noções que desejamos sejam aprendidas. Na primeira peça, nesse novo esquema, que já está sendo levado aos bairros, procuramos dar mais ênfase na introdução

¹⁷ Matéria completa encontra-se em Anexo B.

de bons hábitos higiênicos, bem como a aquisição de conhecimentos básicos, dentro da realidade social de Goiânia. Tendo sempre como personagem central O Goianinho, novas peças serão montadas, orientadas dentro de um mesmo objetivo, educar divertindo. Após convênio firmado com o município, onde atuamos dentro do Programa "Prefeitura nos Bairros", partimos para outra perspectiva: levar o Teatro Educativo até às cidades do interior goiano.

A busca era realizar um *Teatro Educativo*, que é descrito na matéria, como um grande aliado na formação e na sensibilização dos jovens e, que ensinava lições de higiene e outros assuntos de cunho socioeducativo, percorrendo os bairros e escolas de Goiânia com suas encenações. A abordagem de Cici Pinheiro no teatro para crianças é notável por sua habilidade em entrelaçar entretenimento e educação, criando um espaço onde as crianças não apenas se divertiam – “recreação dirigida”, mas também aprendiam valores éticos e morais. Os seus espetáculos eram projetados para serem “educativos”.

No entanto, essa proposta levanta questões sobre o que realmente caracteriza o "teatro educativo" de Cici e de que maneira ele efetivamente educa. Mas afinal, o que é esse teatro educativo? De que forma esse teatro “ético – moral” educa?

O teatro educativo pode ser entendido como uma forma de arte que visa não apenas entreter, mas também instruir e provocar reflexões críticas sobre questões sociais, culturais e éticas. Esse tipo de teatro busca engajar o público em um processo de aprendizado ativo, onde os espectadores são incentivados a refletir sobre suas próprias experiências na sociedade em que vivem. Vale lembrar que, o teatro que não se autointitula como educativo também pode ter resultados que vão além do mero entretenimento, como a reflexão crítica e conscientização, assim como, o impacto cultural e social.

No caso de Cici Pinheiro, seu teatro "ético-moral" se concentra em ensinar valores como solidariedade, respeito e justiça, utilizando narrativas que ressoam com as vivências das crianças, apresentando situações que as desafiam a pensar sobre suas ações sociais e as consequências de suas escolhas com a importância dos valores éticos na convivência humana, ajudando-as a se tornarem cidadãos mais conscientes e responsáveis.

Tornou-se bastante comum o teatro ser apontado como valioso aliado da educação, a frequência a espetáculos ser indicada, recomendada como relevante experiência pedagógica. Esse valor educacional intrínseco ao ato de assistir a uma encenação teatral, contudo, tem sido definido, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de maneira reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos

disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral. (DESGRANGES, 2006, p.21).

Em contrapartida, Flávio Desgranges oferece uma perspectiva crítica sobre o teatro educativo que contrasta com a abordagem de Cici Pinheiro. Para Desgranges, o teatro deve ser uma ação educativa que provoca o espectador a refletir criticamente sobre sua realidade social. Enquanto Cici Pinheiro foca na transmissão de valores éticos por meio de narrativas envolventes, Desgranges argumenta que o verdadeiro valor do teatro educativo reside na capacidade de provocar questionamentos e diálogos críticos e estéticos.

A concepção de teatro educativo do professor Flávio Desgranges apresenta uma visão abrangente e crítica sobre o papel do teatro na educação. Em seu trabalho, Desgranges argumenta que a experiência teatral deve ser entendida como uma ação educativa e que promove a *provocação dialógica*. Isso significa que o teatro não é apenas um meio de entretenimento, mas uma arte poderosa para estimular reflexões e diálogos entre os espectadores, que devem ser desafiados a pensar sobre as questões sociais apresentadas, em vez de simplesmente absorver lições morais.

Ao confrontar-se com a própria vida, nesse exercício de compreensão da obra, o espectador revê e reflete sobre aspectos de sua história e os confronta com a narrativa, chocando os ovos da experiência e fazendo deles nascer o pensamento crítico; pensando reflexivamente acerca da narrativa, interpretando-a, e também acerca de sua história, do seu passado, revendo atitudes e comportamentos, estando em condições favoráveis para, quem sabe, efetivar transformações em seu presente, elevando-se em conta a perspectiva de um processo continuado de exercício de sua autonomia crítica e criativa - assumindo-se enquanto sujeito da própria história, tornando-se capaz de (re)desenhar um projeto para o seu futuro. (DESGRANGES, 2006, p.24).

A ideia de provocação é central na abordagem de Desgranges. O teatro deve desafiar os espectadores a pensar e refletir sobre suas próprias experiências e sobre questões sociais relevantes. Essa provocação é acompanhada pelo diálogo, que se estabelece não apenas entre os personagens da peça, mas também entre o espetáculo e o público. Essa interação permite que os espectadores se tornem participantes ativos no processo educativo, elaborando conhecimentos sobre a arte teatral e aspectos da vida social e, esse enfoque contrasta com a ideia de entretenimento, que muitas vezes pode assumir uma postura passiva por parte do público, limitando seu envolvimento crítico.

Promover um teatro que vá além do mero entretenimento significa abraçar a responsabilidade de instigar questionamentos e diálogos entre as crianças

espectadoras. Isso requer um compromisso com a qualidade artística e educativa das produções teatrais, garantindo que elas não apenas divirtam, mas também eduquem e formem cidadãos críticos reflexivos.

A experiência artística se coloca, desse modo, como reveladora, ou transformadora, possibilitando a revisão crítica do passado, a modificação do presente e a projeção de um novo futuro (DESGRANGES, 2006, p.24)

Desgranges enfatiza que, para ser verdadeiramente educativo, o teatro também deve manter sua essência artística. Ele critica a tendência de reduzir o teatro a meros conteúdos didáticos ou a uma função moralizante. Em vez disso, propõe que a arte teatral deve ser reconhecida por seu valor educacional intrínseco, que se manifesta na capacidade de provocar questionamentos e fomentar a consciência crítica dos espectadores.

Desgranges, assim como Brecht, enfatiza que a experiência teatral deve ser um convite à participação ativa dos espectadores, estimulando-os a questionar e a dialogar sobre as narrativas apresentadas.

O valor educacional presente nessas práticas, ressalte-se, precisa ser compreendido a partir do relevante caráter pedagógico intrínseco à própria experiência teatral. Assim, o teatro quando adentra a instituição educacional, não precisa, e não deve, ser um teatro "escolarizado": "didatizado", para que tenha importância educacional; ao contrário, deve ser preservado em sua potencialidade pois seu principal vigor pedagógico está no caráter artístico que lhe é inerente (DESGRANGES, 2006, p.91).

A concepção de teatro educativo apresentada por Flávio Desgranges redefine as possibilidades do teatro como um espaço de aprendizado significativo. Ao enfatizar a provocação e o diálogo, ele oferece uma perspectiva que valoriza a experiência estética como um componente essencial da educação. Essa abordagem não apenas enriquece a prática teatral, mas também contribui para a formação de cidadãos críticos e conscientes em um contexto social complexo. Assim, fica claro que essa visão de Desgranges pode servir como um guia valioso para práticas teatrais contemporâneas voltadas para a educação. Para Desgranges, o verdadeiro valor do teatro educativo reside em sua capacidade de provocar reflexões críticas e promover diálogos significativos com o desafio de encontrar um equilíbrio entre diversão e educação, garantindo que as experiências teatrais oferecidas às crianças sejam enriquecedoras em todos os aspectos.

Embora compartilhem o objetivo de educar por meio do teatro, suas abordagens diferem significativamente. Enquanto Cici Pinheiro combina

entretenimento com uma forte carga moral – como visto na matéria jornalística que se encontra na figura 10, visando formar cidadãos éticos desde a infância, Flávio Desgranges propõe um teatro que desafia os espectadores a se tornarem críticos ativos da sociedade. Essa contraposição entre as duas abordagens enriquece o debate sobre o papel do teatro na educação, na cultura e em sua capacidade de influenciar a formação ética e crítica das novas gerações.

Ao comparar essa concepção com o que era considerado teatro educativo infantil na década de 1970 em Goiânia, percebe-se uma evolução significativa. Naquela época, as produções teatrais muitas vezes priorizavam narrativas simplistas e morais, talvez, sem explorar profundamente as potencialidades educativas do teatro. E possivelmente, o foco estava frequentemente em transmitir mensagens didáticas de forma direta, podendo não proporcionar um espaço para a reflexão crítica.

A necessidade de levar a cultura as pessoas, através de uma mensagem simples, otimista e, basicamente, social, fez surgir, através de Cici Pinheiro, uma das principais contribuições para o teatro para crianças em Goiânia e, com a criação do personagem chamado *Goianinho* que conta com um texto aberto nas diferentes montagens através de “coletâneas” e admitia as mais diversas variações.

Como exemplo à população infanto-juvenil, o personagem *Goianinho* se encarregava de transmitir, de forma comutativa e inteligente, as noções que seriam aprendidas. Um personagem central de várias peças teatrais montadas, orientadas em um mesmo objetivo que segundo Cici, era de educar divertindo.

A partir disso, Cici Pinheiro começa a ter uma vasta experiência em teatro infantil, sempre com a intenção de alcançar um grande público e transmitir valores positivos e ser reconhecida por seu trabalho com crianças. Ou seja, utilizando o teatro como um meio para educar e sensibilizar sobre questões sociais da época, Cici começava a ficar reconhecida por sua atuação no teatro para crianças, incluindo a direção e dramaturgia de peças teatrais que eram apreciadas tanto por crianças quanto por adultos.

Na imagem a seguir, é possível identificar que além do teatro feito para crianças no referido espetáculo *Goianinho Visita a Flora* - sua primeira montagem teatral para crianças com o personagem *Goianinho* – as crianças também eram fazedoras de teatro, atuando como atores, como é o caso de Antenor Pinheiro, o ator, um adolescente de 13 anos, que interpretava o personagem central *Goianinho*.

Figura 12 – Elenco do espetáculo *Goianinho visita a flora*



Cici Pinheiro sentada ao centro. Fonte: Acervo da família de Cici Pinheiro¹⁸.

Antenor Pinheiro, mais conhecido como Nonô, era sobrinho e filho adotivo de Cici Pinheiro. A trajetória de Antenor José como o personagem Goianinho ilustra a importância do teatro na formação de jovens, pois além do teatro *para* crianças - crianças enquanto espectadoras - feito por Cici Pinheiro, é notável também o teatro *de* crianças, as crianças enquanto fazedoras de arte.

Figura 13 – Antenor José como o personagem Goianinho



Fonte: Jornal O Popular - 10 de março de 1973, p. 2

¹⁸ Outras fotos do elenco e personagens do espetáculo *Goianinho visita a flora*, encontra no Anexo D.

Na figura 13, lê-se:

Antenor José é o 'Goianinho' da peça que Cici Pinheiro está levando semanalmente aos bairros goianienses, no programa "Prefeitura nos Bairros" e que, neste domingo, será encenada no Clube Ferreira Pacheco em sessão especial para os associados e dependentes do Sesi. Cici quer, agora levar seu Teatro Educativo para o interior do Estado.

A seguir encontra-se uma entrevista concedida ao *Jornal Crimeia* – Edição de Junho de 2010, onde Nonô fala sobre a sua história, a relação com tia-mãe Cici Pinheiro, a difícil fase teatral onde interpretava o personagem Goianinho e a representatividade de Cici no teatro e em sua vida.

Figura 14 – Entrevista com Antenor José em 2010



Fonte: Jornal Crimeia - junho 2010

Na figura 14¹⁹, lê-se:

Jornal Crimeia. 15 anos levando até você informação sem distorção. O ator de teatro, perito criminal, jornalista e ex-superintendente municipal de trânsito

¹⁹ Jornal na íntegra encontra-se no Anexo E.

na gestão Pedro Wilson, Antenor José Pinheiro, o Nonô, um crimeiense de sucesso. Em entrevista exclusiva, Nonô fala sobre sua infância com Cici Pinheiro, como e porque se tornou perito criminal conhecido internacionalmente. Solta o verbo nas administrações Nion Albernaz e Iris Rezende nas áreas de trânsito e mobilidade; e diz porque ele acha criminoso adensamento populacional que está sofrendo a região norte de Goiânia. Confira tudo nas páginas de 3 a 6.

Entrevista com Antenor José para o *Jornal Crimeia*:

Jornal Crimeia - Você morava na Chácara da Julieta Rezende, a sua avó, mãe da Cici Pinheiro, grande teatróloga de Goiás e sua tia-mãe. Você era tratado como filho dela, mas na verdade era sobrinho. Como é esta história?

Antenor – Ela adotou todos os filhos da minha mãe biológica, Letinha, que era ruiva, modelo da Clip em São Paulo. Foi lá que ela conheceu o meu pai, retirante do nordeste. Eles se casaram em São Paulo e vieram para Goiânia. Fomos gerados aqui. Somos cinco irmãos. Eu sou o mais velho. Antenor, Zezé, Héber, Coiote e Ana Maria. Fomos criados por ela e pela vó Julieta.

Jornal Crimeia - Esta história de ator, do teatro. Como foi isto na sua vida? Como era o espetáculo do Goianinho? (Sinval lembra que assistiu duas vezes).

Antenor - A Cici Pinheiro criou um personagem chamado Goianinho e ele tinha vivência teatral em várias situações. Em relação ao meio ambiente, ela criou a peça Goianinho visita a flora. Tinha O Goianinho vai ao dentista. Foram criadas mais ou menos umas dez versões do Goianinho, e eu era o Goianinho. Aos 14 anos, pelo fato de ser ator, passei a fazer propaganda na TV Anhanguera para as lojas Moleque.

Jornal Crimeia - A Cici Pinheiro, grande teatróloga de Goiás, o que ela representou pra você?

*Antenor – Uma referência de vida, intelectual, de dedicação, de luta, de inteligência, **uma referência inclusive corporal. Todos os meus gestos hoje, decorrem da experiência que tive no teatro.** Ela foi a minha fundamental referência de vida. O senso crítico, a rispidez nos embates, a honestidade com a coisa pública, sempre foi uma pessoa muito rigorosa. Eu ressentia muito, porque ela era muito rigorosa, principalmente comigo que era o filho mais velho. Eu devo muito a ela. Até porque foi ela que me desviou de um rumo que talvez eu não seria bem-sucedido.*

Na fala de Antenor acima, na frase "Todos os meus gestos hoje, decorrem da experiência que tive no teatro" reflete uma profunda conexão entre a prática teatral e a formação da identidade corporal e expressiva do ator. Essa afirmação pode ser analisada sob uma perspectiva técnica e estética, revelando como a experiência no teatro não apenas molda habilidades performáticas, mas também influencia a percepção de si mesmo e dos outros.

No contexto teatral, o corpo do ator é fundamental e a prática no teatro envolve uma série de técnicas que vão além da simples memorização de falas; ela abrange o desenvolvimento de uma consciência corporal que permite ao ator expressar

emoções, intenções e narrativas através de gestos, ações, posturas e movimentos. É possível notar na afirmação de Nonô, que o gesto é impregnado pela sua vivência teatral, refletindo um aprendizado que transcende o palco a partir de ensinamentos e exigências de Cici Pinheiro.

É notável que a estética teatral de Cici é composta por elementos visuais e corporais que interagem para criar uma experiência sensorial, tanto para o ator quanto para o espectador. A frase em questão ressalta a importância dessa estética na formação da identidade do ator. A cena não é criada apenas a partir de um texto, mas sim a partir de diversas textualidades que emergem de um corpo totalmente revelado, exposto e fragmentado.

Segundo Lehmann (2007, p. 335), o teatro “faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético teatral”,

o próprio corpo torna-se a mais verdadeira e inquestionável realidade. A concepção cultural sobre o que ‘o’ corpo está sujeito a flutuações “dramáticas”, e o teatro articula e reflete essas concepções. Ele representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material de significação. (LEHMANN, 2007, p. 332)

Os gestos do ator são interpretados pelo espectador, que traz suas próprias experiências e emoções para essa interação. Assim, os gestos não são apenas produtos da prática teatral, mas também catalisadores de experiências compartilhadas que podem ressoar profundamente com aqueles que assistem.

Essa relação entre técnica e estética destaca a importância do teatro como um espaço formativo essencial para o desenvolvimento pessoal e artístico, onde cada movimento carrega consigo um significado profundo e uma conexão com as experiências humanas.

Segundo a matéria jornalística, da época dos anos 1970, no Caderno Especial VI²⁰, do Jornal O Popular

A necessidade de se levar a cultura ao povo, através de uma mensagem simples, otimista e, basicamente, social, fez surgir, através de Cici Pinheiro, o teatro infantil em Goiânia e, com ele, O Goianinho. Texto aberto, admite as mais diversas variações. Ele é um personagem exemplar, "inteligente, simpático, amigo das boas coisas e nascido de uma vivência que se fazia sentir, entre a população pobre, dos bairros distantes, pois ali a maioria das crianças não sabe de nada", diz sua autora (O POPULAR, Caderno Especial VI, 1972)

²⁰ A matéria completa encontra-se em Anexo B.

A frase de Cici a respeito do personagem *Goianinho*, pode revelar uma visão que pode ser considerada preconceituosa e limitada. Essa perspectiva implica uma série de suposições sobre a população e suas vivências, sem refletir sobre a complexidade e a riqueza das experiências humanas. A caracterização de *Goianinho* como um "personagem exemplar" oriundo da "pobreza" sugere que sua inteligência e simpatia são atributos raros ou excepcionais entre as pessoas de uma classe social com menor poder aquisitivo.

Essa visão reforça estereótipos negativos que associam a pobreza à falta de valor, capacidade e/ou virtudes. Também ao afirmar que "a maioria das crianças não sabe de nada", Cici parece desconsiderar as diversas formas de conhecimento e sabedoria que emergem das vivências cotidianas das crianças nos contextos sociais e essa generalização ignora a diversidade cultural e as habilidades que muitas crianças desenvolvem em ambientes desafiadores. Essa abordagem também pode ser vista como parte de uma narrativa assistencialista que deslegitima as experiências e conhecimentos adquiridos por aqueles que vivem em condições adversas, podendo ser prejudicial, pois trata as crianças como objetos de compaixão ou intervenção, em vez de reconhecê-los como agentes ativos em suas próprias histórias.

Além disso, essa visão preconceituosa pode desmerecer a importância da educação e do reconhecimento das capacidades individuais dentro das comunidades marginalizadas. Ao enfatizar a necessidade de "salvar" as crianças pobres através da educação formal, corre-se o risco de ignorar as formas alternativas de aprendizado e desenvolvimento que ocorriam nessas comunidades. Muitas vezes, as crianças em situações vulneráveis desenvolvem resiliência, criatividade e habilidades sociais valiosas que são subestimadas por narrativas simplistas.

Nessa descrição de *Goianinho* por Cici, pode ser observado como uma visão preconceituosa que perpetuava estereótipos sobre uma população de menor poder aquisitivo e suas capacidades. E essa visão refletia a época vivida, anos 1970, no qual o ambiente repressivo e as narrativas sobre a marginalização social eram frequentemente ignoradas e distorcidas e, essa invisibilidade se alinhava com o desejo do regime de manter uma imagem controlada e simplificada da sociedade.

Por isso, é fundamental reconhecer a diversidade e a riqueza das experiências humanas, independentemente do contexto socioeconômico. A luta contra o preconceito exige um olhar mais crítico sobre as narrativas que moldam nossa compreensão das pessoas e como elas vivem.

Ainda na matéria do *Caderno VI* do *Jornal O Popular* (encontra-se no anexo B), edição Teatro, em 1975, Cici Pinheiro em entrevista, e também mais detalhes sobre o personagem *Goianinho* e outro personagem que também fazia parte da obra de Cici, o *Sugismundo*,

O personagem Goianinho é interpretado por Antenor José, 13 anos e terceiro ano ginasial, aluno do Colégio Claretiano. Ele gosta de estudar e de teatro. Esta sua imagem real, simpática, de menino comportado e de bons costumes, o inverso de uma figura chama Sugismundo, que invadiu o Brasil no ano passado, está surgindo como um novo herói, originariamente goiano e que povoa, já há alguns meses, o pequeno mundo das crianças e mesmo adultos dos bairros de Goiânia. (O POPULAR, Caderno VI, 1975)

Um ponto importante que podemos analisar a partir dessa fala de Cici em entrevista é a respeito do personagem *Sugismundo* (escrito com g). Aqui é possível perceber que Cici Pinheiro se inspirava em uma figura emblemática na propaganda do governo militar brasileiro que se tornou um ícone famoso nas campanhas de conscientização sobre hábitos de higiene durante a ditadura militar, o *Sujismundo* (escrito com j) criado por Ruy Perotti.

Por hipótese, Sujismundo surge, nesse sentido, como uma representação da sociedade brasileira que, por falta de educação ou ignorância, prejudicava a si mesma e, por extensão, a comunidade. Ao personagem cabia, portanto, representar um sujeito a ser educado, orientado. O papel de educador seria desempenhado pelo Estado travestido de sociedade. Afinal eram aqueles que conviviam com Sujismundo que tentavam, sem muito sucesso, aliás, torná-lo mais civilizado. Claro que, nesse processo de “civilizar”, ideais como o nacionalismo conservador e o patriotismo, defendidos pelos intelectuais das Forças Armadas, também eram plantados a cada filmete, mas em tom descontraído (SILVA, 2021, p.460).

O *Sujismundo* era descrito como um personagem com uma aparência simpática e, com comportamento desleixado, e suas más ações serviam como uma crítica aos hábitos de sujeira da população. O personagem também mostrava como os maus hábitos poderiam levar a consequências negativas, sendo punido por suas ações irresponsáveis. *Sujismundo* era frequentemente lembrado como um “porcalhão”, simbolizando a necessidade de mudança nas práticas sociais relacionadas à higiene.

“Povo desenvolvido é povo limpo”, anuncia o narrador após os cerca de 90 segundos em que acompanhamos atitudes de maus hábitos, falta de higiene e de urbanidade do personagem animado Sujismundo, até ele cair em uma lixeira, dando desfecho à peça. [...] A campanha estrelada na década de 1970 pelo personagem de desenho animado que, embora simpático, era representado com aspecto de sujeira - indiciada pela perene aureola de moscas em volta da cabeça -, objetivava conscientizar a população sobre a necessidade de se manter hábitos higiênicos e, portanto, saudáveis. Ao menos era para esse sentido que apontava o discurso oficial dos dirigentes da Aerp que, em consonância com o regime, negavam fazer propaganda

política. No entanto aqueles eram anos de ditadura, os “anos de chumbo”, como ficou conhecido o período mais repressor dos governos militares. Explicitamente ou não, a propaganda oficial do Estado expressava os ideais ideológicos de nação que, afinal, eram sustentados pelas Forças Armadas em conjunto com setores civis conservadores. Embora pedagógicos, esses vídeos reafirmam o autoritarismo dos militares e suas tentativas de constituir uma “utopia autoritária” (SILVA, 2021, p.454).

Aparecendo pela primeira vez em 1970, na campanha "Povo desenvolvido é povo limpo", *Sujismundo* fazia parte de uma estratégia mais ampla do governo militar para promover ideais de nacionalismo conservador e patriotismo. Através de mensagens simples e descontraídas, buscava-se associar a limpeza e a civilização, refletindo e reforçando ideias que podem ser interpretadas como uma forma de eugenia social. Nessa visão, a pureza e a ordem eram vistas como essenciais para o desenvolvimento nacional, carregadas de preconceitos e superioridade.

Essa abordagem não era apenas de uma educação moral mas como também ideológica, servindo aos interesses do regime militar ao promover uma imagem de progresso e ordem - em um país marcado pela repressão política - onde se mascarava as realidades sombrias da repressão e censura que caracterizavam o regime, e a falta de saúde pública básica e sanitária, permitindo assim ao governo se distanciar das críticas sobre sua gestão, apresentando-se como defensor da saúde pública enquanto controlava as narrativas sociais.

Apesar dos personagens terem os mesmos nomes e com diferença apenas na escrita - *Sugismundo* e *Sujismundo* (um com a letra g e outro com a letra j), a semelhança é evidente. Eles eram utilizados para a conscientização sobre hábitos higiênicos e também para a promoção de uma "utopia autoritária", onde a limpeza era sinônimo de progresso sob um regime controlador. Em suma, os personagens atuavam como figuras que nos fazem refletir sobre a sociedade da época, e o quanto utilizavam-se de elementos morais e ideológicos para moldar comportamentos e percepções em um contexto marcado pela repressão.

Já o *Goianinho* era um personagem que ensinava lições de meio ambiente, higiene e outros assuntos de cunho socioeducativo, percorrendo os bairros e escolas de Goiânia com suas encenações ao público infantil, principalmente, nos setores periféricos.

Criou o personagem Goianinho, cuja ignorância aqui ou a sapiência ali servia de mote para situações que acabavam em verdadeiras aulas sobre higiene, meio ambiente, doenças sexuais etc., tudo arranjado em cenas bem montadas, adornadas de figurinos bem cuidados. Assim, levou Goianinho ao

dentista, Goianinho foi a escola, Goianinho visitou o trânsito, o parque etc. (ZORZETTI, 2005, p. 132).

Pode-se dizer que a “coletânea” de espetáculos de *Goianinho* de Cici Pinheiro, foi o trabalho goiano pioneiro em requisito autoral e original acerca da cena teatral para crianças em Goiânia. O personagem *Goianinho*, em sua primeira peça, bateu seu primeiro recorde, levando 14.712 crianças, em três meses a assisti-la e a ver teatro pela primeira vez.²¹

A companhia de Cici apresentou em diversas instituições, como creches, colégios, centro comunitários, etc., e também cidades não metropolitanas. Cici valorizava o regionalismo e a educação em suas produções, permitindo que se apresentassem em diversos locais.

Figura 15 – Apresentações Cia. Cici Pinheiro

RELATÓRIO DAS ATIVIDADES DA CIA. "CICI PINHEIRO" DURANTE O ANO DE 1975

Audio-Visual Educativo:
"AS DOENÇAS VENÉREAS" — 58 projeções — 5.035 espectadores
Teatro de Fantoches — 22 apresentações — 5.982 espectadores
Palestras Educativas — 57 — 5.835 espectadores
Teatro Educativo:
"O GOIANINHO VISITA O DENTISTA" — 10 apresentações — 1.578 espectadores
"O TEMA É O AMOR" — 08 apresentações 1.077 espectadores
Peça Natalina:
"ENCONTRO NATALINO" — 06 apresentações 1.077 espectadores.
TOTAL — 21.289 espectadores.

Durante o ano de 1975, 21.289 (AVINTE E UM MILE DUZENTOS E OITENTA E NOVE) pessoas viram as montagens da CIA. "CICI PINHEIRO".
 A Companhia visitou colégios, Creches, Centros Comunitários, Entidades Filantrópicas e ainda cinco cidades do interior: Bela Vista, Anápolis, Ceres, Ivolândia e Trindade, levando o seu Teatro Educativo, Fantoches e Audio-Visual Educativo com palestra sobre "AS DOENÇAS VENÉREAS".
 Cici Pinheiro pretende ampliar o seu trabalho para dar maior assistência no interior e bairros da Capital.
 Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, tendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista musical, cujo tema gira em torno das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Goiânia, 23 de dezembro de 1975

Cia. "Cici Pinheiro"
 Floraci A. Pinheiro "Cici Pinheiro"
 Diretora Geral

Fonte: Jornal O POPULAR - 23 de dezembro de 1977

Na figura 15, lê-se:

Relatório das atividades da Cia. 'Cici Pinheiro' durante o ano de 1975. Audio-visual Educativo: 'As doenças venéreas' – 58 projeções – 5.035 espectadores. Teatro de Fantoches – 22 apresentações – 5.982 espectadores. Palestra Educativas - 57 – 5.835 espectadores. Teatro Educativo: 'O Goianinho visita o dentista' – 10 apresentações – 1.578 espectadores. 'O tema é o amor' – 08 apresentações – 1.077 espectadores.

²¹ Informações retiradas a partir de um recorte do Jornal O popular que se encontra no Anexo H.

Peça natalina: 'Encontro natalino' – 06 apresentações – 1.077 espectadores. Total: 21.289 espectadores.

Durante o ano de 1976, 21.289 (vinte e um mil e duzentos e oitenta e nove) pessoas viram as montagens da CIA. 'CICI PINHEIRO'.

A companhia visitou colégios, creches, centros comunitários, entidades filantrópicas e ainda cinco cidades do interior: Bela Vista, Anápolis, Ceres, Ivolândia e Trindade, levando seu Teatro Educativo, Fantoches e Audiovisual Educativo com palestra sobre 'As Doenças Venéreas'

Cici Pinheiro pretende ampliar o seu trabalho para dar maior assistência no interior e bairros da capital.

Em janeiro, Cici começa escrever duas peças educativas, tendo por tema: a Poluição das Águas, e a outra, uma revistinha musical, cujo tema gira em torno das vantagens da construção da ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional. Goiânia, 23 de dezembro de 1976. Cia. 'Cici Pinheiro'. Floraci A. Pinheiro 'Cici Pinheiro. Diretora Geral.

Outra característica que é possível notar nas produções de Cici Pinheiro, eram a constância das apresentações - como demonstrado na matéria jornalística da figura 15, e isso é crucial para criar-se um vínculo duradouro entre as crianças e o teatro. Essa relação contínua permite que as crianças desenvolvam uma apreciação mais profunda pela arte, transformando o teatro em parte integrante de suas vidas.

Além disso, é de grande importância a constância nas atividades teatrais para a expansão cultural das comunidades. Ao implementar estratégias que promovam um contato regular e significativo com o teatro, é possível acessibilizar a arte, além, de cultivar uma nova geração de espectadores e criadores que valorizem a expressão artística como parte essencial da sua formação e identidade cultural.

Para isso, pode-se afirmar que a importância da aproximação do teatro de Cici com as comunidades, uma vez que ir ao teatro costuma não ser uma atividade cotidiana, porém com a singularidade de assumir um caráter de novidade – atividades que podem representar os primeiros e únicos contato da criança com o teatro.

Um espetáculo bastante conhecido e elogiado da época era o *Goianinho visita o dentista*²² que tinha como objetivo ensinar as crianças sobre a importância da higiene bucal. Sua abordagem, segundo descrito na matéria jornalística a seguir, era educativa e divertida, utilizando uma linguagem acessível com elementos visuais para transmitir ensinamentos importantes sobre a saúde dental.

²² Matéria completa sobre o espetáculo *Goianinho visita o dentista* encontra-se no Anexo A.

Figura 16 – Um espetáculo sobre higiene bucal

**Um espetáculo sobre
a higiene bucal**

"O Goianinho visita o dentista" é uma peça infantil, escrita por Cici Pinheiro, e fundamenta-se nos princípios higiênicos, com orientações educativas para os cuidados da higiene bucal e conservação dos dentes. Em meio às sutilezas educacionais, o espetáculo cresce ao nível recreativo, com as bactérias atacando e tentando destruir os dentifrícios, flúor e demais elementos de conservação dentária.

As cenas são mostradas com danças e expressão corporal, orientadas pelas professoras Nize Freitas de Souza e Adelita Ferreira da Costa, da escola Yufon.

A direção é de Cici Pinheiro, e o cenário, de Antônio Capei, é em forma de boca, onde se desenvolve a peça.

Os principais atores são: Maria José Pinheiro, que será o dentinho pré-molar; Ana Dâmaso, que será o dentinho molar; Lincoln Arruda e Andréia Amélia de Melo, representando as bactérias; Edilberto Barbosa, que será o dentista; Wilma Campos, a pasta de dentes; Maria Rodrigues, a escova de dentes e Maria da Consolação, o fio dental.

A peça deverá ser apresentada no Teatro Operário do Sesi.

Cenário de "O Goianinho visita o dentista", de Cici Pinheiro, ainda em fase de acabamento. Na foto, Antenor José, que representa "O goianinho".



Fonte: Jornal O popular – 16 de outubro de 1975

Na figura 16, lê-se:

Um espetáculo sobre a higiene bucal - "O Goianinho visita o dentista" é uma peça infantil, escrita por Cici Pinheiro, e fundamenta-se nos princípios higiênicos, com orientações educativas para os cuidados com a higiene bucal e conservação dos dentes. Em meio às sutilezas educacionais, o espetáculo cresce ao nível recreativo, com as bactérias atacando e tentando destruir os dentifrícios, flúor e demais elementos de conservação dentária. As cenas são mostradas com danças e expressão corporal, orientadas pelas professoras Nize Freitas de Souza e Adelita Ferreira da Costa, da escola Yufon. A direção é de Cici Pinheiro, e o cenário de Antônio Capei, é em forma de boca onde se desenvolve a peça. Os principais atores são: Maria José Pinheiro, que será o dentinho pré-molar; Ana Dâmaso que será o dentinho molar, Lincoln Arruda e Andréia de Melo representando as bactérias; Edilberto Barbosa, que será o dentista; Wilma Campos, a pasta de dentes; Maria Rodrigues a escova de dentes e Maria da Consolação, o fio dental. A peça deverá ser apresentada no Teatro Operário do Sesi. Cenário de "O Goianinho visita o dentista", de Cici Pinheiro, ainda em fase de acabamento. Na foto, Antenor José, que representa "O Goianinho".

Figura 17 – Goianinho visita o dentista



Fonte: Jornal O popular – 16 de outubro de 1975

Na figura 17, lê-se

Quarenta e dois metros quadrados de boca, tendo 50 cm cada dente, é o cenário da peça "O Goianinho visita o dentista" em cartaz pela segunda vez em Goiânia, no Teatro Operário do Sesi Teatro Infantil. Cici Pinheiro está fazendo uma nova temporada no Teatro Operário do Sesi e também no COOJ (Centro de Orientação e Observação Juvenil). Cici Pinheiro continua incentivando o teatro infantil da cidade, organizando periodicamente espetáculos que, segundo ela, podem atingir ao público na faixa de 3 a 80 anos de idade. Assim, para o dia 25 de abril está marcada a apresentação da peça "O Tema é Amor", às 10 horas da manhã no Centro de Observação e orientação Juvenil (COOJ), e entre os dias 22 e 31 de maio será reprisado o espetáculo "O Goianinho visita o dentista", apresentado pela primeira vez em Goiânia no final do ano passado. A reprise se justifica pelo fato de que, tendo sido a peça apresentada durante as férias, o público estudantil não teve oportunidade de vê-la. Agora, o espetáculo se encontra novamente em cartaz no Teatro Operário do Sesi, e os integrantes do grupo, juntamente com Cici Pinheiro, esperam receber um público maior. UM ESPETÁCULO SOBRE

HIGIENE BUCAL. "O Goianinho visita o dentista" se preocupa com a doença que mais ataca o escolar, ou seja, a famosa "dor de dente". Os personagens, além de todos os dentes bem caracterizados, são: a pasta dental e a escova. O cenário, de Antônio Capel, se resume em quarenta e dois metros quadrados de boca, tendo 50 cm cada dente. A parte técnica está sob a responsabilidade de Gerson Tadeu Arrais, e participam do elenco: Maria José Pinheiro, Antenor José, Lincoln Arruda, Edilberto Barbosa e outros.

A análise estética do espetáculo *O Goianinho visita o dentista*, escrito por Cici Pinheiro, revela uma proposta que combina elementos educativos e recreativos, visando à conscientização das crianças sobre a higiene bucal. A peça utilizava uma linguagem acessível e recursos visuais, como um cenário em forma de uma boca enorme, com dentes grandes, para atrair a atenção do público infantil e transmitir ensinamentos importantes de maneira lúdica.

O espetáculo era estruturado de forma a criar um ambiente envolvente, onde os personagens — representando dentes, bactérias e utensílios de higiene — interagem em um cenário de proporções grandes em tamanho e que ocupa quarenta e dois metros quadrados, projetado para simular uma boca humana enorme. Essa escolha estética não apenas capta a atenção das crianças, mas também proporcionava uma experiência visual que complementa essa narrativa educativa.

As expressões corporais, evidenciadas na matéria, orientadas por professoras especializadas, adicionam uma camada de dinamismo à apresentação, tornando-a mais atrativa, interativa e dialoga com outras linguagens artísticas, como a dança.

Embora *O Goianinho visita o dentista* seja um exemplo notável de como o teatro para crianças abordava a importância da higiene bucal e cumprisse sua função socioeducativa ao informar sobre cuidados dentais, ao analisarmos essa proposta sob a ótica das ideias de Flávio Desgranges, podemos refletir sobre a dimensão estética da educação explorada por Cici Pinheiro e que ela poderia não incentivar suficientemente a análise crítica da experiência teatral em si, ou seja, não significa que a peça é ruim ou que não tem valor educativo, mas que poderia não atingir o nível de reflexão crítica e estética que Desgranges considera ideal para a educação através do teatro. A educação estética, para Desgranges, vai além da simples transmissão de informações, ela envolve a capacidade do espectador de interpretar e questionar as diversas linguagens artísticas presentes no teatro.

A relação entre entretenimento e educação no teatro para crianças é complexa. Embora Cici Pinheiro tenha criado um espetáculo divertido e informativo, é importante considerar como essa experiência poderia ser ampliada para promover a

oportunidade de enriquecer ainda mais essa experiência teatral, aprofundando o aprendizado não só sobre saúde dental, mas como também formar espectadores mais conscientes e críticos em relação ao teatro, a arte e o contexto social.

[...]a experiência com a arte: a atitude proposta ao contemplador. Ou seja, o fato artístico solicita que o indivíduo formule interpretações próprias acerca das provocações estéticas feitas pelo autor, elaborando um ato que é também autoral. Assim, o contemplador, para desempenhar o papel que lhe cabe no evento, precisa colocar-se enquanto sujeito, que age, pois a contemplação é algo ativo, e que cria, pois a sua atuação é necessariamente artística. (DESGRANGES, 2006, p.29)

Desgranges argumenta que a experiência teatral deve ser um espaço de educação estética, onde os espectadores são convidados a participar ativamente do processo de criação de significados. Ele enfatiza que o teatro não deve ser apenas uma forma de entretenimento, mas um meio que estimula a reflexão crítica e a análise do mundo ao nosso redor. Nesse contexto, o espetáculo *Goianinho visita o dentista*, embora educativo em sua essência, se não aprofundado nessa educação estética, poderia ser visto como uma oportunidade perdida.

Cici Pinheiro utilizava a transmissão de valores éticos e morais por meio de narrativas que divertiam as crianças. Seu trabalho era caracterizado por uma intenção clara de ensinar, utilizando elementos visuais e uma linguagem acessível. No entanto, essa abordagem poderia limitar a exploração de outras dimensões estéticas que poderiam enriquecer ainda mais a experiência do espectador.

A educação estética não se resume apenas à assimilação de conteúdos morais, ela envolve também a capacidade de perceber e interpretar as diversas linguagens artísticas presentes no teatro.

Essa relação com diferentes linguagens teatrais, conforme proposta por Desgranges, provoca uma educação estética mais ampla. Ele defende que a interação com a cena deve permitir ao espectador desenvolver uma leitura crítica não apenas do conteúdo apresentado, mas também das formas artísticas utilizadas. Isso inclui a apreciação da cenografia, da música, da atuação e da narrativa visual — aspectos que podem enriquecer a experiência e promover um entendimento mais profundo sobre o papel do teatro na formação do indivíduo.

Ao refletir sobre *Goianinho visita o dentista*, a partir da visão de Desgranges, sobre a inclusão de elementos interativos ou da exploração de temas relacionados à saúde e ao bem-estar, o espetáculo não apenas informava sobre higiene bucal, mas que também poderia ou instigava os jovens espectadores a se tornarem cocriadores

da experiência teatral, incentivando crianças e jovens a pensar criticamente sobre suas próprias vidas e escolhas.

De fato, Cici Pinheiro, era uma artista que, apesar dos desafios, conseguiu deixar uma marca significativa no teatro e na televisão. A partir dos anos 85, Cici se encontrou em uma nova realidade, onde troca o palco por uma cadeira de trabalho, devido às limitações físicas e outras circunstâncias pessoais.

Figura 18 – A cultura no tempo



Fonte: Jornal O Popular - 05 de agosto de 1986²³

Na figura 18, lê-se:

Cici Pinheiro realizou um trabalho teatral voltado principalmente para crianças e adolescentes, e para a dramatização em rádio e TV. A série *Goianinho* exemplifica bem como esse aspecto, onde a teatróloga procurou inserir a arte dramática à realidade infantojuvenil, adaptadas as peças ao tempo, lugar e necessidades: *Goianinho Visita as Escolas*; *Goianinho Visita o Trânsito*; *Goianinho Visita o Dentista*; *Goianinho Visita o CNAE* (Campanha Nacional da Merenda Escolar); *Goianinho Visita a Fauna e a Flora*; *Goianinho Visita Brasília*, etc. Outras peças infantis: *O Encontro Natalino*, *Auto de Natal*, *Pluft*, *O fantasminha*, adaptação da peça de Maria Clara Machado, montada por Cici, e uma peça adulta, montada e coproduzida por ela no antigo Teatro

²³ Matéria completa encontra-se em Anexo F.

Operário do Sesi. Em rádio teatro dirigiu *Era Uma Senhora Mais Brilhante que o Sol*, na Rádio Brasil Central; na antiga TV Tupi, de São Paulo, dirigiu a telenovela *Polyana*, na TV Rádio Clube realizou vários trabalhos de telenovelas como *Do Outro Lado* (“Ao vivo, com apenas uma câmera, junto com Carlos de Souza, Willy Luiz e Osvaldo Mesquita”) e os grandes musicais com cenário e piadas (“Nessa época foi lançado o escrivão de polícia Lindomar Castilho, hoje Cabral, como cantor” – lembra Cici). Com a estreia da TV Anhanguera, mais uma vez a telenovela a requisitou. Primeiro *A Família Brodie*, adaptação de *O Castelo de Homem Sem Alma*, de A. J. Cronin, e muitas adaptações como *Drácula*, *o Homem da Noite* e *Aconteceu no Natal*, adaptação de *O Aventureiro*, de Charles Dickens.

Cici foi matéria da capa do jornal *O Popular*, em 1986, a respeito do seu novo trabalho como funcionária pública e sobre o abandono do fazer teatral e na cultura artística goiana. Cici Pinheiro precisou se adaptar a uma nova forma de trabalho, longe dos palcos e, essa mudança foi uma necessidade, mas não diminuiu a paixão e dedicação ao trabalho artístico de Cici nos palcos goianos.

Durante a matéria, Cici lembra que colocava seu “equipamento” de cultura no carro e fazia teatro “com meus fantoches a bordo, ia às escolas de periferia e do interior do Estado, para despertar as crianças para o teatro, para arte de representar ou apenas motivá-las para esse tipo de manifestação” (*O Popular*, 1986, Caderno 2²⁴).

O que, em última instância, além de outras possíveis linhas de análise, possibilita-nos afirmar o seguinte: a atuação do espectador precisa ser tomada a partir de uma perspectiva artística, precisa-se também afirmar a necessidade de formação desse espectador. Ou seja, se a capacidade de analisar uma peça teatral não é somente um talento natural, mas uma conquista cultural, quer dizer que esta capacidade pode e precisa ser cultivada, desenvolvida. Tal com o os criadores da cena, os espectadores também precisam aprender e aprimorar o seu fazer artístico. (DESGRANGES, 2006, p.37-38).

Essa prática pode ser vista como uma relação com a pedagogia do espectador, conforme discutido por Flávio Desgranges, que enfatiza a importância de transformar o espectador em um cocriador da experiência teatral, incentivando-o a participar ativamente e a interpretar as linguagens artísticas presentes no teatro.

O caráter estético, reflexivo, do fato artístico está diretamente relacionado com a sua proposição dialógica, com a efetiva participação do receptor enquanto co-criador do evento, e aqui talvez esteja inscrito o caráter educacional da experiência artística. (DESGRANGES, 2006, p.147).

Assim, ao levar o teatro para escolas de periferia e do interior, Cici promovia uma educação estética que vai além da mera apresentação, estimulando as crianças a se tornarem participantes ativos e críticos da arte.

²⁴ Matéria completa encontra-se em Anexo F.

O afastamento de Cici do teatro, segundo ela, foi pelo cansaço e por falta de tempo, porém, para ela, a cultura goiana, naquela época, estava indo bem. Cici avaliava que muita gente não chegou ao cansaço como ela, felizmente, como Hugo Zorzetti e Otavinho Arantes (o considerava como mestre, com quem aprendeu teatro, o admirava e tinha a expectativa que o teatro popular fosse acontecer de fato) que persistiam apesar dos desestímulos externos.

Cici Pinheiro é de fato uma figura fundamental no teatro para crianças em Goiânia, que utilizava o teatro como uma plataforma para educar e sensibilizar as crianças sobre temas importantes. Seu trabalho é reconhecido por sua abordagem inovadora, consolidando seu legado como uma educadora através da arte. A importância do trabalho de Cici Pinheiro no teatro para crianças destaca seu compromisso com a educação e a formação de valores nas crianças, como forma educativa que mostra como a arte pode ser um meio poderoso para a conscientização e o aprendizado.

Em resumo, Cici Pinheiro é celebrada por sua abordagem única e impactante no teatro, utilizando-o como um meio poderoso para a educação e a promoção de valores humanos. Seu trabalho é um exemplo inspirador de como a arte tem trilhado seu caminho e como foi usada para construir o futuro.

Uma outra grande referência na dramaturgia infantil goiana que a pesquisa apresenta, é a escritora e dramaturga goiana Marietta Telles Machado, pioneira na literatura do gênero teatral para crianças em Goiás.

3.2.3 Marietta Telles Machado

Marietta Telles Machado²⁵ revitalizou por meio de seus textos, os costumes, as personagens populares, a comida, e o folclore goiano. Ela nos diz:

É uma peça bem goiana, onde se valorizam a linguagem, os costumes e o modo de ser goiano. Através desta peça e toda minha obra infantil, venho em preocupando em mostrar, principalmente às crianças de minha terra, o cenário e a vida de seu próprio mundo. É necessário conhecer as nossas coisas para que possamos compreendê-las, amá-las e valorizá-las (MACHADO, 1984, p.2)

²⁵ Marietta Telles Machado nasceu em Hidrolândia, Goiás, no dia 25 de setembro de 1934 e faleceu em fevereiro de 1987, na fazenda Barreirão, em Hidrolândia – Goiás.

Marietta preocupava-se em escrever para crianças, demonstrando conhecer os pequenos, talvez por ter sido, quando criança, uma ouvinte concentrada das histórias do sertão goiano, posteriormente uma grande contadora de estórias na fazenda de seus pais no interior de Goiás. A partir da contação de histórias realizada pela escritora, seu interesse pela propagação da imaginação e do maravilhoso foi significativo na sua consciência como escritora, além do gosto pela sua terra ser uma variante na vida dessa autora goiana.

Escreveu seis livros destinados ao público infantil, sendo eles: *Encontro com Romãozinho* (1976); *O congresso das Bruxas* (1992); *Santo Antônio das Grimpas* (1987) e por último *Teatro para crianças* (1992) que reúne três peças em que figura a presença do real-maravilhoso²⁶.

Sendo pioneira em peças para crianças em Goiânia, Marietta retoma sobretudo o folclore goiano; a grande preocupação com as tradições populares para que não se extinguissem; a acepção maniqueísta, que a criança por meio do enredo, vai se posicionando e se identificando escolhendo do lado que ela está, do bem ou do mal.

Essa dicotomia maniqueísta, não apenas simplifica a compreensão moral das crianças, mas também as convida a se posicionarem em relação a esses conceitos, identificando-se com personagens que representam essas forças opostas. Ao discutir essa temática, é importante considerar como essa dinâmica influencia na formação da identidade e valores nas crianças. Através dessa identificação, as crianças aprendem a internalizar normas sociais e valores éticos, mas também podem se sentir pressionadas a se conformar a essas expectativas. Isso levanta questões sobre a eficácia e as implicações de uma educação moral que se baseia em uma visão simplista do mundo.

O papel da educação moral na infância é complexo. Ao promover uma visão maniqueísta, as narrativas podem limitar a capacidade das crianças de entender nuances e complexidades das relações humanas. A identificação com personagens "bons" pode levar à internalização de comportamentos desejáveis, mas também pode resultar em uma visão rígida do certo e do errado. Isso pode criar um ambiente onde as crianças se sintam compelidas a seguir normas sociais sem questionamento, levando à conformidade em vez da reflexão crítica.

²⁶ O real-maravilhoso é conhecido como dar características do real com a intenção de dar verossimilhança interna ao fantástico e irreal.

Além disso, essa abordagem pode marginalizar aqueles que não se encaixam nos moldes estabelecidos de comportamento "bom". As crianças podem aprender a ver aqueles que não seguem as normas como inferiores ou indesejáveis. No entanto, quando se adota uma perspectiva maniqueísta, corre-se o risco de simplificar excessivamente as narrativas e limitar o desenvolvimento da empatia nas crianças.

A crítica à divisão clara entre bem e mal deve ser considerada para promover uma educação mais inclusiva e reflexiva. Narrativas que oferecem complexidade aos personagens — mostrando suas motivações e fraquezas — podem ajudar as crianças a desenvolverem uma compreensão mais rica do mundo ao seu redor. Isso não significa abandonar completamente os conceitos de bem e mal, mas sim apresentá-los de maneira que permita às crianças explorar suas próprias opiniões e sentimentos sobre moralidade.

Outras características nas dramaturgias para crianças escritas por Telles Machado fazem com que as crianças conheçam suas tradições e reconheçam sua importância na cultura do seu estado, como é o caso da peça *A traição nas terrinhas do coelho*, com característica de fábula e, a literatura *Traquinagens de Romãozinho* apresentando um personagem do folclore goiano.

No Anexo G e na figura 20, encontram-se matérias de jornais que documentaram apresentações da peça *A Traição nas terrinhas do Coelho*, de Marietta Telles Machado, montada pelo Grupo Teatro Laboratório com direção de Carlos Fernandes Magalhães.

A peça *A Traição nas Terrinhas do Coelho* estreou no final de maio de 1976, no Parque Mutirama, localizado no Setor Central de Goiânia. A peça narra a história de um grupo de animais que se une para ajudar o Coelho a superar sua extrema pobreza. Porém, apesar da montagem agradar ao público (tanto crianças como adultos) gerou controvérsias e levantou suspeitas de doutrinação marxista pelo o governo ditatorial, sob o regime militar, de que o espetáculo para crianças poderia estar encobrendo “um plano de doutrinação marxista”, refletindo assim as tensões sociais e políticas da época conforme relatado na subseção 1.4 Movimentos Culturais Artísticos no Capítulo 01 Contexto Histórico e Cultural de Goiânia na década de 1970 nesta dissertação.

Com isso, a montagem do espetáculo em questão passou pela censura prévia em 04 de junho de 1976 através de um Certificado emitido em 07 de junho de 1976 pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal.

Figura 19 - Certificado de censura de *A Traição nas Terrinhas do Coelho*

M. J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P.

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada A TRAIÇÃO NAS TERRINHAS DO COELHO

Original de MARIETTA T. MACHADO

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de TEATRO LABORATÓRIO - GO -

Requerida por CARLOS F. F. DE MAGALHÃES

Tendo sido censurada em 04 de JUNHO de 19 76 e recebido a seguinte classificação: LIVRE. CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Brasília, 07 de JUNHO de 19 76 ARÉSIO T. PEIXOTO
Chefe do Serviço de Censura

shf

Fonte: BRASIL, 1976

Na figura 19, lê-se:

M. J.-D.P.F. CERTIFICADO DA D.C.D.P. Certifico constar ao arquivo de registros de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada 'A Traição nas terrinhas do coelho'. Original de Marietta T. Machado. Produção de Teatro Laboratório. Requerida por Carlos F.F.de Magalhães. Tendo sido censurada em, 04 de junho de 1976 e recebido a seguinte classificação 'Livre. Condicionado ao exame do ensaio geral. O presente certificado somente terá validade quando acompanhado do 'script' devidamente carimbado pela DCDP. 07 de junho de 1976. Arésio T. Peixoto Chefe de Serviço de Censura.

Porém, somente apenas no início de junho de 1976 que foi emitido, pelo (DCDP) Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal (BRASIL, 1976), o certificado autorizando a apresentação da peça com suas últimas apresentações nos dias 05 e 06 de junho de 1976. Isso nos faz refletir sobre a atmosfera de controle e preocupação do regime da época em monitorar e censurar qualquer forma de expressão que pudesse desafiar sua autoridade.

Figura 20 – Últimas apresentações de “A traição nas terrinhas do coelho”



Fonte: Jornal O Popular. 05 de junho de 1976

Na figura 20, lê-se:

O grupo 'Teatro Laboratório' ensaiou intensamente para apresentar 'A Traição nas Terrinhas do Coelho', no Mutirama. Teatro infantil. Últimas apresentações de 'A traição nas terrinhas do coelho'. A peça infantil de Marietta Telles Machado 'A traição nas Terrinhas do Coelho' montada pelo Grupo 'Teatro Laboratório', com a direção de Carlos Fernandes Magalhães, continua sendo apresentada no Parque Mutirama, hoje e amanhã, domingo. Com um bom número de crianças presentes e, muitas vezes, participando intensamente do enredo, o espetáculo tem agradado muito também aos adultos que estiveram assistindo durante as apresentações desta semana. Tendo iniciado sua temporada no dia 28 de maio, permanece em cartaz neste sábado às 17:00 e 19:30, encerrando suas sessões no domingo, nos mesmos horários.

Em uma entrevista para o Jornal O Popular²⁷, em 1978, Marietta oferece uma visão crítica sobre a situação da leitura no contexto infantil da época, destacando a necessidade urgente de estimular o hábito de ler entre as crianças e também sobre o seu trabalho com a literatura infantil.

Jornal O Popular – Conhece alguma estatística sobre a leitura no meio infantil?

Marietta - Há pouco, fizeram uma pesquisa em algumas escolas de primeiro e segundo grau de São Paulo sobre o assunto. Chegou-se à conclusão de que 95 por cento das crianças não leem. Comentando a respeito, a professora Maria Helena Segurado lembrou Lamark: "Com o desuso mental, a tendência é haver um atrofiamento da capacidade mental das pessoas. Precisamos, pois, estimulá-la sempre mais; do contrário, comprometer-se de maneira catastrófica o desenvolvimento brasileiro". Lança-se a culpa do desinteresse da leitura na televisão. Isso porque a comunicação oral e visual

²⁷ Matéria com entrevista encontra-se completa no Anexo G.

é jogada as crianças e aos jovens, com informações trabalhadas sem que haja necessidade de criatividade para entendê-las.

Jornal O popular - Qual é a posição atual de Goiás a do Brasil na literatura Infantil?

Marietta - No Brasil, há grandes nomes da literatura Infantil, como por exemplo, Monteiro Lobato, Maria Clara Machado, Odeie de Barros Mott, Francisco Marins, José Mauro de Vasconcelos, e outros. Contudo, segundo Laura C. A. de Athaydo Sandroni, a literatura Infantil continua sendo considerada um gênero menor. Poucos a ela se dedicam, os órgãos de comunicação não se abrem à crítica nesse campo da literatura. Como disse antes, ela não é ensinada nas Universidades como uma disciplina. A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, de que Laura Sandroni é presidente, está realizando um grande trabalho em prol da literatura Infantil no Brasil. As coisas não vão mudar. Penso que chegou a hora e a vez do livro para crianças. Nunca pesquisei sobre o passado da literatura infantil em Goiás. Aliás, está na pauta dos meus trabalhos essa pesquisa. No momento, quem já escreveu para criança ou está escrevendo são os autores Alair Barbosa, Douglas Avanço, Maurício Apolinário, Jesus de Aquino Jayme e Miguel Jorge, que tem peças infantis inéditas. Que eu saiba, nossos livros infantis não passam de uma dezena, o que é muito pouco para um Estado que tem um movimento editorial dos mais altos do país. Esperamos que os autores que já escrevem para crianças recebam incentivos dos órgãos oficiais para intensificarem suas produções.

Jornal O Popular - Você se considera uma autora para crianças?

Marietta - Eu tenho um livro publicado; aliás, procurei fazê-lo bem goiano, porque, como disse Célia Zaher, temos que mostrar a criança suas raízes, seus mitos, suas lendas, seu espaço cultural, para que ela não tenha uma imagem de uma vida que não é dela. Meu livro chama-se **Encontro com Romãozinho**. Tenho outro livro no prelo; creio que sairá dentro de dois meses com o nome de O Congresso das Bruxas. Tenho uma peça infantil - **A Traição nas Terrinhas do Coelho** -. Já encenada pelo Grupo Laboratório e a ser publicada ainda este ano. Quero publicar outro livrinho: O Presépio Encantado. Comecei escrevendo para adultos, se bem que o meu primeiro livro Girassóis em Transe, um livro de reminiscências da infância e adolescência, um livro poético, leve e ingênuo, possa ser de leitura nas escolas. Eu escrevo para adultos, também. Está saindo meu segundo livro de contos - prêmio da Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos -, intitulado Narrativas do Cotidiano. Assim, eu me considero escritora para gente grande na mesma medida em que sou para crianças, embora para crianças a minha obra mal esteja começada.

A entrevista com Marietta revela preocupações alarmantes sobre a leitura infantil no Brasil, destacando uma pesquisa que indica que a maioria das crianças da época de 1970, não liam. A professora Maria Helena Segurado alerta para os riscos do desuso mental, que pode levar ao “atrofio” das capacidades cognitivas e esse desinteresse pela leitura é atribuído à influência da televisão, que oferece informações de forma passiva, sem exigir criatividade ou reflexão.

Marietta também critica a desvalorização da literatura infantil como: considerada como um “gênero menor”, com poucos autores dedicados, e escassa representação nas universidades e nos meios de comunicação. Apesar disso, ela

acreditava que a literatura infantil estava em um momento de mudança e que iniciativas como as da *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* eram essenciais para seu fortalecimento.

Nas falas de Marietta, é possível ver a semelhança do que diz Coelho (2000, p.15 -16), que a literatura oral e a literatura escrita são as principais formas pelas quais recebemos a herança da tradição, e cabe a nós transformá-las. Essas transformações começaram no início do século XX, durante o período pós-modernista, e foi na década de 1970 que ocorreu um verdadeiro *boom* da literatura infantil.

E segundo a crítica teatral Maria da Glória Lopes (apud NAZARETH, 2008), na década de 1970, “traz uma diversificação de propostas cênicas, entre elas a importância do teatro de bonecos, do folclore e das artes circenses” e com isso é possível observar na literatura infantil de Marietta reflete a cultura goiana e suas raízes, enfatizando a importância de mostrar às crianças seus mitos, lendas e tradições para que possam se identificar com sua cultura.

Além de seu trabalho como escritora, Marietta destacava a necessidade de incentivar a produção literária infantil em Goiás, onde o número de publicações ainda era limitado. Na entrevista acima, ela menciona outros autores locais que estavam contribuindo para o cenário da literatura infantil, mas ressalta a importância de um maior apoio institucional para expandir essa produção. A entrevista evidencia não apenas os desafios enfrentados pela literatura infantil no Brasil, mas também as oportunidades de crescimento e valorização desse gênero crucial para o desenvolvimento cultural e educacional das crianças também no estado de Goiás.

Outro fator presente na escrita de Marietta é a desigualdade social, que se evidencia no real - maravilhoso²⁸ como parte do imaginário infantil. Na peça *A semente mágica*, a autora demonstra preocupação com a formação das crianças diante das ações destrutivas do ser humano. A conscientização promovida pela obra ocorre de forma implícita, evitando um tom moralizante. Um exemplo claro dessa abordagem é a fala do personagem Olavo, que conclui a peça afirmando: “[...] depois, nós todos lutaremos. Lutaremos para que não haja mais invasão, para que todos possam viver como gente. A sementinha está plantada. A árvore crescerá” (MACHADO, 1992, p.68). Essa citação reflete a esperança e o engajamento social, sugerindo que a

²⁸ O real-maravilhoso é conhecido como dar características do real com a intenção de dar verossimilhança interna ao fantástico e irreal.

mudança é possível e que as crianças têm um papel ativo na luta contra as injustiças sociais.

Através da narrativa, Marietta convida os jovens leitores a refletirem sobre sua posição em relação à desigualdade, incentivando uma identificação com valores de solidariedade e responsabilidade coletiva. Essa abordagem não apenas educa, mas também empodera as crianças, mostrando que elas podem ser agentes de transformação em suas comunidades.

A partir da exploração do imaginário infantil e do aprofundamento do gênero dramático na obra para crianças, é perceptível que Marietta Telles Machado foi uma das vozes mais significativas da literatura infantil em Goiás, principalmente na linguagem teatral para crianças. Sua literatura e dramaturgia demonstram a luta pelo respeito aos pequenos leitores/espectadores, o amor pela sua região e a busca de um mundo melhor.

3.3 DESAFIOS E ALGUNS ASPECTOS DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS

Na década de 1970, as peças teatrais para crianças em Goiânia foram marcadas por uma abordagem que desempenharam um papel significativo na formação cultural da cidade.

Três aspectos principais destacam-se nesse contexto: as adaptações de contos de fadas e fábulas, os temas educacionais abordados nas peças e o surgimento de dramaturgias próprias.

✓ *Adaptações de Contos de Fadas e Fábulas*

Um dos traços marcantes do teatro para crianças em Goiânia era as adaptações de clássicos da literatura infantil, como contos de fadas e fábulas. Essas obras foram reimaginadas para refletir aspectos culturais locais, permitindo que as crianças se identificassem com as histórias e personagens. Ao trazer elementos da cultura goiana para esses enredos tradicionais, os dramaturgos conseguiram conectar o público infantil às suas raízes culturais, ao mesmo tempo em que preservavam a essência das narrativas originais.

✓ *Temas Educacionais*

As peças teatrais frequentemente abordavam temas educacionais relevantes, como amizade, higiene e respeito ao meio ambiente. Esses assuntos estavam alinhados com valores morais, éticos e estéticos e maniqueístas que, no contexto da época, eram fundamentais para a educação das crianças. Por meio do teatro, os jovens espectadores eram convidados a refletir sobre comportamentos e atitudes para promover uma convivência “civilizada”.

✓ *Dramaturgias Próprias*

Durante esse período de formação do teatro em Goiânia, observa-se também o surgimento de dramaturgias próprias. As montagens voltadas para o público infantil incluíam não apenas as clássicas obras de autores renomados, como Maria Clara Machado e Lúcia Benedetti, mas também criações originais dos próprios autores goianienses. Essas produções visavam educar, discutir e preocupar-se com as questões enfrentadas pelas crianças da época. Os dramaturgos locais buscavam instigar a reflexão crítica entre os jovens espectadores, incentivando-os a pensar e questionar os temas apresentados nas peças, valorizando as tradições e aspectos da identidade cultural.

O teatro para crianças em Goiânia representa uma rica interseção entre arte e educação. Através das adaptações de contos clássicos, da abordagem de temas educacionais relevantes e do desenvolvimento de dramaturgias próprias, o teatro goiano se torna um importante aliado na construção da identidade cultural das crianças goianas, promovendo valores essenciais e de convivência social.

Produzir teatro para crianças na década de 1970 em Goiás também apresentava diversos desafios, desde limitações orçamentárias até questões logísticas. No entanto, a criatividade e a colaboração eram chaves para superar essas barreiras. Cici Pinheiro, por exemplo, apresentava seus espetáculos com o apoio do Programa Prefeitura nos Bairros²⁹ da Fundação Municipal de Desenvolvimento Comunitário da Prefeitura de Goiânia.

O teatro goiano, especialmente ao longo do século XX, gerou uma série de desafios que moldaram sua trajetória e desenvolvimento. Entre os principais

²⁹ Informação retirada da matéria que se encontra no Anexo A.

obstáculos, destacam-se os recursos financeiros limitados, a necessidade de formação e capacitação de atores, além da censura e restrições impostas pelo contexto político da época.

Outro desafio significativo foi a falta de locais adequados para as apresentações. A escassez de espaços teatrais levou muitos grupos a se apresentarem em locais improvisados, como escolas, praças e centros comunitários. Essa realidade é uma grande adaptabilidade por parte dos artistas, que precisavam ajustar seus cenários e equipamentos para diferentes ambientes. A portabilidade dos materiais tornou-se uma característica essencial, permitindo que os grupos realizassem suas performances em diversos contextos, proporcionando a inclusão e a acessibilidade.

O contexto político da época impôs restrições à liberdade de expressão, criando um ambiente desafiador para os grupos teatrais. Com a censura, os artistas eram “obrigados” a criar formas para abordar temas sociais e educacionais sem infringir as regras lógicas, impostas pelo regime. Essa necessidade de subterfúgios e metáforas nas narrativas teatrais não apenas estimulou a criatividade dos artistas, mas também foi comprovada em produções que abordavam questões relevantes de maneira sutil e impactante e muitas das vezes moralizantes.

Com isso, notamos que a produção e a encenação de peças para crianças em Goiás na década de 1970 foram marcadas por uma combinação de criatividade, adaptabilidade e dedicação. Os desafios enfrentados pelos grupos teatrais foram superados com soluções inovadoras, que garantiram o desenvolvimento de um teatro resistente e também geraram oportunidades de inovação e colaboração entre artistas e comunidades. O resultado foi um cenário teatral sonoro e resiliente, capaz de se adaptar às circunstâncias adversas enquanto, continuava a enriquecer a cultura local.

As técnicas de atuação, o design de produção e a abordagem interativa contribuíram para a criação de experiências teatrais memoráveis e significativas para as crianças, estabelecendo um legado duradouro no cenário cultural goiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao investigar o teatro para crianças em Goiânia, surgem questionamentos sobre as distorções e insuficiências que permeiam essa forma de arte. Conclui-se que é de extrema importância que essa linguagem teatral seja objeto de estudo, visando seu fortalecimento tanto como espetáculo como campo de pesquisa.

Isso evidencia a relevância do teatro na formação do indivíduo como sujeito crítico. O teatro para crianças não apenas enriquece a cultura e o entretenimento, mas também desempenha um papel fundamental na educação. É essencial considerar o processo de transformação da arte e seus desdobramentos históricos sociais para compreender os caminhos que o teatro tem percorrido ao longo do tempo.

Essas mudanças têm impulsionado novas formas de expressão e reflexão em um contexto marcado pelas políticas neoliberais e pelos avanços da globalização. Carlos Augusto Nazareth, em seu artigo *O teatro infantil na cena do mundo*, afirma que (2006, p.1) “enquanto o teatro infantil estiver fora das discussões acadêmicas, dificilmente ele irá atingir um status de Arte Maior”.

O teatro é uma arte educativa que pode assumir o desafio de contribuir para a construção de um mundo mais justo, alinhando-se aos valores que respeitam o público. Segundo Paulo Freire, em *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*, essa consciência de sermos seres inacabados nos motiva a pesquisar e transformar nossa realidade.

Esse raciocínio existe porque somos seres humanos e, como tal, temos consciência que somos inacabados[...]. É esta consciência que nos motiva a pesquisar, conhecer e mudar "o que está condicionado, mas não determinado" Passamos assim, a ser sujeito e não apenas objeto da nossa história, pois não devemos ver situações como fatalidades e sim estímulo para mudá-las. (FREIRE, 2004, p. 53).

Diante disso, é fundamental construir, pesquisar, elaborar e desenvolver peças teatrais de qualidade que estimulem a imaginação das crianças para desenvolver sua experiência estética, crítica e sensorial. Esse esforço é essencial para (re)construir a história do teatro para crianças no Brasil, especialmente em Goiás. O teatro para crianças não deve ser visto como algo isolado do universo teatral em geral e é crucial identificar as especificidades desta linguagem e metodologias que garantam uma comunicação eficaz com o público infantil.

Nos anos 1970, o Brasil vivia sob um regime militar que impunha censura e repressão. O teatro para crianças, apesar das limitações, também emergiu como um espaço de resistência cultural. As produções da época, como as de Marietta Telles Machado e o personagem *Goianinho* de Cici Pinheiro, incorporavam elementos das tradições locais, promovendo uma identidade cultural.

Portanto, não basta apenas produzir teatro para crianças; é crucial pesquisar, estudar e sensibilizar em relação a essa arte. Em Goiânia, o espaço dedicado ao teatro para crianças tem se expandido com potencial para crescer ainda mais. Para que isso continue sendo necessário, é preciso priorizar textos de qualidade, evitando conotações distorcidas ou preconceituosas, assim como o didatismo³⁰, o maniqueísmo e o estereótipo. Maria Aparecida Souza (2001) considera esses fatores são como prejudiciais à linguagem teatral, e que são comuns nas peças para crianças - principalmente em adaptações de contos de fadas - limitando a ação dramática e consequentemente a arte teatral.

Outra característica que é observada no trabalho de Cici Pinheiro com o *Goianinho* é o elemento moralizante com didatismos. Para Souza,

o didatismo se apresenta em formas distintas: A primeira forma é a que explica o que vai acontecer ou o que está acontecendo durante o espetáculo. Em alguns casos, a cortina do palco está fechada, surge uma voz sintetizando a história deixando o final em suspenso [...] a segunda forma em que se apresenta o didatismo é a que veicula mensagens, sugerindo normas de comportamentos. [...] ou, ainda, há exemplos das que fazem explicações sobre algum assunto externo à história, como uma verdadeira aula tradicional (SOUZA, 2001, p.12-13)

É vital romper com a ideia de que o teatro para crianças seja mais simples ou menos valorizado por se dirigir a um público jovem. É preciso superar preconceitos em relação às capacidades das crianças, reconhecendo que elas, assim como os adultos, são capazes de pensar, questionar e criticar. Como defende Kadota (2009, p. 20), “A feitura do texto não pode se pautar apenas pelo desejo de dizer o que se pensa, mas adaptar-se ao modelo de mensagem que os diferentes tipos de comunicação exigem”.

O teatro para crianças em Goiânia, especialmente durante a década de 1970, representa um capítulo significativo na história cultural e artística da cidade. Este

³⁰ O *didatismo* é frequentemente visto como uma limitação no teatro para crianças, pois, enquanto subestima a capacidade de compreensão do público, também levanta dúvidas sobre a qualidade da encenação.

período foi marcado por um contexto político e social complexo, onde a repressão e a censura do regime militar influenciaram diversas formas de expressão artística. O regime militar impôs restrições severas à liberdade de expressão e criou um ambiente para movimentos culturais que buscavam afirmar identidades locais e promover a educação através da arte.

A reflexão crítica sobre o passado do teatro para crianças em Goiânia nos convida a pensar sobre nosso papel atual na promoção da cultura e educação através das artes. Ao reconhecer a importância desse legado histórico, podemos trabalhar para garantir que o teatro continue a ser uma parte vital da formação das crianças em nossa sociedade contemporânea.

E ao realizar esse levantamento histórico e revisar os estudos teóricos, observa-se que o processo de (trans) formação da arte e seus desdobramentos como desenvolvimento histórico social é de fundamental importância para entender como e quais os caminhos que a arte teatral tem trilhado nos tempos e, como essas mudanças têm impulsionado novas formas de reflexão acerca de um contexto atual.

As produções teatrais refletem transformações significativas que vão além das mudanças estéticas e temáticas que estão profundamente ligadas ao contexto social, político e econômico em que elas se inserem. Uma análise crítica dessas diferenças revela não apenas a evolução do teatro para crianças, mas também os desafios contemporâneos que ameaçam sua essência como forma de arte educativa.

Hoje, o panorama do teatro para crianças em Goiânia continua a evoluir, porém ainda existem desafios a serem enfrentados. A necessidade de financiamento adequado e de apoio institucional permanece crítica para garantir que o teatro para o público infantil continue a prosperar como uma forma de arte indispensável. Além disso, é essencial que os educadores e artistas colaborem para integrar o teatro nas práticas pedagógicas contemporâneas, reconhecendo seu potencial educativo.

Marcados pelas políticas neoliberais e avanços da globalização, surge a necessidade de questionar os espetáculos “comerciais” voltados para o público infantil que proliferam no Brasil, especialmente na capital goiana. É necessário repensar o teatro como uma poderosa linguagem de arte-educação e de ensino-aprendizagem, tanto para as crianças enquanto espectadoras quanto fazedoras de teatro. A linguagem teatral deve ser transformada para permitir que as crianças se tornem sujeitos pensantes, em vez de meros objetos da cultura de massa ou espectadores passivos.

Esse contraste, o panorama atual do teatro para crianças em Goiânia é marcado por uma maior liberdade criativa e diversidade temática acompanhada de desafios significativos, especialmente a comercialização da arte. O teatro para crianças atual enfrenta a pressão da indústria cultural, onde muitas vezes se transforma em um produto de consumo rápido, perdendo seu significado reflexivo e educativo.

Uma das consequências da industrialização e do avanço tecnológico foi a crescente valorização dos bens materiais, levando à transformação de bens culturais e artísticos em produtos de consumo. Assim, ao entender a arte como uma forma de expressão, observa-se que o capital a converte em objeto de consumo e investe na formação de um espectador consumista de produto.

Nesse cenário, o teatro, como exemplo da submissão ao capital – visto como um produto e não arte - perde sua essência. Sua expressão é diluída por meio de programas eventuais que são facilmente absorvidos, mas que carecem de um ponto de vista crítico. Isso enfraquece a capacidade do ser humano de ser um criador reflexivo diante das novas realidades.

Essa tendência contrasta com as produções dos anos 1970, que frequentemente utilizavam narrativas locais para conectar as crianças com suas raízes culturais. A valorização do folclore e das tradições locais era essencial para promover um senso de pertencimento e identidade entre os jovens espectadores.

Atualmente, com a predominância do capitalismo como sistema econômico global que molda as relações sociais em torno da expansão dos mercados na maioria dos países, o teatro tem se tornado cada vez mais vulnerável em sua singularidade enquanto forma artística. Ao se identificar com objetos de consumo, o ser humano com a arte acaba perdendo a conexão com suas emoções e suas relações interpessoais.

Essa concepção de teatro mais disseminada e reconhecida pela maior parte da população — o público em geral — é a do "teatro comercial". Esse tipo de teatro é voltado exclusivamente para o entretenimento, mas de maneira superficial, sem promover uma reflexão sobre a realidade vivida pelo espectador ou os valores que precisam ser questionados e discutidos na sociedade.

As chamadas "peças comerciais" são as mais assistidas e comentadas, frequentemente gerando altas bilheteiras devido a grandes produções ou à presença de artistas conhecidos da televisão. Nesse contexto, o teatro se torna apenas mais

um mecanismo para movimentar a economia, muitas vezes necessitando de conteúdo relevante em sua dramaturgia e na dinâmica teatral que preservem seu verdadeiro significado.

É fundamental esclarecer que a pesquisa aqui não se opõe às superproduções que um espetáculo pode ter, mas sim à falta de qualidade, originalidade, acessibilidade e criatividade que essas produções podem ocasionar. Essa ausência de qualidade, por sua vez, não promove, na recepção teatral, a possibilidade de reflexão por parte do espectador.

Em contraste com produções artesanais de teatro que são qualitativas, autênticas e que desenvolvem e pesquisam a linguagem teatral de forma independente, as superproduções tendem a padronizar e mecanizar a percepção do público. Isso pode criar um gosto estético que desconsidera a própria cultura do espectador e dificulta o acesso a outras formas de teatro, sem abranger adequadamente o contexto histórico e as diversas linguagens teatrais existentes.

E essa diversidade pode ser ofuscada pela predominância de produções comerciais que priorizam o entretenimento superficial em detrimento da reflexão crítica. O “teatro comercial” muitas vezes se concentra em adaptações de obras da cultura de massa ou na presença de celebridades para atrair público, resultando em uma experiência teatral que pode carecer de profundidade e originalidade.

Isto reflete diretamente o pensamento de Guy Debord sobre o conceito de espetáculo. Segundo Debord, a estrutura do espetáculo se manifesta na sociedade por meio de vários mecanismos, resultando em uma separação que diminui as capacidades subjetivas dos indivíduos. Ele argumenta que a alienação do espectador em favor do objeto contemplado se revela da seguinte forma: quanto mais se observa, menos se vive; quanto mais se identifica com as imagens predominantes, menos se compreende a própria existência e os próprios desejos.

[...] se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (DEBORD, 2000, p.24)

Boal alinha-se a essa perspectiva ao realizar uma análise crítica do cenário contemporâneo, destacando a influência das forças econômicas e políticas, bem como dos mecanismos da mídia de massa que promovem uma cultura dominante.

Essa cultura visa moldar o cidadão de acordo com um conjunto específico de valores, por meio de uma construção consigo mesmo.

Para Boal, a comunicação estabelecida por esses meios é imperativa e não incentiva a interpretação ou interação entre as partes. Ele alerta sobre a *Invasão dos Cérebros* provocada pelo que chama de *Pensamento Único*, sugerindo uma homogeneização do sujeito que resulta em um analfabetismo estético. Esse analfabetismo é um instrumento perigoso de dominação que permite aos opressores invadir subliminarmente as mentes das pessoas (BOAL, 2009, p. 15).

Assim, essa forma de comunicação não é criativa; pelo contrário, é reguladora e controladora, vinculada a valores que seguem padrões de mercantilização. As empresas que financiam esses veículos de comunicação exercem controle sobre as mensagens que são transmitidas. Boal diz que (2009, p. 136) a “Palavra, som e imagem são livres enquanto criação acessível a todos os seres humanos, mas os meios de comunicação que os circulam são privativos do poder econômico que os fabrica, padroniza e controla”.

A análise crítica de Boal está em concordância com a reflexão sobre as hierarquias estabelecidas pelo regime representativo das artes e a distribuição do sensível. A indústria do entretenimento frequentemente recorre aos preceitos desse regime para reforçar sua capacidade de subjetivação e identificação social.

Telenovelas e filmes populares perpetuam valores culturais que, em grande parte, foram inicialmente organizados pelo teatro e pela literatura. Por exemplo, na teledramaturgia, os personagens negros frequentemente são atribuídos a papéis das classes populares, refletindo um espelho social e que “define” o lugar que cada indivíduo deve ocupar na sociedade.

Essa castração estética enfraquece a cidadania ao forçar os indivíduos a aceitarem as mensagens imperativas da mídia e das instituições sociais sem questioná-las ou compreendê-las. O analfabetismo estético afeta até mesmo aqueles alfabetizados em leitura e escrita, tornando-se uma arma perigosa nas mãos dos opressores ao permitir uma invasão subliminar das mentes (BOAL, 2009, p. 15).

Portanto, essa comunicação não é um meio criativo; trata-se de uma forma de controle que regula suas mensagens e está ligada a um conjunto específico de valores mercantilizados, carregados de preconceitos. E o teatro, pode estar sujeito a essas dinâmicas mercantis, pois não deixa de ser uma forma de comunicação e expressão.

A transformação do teatro para crianças em um objeto de consumo é uma questão crítica que merece atenção. A arte deve ser vista como um espaço de reflexão e transformação social e não apenas como uma mercadoria, um produto, destinado ao lucro imediato.

Em resumo, tanto Debord quanto Boal alertam sobre os riscos da alienação estética e da homogeneização cultural promovidas pelas forças dominantes na sociedade contemporânea. A crítica à falta de reflexão crítica e à passividade do espectador é fundamental para compreender como essas dinâmicas impactam não apenas a arte, mas também a formação de uma cidadania ativa e consciente.

Para reverter essa tendência, é necessário valorizar iniciativas que promovam o acesso ao teatro de qualidade para todas as crianças, especialmente aquelas em contextos vulneráveis. Projetos culturais que busquem democratizar o acesso à arte são essenciais para garantir que o teatro continue sendo um espaço de formação crítica e cidadã.

E esse é um dos princípios que regem a produção teatral voltada para crianças: ela deve ser vista como uma obra de arte que envolve um conhecimento específico. É essencial que o teatro destinado às crianças seja de alta qualidade, respeitando sua inteligência e sensibilidade. É preciso promover a criatividade e a imaginação por meio da apreciação artística, contribuindo para a compreensão da condição sociocultural em constante evolução. Essa abordagem se caracteriza por ser criadora, transformadora e simbólica.

Nesse contexto, é importante destacar o papel dos movimentos sociais, projetos culturais, estudos, gestores e artistas na busca por soluções que valorizem a função social da arte e do teatro. Isso implica respeitar a diversidade e ressignificar a linguagem teatral, considerando a criança como um ser social completo, dotado de todas as suas capacidades, respeitando sua integridade física, social e psicológica.

Para isso, é essencial colocar o teatro para crianças em um patamar equivalente ao do teatro adulto, tanto do ponto de vista estético quanto social, reconhecendo sua função na formação do caráter do indivíduo e do cidadão. Assim, deve-se potencializar as atividades teatrais voltadas para crianças como oportunidades de sensibilidade e criticidade, sem subestimar sua capacidade de compreensão. As crianças estão em constante desenvolvimento cognitivo até atingirem a fase adulta.

Em suma, as diferenças entre o teatro para crianças nos anos 1970 e o atual em Goiânia revelam não apenas uma evolução nas práticas artísticas, mas também os desafios enfrentados pela arte na contemporaneidade. É imprescindível reconhecer o papel do teatro como uma forma vital de educação e expressão cultural.

Ao promover experiências teatrais autênticas e reflexivas, podemos contribuir para a formação de cidadãos críticos e criativos capazes de questionar e transformar sua realidade. O futuro do teatro para crianças depende da nossa capacidade de valorizar sua função social e educativa em um mundo cada vez mais dominado pela lógica do consumo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÂNTARA, Leide Rosane. *Pedagogia do Teatro: Uma experiência de ensino – aprendizagem na sala de aula*. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 74–85, 2017. Disponível em <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/11688/7564>. Acesso em 12 de maio de 2024.
- ARIÈS, P. *História social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BARBOSA, A. M. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBOSA, M. C. S. *Por amor e por força – rotinas na educação infantil*. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 15.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOEHM, Camila. *Demarcação para Avá-Canoeiro é reparação histórica, diz antropóloga*. Reportagem da Agência Brasil. São Paulo, 23 de março de 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-03/demarcacao-para-ava-canoeiro-e-reparacao-historica-diz-antropologa>. Acesso em 21 de dezembro de 2024.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967
- CARMO, Carliani Portela do. CINTRA, Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra. *A educação infantil no Brasil: o surgimento das creches e as políticas públicas para a infância*. Anais do XIV Congresso Internacional de Direitos Humanos, agosto de 2017. Disponível em <http://cidh.sites.ufms.br/mais-sobre-nos/anais/>. Acesso em 15 de outubro de 2024.
- CHAVES, Lyjane Queiroz Lucena. *Um breve comparativo entre as LDBs*. Revista Educação Pública, v. 21, nº 29, 3 de agosto de 2021. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/21/29/um-breve-comparativo-entre-as-ldb>. Acesso em 09 de agosto de 2023.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- CORALINA, Cora. *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*. São Paulo: Global Editora, 2013.
- CUNHA, Wânia Chagas Farias Cunha. *Contexto socioeconômico de Goiás na década de 1970 e a adoção da política de industrialização*. Boletim Goiano, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 69-92, 2010. Disponível em <https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/11196/7999>. Acesso em 05 de agosto de 2023.
- DALLAGO, Saulo Germano Sales. *A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia*. Goiânia, 2007. Disponível em

<https://repositorio.bc.ufg.br/teseserver/api/core/bitstreams/614019de-9425-4e80-bc7a-e395c3e2a07d/content>. Acesso em 12 de junho de 2024.

DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57152/60140/72428>. Acesso em 17 de fevereiro de 2022.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

DIDONET, Vital. *Creche: a que veio... para onde vai...* Em Aberto, Brasília, v.1, n.73, p.1-161, jul., 2001. Disponível em <https://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/3033/2768>. Acesso em 25 de outubro de 2024.

DUARTE, João Francisco Junior. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 233 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2000. Disponível em <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1588912>. Acesso em 02 de novembro de 2024.

_____. *Porque arte-educação?* 7 ed. Campinas: Papirus, Coleção Alegre, 2014.

FERREIRA, Helenice e Silva. *O herói-vilão da favela*. Jornal O Popular, Goiânia, p.6, 8 set 1989.

FERREIRA, Taís. *A escola no Teatro e o teatro na escola*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Meditação, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

GODINHO, Jávier. *A Imprensa amordaçada: contribuições à história da censura no Brasil – 1964-1984*. Contato Comunicação: Goiânia, 2004.

GOMES, Marcus Vinicius Pantaleão. DALLAGO, Saulo Germano Salles. *Suspeita de doutrinação marxista na montagem do espetáculo infantil A traição nas terrinhas do Coelho (Goiânia, 1976)*. Goiânia: II Seminar, 2022. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1161/o/anais_II_SEMINAR.pdf. Acesso em 22 de junho de 2024.

GOMES, Marcus Vinicius Pantaleão. *Teatro goiano e censura: peças teatrais goianienses integralmente vetadas no período da ditadura civil-militar brasileira*. Goiânia, 2023

GOMES, Sidmar Silveira. *Do encontro entre as práticas teatrais e a educação: uma releitura da constituição do teatro infantil brasileiro*. São Paulo, 2018. Disponível em

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-11042019-120124/publico/SIDMAR_SILVEIRA_GOMES_rev.pdf. Acesso em 11 de julho de 2023.

GOMES, Sidmar Silveira. *Michel Foucault e a Pedagogia do teatro: um mapeamento discursivo*. Revista da FUNDARTE, [S. l.], v. 56, n. 56, p. 1–21, 2023. Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1202/1352>. Acesso em 23 de agosto de 2024.

GOMES, Sidmar Silveira. *Teatro e infância: em busca da poética do devir*. Pós: Belo Horizonte, v.4, n.7, p. 174-183, maio, 2014. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15662/12537>. Acesso em 22 de agosto de 2024.

GUIMARÃES, Célia Maria. *A história da atenção à criança e da infância no Brasil e o surgimento da creche e da pré-escola*. Revista Linhas. Florianópolis, v. 18, n. 38, p. 81-142, set./dez. 2017. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723818382017081/pdf>. Acesso em 26 de outubro de 2024.

GUIMARÃES, M. T. C. *Movimento dos Professores e a Formação do Sujeito Coletivo na Cultura Política da Década de 1980*. Revista Educativa - Revista de Educação, Goiânia, Brasil, v. 14, n. 2, p. 359–373, 2012. DOI: 10.18224/educ.v14i2.1970. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/1970>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

JAPIASSU, R. O. V. *Jogos teatrais na escola pública*. Rev. Fac. Educ., v. 24(2), julho 1998. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rfe/a/dDTsSQSbmSg8ZrpY6vYjzXp/>. Acesso em 18 de maio de 2023.

KADOTA, Neiva Pitta. *A construção da linguagem: introdução à linguística semiótica*. 2. ed. São Paulo: LCTE, 2009.

KRAMER, Sônia. *A infância e sua singularidade*. In: BRASIL. Ministério da Educação. Ensino Fundamental de nove anos: orientações para a inclusão da criança de seis de anos de idade. Brasília: FNDE, 2006.

KÜHNER, Maria Helena. *Dramaturgia - hoje e sempre*. Disponível em <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com>. Acesso em 12 de setembro de 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Disponível em <https://ayronbs.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/06/o-teatro-pc3b3s-drc3a1matico-lehmann-hans-thies.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2024.

LOBATO, M. *Negrinha*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1920.

MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

MACHADO, Marietta Telles. *A traição nas terrinhas do coelho*. Goiânia: Onde Editora Contemporânea Produção Independente, 1984. Disponível em <https://literaturagoiana.bc.ufg.br/bitstream/handle/123456789/13/Obra%20-%20Marietta%20Telles%20Machado%20-%201984.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 22 de março de 2023.

MACHADO, Marietta Telles. *Teatro para crianças*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992. Disponível em <https://literaturagoiana.bc.ufg.br/bitstream/handle/123456789/24/Teatro%20para%20crian%c3%a7as.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 12 de fevereiro de 2023.

NAZARETH, Carlos Augusto. *As diversas linguagens do teatro infantil*. 2006. Disponível em <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com>. Acesso em 14 de setembro de 2024.

NAZARETH, Carlos Augusto. *O teatro infantil e sua história*. 2008. Disponível em: <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com>. Acesso em 05 de novembro de 2024.

NAZARETH, Carlos Augusto. *O Teatro Infantil: na cena do mundo*. 2006. Disponível em <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com>. Acesso em 02 de novembro de 2024

NEVES, Libéria Rodrigues. *O uso dos jogos teatrais na educação: uma prática pedagógica e uma prática subversiva*. Minas Gerais, 2006. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAEC-85TQGF/1/1000000613.pdf>. Acesso em 30 de julho de 2024.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *A realidade da ficção: representações da cidade de Goiânia*. História Revista, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 143-164, jan./jun. 2012. Disponível em <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/21689/12762>. Acesso em 21 de abril de 2023.

PALACIN, Luís. MORAES, Maria Augusta de S. *História de Goiás*. São Paulo: Vieira e Lent Casa Editorial, 2003.

PEREIRA, A. L.; PEREIRA, C. S. *A obra infantil de Monteiro Lobato: do racistês ao pretuguês*. Práxis Educativa, [S.l.], v.17, p.1-23, 2022. DOI: 10.5212/PraxEduc.v.17v19417v072. Disponível em <https://revistas.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/19417>. Acesso em 21 de dezembro de 2024.

PIAGET, Jean. *Inteligencia y afectividad / com prólogo de: Mario Carretero*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2005.

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

RODRIGUES, Patrícia. *Avá-Canoeiro – Povos indígenas em Goiás e Tocantins*. Publicado originalmente em setembro de 1998. Modificada em 25 de abril de 2023.

Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Av%C3%A1-Canoeiro>. Acesso em 18 de dezembro de 2024.

ROMANO, Raquel. *A função libertadora da arte*. Estado de Minas (Jornal), Caderno OPINIÃO, 1999. Disponível em <https://www.webartigos.com/artigos/a-funcao-libertadora-da-arte/51770>. Acesso em 17 de abril de 2023.

SILVA, Jean Carillo de Souza. “*Sujismundo*” ditadura militar, propaganda e o ideal de “*povo limpo*”. Revista Extraprensa, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 2, p. 452–470, 2021. DOI:10.11606/extraprensa2021.184972. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/184972/177644>. Acesso em 15 de outubro de 2024.

SOUZA, Maria Aparecida de. *Teatro Infantil ou Teatro para Crianças*. In: Revista do Festival 4º Nacional de Teatro infantil de Blumenau nº 4 – 2001. Disponível em <https://cbtij.org.br/teatro-infantil-ou-teatro-para-criancas/>. Acesso em 06 de março de 2022.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro / Viola Spolin*; [tradução com revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos]. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 62 / dirigida por J. Guinsburg).

VALDEZ, Diane. *História da infância em Goiás: séculos XVII e XIX*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

VYGOTSKY, L. S. *A Imaginação e a Arte na Infância*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano – Tomo I – A cena na capital: os chamados pioneiros*. Goiânia: Editora da UCG, 2005.

_____. *Memória do Teatro Goiano – Tomo II – A cena no interior*. Goiânia, Editora UFG, 2014.

FONTE DOCUMENTAL

Documentário - História do Teatro InAcabado Goiânia (Otavinho Arantes)

Folha de Goyaz - 20 de março de 1979. Recortes/Goiânia – Arquivo Histórico Estadual de Goiás.

Fotos do acervo da atriz, diretora e dramaturga Cici Pinheiro, cedidas gentilmente por Onofre

Teatro Inacabado: tijolo por tijolo, a construção do espaço das Artes Cênicas em Goiás que dura até hoje. Lab Notícias, 2024. Disponível em: <https://labnoticias.jor.br/2024/01/17/teatro-inacabado-tijolo-por-tijolo-a-construcao->

do-espaco-das-artes-cenicas-em-goias-que-dura-ate-hoje/. Acesso em 15 de outubro de 2024.

Jafa, Van. Bastidores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 21938(1), 2^o Caderno, p.2. 9 out.1964.

Jornal Crimeia – 2022. Disponível em <https://www.atocacoletivo.com.br/post/antenor-pinhoeiro-non%C3%B4-um-crimeieinse-da-gema>

O *POPULAR* – 1970 a 1979. Recortes/Goiânia – Arquivo Histórico Estadual de Goiás.

ANEXO A – Jornal O Popular sobre o espetáculo *O Goianinho visita o dentista*

MAGEM

O goianinho visita o dentista

Teatro

Otavinho Arantes

Começou ontem, a viagem pelo interior de uma grande boca armada no palco do Teatro do SESI, na Avenida Araguaia, logo depois da ponte, em frente ao Mutirama.

Será uma viagem teatral que corre por conta de oito jovens durante o desenrolar da peça "O goianinho visita o dentista", a sexta no gênero, produzida por Cici Pinheiro. Nas anteriores o Goianinho esteve em visita aos bairros, às escolas, ao trânsito, à ENAE (Campanha Nacional de Alimentação Escolar) e, vivendo em tempo de histórias'.

Dessa vez, o personagem criado por Cici e Alice Capel (Alice foi co-autora das cinco outras histórias anteriores) resolve visitar o dentista e nessa visita fica sabendo de muita coisa, de que os espectadores também participam.

Cici vinha, de certo tempo a essa parte, encenando peças de outros gêneros até o dia em que procurando a Prefeitura para obter patrocínio para seus espetáculos, os obteve, mas, com a condição de levar peças com mensagens educativas, para participar das campanhas "Prefeitura nos Bairros" que vinham, então, sendo realizadas pelo Prefeito Manoel dos Reis, que a incentivou nesse sentido.

— Já mostramos nossos espetáculos nas creches, escolas e hospitais — disse Cici — enquanto a maioria das pessoas se delicia com o "Fantástico" ou com mais um capítulo de novela na TV, nós estamos projetando "slides" ou encenando nossas peças na comunidade... Já dispomos de uma Kombi, um projetor de "slides", uma máquina fotográfica e de aparelhagem de som que nos foi doado pelos nossos espetáculos, pois trabalhamos para a LBA, para o SESI e, anteriormente, para a Prefeitura. Acabamos de fazer também, convênio com a Secretaria de Serviços Sociais para a apresentação de peças nas suas Unidades. Já visitamos algumas cidades do interior do Estado como: Ipameri, Bela Vista e Anápolis. Possivelmente, participaremos de uma "Semana Odontológica" que se vai realizar em Morrinhos, quando voltaremos a encenar a peça que ontem entrou em cartaz no Teatro da Divisão de Atividades do SESI.



Cena de "O goianinho visita o dentista"



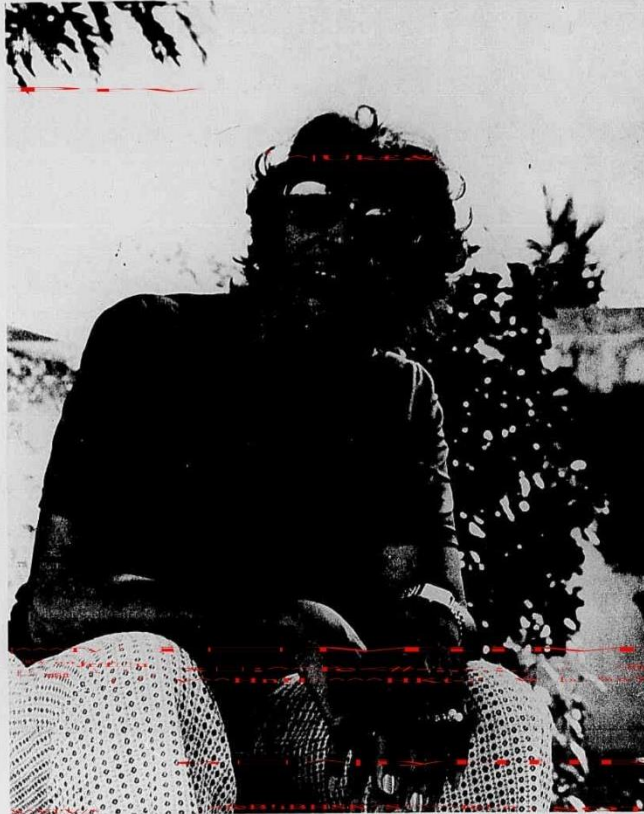
Cici Pinheiro, a diretoria da peça educativa

Fonte: Jornal O Popular – 16 de novembro 1975

ANEXO B – Matéria completa sobre Cici Pinheiro

CADERNO ESPECIAL VI

TEATRO



Surge o teatro infantil

Cici Pinheiro
uma vida toda dedicada ao teatro,
conseguiu, agora, realizar uma
pretensão de vinte anos: o teatro infantil.
Bateu em muitas portas e
elas se abriram, apenas,
na Prefeitura de Goiânia.
E O Goianinho,
uma coletânea de textos coordenados por ela mesmo,
é a primeira peça de uma série.

Edição O POPULAR

A necessidade de se levar a cultura ao povo, através de uma mensagem simples, otimista e, basicamente, social, fez surgir, através de Cici Pinheiro, o teatro infantil em Goiânia e, com ele, O Goianinho. Texto aberto, admite as mais diversas variações. Ele é um personagem exemplar, "inteligente, simpático, amigo das boas coisas e nascido de uma vivência que se fazia sentir, entre a população pobre, dos bairros distantes, pois ali a maioria das crianças não sabe de nada", diz sua autora.

É interpretado por Antenor José, 13 anos e terceiro ano ginasial, aluno do Colégio Claretiano. Ele gosta de estudar e de teatro. Esta sua imagem real, simpática, de menino comportado e de boas costumes, o inverso de uma figura chama Sugismundo, que invadiu o Brasil no ano passado, está surgindo como um novo herói, originariamente goiano e que povos, já há alguns meses, o pequeno mundo das crianças e mesmo adultos dos bairros de Goiânia.

TEATRO INFANTIL
Depois de bater em muitas portas, algumas anunciadas como abertas, Cici Pinheiro foi encontrar apoio na Prefeitura de Goiânia, através do Prefeito Manoel dos Reis Silva, sobre quem diz estar satisfeita. Desta intervenção municipal surgiu o Teatro Infantil de Goiânia e com ele a sua primeira peça, O Goianinho na Prefeitura nos Bairros. É um primeiro passo, ainda, para estimular a cultura popular, através do teatro, criando um público que se conscientiza.

Cici Pinheiro diz-se "tremendamente realizada" com o Prefeito, principalmente depois de ter sido convidada pela Fundação Municipal de Desenvolvimento Comunitário, através de sua presidente Eliane Silva Campos, para atuar em todas as edições do programa Prefeitura nos Bairros. E já prepara a sua segunda peça. Com a colaboração da Campanha Nacional de Alimentação Escolar (CNAE), está elaborando o roteiro de O Goianinho na CNAE visita o trânsito.

QUEM É

Floreacy Alves (Cici) Pinheiro, goiana de Orizono, vive de teatro em Goiás. Andar desengonçado, nenhuma preocupação com as roupas, cabelos eternamente despenteados e uns óculos que incomodamente descem pelo nariz, Cici Pinheiro está sempre preocupada. De Orizono mudou-se para Sylvania, indo estudar no Colégio Maria Auxiliadora, como interna e ali teve seu primeiro contato com o teatro, ao trabalhar numa assistente de freira, "mas foi um fracasso". De lá transferiu-se para Goiânia e veio estudar no Colégio Santo Agostinho, terminando no curso de Goiânia. Sem maiores vocações, quis fazer Direito, porém abandonou os estudos no Clássico e foi lidar com o teatro. Desde os 17 anos.

São Paulo. Foi para São Paulo e ali ficou por oito anos. Seu primeiro papel, secundário, foi em Tia Tereza de Vila Rica, de R. Magalhães Júnior. Seu primeiro papel, principal, foi O Esorwa, de Lúcio Cardoso. Depois trabalhou em A Mulher do Pedreiro, da peça O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, interpretando que ela mais gostou, ressaltando que era "aplaudida" todas as noites em cena aberta". Sua Noca, de Edy Lima, era a farsa da esposa perfeita.

Em São Paulo, "experiência importante, porque senti-me mais segura", como atriz e produtora, Cici Pinheiro atuou na televisão, no teatro, no rádio e pesquisa sobre cinema. Foi teleatriz e apresentadora de televisão, única atriz que tinha licença para atuar também em teatro, rádio e pesquisa sobre cinema. Como produtora de televisão, seu melhor trabalho foi Os Corruptos, de Rasputin, dirigido por David Conde. Faz Arara Vermelha, no Teatro de Arena, como atriz convidada; contratada pela Companhia Nidia Lúcia, foi também sua relações públicas; participou da fundação do grupo Estudo Teatral.

A VOLTA

Goiânia está sendo sua moradia desde 1964. Iniciou pela televisão e com A Família Brodia, primeira tele-

novela, pela Televisão Anhangueira, ganhou o prêmio de melhor produtora do ano, em 1965. Nesta sua estadia em Goiânia ficou algum tempo encostada no serviço público e agora lança uma nova experiência, o teatro infantil. O Goianinho, primeira peça, bateu seu primeiro recorde, levando 14.712 crianças, em três meses, a assisti-la e a ver teatro pela primeira vez.

— Nesta sua primeira peça ele entrevista árvore, gari, professora e mendreiros. Em sua conversa, procura fixar datas e fatos históricos importantes. Enfim, dialoga com a platéia, é uma figura popular.

TEM PÚBLICO

Para Cici Pinheiro, Goiânia tem público. O que faz, segundo ela, o teatro goiano desacreditado é a falta de continuidade, "não deixar teatros fechados, ter sempre uma porta aberta". Há vinte anos luta pelo teatro infantil e só agora conseguiu.

Teatro já faz parte do currículo, porque "é importante como meio de comunicação". Considera o goianense simpático, quanto às iniciativas teatrais, e quando se quer colaboração, "ele lá está, aplaudindo e apoiando".

DIFICULDADES

E aponta, como dificuldades para se fazer teatro em Goiás, as próprias companhias, pobres, que não tem condições de ter apresentações com maior periodicidade e mesmo manter uma equipe de atores permanente. "Não temos casa onde representar, e aparelhagem elétrica é deficiente e mesmo as dificuldades financeiras, próprias de um mercado incipiente", disse.

Destacou o semi-profissionalismo que se faz em Goiás e aponta, como condição básica para a sobrevivência do teatro, que haja subvenção do Governo, "para possibilitar grandes montagens, atualização". Não se pode gastar sem ter uma reserva, "não é falta de planejamento, é de dinheiro mesmo".



A educação pelo teatro

Baseada em experiências passadas, quando iniciamos a apresentação do Teatro Infantil, como meio de recreação dirigida, e após vivência, encenando peças para as populações periféricas de Goiânia, surgiram a idéia de, num projeto mais arrojado, usar o Teatro como meio de educação.

Conhecendo o esforço que vem sendo feito pelo Governo Federal, no sentido de incrementar a educação de base, procuramos nos unir a este processo, criando, em Goiânia, o Teatro Educativo.

Procurando criar uma imagem que sirva de exemplo à população infanto-juvenil, surge o personagem O Goianinho, que se encarrega de transmitir, de forma comu-

tativa e inteligente, as noções que desejamos sejam aprendidas.

Na primeira peça, nesse novo esquema, que já está sendo levado aos bairros, procuramos dar mais ênfase na introdução de bons hábitos higiênicos, bem como a aquisição de conhecimentos básicos, dentro da realidade social de Goiânia.

Tendo sempre como personagem central O Goianinho, novas peças serão montadas, orientadas dentro de um mesmo objetivo, educar divertindo.

Após convênio firmado com o município, onde atuamos dentro do Programa "Prefeitura nos Bairros", partimos para outra perspectiva: levar o Teatro Educativo às cidades do interior goiano.

ANEXO C – Matéria sobre Cici e a peça *Goianinho visita a flora*

TEATRO

Cici Pinheiro: uma lição de amor à vida

Numa época em que tantos se empenham em destruir, semeando a inquietação e a angústia, Cici Pinheiro prefere construir, colaborando com uma respeitável parcela de trabalho na obra permanente de formação das novas gerações. Longe de qualquer formalismo elitista, alheia aos preconceitos do mero intelectualismo, Cici Pinheiro prefere fazer um teatro eminentemente educativo, voltado para os valores da juventude. Seu teatro objetivo, em primeiro lugar, a sensibilidade para os valores morais e espirituais de uma existência sadia e plena em realizações frutíferas para a convivência humana.



CICI PINHEIRO, um nome consagrado do teatro em Goiás, volta o cena com uma peça de sua autoria: *GOIANINHO VISITA A FLORA*. Nos dias 15 e 16 de outubro a peça era encenada com sucesso no Teatro Operário do SESI — Serviço Social da Indústria, na Avenida Araguaia, ao lado do Parque Multirama. Êxito total da promoção, com o auditório repleto de crianças e adultos, que entenderam a mensagem humana e educativa que a peça ensina. Bastava verificar a alegria contagiante estampada nos rostos das crianças, que vibravam com os lances empolgantes da peça. Uma peça inteligente, bem comunicada, nos lembrando a todos a importância da flora para a vida humana, mormente nos conturbados dias em que vivemos. Uma peça que atingiu o público de forma completa, veiculando a expressividade de uma mensagem que, antes de tudo, reflete a vivência humana e a cultura do teatrólogo CICI PINHEIRO. Bem ordenada, bem ensaiada, a peça agradou muito. E continua agradando cada vez mais, apresentada todos os sábados e domingos, às 20 horas, no Teatro Operário do SESI, com entrada franca, reunindo principalmente os estudantes dos Colégios do Capital.

A beleza do cenário, mostrando a natureza, as árvores, os animais, o equilíbrio da vida, emoldurou, por assim dizer, a espontaneidade dos fatos dos personagens que apresentam, essencialmente, uma saída ex-

pressão da arte teatral. Alertando para os males crescentes da poluição no mundo moderno, a peça conscientiza os jovens para a importância de se tributar amor e desvelo às plantas. É impressionável ressaltar que O GOIANINHO VISITA A FLORA, na linha das peças anteriormente apresentadas por esta notável mulher — CICI PINHEIRO, é uma peça bem construída, com linguagem clara e acessível a todos os níveis de público.

São personagens de O GOIANINHO VISITA A FLORA — Lilian Arruda, no papel do GOIANINHO; Vânia Carneiro, como a colegial MARIA; Luiz Martins de Aquino, como o estudante PEDRO; Maria José Pinheiro, representando a ARVORE; Mônica Brito Pereira, como BEIJA-FLORES; Onofre José Tadeu, como PEIXINHO; Sandoval Vieira, TIGRE DE BENGALA; Lincoln Arruda, encarnando admiravelmente a POLUIÇÃO, personagem que encanta todo o tempo a platéia; e João Custódio Neto, como DECRETO—LEI. Todos os figurantes conseguem rapidamente a simpatia do público, pela espontaneidade de sua atuação, deixando na memória de todos que têm o prazer e privilégio de ver encenada esta peça de CICI PINHEIRO uma lembrança de ternura mesclada com amor e respeito à flora.

GOIANINHO VISITA A FLORA teve o seu bonito cenário preparado por Antônio Capel, que também é responsável pelos efeitos de iluminação. CICI PINHEIRO o autor, responde pela Sonoplastia; Maria Barbosa Flores, contra-regra; Neliza Tânia Costa Oliveira, as pinturas; Estela YU—FON de Goiânia, a coreografia; e Nice Confecções, o Guarda-Roupa da peça. A direção geral é de CICI PINHEIRO. Colaboram com as apresentações da peça o escritor e sertanista Leoldio Di Ramos Caiado, titular da Superintendência Estadual do Meio-Ambiente — SEMA e o professor Angelo Rizzo, Secretário Municipal do Meio-Ambiente. Também são responsáveis pelo êxito crescente da peça Alice Capel e Cacilda Cunha.

Numa época em que tantos se empenham em destruir, semeando a inquietação e a angústia, CICI PINHEIRO prefere construir, colaborando com uma respeitável parcela de trabalho na obra permanente de formação das novas gerações. Longe de qualquer formalismo elitista, alheia aos preconceitos do mero intelectualismo, CICI PINHEIRO prefere fazer um teatro eminentemente educativo e cultural, voltado para os valores da juventude. Seu teatro objetivo, em primeiro lugar, a sensibilidade para os valores morais e espirituais de uma existência sadia e plena em realizações frutíferas para a convivência humana. Se para alguns seu trabalho é limitado porque não traz o revestimento anódino do intelectualismo, para muitos representa a alegria e a satisfação do sensibilidade, entendido isto como legítima participação nos mistérios da vida.



A poluição: um personagem vivido por Lincoln Arruda

Peixinho e Beija-Flor os dois amigos de Goianinho visita a Flora, de Cici

Goiânia. 17/11/77 PAG. 21

ANEXO D – Fotos do espetáculo *Goianinho visita a flora*, de Cici Pinheiro



Fonte: Acervo da família Pinheiro, cedidas gentilmente por Onofre Pinheiro

ANEXO G – Matéria com entrevista completa Marietta Telles Machado

O Popular

ESPECIAL

Goiania, 24/09/78 PAG 21

Falta literatura infantil na escola



A Unesco lançará o programa "Livros para todos" no Ano Internacional da Criança, que será 1979 por decisão da Assembleia Geral das Nações Unidas. O objetivo é levar o livro a todas as crianças, independentemente de sua posição social, de cor, de raça e cor. Será uma campanha para estimular o uso do livro como instrumento a serviço da educação e da compreensão internacional.

Marietta Telles Machado, diretora da Biblioteca Central da Universidade Federal de Goiás, participou, em agosto deste ano, em São Paulo, do Seminário Latino-Americano de Literatura Infantil, juntamente com Eliete Xavier, representante do Instituto Nacional do Livro em Goiânia. Ela trouxe algumas idéias para mudar o panorama da literatura infantil em Goiás, notadamente no Ano Internacional da Criança. Sobre o assunto, ela concedeu a seguinte entrevista a O Popular.

IMPORTÂNCIA DO SEMINÁRIO

O Seminário Latino-Americano de Literatura Infantil e Juvenil, realizado em São Paulo, contou com a participação de escritoras da Argentina, do Chile, da Venezuela, Bolívia, do El Salvador e do Brasil. teve como tema central o estudo das relações da realidade na literatura infantil e juvenil na América Latina.

Moviu um debate amplo e inteligente sobre a problemática da criança, seu meio social, o livro infantil e o acesso da criança a ele.

O representante do El Salvador, por exemplo, num trabalho muito interessante, mostrou as causas que impedem o acesso da criança ao livro em seu país, causas que, a meu ver, são comuns a toda a América Latina: analfabetismo, evasão escolar, falta de bibliotecas infantis, paralizações públicas, incapacidade aquisitiva do livro, desinteresse pelo livro, gerado pela falta de criação do hábito de leitura; o estudo das relações da realidade na literatura infantil.

DE QUEM É A CULPA?

Pergunta: Conheço alguma estatística sobre a leitura no meio infantil?
Resposta - Há pouco, fizeram algumas pesquisas em algumas escolas de primário e segundo graus de São Paulo sobre o assunto. Chegou-se à conclusão de que 85 por cento das crianças não leem. Comentando a respeito, lembrou Lamarck: "Com o deus mental, a tendência é fazer um ajustamento da capacidade mental das pessoas. Proclamamos, pois, estimulá-la sempre mais; do contrário, comprometer-se-á de maneira catastrófica o desenvolvimento brasileiro".

Lança-se a culpa de desinteresse pela leitura na televisão. Isto porque a comunicação oral e visual é jogada às crianças e aos jovens, com informações trabalhadas e sem que haja necessidade de criatividade para entendê-las.

P - Estarão os professores preparados para ensinar literatura aos jovens e despertar nelas o interesse pelo livro?
R - De um modo geral, a leitura é imposta na escola quase como um castigo. A criança já vai ler com má vontade, porque terá de preencher, no dizer de algumas críticas as "fornilhadas e abomináveis" fichas de leitura. A criança não escolhe o livro de sua preferência; não opina espontaneamente sobre o livro. Deve responder a



Marietta Telles Machado

criar o ambiente próprio para despertar na criança o amor ao livro. Nunca prescrevem a criança com um livro. É de criança que se cria o leitor. O adulto, dificilmente muda seus hábitos. Assim é que a responsabilidade maior de preparar a ler e de proporcionar à criança os meios para tal é da escola.

A LITERATURA EM GOIÁS

P - Qual é a posição atual de Goiás e do Brasil na literatura infantil?
R - No Brasil, há grandes nomes da literatura infantil, como, por exemplo, Monteiro Lobato, Maria Clara Machado, Odete de Barros Mori, Francisca Martins, José Mauro de Vasconcelos, e outros. Contudo, segundo Laura C. A. de Athayde Sandroni, a literatura infantil continua sendo considerada um gênero menor. Poucos a ela se dedicam, os órgãos de comunicação não se abrem à crítica nesse campo da literatura. Como disse antes, ela não é ensinada nas Universidades como uma disciplina.

A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, de que Laura Sandroni é presidente, está realizando um grande trabalho em prol da literatura infantil no Brasil. As coisas não de mudar. Penso que chegou a hora e a vez do livro para crianças. Nunca gostei sobre o passado da literatura infantil em Goiás. Aliás, está na pauta de meus trabalhos essa pesquisa. No momento, quem já escreveu para criança ou está escrevendo são os autores Alisar Barbosa, Douglas Avenço, Maurício Apolinário, Jesus de Araújo Jayme e Miguel Jorge, que tem peças infantis inéditas. Que eu saiba, nossos livros infantis não passam de uma dezena, o que é muito pouco para um Estado que tem um movimento editorial dos mais altos do país.

Esperamos que os autores que já escrevem para crianças recebam incentivos dos órgãos oficiais para intensificarem suas produções. Esperamos, ainda, providências oficiais no sentido de uma promoção em grande escala, apoiando o programa da Unesco, para criação do hábito de leitura entre as crianças goianas.

AUTORA PARA CRIANÇAS

P - Você se considera uma autora para crianças?
R - Eu tenho um livro publicado; aliás, procurei fazê-lo bem goiano, porque, como disse Célia Zaber, temos que mostrar a criança suas raízes, seus mitos, suas lendas, seu espaço cultural, para que ela não tenha uma imagem de uma vida que não é dela. Meu livro chama-se Encontro com Romãozinho. Tenho outro livro no prelo; este que sairá dentro de dois meses com o nome de O Congresso das Bruxas. Tenho uma peça infantil - A Traição nas Terrinhas do Coelho - já encenada pelo Grupo Laboratório e a ser publicada ainda este ano. Quero publicar outro livrinho: O Príncipe Encantado.

Comcei escrevendo para adulto, até bem que o meu primeiro livro - Girassóis em Transa -, um livro de reminiscências da infância e adolescência, um livro político, leve e agradável, possa ser de leitura nas escolas. Eu escrevo para adultos, também. Está saindo meu segundo livro de contos - grêmio da Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos - intitulado Narrativas do Cotidiano. Assim, eu me considero estoriosa para gente grande na mesma medida em que o sou para crianças, embora a criação a minha obra mal esteja começada.



adulto, hoje quase não lê a criança tão menos ainda. A culpa da criança não ter hábito de leitura é do adulto. A bibliotecária Marietta Telles Machado, autora de livros infantis, afirma que o desinteresse da criança pela leitura se deve, em grande parte, ao sistema educacional, que não prepara professores para esse ramo da literatura; estes, despreparados, levam a criança a ler quase como um castigo; além disso, o método de ensino sugere questões estereotipadas e idiotas do tipo: - Qual o personagem principal? e Qual o tema central? Lança-se, também, a culpa do desinteresse pela leitura na TV: "A comunicação oral e visual é jogada às crianças e aos jovens, com informações trabalhadas e sem que haja necessidade de criatividade para entendê-las".

Entrevista a RAFAEL MOREIRA



ANEXO H – Relatório de atividades da Cia Cici Pinheiro durante o ano de 1976

O Popular

Goiania, Domingo 9 de janeiro de 1977
EDITOR: MIGUEL JORGE
EDIÇÃO No. 98

Suplemento Cultural



Carlos Fernando Magalhães: Diretor de Woyzeck

Marcos Fayad: diretor de Esperando Godot

Detaque para o teatro: Henry Pagnoncelli, e grande intérprete de Wladimir, em Esperando Godot, de Beckett, no Teatro Orion

TEATRO CINEMA

Para muitos teatro é cultura viva, é onde o espectador se encontra num plano direto com os atores, ou com o texto na boca dos intérpretes e pode-se estabelecer o diálogo, a reflexão, numa complementação do trabalho artístico, que vai desde as primeiras leituras dos textos até a escolha final da peça a ser montada, o ângulo a ser abordado, o cenário, iluminação, escolha dos atores, etc. E realmente um trabalho estafante e árduo. Apesar de todos os pesares, de falta de apoio, da censura, da incompreensão da grande maioria das universidades que todos os anos formam turmas e turmas, sem que estes alunos tenham pelo menos visto uma peça de teatro, participando direta ou indiretamente de um espetáculo. É lastimável que isso se renove de ano para ano. E quando o professor mais envidado critica o aluno a ver uma boa peça, fazer um comentário crítico, o que se ouve do aluno são frases como esta: "Foi a primeira vez e gostei. Vou voltar mais vezes". "Puxei eu nunca pensei que teatro fosse isso. Valeu a pena!". "Obrigado, professor, nunca havia entendido num teatro, gostei!". Está faltando, então, um bom teatro universitário, um campo avançado para a juventude desenvolver sua potencialidade criadora. Bom material humano não há de faltar.

Como todo início de ano, e apesar desse 77 surgir nebuloso, esperançosos, e estamos sempre esperando, que em Goiás o teatro venha a se firmar, naturalmente com um lugar para se trabalhar e apresentar as peças. Porque já é hora de se dar um basta nessa novela triste e insustentável do "Teatro Goiano". Já é hora de não se fazer mais nas dificuldades, quase impossibilidade de se montar um espetáculo na A.G.T., na luta inglória dos jovens artistas que vivem o nascimento, paixão e morte do "Teatro Orion", uma das boas coisas em se fazendo de teatro no ano de 1976.

Morreu o Orion, mesmo com a luta desatada que seus proprietários lançaram para salvá-lo; mas, nem por isso, em sua curta existência deixou de prestar excelentes serviços ao fôco combatido, movimento teatral goiano. Valeu a pena a interferência da Diretoria da União Brasileira de Escritores de Goiás, através de Antônio José de Moura, Luiz Scortizini (representando o Orion) e Miguel Lobo (como presidente da UBE) junto ao Governador do Estado, Joaquim Costa Junior, para reclamar e receber uma verba para o Teatro Orion, que o manteve vivo e ativo por mais alguns meses.

Valeu a pena ter existido o Orion para ser neste, a montagem de Esperando Godot, de Sênial Beckett, numa tradução de Flavio Rangel, pelo Grupo Engenharia, sob a orientação e direção de Marcos Fayad. Nunca é demais lembrar, que em 1963 quando poucas pessoas

sabiam da existência do vibrante grupo Beckett, Noel Sandino, numa arrancada quase heróica, montou em Goiânia, no Teatro de Emergência, o "orando Godot". E pela segunda vez, no ano de 1976, o Grupo Engenharia renova, com absoluto sucesso, essa empreitada difícil, com uma equipe que tem a consciência do que é teatro. Henry Pagnoncelli foi o Wladimir. Marcos Fayad, depois de Jane Mattos, Estragon. Fernando Portella, viveu o incrivel Pozzo. Lucky, Nei Heitu, Luiz Elias, foi o mensageiro. Cenário e figurino: equipe. Iluminação: Nei Heitu. Direção geral: Marcos Fayad.

Em dois dias, num local à beira de uma estrada deserta, que não é possível descrever porque não se parece com coisa nenhuma, junto de uma árvore solitária — nua e esquelética — no dia seguinte coberta de folhas — dois vagabundos, Vladimir e Estragon, esperam Godot. Mas nada acontece, ninguém chega, ninguém parte. E Godot, que não sabemos (nem importa) quem é ou o que significa, nunca virá. Para preencher sua desesperada expectativa, para iludir o tédio dos dias vazios e sempre iguais, Vladimir e Estragon falam um com o outro até a exaustão, mesmo sem terem nada para dizer, assim, ao menos dão-se a impressão de se entenderem.

Favd respeitou integralmente o texto de Beckett, colocando em cena questionamentos dos problemas da vivência humana, talvez seja por isso que a peça tornou-se angustiante para muitos. O ator Henry Pagnoncelli tem a convicção que Beckett não dá, nenhuma palavra de graça. Todas têm sentido nua e crua, ligadas por um elo, simbolizado pela corda.

Os quatro personagens lembravam figuras de um cinco, desas do interior, em fase decadente. O próprio cenário convida para se ter essa ideia. Marcos Fayad optou por uma linha existencialista. Também em Petrópolis e no Rio, onde a peça foi montada, com casa lotada, por uma grande temporada, o Grupo Engenharia recebeu aplausos do público e de crítica.

Portanto, não se pode dizer, que em 76, não tivemos um espetáculo digno de se assistir. Dividido em horas com Esperando Godot, Woyzeck, de Georg Buchner, levado à cena pelo Grupo Laboratório, sob a orientação e direção de Carlos Fernando Magalhães, na arquitetura (veja) a falta de um teatro em Goiânia.

Woyzeck foi escrito por Buchner em 1836, e mantém-se atual nos dias de hoje, mostrando os mesmos conflitos existenciais, as mesmas misérias humanas, a guerra, o domínio, o domínio e a luta pela liberdade. Woyzeck foi apresentado em 18 cenas, com movimentação ex-

celente dos atores, numa adaptação de Carlos Fernando Magalhães, moderna e atual. Imediatamente de Heleno Godoy, iluminação de Antônio Afonso, Caracterização de Heleno Godoy e Líbero Félix de Sousa, concepção cênica e direção: Carlos Fernando Magalhães. F. A. G. T. Woyzeck teve a corréia interpretativa de Líbero Félix de Sousa, que divide com Pagnoncelli o título de melhor ator de 1976: Maria, Joana D'Arc. O Capitão: Daniel Rech. O Médico: Valdir F. Santos. André: Vicente Medina. Kathé e Magret: Toninho Rezende.

Apresentado no Salão da Escola de Arquitetura, o Grupo Laboratório surgiu há seis anos e sua contribuição para o desenvolvimento teatral em nosso Estado foi decisiva. Fazemos votos para que o Grupo Laboratório não venha a se desfezer, como aconteceu com a A.G.T., o Orion. O Grupo Engenharia radicou-se, por não suportar as dificuldades reinantes, no dia de Janeiro, e vai muito bem. Outro com trabalho do Laboratório foi a montagem da peça infantil, "A Traição nas Terras do Coelho", de Marietta Telles Machado. A escritora, conhecida das tradições polianas, montou sua peça baseada na tradição, que significa uma festa ajudar um amigo ou companheiro com amor.

A peça foi levada à cena no parque de Mutirama, com guardanapo de Heleno Godoy, confeccionado por Dolores Cavalcanti. Os personagens constituídos de bichos: Raposa, onça, papagaio, bicho preguiça, macaco, coelho, tartaruga, etc. O Grupo Teatro em Loucura, com a peça: A Lucidez da Montouca, c. n. textos de Carlos Drummond e Andrade, Laing, Fernando Passal, Pessoa, Thiago de Melo, Marcos Fayad, num trabalho de bom nível contendo com a participação de Eliane Mattos, Ivete, Miloski, Cesar Candeo, Dodó e Marcos Fayad. A.G.T. montou no seu Teatro, "O Planeta dos Falhaços", sob a direção de Otaviano Arantes. No elenco: Paulo Octávio, João Sandes Júnior, Maria de Fátima, Luiz Antônio, Raimundo Batista e Lúcio Ramos. Achemos que a A.G.T. deve promover mais peças com este, que afinal, tem o mérito de conquistar e educar novas plateias para o teatro. Foi uma promoção de A.G.T. em 1976. Pena é que, ao longo do ano, essa foi a única programação do grupo. Achemos também que a A.G.T., com quase trinta anos de serviços prestados à cultura goiana, deveria entrar pelas universidades, formar equipes, trazer companhias de segunda categoria, com atores idem, apresentando autênticos castêllos de vento, como é o caso de Quando Papai Souber, cuja montagem foi feita em parceria com o Teatro Orion, e não podemos

deixar de lastimar seu desaparecimento. Como também não se pode deixar de perceber que os grupos que existem estão desaparecendo. Uma Casa de Pouco Respeito, de Carlos Imperial, na A.G.T., eu considero como falta de respeito para com o público. Nada mais se deve nem se pode comentar. O show seria a valorização do amor em todas as suas manifestações. Através de seus espetáculos João tem divulgado poesias e poemas, mostrando também que a poesia pode ser consumida, apreciada, amada. Um bom espetáculo foi o apresentado na A.G.T.: Arena Conto Zumbi, de Gianfrancesco Guarnieri.

A Casa dos Cardeais, de Júlio Dantas, sob a direção de Kárcel Henrique, com o Grupo Aterreu e com o coral do Aterreu, se apresentando todas as noites no teatro da A.G.T., finalizando o ano de 1976. Os três cardeais foram interpretados por Aroldo Neves, Humberto Botelho e Wolf São Geraldo. Pode-se esperar as melhores coisas desse grupo. A peça de grande final artístico do ano ficou com o musical montado pelos professores de Música, sob a coordenação de Giacy Antunes e Estéfrio Cunha, e com a participação de todos os alunos, numa adaptação de um conto infantil de Marietta Telles Machado, intitulado: "No País do Homem Verde". Impressionou pela perfeição das roupas, das decors, coreografias, comportamento em cena, cronometragem exata dos intervalos. Parabéns ao Música e escritora.

A título de registro: Vira, Vira Vagem, que foi apresentada pelo Grupo Poeta, no Museu Zoroastri Artiga. Em pleno Nacional: Gota D'água de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, que acabou laçando no final do ano, para tristeza de todos nós, e O Último Carro, de João das Neves, foram os grandes momentos teatrais do ano que passou, e continuam com grande sucesso em 77.

Cinema: Um bom documentário sobre o Semana Santa em Goiás, com roteiro e direção de Carlos Fernando Magalhães, "Um fotógrafo de Teófilo". Também foi feito, pela Take, um bom documentário sobre a vida e a obra de Bernardo Elis. João Bannio continua trabalhando em "A Enxada", baseado na obra de Bernardo Elis, fazendo grandes programações para se fundar um Grupo de Teatro, em Em plano nacional, Chico de Silva, de Caça Diegues, foi o grande filme brasileiro de 76, com o desempenho impavido de Zé Fofa, no final apelaçado pelo público.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.

Em Janeiro, Cici começa escrever duas peças Educativas, sendo por tema: A Poluição das Águas e a outra, uma revista das vantagens da construção de ponte recém-construída sobre o Rio Tocantins, na cidade de Porto Nacional.