



**X COLÓQUIO  
INTERNACIONAL**  
"Educação e Contemporaneidade"  
22 a 24 de Setembro de 2016  
São Cristóvão/SE - Brasil



ISSN: 1982-3657

## **FANTASIA CRIADORA: PERCURSOS DE UM FAZER TEATRAL COMO ESTRATÉGIA DE FORMAÇÃO INFANTOJUVENIL**

DÉBORA CRISTINA PAES LANDIM DE ALMEIDA RODRIGUES

EIXO: 16. ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

**RESUMO** O presente estudo aborda os percursos de um fazer teatro com crianças e adolescentes que se utiliza de possibilidades para um fazer-sentir-pensar em processos de criação artística e de aprendizagem e suas implicações na construção coletiva da proposta artístico educativa da Companhia de Teatro infantojuvenil Novos Novos. Para isso, são considerados os processos criativos necessários à construção dos espetáculos da companhia a partir da identificação das suas matrizes estéticas e teóricas e da investigação metodológica de uma educação através da arte que aguça a sensibilidade e a percepção, estimulando encontros, propiciando (re)construções. Nessa perspectiva a arte como área de conhecimento vem oferecendo um potencial de articulação e mediação com outras áreas afins, em especial com a educação. Palavras-chave: arte; criança; fazer-sentir-pensar em processos de criação artística e de aprendizagem. **ABSTRACT** This study covers the routes of making theater with children and adolescents that uses possibilities for do-feel-think of artistic creation processes and learning and its implications for the collective construction of the Company's educational artistic proposal infantojuvenil New Theatre New. For this, they are considered the creative processes necessary for the construction of the company's shows from the identification of their aesthetic and theoretical frameworks and methodological research education through art that sharpens the sensitivity and perception, stimulating meetings, providing (re) buildings. In this perspective art as knowledge area has been offering potential articulation and mediation with other related areas, particularly in education. Keywords: art; children; to do-feel- think in creative an educational processes.

A necessidade de pesquisar os percursos criativos de encenação de um fazer-sentir-pensar em

processos de criação artística e de aprendizagem através do fazer teatro, que tem a especificidade de contar com crianças e adolescentes no elenco, me conduziu ao encontro dos percursos de criação artística educativo, e suas implicações na construção coletiva, das práticas cênicas e metodológicas investigadas na Companhia de Teatro infantojuvenil Novos Novos. Nas palavras de Ryngaert, o trabalho sobre linguagem teatral traz em si um lastro que ultrapassa a própria arte do teatro:

Se o desafio passa pela aquisição de novos códigos e pela reflexão sobre a teatralidade, ele se situa além de uma cultura teatral, na apropriação de formas contemporâneas que permitem mudar o olhar que nossos alunos lançam sobre o mundo e talvez de fazê-los viver enfim seu próprio tempo. (RYNGAERT, 1981, p. 222). Nessa perspectiva a arte como área de conhecimento vem oferecendo um potencial de articulação e mediação com outras áreas afins, em especial com a educação. A observação e análise demonstram que a educação poderia evitar a dicotomia que se estabelece entre o corpo e a mente, entre a matéria sensível (o sentimento) e a inteligência, entre o falar e o fazer, o pensar e o agir, o sentir e o atuar. Segundo o educador e psicólogo Duarte Junior, a educação possui uma dimensão estética, não valorizada pela civilização racionalista em que vivemos, que *deveria levar o educando a criar os sentimentos e valores que fundamentam sua ação no seu ambiente cultural, de modo que haja coerência, harmonia, entre o sentir, o pensar e o fazer.* (DUARTE, 1991, p.16). A pedagogia, aqui descrita como o fazer teatro proposto pela Companhia de Teatro infanto-juvenil Novos Novos, configura-se num processo de educação estética, que nos é revelada através da análise do contexto histórico-social de tempo espaço no qual a companhia está inserida. O reconhecimento de processos criativos como estratégia metodológica e como princípio organizador de um fazer/sentir/pensar do ato pedagógico, propõem maior aproximação, conversa e interface entre os campos da arte e da educação. O fazer teatro proposto pela Companhia Novos Novos é, pois, o resultado de ensino-aprendizagem, do aprender fazendo, agregando equipe de artistas e atores que comungam dessa possibilidade ao exercer uma prática fundada na necessária abertura do outro; prática em que o diálogo se faz exigência epistemológica para uma vivência socialmente comprometida, cuja reflexão-ação, coletivamente partilhada, faz-se de múltiplas autorias, que estimulam a organização de teias inter, multi, e transdisciplinares, em

redes dialógicas de relações e conhecimentos que se estruturam através da investigação de processos colaborativos. BASES PARA UM FAZER TEATRAL PARA CRIANÇAS Considerando-se as rotas da história milenar da arte, a trajetória de um teatro para crianças, que inclui atuação, dramaturgia e técnicas específicas, protagoniza um fenômeno muito recente. Para a psicóloga, jornalista e diretora de teatro Zanilda Gonçalves, apenas em meados do século XX têm-se referência de algo dessa natureza como prática sistemática, compreendida como dotada de especificidade no interior da produção teatral. Nestes termos é importante registrar que significativos movimentos teatrais, acontecidos ao longo da história, influenciaram no seu surgimento. Nessa busca de referências pode-se citar a *Commedia dell'Arte*, que aparece entre os séculos XV e XVII, na Itália, que representa uma acentuada contribuição para o surgimento do teatro feito especificamente para crianças. (GONÇALVES,2002, p.25-27). De acordo com os estudos do educador, dramaturgo e diretor de teatro Fernando Lomardo, embora seja o Teatro de Bonecos uma prática que remonta à antiguidade (2000 a.C.), ao se proliferar pela Europa e atingir o apogeu no período que abrange os séculos XVIII e XIX, sua contextualização permitiu o estabelecimento desse tipo de teatro como diversão para a criança, a partir do reconhecimento de que ela apresentava uma identidade diferente do adulto. (LOMARDO,1994). Conclui-se na leitura de Fernando Lomardo que, embora limitado em sua maioria a bonecos e sombras, o teatro para crianças, realizado com personagens humanos, passa a viver um crescimento gradual em várias partes do mundo, estruturado em objetivos morais/educativos e tutelado por educadores e religiosos. Portanto, longe de ser um ato criativo e individual de algum artista visionário, o teatro para crianças não deixa de representar uma das consequências da evolução conceitual sobre a criança. Segundo as educadoras e diretoras de teatro Shirley R. Steinberg e Joe L. Kincheloe, a infância é uma criação da sociedade sujeita a mudar sempre que surgem transformações sociais mais amplas. Representada como diferente do adulto em termos psicológico, afetivo e cognitivo, a criança passa a fazer jus a um espaço social também diferenciado, assim como produções culturais fundadas nessa distinção. Tradicionalmente, a condição infantil é explicada compreendendo-se a criança como incapaz de desenvolver um conhecimento crítico sobre o universo que a cerca. E ainda como sujeito que vive num processo de desenvolvimento no qual a idade adulta é ponto de chegada.

(KINCHELOE e STEINBERG, 2001). Para o filósofo Walter Benjamin, esse “vir-a ser” condiz com uma suposta incompletude que deverá ser preenchida e orientada pela produção de discursos e práticas que visam a transformá-la em adulto. Essas considerações sustentam o adulto em seu papel como tutor legítimo da criança, esquecendo de vinculá-la ao seu meio, de resgatar a identidade de quem tem uma cultura própria, viva, definida nos grupos infantis e que é do maior valor e significado. Assim, na relação com seu ambiente sociocultural, a criança terá o elemento lúdico como seu capital, através do qual reelabora, segundo suas necessidades, os legados do mundo adulto, devolvendo ao meio novos objetos culturais. (BENJAMIN,1984). Pela análise proposta, pode-se dizer, então, que a cultura infantil tem suas próprias características. Uma cultura sustentada por linguagem lúdica, reconstruída pela experiência dos sentidos e resignificada a partir de uma nova organização social que retrata um pensamento sobre a infância. De acordo à época, a visão a respeito da criança vai adquirindo dimensões que indicam os caminhos, em vários campos, que passam a ser trilhados por aquela sociedade em especial, num dado momento histórico. Perceber a infância, portanto, passa pelo entendimento de que ela tem um tempo e um lugar concomitantes no imaginário cultural. É a partir dessa referência que se pode compreender o aparecimento sistemático de um teatro, encenado por atores e direcionado para crianças, apenas a partir do princípio do século XX, época em que já ficava clara, através de diversos estudos, a especificidade e riqueza do mundo infantil. A apresentação da peça *Peter Pan, o menino que não queria crescer*, de James Barrie, na Inglaterra, em 1904, transformou-se no marco inaugural do teatro com atores feito especialmente para uma plateia de crianças. Nessa mesma época, de forma simultânea, outras experiências do gênero aconteciam pelo mundo, o que, para Zanilda Gonçalves, era o prenúncio da longevidade dos clássicos infantis. Em 1918, na Rússia, surge um teatro para crianças com bases profissionais, técnicas e dramáticas, o que aparentemente demonstrava uma consciência sobre a alteridade da criança. Eram montagens que favoreciam a autonomia da criança, desde a compra de ingressos até a permanência no teatro sem a presença do adulto. Porém, a sua estrutura organizacional era composta por um comitê de educadores, artistas e burocratas que determinavam a linha dos espetáculos, a faixa etária, além de descrever as reações externas dos expectadores infantis e visitar os pais para conferir as informações,

sobrepondo o cientificismo e a doutrinação ao caráter artístico, que deveria estar em primeira instância. (GONÇALVES, 2002, p.33-36). Enquanto em muitos países a preocupação com o lado educativo do teatro para crianças se fundamentava mais no didatismo, no adestramento de comportamentos, no Brasil esta experiência se inicia privilegiando a qualidade estética e artística dos espetáculos. Em 1948, a peça *O casaco encantado*, de Lúcia Beneditti, iniciou esta modalidade de teatro, imprimindo um selo de qualidade no espetáculo, atraindo público diversificado. Como espectadores, além das crianças estavam intelectuais e artistas que vislumbravam no teatro para crianças a grande oportunidade de desenvolvimento do gosto estético, o que resultava na formação de plateia tão numerosa quanto as das artes irmãs: o teatro de bonecos e o circo. (CAMPOS, 1998, p.62). Espaço conquistado, prestígio da crítica, qualidade reconhecida. Com esses atributos não havia discrepância entre o teatro para criança e o para o adulto: eram apenas modos diferentes de uma mesma arte. No entanto, a sua estabilização não foi garantida. O teatro para crianças passou a ser visto, com o tempo, em uma atividade que realizava espetáculos de custo fácil, associado que era a uma presumível inferiorização da capacidade de fruição estética por parte da criança, relação comparativa que não havia em seus primórdios. Ancorada nessa concepção, a imagem do teatro feito para crianças se transformou. Desse naufrágio salvam-se poucos, com destaque para as produções da dramaturga e diretora Maria Clara Machado, responsável pela profissionalização de inúmeros atores. Aqui na Bahia, sobressaem os trabalhos do educador Adroaldo Ribeiro Costa à frente do Centro de Artes Hora da Criança. Tendo como desenvolvimento de uma prática cênica os jogos, as improvisações e os exercícios de teatro, autores e realizadores dessa arte passam a se aventurar em atividades voltadas para as crianças. O grupo Vento Forte, dirigido pelo argentino Ilo Krugli, no espetáculo *Histórias de lençóis e ventos* (1974), entrou para a história brasileira como um dos marcos divisores que apontavam para um novo conceito do que é um espetáculo dirigido ao público infantil, respeitando a inteligência e a curiosidade da criança. É no lúdico, cunhado num imaginário povoado de mitos, fantasmas, fadas, bruxas, heróis, bandidos e tantas outras possibilidades de personagens, que se pode dizer que o fazer teatro trabalha. Esse manancial de referências, lidando com emoções e sentimentos, atinge mais o humano em sua amplitude do que numa diferenciação etária ou social.

Pode-se considerar que a visão de mundo do adulto sobre a sociedade contemporânea interfere no processo de produção cultural destinada à criança. À medida que desconsidera as experiências da criança e desvaloriza seu universo simbólico, o adulto exerce o poder, sonogando ou distribuindo ao modo de seu entendimento os bens e produtos culturais. O adulto também, frequentemente, decide o nível da "qualidade" do produto cultural que a criança irá desfrutar, e conseqüentemente das experiências estéticas vivenciadas. Fazendo isso, muitas vezes, sem o conhecimento necessário e esquece que a criança encontra na emoção a sua forma mais direta de se relacionar com essa experiência estética. São diferenças de percepção que, acredito, também devem ser levadas para o processo de construção da peça, valorizando-se a experiência da criança como norteadora do processo criativo.

A CENA DA NOVOS NOVOS: PERCURSOS DE TEATRO COM CRIANÇAS E ADOLESCENTES. O espetáculo adulto *Pé de guerra* (2000), texto de Sonia Robatto e direção de Marcio Meirelles, foi o passo que me deixou claro o percurso que já buscava há algum tempo, a investigação de um fazer teatro com crianças em cena e que somasse formação com qualidade artística. Impulsionada pela experiência adquirida na direção do núcleo de interpretação infanto-juvenil desse espetáculo, findada a sua temporada, iniciei um processo de encontros com os integrantes do núcleo infantojuvenil e também com alguns artistas para a estruturação do primeiro grupo residente do Teatro Vila Velha composto por um elenco de crianças e adolescentes. Definida sua formação em março de 2001, foi iniciada uma série de atividades artísticas no novo núcleo, com aulas de dança, música, literatura, artes plásticas e teatro. Essas linguagens expandiam e aperfeiçoavam as práticas metodológicas investigadas com crianças e adolescentes desde as oficinas de teatro realizadas durante o processo de encenação do espetáculo *Pé de guerra*. À frente da Companhia Novos Novos, no papel de coordenadora e encenadora com uma equipe de artistas colaboradores nas linguagens artísticas da música, dança, artes plásticas e novas tecnologias, juntos elegemos a arte como a base de uma formação artístico educativa para um grupo misto em gênero, número e classe social, composto por crianças e adolescentes. Ansiava por desenvolver um trabalho em equipe que se aproximasse do olhar infantojuvenil que é lançado ao mundo; e no papel de encenadora buscava investigar uma dramaturgia que se diferenciava das experimentações escolares, de um teatro educativo

ligado especificamente à função didático pedagógica. Arquitetava fórmulas de fugir dos textos ditos para crianças, geralmente marcados por uma mentalidade adulta moralizante. Não tinha dúvidas de que a meta, além da vivência ampla dos ensaios e encontros e do conteúdo do texto a ser encenado, era a busca por um resultado que privilegiasse a experiência estética e a qualidade artística do espetáculo. Esse processo criativo conduziu-me ao conhecimento das propostas da pedagoga, jornalista e escritora Fanny Abramovich. Em seu livro *O estranho mundo que se mostra às crianças*, a autora inicia o capítulo III com a seguinte citação do jornalista e artista gráfico Millôr Fernandes: *Quando vejo certas peças de teatro para crianças fico pensando por que as crianças não reagem e montam uma peça para adultos!* (op.cit, p.79). Dessa e de outras indagações surgiu o desafio de se construir, com elenco e equipe de artistas da Companhia Novos Novos, espetáculos que pontuassem uma percepção de mundo a partir do olhar infantojuvenil. Peças totalmente realizadas sob o ponto de vista das impressões das crianças e adolescentes com crianças e adolescentes no elenco, realizando as cenas. A aprendizagem desse fazer teatro possui como princípio o entendimento dos limites de cada indivíduo, respeitando as diferentes realidades sociais dos integrantes da companhia. Mas, na prática, como se processa essa construção e o que é agregado, teorizado e exercitado pela Companhia Novos Novos?

Ao longo do percurso de 15 anos (2001-2016) segue-se o ensinamento do diretor do Centro Internacional de Pesquisa de Teatro, o inglês Peter Brook: *o caminho se descobre ao caminhar*. (BROOK, 1994, p. 34). Assim, através de investigações artístico educativas iniciam-se pesquisas de levantamento de textos teatrais escritos para o público infantojuvenil, seguida por leituras, improvisações e criações de microcenas a partir dos temas propostos pelos textos estudados. Então, somente através das exigências apontadas pelo processo criativo esse fazer teatro com crianças e adolescentes poder-se-á apontar o caminho a ser percorrido na construção cênica. No percurso artístico e de aprendizagem a Novos Novos tem em seu repertório as seguintes montagens: *Imagina só... Aventura do fazer* (2001), *Mundo Novo Mundo* (2003), *Alices e Camaleões* (2004), *Diferentes Iguais* (2006), *Ciranda do Medo* (2007) e *Paparutas* (2012). Este repertório deu a companhia algumas indicações aos prêmios Bahia Aplaudes Braskem de Teatro, nas categorias melhor espetáculo infantojuvenil (cinco vezes), melhor texto

infanto-juvenil (quatro vezes), categoria especial (duas vezes, uma pelo figurino e outra pelas coreografias), melhor ator (uma). Ganhou um Bahia Aplauda na categoria melhor espetáculo infantojuvenil, com *Imagina só... Aventura do fazer* (2001) e a categoria especial do Braskem de 2007 pelas coreografias do espetáculo *Ciranda do Medo*. A Novos Novos tem três livros publicados: um com suas três primeiras peças teatrais, outro com o texto de *Diferentes iguais e o terceiro A cena da Novos Novos, percursos de um teatro com crianças e adolescentes* é uma pesquisa que transita entre a busca por referências sobre entendimento histórico da necessidade de um teatro para crianças e jovens. Também produziu um CD com as trilhas sonoras de suas três primeiras montagens. A Companhia estabelece diferentes pontes artísticas no Brasil e também com instituições internacionais como as inglesas Lift - London International Festival of Theatre (Londres); Project Pakama (Londres); *Contacting The World* (Manchester), Leicester Theatre (Leicester) e a argentina Defensores Del Chaco (Buenos Aires). Também se busca que essas formação e preparação não aconteçam apenas em função da montagem; que esse fazer seja consequência de um processo no qual não só a vivência se torna importante, mas também a transposição cênica e as soluções técnicas necessárias para a realização do projeto. Isso não significa ausência de espontaneidade à medida que o elemento lúdico é incentivado através de jogos, das improvisações que captam a vivência das crianças e adolescentes, da invenção de textos, fixados e transpostos para a cena, existindo, ao lado disso, uma preocupação com a dramaticidade, com a estrutura do caráter da personagem, com a voz a ser utilizada pelo intérprete, com a teatralidade da ação. Visa-se assim através do fazer-sentir-pensar, expandir e aperfeiçoar as práticas metodológicas desenvolvidas no processo criativo como possibilidades de exercitar com crianças e adolescentes um fazer teatro centrado no trabalho que potencializa as aprendizagens em grupo/coletivo a partir da experiência individual de pensar o mundo fazendo arte e – por que não?

– educação. Educação que traga a arte como questão fundante ao desenvolvimento humano. Para o filósofo e sociólogo Edgard Morin (2004), a educação deve favorecer a aptidão natural da mente para colocar e resolver os problemas e, correlativamente, estimular o pleno emprego da inteligência geral. Esta prática exige exercício da faculdade mais comum e mais ativa na infância e na adolescência: a imaginação. Ao exercitar a imaginação, a

inspiração e a inventividade estimulam-se o surgimento de alternativas para a existência de uma originalidade e, conseqüentemente, geram-se possibilidades de novas significações, formas e fazeres. Assim, as concepções cênicas surgem durante o processo criativo enquanto atos da imaginação. Em consonância, trago o chamamento do filósofo Luigi Pareyson que amplia a reflexão, ao nos lembrar que *a arte incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas que, constituem um verdadeiro aumento da realidade.* (PAREYSON,1997, p.81) Pareyson conceitua essa capacidade de dar forma à possibilidade de fazer e saber fazer ao mesmo tempo. Entretanto, destaca que o modo de fazer não é conhecido de antemão, com evidencia; é necessário descobri-lo e encontrá-lo; e só depois de descoberto e encontrado é que se verá que ele é o modo como a obra deveria ser feita. Dimensiona e esclarece a ideia da arte como construção, conhecimento e expressão. Didaticamente separadas, mas que acontecem de forma imbricada, num encontro entre objetividade e subjetividade, consciente e inconsciente, razão e emoção. Dando mais ênfase à questão posta, desde o início do século XX, entre as décadas 1920 e 1930, John Dewey, educador e filósofo americano, defendia um tratamento metodológico diferenciado na educação, recorrendo à pedagogia ativa, propondo um olhar sobre processos criativos através da aplicação da experiência estética. O arcabouço teórico e prático desta pesquisa possui referências nos princípios ativos artísticos educativos investigados e vivenciados pelos atores e artistas durante os percursos de um processo criativo na Novos Novos, assim suas realizações estéticas possuem referencias nos jogos teatrais propostos pela diretora americana Viola Spolin, nas ideias de jogo e "atitude lúdica" de Johan Huizinga, nos conceitos de "estímulo criativo" do encenador Peter Brook, nos "enclaves" do educador Sergio Farias e "impulso lúdico" de Schiller. Também nas reflexões sobre estética, mas especificamente ideia e forma, propostas de Pareyson, nos conceitos e posicionamentos de uma educação dos sentidos, presentes nos estudos de Duarte Junior e Hebert Read, e nas pesquisas do educador e diretor Flavio Desgranges sobre formação de espectadores. Ao relacionar as múltiplas representações de referências para a escrito deste artigo, busco de maneira cuidadosa, compreendê-las e traduzi-las, ressignificando o fazer teatral proposto e realizado pela Companhia de Teatro infanto-juvenil Novos

Novos, no seu percurso de 15 anos (2001-2016), como uma possibilidade, estratégia, para análises de processos criativos artístico e de aprendizagem a partir de vestígios de ensinamentos através da arte e da estética, imbrincados a outras áreas afins, com destaque e relevância, a educação. Outro importante esclarecimento relativo ao fazer teatro da companhia é que partimos do pressuposto que o estudo contínuo de teóricos das artes, da história e da literatura, dentre outros campos, é imprescindível. Mas sabemos que nenhuma das práticas apresentadas, ou mesmo a da Companhia Novos Novos em algum momento, é detentora do verdadeiro e definitivo método de formação do ser humano através da arte e de atores. A labuta nesse trabalho deve ser contínua, as buscas frequentes e as conclusões revisitadas. Mas, é certo, esse fazer busca instigar uma abertura de consciência para uma ativa atuação e transformação da vida pessoal e social. Essa tomada de consciência constitui uma mudança na leitura de mundo, ou melhor, uma aptidão para empreender uma leitura própria do mundo. E isso é uma formação mais abrangente porque exige uma compreensão crítica do papel de cada um na sociedade. Talvez por acreditar que o seu fazer teatro representa formação e não treinamento é que na companhia o caminho percorrido para a criação de um texto, desde o primeiro dia de ensaio, sempre leva a questões e reflexões que enriquecem a pesquisa do tema do projeto. Minha aposta é que esse caminho contribua na formação de artistas e educadores diferentes. A ideia é se fazer da reflexão sobre a prática o grande mote para se aprender a ser formador, colocando na curiosidade diante do mundo e da vida a possibilidade de se buscar conhecer, compreender, entender, criticar e transformar, reafirmando a importância do sonho e da imaginação criativa como combustíveis do movimento da vida, ressignificando-a e humanizando-a.

**REFERÊNCIAS** ABROMOVICH, Fanny. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus, 1983. BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002. BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores** - 14 ed. Ver. e ampliada – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. \_\_\_\_\_. **Teatro do oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani (Org.). 12 ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 2005. BROUGÉRE, Gilles. **Brinquedo e cultura**. São Paulo; Cortez, 1997. BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. \_\_\_\_\_. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. \_\_\_\_\_. **O ponto da mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. BURNIER, L. **Otávio. A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001. CAMPOS, Claudia de Arruda. **Maria Clara Machado**. São Paulo: EDUSP, 1998. CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos á atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. CHOMBART, Lauwe, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Kon, São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. COHEN, Renato. **Performance como linguagem, criação de um tempo-espaço de Experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989. DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. HUCITEC, São Paulo, 2003. \_\_\_\_\_. **Pedagogia do teatro: Provocação e dialismo**. HUCITEC, São Paulo, Edições Mandacaru, 2006. DELORS, Jacque. **Educação-um tesouro a descobrir: relatório para UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI**. São Paulo: Cortez; Brasília: MEC: UNESCO, 1999. DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1996. DUARTE, Jr., João Francisco. **O que é beleza**. São Paulo: Brasiliense, 1991. \_\_\_\_\_. **Por que arte- educação?** Campinas: Papyrus, 1991. FREINET, Celestin. **O Texto Livre**. 2.ed. Lisboa: Dinalivro, 1976. FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. \_\_\_\_\_. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: UNESP, 2001. \_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. FORQUIN, Jean-Claude. **Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar**. Porto Alegre: Artes médicas, 1993. FOX, Jonathan. **O essencial de Moreno -Textos sobre psicodrama, terapia de grupo e espontaneidade**. Tradução de Moysés Aguiar: Agora, 1987. GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2005. GONÇALVES, Zanilda. **Nos bastidores do teatro infantil**. Belo Horizonte: Armazém de idéias, 2002. GROTÓWSKI, Jerzy, **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003. GUINSBURG. J.

**Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1998. HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura.** São Paulo. Editora Perspectiva, 1996. KINCHELOE, L. Joe e STEINBERG, R. Shirley. **Cultura infantil: A construção corporativa da infância.** Tradução George Eduardo Japiassú Bricio.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1992. \_\_\_\_\_ . **Brecht: um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 1991. LANDIM, Débora. **A Cena da Novos Novos: Percursos de um teatro com crianças e adolescentes.** Salvador: P555, 2012. LOMARDO, Fernando. **O que é Teatro Infantil.** São Paulo: Brasiliense, 1994. MACHADO, Maria Clara. **Teatro para crianças.** In: Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro: O Tablado-FUNARTE, n. 80, p.1-3, 1979. MORIN, Edgard. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez; UNESCO, 2004. PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo, Martins Fontes,1997. PORCHER, Louis. **Educação Artística: luxo ou necessidade?** São Paulo: Summus, 1982. PUPO, Maria L.de Souza Barros. In: **Educação e Realidade.** Faculdade de Educação da Universidade do Rio Grande do Sul, 2006. READ, Herbert. **A educação pela Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola.** São Paulo: Scipione, 1989. RYNGAERT, Jean- Pierre – **O jogo dramático no meio escolar.** Tradutor Christine Zurbach e Manuel Guerra. Coimbra: Centelho, 1981. ROUBINE, Jean-Jacque. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução e apresentação Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. RODRIGUES, Edson. **3x Novos Novos.** Salvador: P555, 2005. SERRA, D Angelo, Elizabeth. **Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens.** São Paulo: Global, 2001. SLADE, Peter - **O jogo dramático infantil.** São Paulo: Summus, 1992. SPOLIN,Viola. **Improvisação para o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000. \_\_\_\_\_ . **O jogo teatral no livro do diretor.** São Paulo: perspectiva, 1999. STANILAVSKI, Constantin. **A Criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\* Débora Landim (Débora Paes Landim Rodrigues) Encenadora e Educadora. Mestre em Teatro no Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro da

Universidade Federal da Bahia. Graduada em Bacharelado em Artes Cênicas/UFBA. Pós-Graduada em Psicopedagogia. Possui experiência nas áreas de atuação em Teatro, Direção Teatral, Interpretação Teatral, Produção Cultural, Educação e Ensino Aprendizagem. Artista fundadora da Companhia de Teatro infantojuvenil Novos Novos. Professora Substituta da Escola de Teatro da UFBA, 2011. Arte – educadora no Centro de Artes Hora da Criança de 1999/2016. Coordenadora do Programa de Qualificação em Artes da Bahia 2013/2014. Professora Formadora do Ministério da Cultura- Faculdade de Educação da UFBA– 2014/2015. Diretora Artística do FACE – Festival Anual da Canção Estudantil – edições 2008 a 2015. Coordenadora Educativo-Artística do Projeto Arte no Currículo da SMED - Salvador – 2015/2016.

Recebido em: 05/07/2016

Aprovado em: 07/07/2016

Editor Responsável: Veleida Anahi / Bernard Charlort

Método de Avaliação: Double Blind Review

E-ISSN:1982-3657

Doi: